



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die „Concerto-Aria-Kantate“ im Vokalwerk
Dieterich Buxtehudes unter besonderer Beachtung
des Zyklus „Membra Jesu Nostri“

Verfasser

Christoph Maass

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert

*„ ... wie denn der
Herr Großvater
es des öfteren
laut gepriesen hat,
daß der seelige Buxtehude
in der Inbrunst seiner
Compositiones
es wohl verstanden habe,
ihn die himmlische
Seeligkeit vorahnen zu
lassen.“¹*

¹ Pastor Meno Nicolaus Carstens über seinen Großvater, den Lübecker Weinkaufmann und Buxtehude-Freund Peter Hinrich Tesdorpf (1648 – 1723)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	Seite	7
---------	-------	---

Danksagung	Seite	10
------------	-------	----

I Dieterich Buxtehude

1. 1 Biographie	Seite	11
1. 2 Musikalisches Schaffen im Überblick	Seite	12
1. 3 Überblick über die Vokalwerke Dieterich Buxtehudes und eine Typologie	Seite	14

II Concerto-Aria-Kantate bei Dieterich Buxtehude

2. 1 „Drei schöne Dinge sind“, BuxWV 19	Seite	20
2. 2 „Eins bitte ich vom Herrn“, BuxWV 24	Seite	22
2. 3 „Fürchtet euch nicht, siehe ich verkündige euch eine große Freude“, BuxWV 30	Seite	24
2. 4 „Gott fähret auf mit Jauchzen“, BuxWV 33	Seite	25
2. 5 „Herr, auf dich traue ich“, BuxWV 35	Seite	27
2. 6 „Herr wenn ich dich nur habe“, BuxWV 39	Seite	29
2. 7 „Ich habe Lust abzuschneiden“, BuxWV 46	Seite	31
2. 8 „Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein“, BuxWV 47	Seite	33
2. 9 „Ich halte es dafür, daß dieser Zeit Leiden der Herrlichkeit nicht wert sei“, BuxWV 48	Seite	34
2.10 „Ich suchte des Nachts in meinem Bette“, BuxWV 50	Seite	38
2.11 „Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe oder nicht? BuxWV 54	Seite	40
2.12 „Je höher du bist, je mehr dich demütige“, BuxWV 55	Seite	42
2.13 „Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes“, BuxWV 77	Seite	45
2.14 „Schlagt, Künstler, die Pauken und Saiten“, BuxWV 122	Seite	46

III Membra Jesu Nostri

3. 1 Das Autograph	Seite	50
3. 2 Titelkompilation	Seite	52
3. 3 Die Tabulatur	Seite	54
3. 4 Der Widmungsträger Gustav Düben (um 1629 – 1690)	Seite	55
3. 5 Das theologisches Umfeld – Der Pietismus	Seite	58
3. 6 „Rhythmica Oratio“ des Arnulf von Löwen	Seite	60
3. 7 Zyklischer Tonartenaufbau von „Membra Jesu Nostri“	Seite	63
3. 8 „Membra Jesu Nostri - Ad pedes“, BuxWV 75, 1	Seite	65
3. 9 „Membra Jesu Nostri - Ad genua“, BuxWV 75, 2	Seite	70
3.10 „Membra Jesu Nostri - Ad manus“, BuxWV 75, 3	Seite	78
3.11 „Membra Jesu Nostri - Ad latus“, BuxWV 75, 4	Seite	83
3.12 „Membra Jesu Nostri - Ad pectus“, BuxWV 75, 5	Seite	90
3.13 „Membra Jesu Nostri - Ad Cor“, BuxWV 75, 6	Seite	96
3.14 „Membra Jesu Nostri - Ad faciem“, BuxWV 75, 7	Seite	104
 Schlussgedanken	 Seite	 111
 Verwendete Literatur in alphabetischer Reihenfolge nach den Namen der Autoren	 Seite	 113
 Zusammenfassung des Inhalts der Diplomarbeit	 Seite	 117
 Abstract	 Seite	 119
 Lebenslauf	 Seite	 121

Vorwort

Meinen ersten Kontakt zur Musik von Dieterich Buxtehude bekam ich, als ich mich als Schüler im Orgelunterricht für die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs zu interessieren begann. Als ich den Wunsch, doch einmal ein Stück von Bach spielen zu dürfen, gegenüber meinem Orgellehrer äußerte, hörte ich zum ersten Mal den Namen des Lübecker Organisten und Komponisten: „Kein Bach ohne Buxtehude“ – was so zu verstehen war, dass ich mich zunächst mit den Kompositionen Buxtehudes und den darin enthaltenen technischen und musikalischen Herausforderungen auseinanderzusetzen hatte. Auf diese Weise lernte ich die ersten Choralvorspiele und einfacheren Toccaten und Fugen für die Orgel im „Stylus phantasticus“ kennen.

Ich selbst sah diese Musik als Zwischenschritt, der mir helfen sollte, Zugang zu den Werken Bachs zu finden. Auch mein Lehrer vermittelte mir die Person des norddeutschen Komponisten Buxtehude als „Zwischenmeister“ und Wegbereiter des unumstrittenen Vollenders und musikalischen Höhepunkts der Barockmusik, Johann Sebastian Bach.

Dass es von Buxtehude auch Vokalmusik gab, wurde mir damals nicht zur Kenntnis gebracht und ich muss gestehen, dass es mir genügte ihn als Komponist für Orgelmusik kennengelernt zu haben.

Erst Jahre später, nachdem ich meine musikalische Ausbildung als abgeschlossen betrachtete, begegnete mir der Komponist in meiner praktischen Arbeit. Auf der Suche nach geeigneter Musik für ein Passionskonzert entdeckte ich in der Antiquitätenabteilung einer Musikalien-handlung den Klavierauszug zu einem Zyklus mit Passionskantaten mit der eigenartigen Bezeichnung „Membra Jesu Nostri“, den ich erwarb, der aber zunächst ungenutzt im Notenschrank liegenblieb.

Eine Reise nach Deutschland, die mich auch nach Lübeck führte, brachte mir Buxtehudes Musik wieder näher ins Bewusstsein. Ich konnte dort ein Orgelkonzert mit dem damaligen Organisten an St. Marien, Ernst-Erich Stender hören, der in Form von abendlichen Orgelkonzerten in den Sommermonaten in der Tradition Buxtehudes die Lübecker Abendmusiken fortsetzte. Beeindruckt vom grandiosen Kirchenbau und den Klängen der Orgel in diesem Raum, der ein eindrucksvolles Zeugnis der norddeutschen

Backsteingotik darstellt, beschloss ich damals, mich wieder näher mit der Musik von Dieterich Buxtehude zu beschäftigen.

Ich hatte in den beiden folgenden Jahren die Gelegenheit „Membra Jesu Nostri“ mit einem solistisch besetzten Vokalensemble und einer Instrumentalgruppe unter meiner Leitung ein Mal in meiner Heimatkirche Gmünd-Neustadt und ein weiteres Mal im Künstlerzentrum Bad-Traunstein im Waldviertel aufzuführen. Dabei konnte ich feststellen, dass diese mehr als 300 Jahre alte Musik, die unserem Denken und unserer Lebensart so unglaublich weit entfernt ist, sowohl uns Musiker als auch die Zuhörer auf ganz besondere Weise berühren kann.

Spätestens da wurde mir auch bewusst, dass es sich bei Dieterich Buxtehude keinesfalls um einen „Zwischenmeister“ handelt, sondern dass dieser Komponist in seinem ganz eigenen Stil eine höchst vollendete und faszinierende Musik geschaffen hat, die es bis heute vermag, Menschen in ihren Bann zu ziehen.

Als es gegen Ende meines Studiums der Musikwissenschaft darum ging, ein Thema für die Diplomarbeit zu wählen, fiel meine Wahl auf die Beschäftigung mit dem Vokalwerk von Dieterich Buxtehude und im Speziellen mit seinen Concerto-Aria-Kantaten, zu denen der Zyklus „Membra Jesu Nostri“ zu zählen ist.

Diese Arbeit soll die Person und das musikalische Schaffen von Dieterich Buxtehude anhand literarischer Quellen näher beleuchten.

In einem allgemeinen Überblick werden alle Kompositionen entsprechend ihrer Gattung zusammengefasst. Spezielles Augenmerk gilt den Vokalwerken und ihrer Typologie.

Eine genauere Betrachtung stellt die Grundzüge der Concerto-Aria-Kantate im Allgemeinen und im Speziellen im Oeuvre Buxtehudes dar.

Eine Auseinandersetzung mit jeder einzelnen der Concerto-Aria-Kantaten soll sie näher charakterisieren, ihrer eventuellen liturgischen Verwendung zuordnen und auf Besonderheiten aufmerksam machen.

Die Passionsmusik „Membra Jesu Nostri“ ist ein Kantatenzyklus, der aus sieben Concerto-Aria-Kantaten zusammengestellt ist. Diesem Werk gilt in dieser Diplomarbeit

besondere Aufmerksamkeit hinsichtlich der Entstehung, der verwendeten Texte und der unverwechselbaren musikalischen Gestaltung jeder einzelnen dieser Kantaten.

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Herrn Prof. Dr. Herbert Seifert bedanken, der sich bereit erklärt hat, diese Diplomarbeit zu betreuen.

Mein Dank gilt vor allem aber meiner Frau Gabi, die unzählige Seiten an Proseminararbeiten, Seminararbeiten und natürlich auch diese Diplomarbeit korrekturgelesen, mit großem Verständnis meine Abwesenheiten zu Studienzwecken hingenommen und mich dadurch ganz wesentlich unterstützt hat.

Nicht zuletzt denke ich aber auch an meine beiden Kinder Sebastian und Elisabeth, die mittlerweile auch eine universitäre Ausbildung begonnen haben und ich wünsche ihnen, dass das Studium ihnen eben so viel Freude und Erfüllung bereiten möge wie mir.

I Dieterich Buxtehude

1.1 Biographie

Am 11. April 1668 wurde Dieterich Buxtehude zum Organisten und Werkmeister an der Marienkirche der Hansestadt Lübeck bestellt. Über die erste Zeit seines Lebens existieren kaum Informationen, die den Werdegang und die Ausbildung des jungen Buxtehude belegen. Auf sein ungefähres Geburtsdatum und seine Herkunft kann nur auf Grund eines Nachrufes geschlossen werden, der in "Nova literaria Maris Balthici" kurz nach seinem Tod am 19. Mai 1707 erschienen ist. Darin heißt es: "Er betrachtete Dänemark als sein Vaterland, woher er in unsere Region kam; er wurde etwa siebzig Jahre alt." Entsprechend dieser Notiz wird als Geburtsjahr Buxtehudes 1637 angenommen.

Der Ursprung seiner Familie darf in der Stadt Buxtehude, in der Nähe Hamburgs vermutet werden. Im frühen 16. Jahrhundert haben sich seine Vorfahren in Oldesloe im Herzogtum Holstein niedergelassen. Sein Vater Johannes (1601/2 - 1674) ist nachweislich im Jahr 1641 Organist an der Marienkirche in Helsingborg, Dänemark als Organist tätig. Seit 1641 oder 1642 war er in Helsingør als Organist an der St. Olai Kirche als Organist bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1671 angestellt. Johannes Buxtehude wurden dort vier Kinder, Peter, Anna, Cathrine und Dieterich geboren, wobei Dieterich vermutlich das drittälteste unter den vier Geschwistern war.

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt Dieterich neben dem Besuch der Lateinschule wahrscheinlich von seinem Vater. In Helsingborg wird er 1657 oder 1658 Organist an der Kirche, an der bereits sein Vater gewirkt hatte. Ab 1660 ist er wieder als Organist der Marienkirche, einer deutschsprachigen Gemeinde in Helsingør zu finden.

Als am 5. November 1677 Franz Tunder, der Organist von St. Marien in Lübeck, starb, folgte ihm, wie bereits erwähnt, Dieterich Buxtehude 1688 in diesem Amt, das eine der wichtigsten Organistenstellen Deutschlands war, nach. Er wird am 23. Juli 1688 Lübecker Bürger und heiratet am 3. August des selben Jahres die Tochter seines Amtsvorgängers, Anna Margarethe Tunder. Aus dieser Ehe gingen sieben Töchter hervor, von denen drei bereits im Kindesalter verstarben.

Seine Aufgaben im Amt an St. Marien waren sehr vielfältig, zumal er als Werkmeister auch die Aufgaben eines Sekretärs, eines Schatzmeisters und eines kirchlichen Verwaltungsbeamten zu erfüllen hatte. Für diese Tätigkeit wurde er gesondert entlohnt.

Sein musikalisches Betätigungsfeld als Marienorganist beinhaltete das Orgelspiel an Sonn- und Feiertagen und die Aufführung von Musik während der Kommunion, die er gemeinsam mit von der Kirche bezahlten Sängern und Musikern vorbereitete und ausführte.

Zusätzlich zu den Pflichten, die ihm aus seinem Amt erwuchsen, führte Buxtehude die Konzertreihe, die als „Abendmusiken“ bekannt war und von seinem Vorgänger Franz Tunder begründet wurden, mit großem Erfolg fort. Diese Konzerte fanden unter seiner Leitung an den letzten beiden Sonntagen nach Trinitatis und am zweiten, dritten und vierten Adventsonntag jeden Jahres statt. Weiters begann er im Jahr 1678 mit Aufführungen geistlicher dramatischer Werke.

Zahlreiche Freundschaften zu Komponisten und Musikern seiner Zeit hielt er durch regen brieflichen Kontakt aufrecht. Dazu zählten der Hamburger Organist J. A. Reincken, Chr. Bernhard, M. Weckmann, J. Theile, A. Werckmeister und nicht zuletzt der Stockholmer Kapellmeister und Komponist Gustav Düben, dem die Nachwelt die bedeutendste Sammlung der Vokalwerke Buxtehudes zu verdanken hat.

Zu seinen Schülern zählt an erster Stelle Nikolaus Bruhns. Aber auch bereits arrivierte Musiker wie J. Mattheson, G. F. Händel und Joh. Seb. Bach gehörten zu Bewunderern des Lübecker Meisters und bekundeten ihr Interesse am Schaffen Buxtehudes durch Besuche in Lübeck.

Nachdem Dieterich Buxtehude am 9. Mai 1707 starb und im 16. Mai in der Marienkirche zu Lübeck beigesetzt wurde, ernannte man J. C. Schieferdecker am 23. Juni 1707 zu dessen Nachfolger an St. Marien. Mit der Übernahme des Amtes war auch die Heirat von Schieferdecker mit einer Tochter Buxtehudes, Anna Margreta Buxtehude verbunden.²

1.2 Musikalisches Schaffen im Überblick

Anhand des „Thematisch-systematischen Verzeichnisses der Werke von Dietrich Buxtehude“, das von Georg Karstädt erstmals im Jahr 1974 vorgelegt wurde und einer überarbeiteten Auflage aus dem Jahr 1985 möchte ich zunächst einen Überblick über das musikalische Gesamtwerk des Lübecker Komponisten gewähren:

² Snyder 2000, Sp. 1448 f

Karstädt gliedert die Kompositionen in folgende Hauptkategorien: Kantaten, liturgische Werke, Hochzeitsarien, Kanons, Werktitel ohne erhaltene Musik, Abendmusiken, Werke für Orgel, Werke für Klavier und Werke für Streichinstrumente mit Basso continuo.

Zu den Kantaten, die in alphabetischer Reihenfolge im Verzeichnis aufscheinen zählt er 112 Werke, die unterschiedliche Kantatentypologien zusammenfassen.

Die Motette „Benedicam Dominum in omni tempore“ und die „Missa brevis“, bestehend aus Kyrie und Gloria bilden die Gruppe der liturgischen Werke.

Acht Werke für Solostimmen und Instrumente, bzw. auch Chor sind unter Hochzeitsarien gesammelt, wobei „Schlagt, Künstler, die Pauken und Saiten“, BuxWV 122 den Typus einer Concerto–Aria–Kantate verkörpert, wie weiter unten näher erläutert wird.

Von den drei Kanons, die von Dieterich Buxtehude überliefert sind ist einer in deutscher und ein weiterer in französischer Sprache verfasst. Der dritte Kanon ist ohne Text erhalten.

Drei verschollene Kompositionen sind nur mit ihrem Werktitel und ihrer Besetzung bekannt. Sie bilden die Gruppe Werktitel ohne erhaltene Musik.

Bis auf eines („Templum Honoris“) sind alle acht Werke der Gruppe Abendmusiken verschollen.

Das umfangreiche Schaffen für Orgel ist in der Gruppe Werke für Orgel zusammengefasst. Zu den 89 Stücken gehören sowohl freie Orgelwerke, als auch choralgebundene Musik für die Orgel.

25 Kompositionen für Klavier bilden den nächsten Abschnitt im Werkverzeichnis. „Sieben Klaviersuiten, in denen die Natur und Eigenschaft der Planeten artig abgebildet sind“ sind nicht erhalten.

Schließlich sind in der letzten Gruppe 23 Werke für Streichinstrumente mit Basso continuo gesammelt, von denen zwei als verschollen gelten.

Zweifelhafte Werke und Werke, die Buxtehude fälschlich zugeschrieben sind führt Karstädt am Ende seines umfangreichen und sehr detailreichen Werkverzeichnisses an.³

³ Karstädt 1974

1.3 Überblick über die Vokalwerke Dieterich Buxtehudes und eine Typologie

In dieser Arbeit sind die Vokalwerke Buxtehudes, vor allem die Gattung der Concerto-Aria-Kantaten von Interesse. Unter den Vokalkompositionen sind unterschiedliche Typologien aller damals üblichen Formen enthalten. So finden sich 27 Concerti, sechs Ciacconas, 38 Aria-Sätze, 16 Choralbearbeitungen, vier Dialoge, 21 Concerto-Aria-Kantaten (BuxWV 75 stellt einen Zyklus von sieben Kantaten dar), zwei andere zweiteilige Kantaten und vier gemischte Kantaten innerhalb des gesamten Werkkomplexes für Singstimmen.⁴

Bemerkenswert ist, dass Buxtehude, obwohl er nur als Organist angestellt war, eine so große Anzahl an Vokalwerken komponierte. Zu seinen Aufgaben als Organist zählte das Präledieren zu den Gemeindeliedern (nicht das Begleiten der Lieder) und zu anderen Teilen der Liturgie. Ebenso hatte er am Schluss des Gottesdienstes ein Postludium zu spielen.

Die Komposition von vokal-instrumentaler Musik als Teilrepertoire wird als "Organistenmusik" bezeichnet, weil sie eben vom Organisten und nicht vom eigentlich zuständigen Kantor komponiert wurden.

Der Ort zur Aufführung dieser Musik war vor allem das Konzert. Im Fall Buxtehudes waren dies die "Abendmusiken" an St. Marien, die von seinem Vorgänger Franz Tunder begründet wurden.

Sicher ist es aber auch denkbar, dass Buxtehudes Kantaten auch im Rahmen des Gottesdienstes, zum Beispiel „sub communio“ während des Abendmahls ihren Platz hatten.⁵

Das gesamte Vokalwerk weist eine Vielfalt von Formen der im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Sakralmusik auf. Der Großteil dieser Kompositionen wird in heutiger Zeit mit der allgemeinen Bezeichnung Kantate zusammengefasst. Dabei handelt es sich um

⁴ Snyder 2007, S. 190 - 234

⁵ Asper 2004, S. 143

eine sowohl historisch als auch typologisch unzutreffende Bezeichnung, da sie zu wenig zwischen den einzelnen Begrifflichkeiten und den damals üblichen Formen differenziert.

So wurde der Begriff „Kantate“ zum ersten Mal 1620 von Alessandro Grandi („Cantade“) verwendet und war, nachdem andere Sammlungen nachfolgten, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts als Bezeichnung für die kammermusikalische Gattung gebräuchlich. Üblicherweise wurde der Zusatz „da camera“ beigefügt und bezeichnete damit eine mehrsätzige, weltliche Form, in der Rezitative und Arien einander abwechselten. Erst nach 1700 findet man die Bezeichnung Kantate auch im sakralen Bereich. Allerdings war der Begriff Kantate hier nur Werken mit Rezitativen und Arien mit Generalbass vorbehalten. Werke ohne Rezitativ wurden vor 1750 nie mit dieser Bezeichnung versehen. Stücke, die in unserer Zeit als Kantate bekannt sind, nannte man im 17. Jahrhundert Concerto, Motetto, Madrigal, Psalm, Ode oder Arie, wenn das Werk für Solostimme komponiert war. Die Komponisten selbst gaben zumeist nur Titel oder Besetzung ihres Werkes an. Zeitgenössische literarische Quellen verwenden die Bezeichnung Kirchenstück oder Kirchenmusik. Sammelwerke werden häufig Kirchenjahrgang oder einfach nur Jahrgang genannt.

Nachdem 1851 – 1890 die erste Bach-Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft in Leipzig erschien, bürgerte sich der Begriff „Kantate“ auch für die Bezeichnung der früheren Kirchenmusik ein. Die neu eingeführte Bezeichnung bezog sich bald nicht nur auf die Werke Joh. Seb. Bachs und dessen Zeitgenossen, sondern auch auf vergleichbare Werke aus dem 17. Jahrhundert, indem man von Tunder-Kantaten, Buxtehude-Kantaten usw. spricht. Werke, die vor 1650 entstanden sind, wie die von Schütz, Schein, Scheidt usw. werden noch mit dem Begriff „Konzert“ bezeichnet.

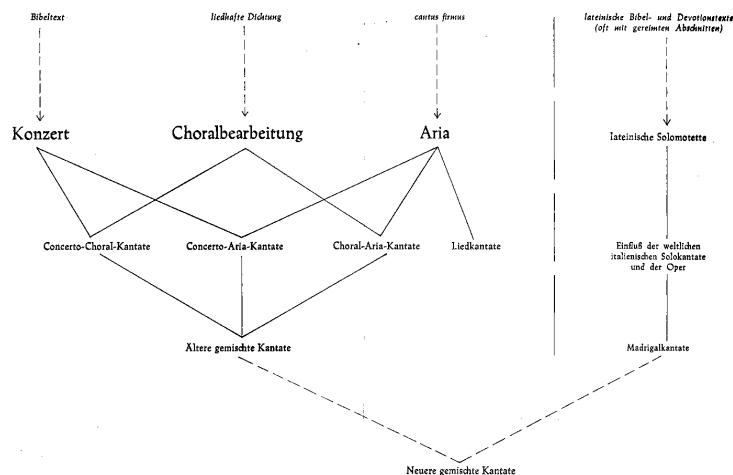
Unter der Bezeichnung „Kantate“, wie wir ihn in unserer Zeit verstehen, sind also alle vokalen Solo- und Chorkompositionen Buxtehudes mit Instrumentalbegleitung, die aus mehreren unterschiedlichen Teilen bestehen und aus Bibeltexten, Chorälen und Liedern zusammengesetzt sind, subsummiert.

Von den Versuchen, eine Typologie der Kantatenwerke Buxtehudes zu erstellen, möchte ich zwei im Rahmen dieser Arbeit näher beleuchten.

Zunächst ordnete André Pirro in seiner Arbeit „Dietrich Buxtehude“ aus dem Jahr 1913, die sich zum überwiegenden Teil mit den Vokalkompositionen Buxtehudes auseinandersetzt, die Kantaten nach ihrer Zugehörigkeit zum Kirchenjahr oder aber nach

Inhaltstypen. Er orientierte sich dabei sowohl am Text als auch an der musikalischen Faktur des jeweiligen Werkes. Nach diesen Kriterien weist er die einzelnen Kantaten folgenden Abschnitten zu: „Actions de graces“ (Danksagung), „L’amour de Jésus“ (Liebe zu Jesus), „L’amour de Dieu“ (Liebe zu Gott), „Psaumes“ (Psalmen Davids), „Chorales“ (Choralkantaten, aber auch cantus firmus – freie Liedkantaten) und „Cantates diverses“ (Werke, die sich in keine der bereits angeführten Kategorien einordnen lassen). Obwohl diese Einteilung nicht ganz einheitlich ist, so stellt sie doch die erste große Präsentation Buxtehudescher Kantaten dar.⁶

Martin Geck erklärt das Konzert, die Choralbearbeitung und die Aria zu den grundlegenden Gattungen im Werk Dieterich Buxtehudes. Jede dieser Gattungen steht selbstständig für sich und erfährt nach 1650 durch Kombinationen eine Wandlung zu mehrteiligen Kantaten. Er nennt diese, aus den Grundgattungen abgeleiteten, mehrgliedrigen Kantaten „Concerto-Aria-Kantate“, „Choral-Aria-Kantate“ und „zusammengesetzte Liedkantate“. Schließlich kennt er noch die „ältere gemischte Kantate“, die durch das Zusammenfinden von Spruch, Aria, Choral und in einzelnen Fällen auch Rezitativ entsteht.⁷ Die untenstehende Grafik stellt die Typologie der Vokalmusik Buxtehudes sehr übersichtlich und klar dar.⁸



Übersicht über die Typologie der Vokalmusik Dieterich Buxtehudes⁹

⁶ Pirro 1913, Table des Matières

⁷ Geck 1965, S. 17 ff

⁸ Sørensen 2005, S. 77 - 79

⁹ Geck 1965, Übersichtstafel

Nach Gecks Typologieübersicht setzt sich die Concerto-Aria-Kantate aus den beiden Komponenten zusammen, die ihr auch ihren Namen verleihen. Um diese Kantatenform zu beschreiben, bedarf es einer Charakterisierung der Gattungen Concerto und Aria.

Für das Concerto gibt eine Beschreibung Matthesons erste Hinweise auf die Beschaffenheit dieser Kompositionsgattung:

*"Die eigentliche Absicht bey den Concerten war und ist noch diese: die Text-Worte vernehmlich zu machen, und bey einer oder mehr Stimmen dennoch durch Hülffe des General-Basses, eine völlige Harmonie zu Wege zu bringen. (...) (zumahl wenn er bedenckt, daß) der Nahm von certare, streiten, herkömmt, und so viel sagen will, als ob in einem solchen Concert eine oder mehr auserlesene Sing-Stimmen mit der Orgel, oder unter einander, gleichsam einen Kunst-Streit darüber führten, wer es am lieblichsten machen könne."*¹⁰

Diese Definition des Concertobegriffes durch Mattheson zeigt das Zuspielen musikalischer Motive von einem Ausführenden zum anderen als ein wichtiges stilistisches Merkmal der meisten Konzerte auf.

Im frühen 17. Jahrhundert erfreute sich diese Form der Geistlichen Konzerte, die eine große Ähnlichkeit zur Motette aufwiesen, in Deutschland durch die Kompositionen von M. Praetorius, H. Schütz und S. Scheidt großer Beliebtheit.

Das Concerto teilte sich mit der Motette das grundsätzliche Kompositionsverfahren. Dieses begann zunächst mit der Auswahl des Textes, der in der Regel in Prosa war, durch den Komponisten. Dieser wurde in musikalisch sinnvolle Abschnitte geteilt, denen motivisches Material zugeordnet wurde, die der Komponist dann verband. Auf diese Weise wurden sowohl Motette als auch Concerto durchkomponiert. Dabei wurde auf das gegenseitige Verhältnis der musikalischen Abschnitte geachtet, bei dem für die Motette eher Homogenität typisch war, während sich das Concerto mehr an stilistischen Kontrasten orientierte. Dies äußert sich darin, dass beim Concerto die Stimmen häufig imitatorisch beginnen und sich dann aneinander gekoppelt zum Ende der Phrase

¹⁰ Mattheson 1999, S. 330

bewegen. So ergibt sich eine Mischung aus Kontrapunkt und Homophonie, die für das Concerto typisch ist.¹¹

Bei der Aria handelt es sich um die einzige Gattung im Gesamtwerk Buxtehudes, die der Komponist auch mit der Gattungsbezeichnung versieht. „In Membra Jesu Nostri“ führt er die Bezeichnung fünf Mal im Titel an und auch in BuxWV 85 „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit“ und in BuxWV 119 „Klingt für Freuden, ihr lärmenden Klarinen“ bezeichnet er die entsprechenden Abschnitte als Aria. Wesentlich häufiger erscheint die Gattungsbezeichnung in Drucken und Abschriften seiner Werke.

Im frühen 17. Jahrhundert waren Strophenarien und strophische Bassvariationen besonders in Italien sehr beliebt. Die italienische Bezeichnung Aria verwendete man in Deutschland vor allem für weltliche Gesangswerke, die einen hohen künstlerischen Anspruch aufwiesen, wie durch die Sammlungen von Heinrich Albert (1604 – 1651) und Adam Krieger (1634 – 1666) belegt wird.

Die Stilmerkmale von Concerto und Aria waren von starken Unterschieden geprägt. Im Concerto wurden Prosatexte verwendet, während man in der Aria Strophendichtungen einsetzte. Entsprechend der unterschiedlichen Struktur dieser Texte waren die rhythmische Anlage und die Phrasenstruktur beim Concerto eher unregelmäßig, während diese Komponenten in der Aria regelmäßig erschienen. Das Concerto war hinsichtlich seiner Einzelteile auf Kontrast angelegt, was durch eine polyphone, kontrapunktische Satzweise realisiert wurde. Die Gleichmäßigkeit der Strophendichtung in der Aria fand ihren Ausdruck in eher homophoner Satzweise. Besondere Aufmerksamkeit erfuhren im Concerto die Einzelwörter, die durch rhetorische Figuren hervorgehoben und verziert wurden, während sie in der Aria einer Gemütsbewegung, einem Affekt untergeordnet wurden.

Beim Einsatz von Instrumenten wurden diese im Concerto substantiell in den Wettstreit der einzelnen Stimmen mit eingebaut, in der Aria aber streng von den Singstimmen getrennt, um in Form von Ritornellen die Gesangstrophen klar zu strukturieren. Beiden Gattungen gemeinsam ist die Verwendung des Basso continuo.

Buxtehude führt die beiden Gattungen in seinen Kantaten zusammen, indem er sie zum einen innerhalb eines größeren Werkes in Form von getrennten Sätzen nebeneinander stellte und dadurch ihre jeweils eigenen Stilmerkmale bewahrte. Zum anderen kommt es

¹¹ Snyder 2007, S. 182 - 184

bei ihm zu einer Weiterentwicklung jeder einzelnen Gattung, indem er Stilmerkmale der einen Gattung in die andere einbaute. So kommt es in seinen Kompositionen vor, dass er die erste oder letzte Strophe einer Aria im Stil eines Concertos vertont. Es konnte aber auch ein Abschnitt in einem Concerto die Stilmerkmale einer Aria aufweisen.

Solche Stilvermischungen sind auch in der italienischen geistlichen Musik zu finden, deren Einfluss in den Werken von Kaspar Förster (1616 – 1673) zu beobachten ist, durch den Buxtehude möglicherweise diesen Stil der Concerto-Aria-Kantate in der Mitte des Jahrhunderts kennengelernt haben könnte.¹²

Was die Entstehung der Concerto-Aria-Kantate betrifft, stellt Mary E. Frandsen eine interessante Untersuchung anhand der Vokalwerke des Hofkapellmeisters Vincenzo Albrici (1631 – 1696) und dessen Nachfolger am Dresdener Hof, Marco Giuseppe Peranda (1625 – 1675) an. In zwei lateinischen Werken von Peranda, den Kantaten „Fasciculus myrrhae“ und „Languet cor meum“ aus 1662 bzw. 1664, entspricht die formale Anlage der Struktur der Concerto-Aria-Kantate, indem im Fall der ersten Kantate eine und im Fall der zweiten zwei Arien von einem Concertosatz umrahmt werden.

Ein weiteres Beispiel für die Grundform dieses Kantatentypus' liefert Albrici mit seiner Kantate „Benedicite Domino“ aus dem Jahr 1660. Diese Kantate wird von einer Sinfonia und einem darauffolgenden Concerto im C-Takt eröffnet. Im Zentrum des Vokalwerks stehen drei Arien im 3/4-Takt, die von Sopran I, Bass und Sopran II in variiert strophischer Form ausgeführt werden. Mit der Wiederholung des Anfangsconcertos vollendet er die typische kreisförmige Anlage dieses Kantatentyps.

Frandsen nimmt an, dass sich dieser Kantatentypus, entwickelt von Albrici und Peranda, von Dresden aus verbreitete und schließlich auch von Komponisten in Gottorf, Lübeck, Darmstadt und Nürnberg aufgenommen wurde.¹³

Es soll auch auf eine Gemeinsamkeit der Komponisten Albrici und Peranda mit Dieterich Buxtehude hingewiesen werden. Die Werke der drei Komponisten sind zum großen Teil in der Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben enthalten. Es liegt daher nahe, dass Buxtehude über diesen Weg Kenntnis von den Werken der beiden Dresdener Komponisten gehabt haben könnte.

¹² Snyder 2007, S. 186 f

¹³ Frandsen 1996, S. 123 - 137

Im Gesamtwerk Dieterich Buxtehudes stellt die Concerto-Aria-Kantate mit 21 Kantaten, die diesem Typus zuzuordnen sind, die größte Gruppe unter seinen Kantaten dar. Mit Ausnahme des Zyklus „Membra Jesu Nostri“ in lateinischer Sprache haben alle Kantaten dieser Gruppe deutschen Text. Die Besetzung variiert von einer bis zu fünf Singstimmen und einem obligaten Instrumentalensemble in unterschiedlicher Zusammenstellung.

II Concerto-Aria-Kantate bei Dieterich Buxtehude

2.1 „Drei schöne Dinge sind“, BuxWV 19

Diese Kantate ist eine Hochzeitsmusik, die vermutlich für die Hochzeit von Johann Adam Reincken und Anna Wagner im Jahr 1685 komponiert wurde.¹⁴

Im Eingangssatz vertont Buxtehude den Text „Drei schöne Dinge sind, die beide Gott und den Menschen wohlgefallen“ (Jesus Sirach 25, 1a). Die Fortsetzung des Bibelverses, die von Buxtehude nicht wörtlich vertont ist, sondern nur thematisch in den folgenden fünf Aria -Strophen ausgebreitet wird, verrät, um welche Dinge es sich dabei handelt: „Wenn Brüder eins sind und die Nachbarn sich lieb haben und Mann und Weib miteinander wohl umgehen“. Auf Grund der aufwändigen kompositorischen Anlage dieser Kantate kann man schließen, dass er sie für die Hochzeit einer ihm nahestehenden Person geschaffen hat, da seine anderen Hochzeitsstücke von bescheideneren Ausmaßen sind. Dass die Kantate allerdings schon 1684 entstanden ist, bzw. kopiert wurde, lässt die Datierung einer handschriftlichen Quelle in der Dübensammlung (vok.mus.i hskr 82:35) vermuten.¹⁵

Die Besetzung dieser Concerto-Aria-Kantate ist für Sopran- und Bassstimme, Violine I und II, Violone und Basso Continuo ausgelegt. Die einzelnen Sätze stehen in den Tonarten d -Moll, bzw. der parallelen Durtonart F-Dur.¹⁶

¹⁴ Snyder 2007, S. 22

¹⁵ Snyder 2007, S. 148

¹⁶ Karstädt 1974, S. 18

Die instrumentale Sonatina am Beginn der Kantate wird von einem Adagio-Abschnitt eröffnet, der das thematische Material im 3/4-Takt für die weitere Verarbeitung vorstellt. Diese Verarbeitung wird in einem folgenden Allegro-Abschnitt durchgeführt, der die Stimmen zunächst imitierend führt und schließlich in homophonem Satz enden lässt.

Der Concerto-Satz wird von den beiden Singstimmen gemeinsam mit den Instrumenten auf eine sehr einfache und fröhliche Weise, bei der die Stimmen zumeist parallel in Terzen und Sexten geführt werden, präsentiert.¹⁷

Die Aufteilung der fünf Arien, die den Text aus Jesus Sirach, der auf poetische Weise bearbeitet wurde, bringen, ist von Buxtehude folgendermaßen angelegt:

- Air für Sopran und Basso continuo „Schönste Geschöpfe“
- 2. Strophe für Bass und Basso continuo „Prahlet, ihr Blumen“
- 3. Strophe für Sopran und Basso continuo „Blinket und winket“ im gleichen Satz wie die 2. Strophe, aber eine Oktave höher
- 4. Strophe für Bass und Basso continuo „Himmel und Erde“ im gleichen Satz, wie die 2. Strophe
- 5. Strophe für Sopran und Basso continuo „Schreiet vor Freuden“ gleicher Satz wie „Air“¹⁸

Das Ritornell, das die Aria – Strophen voneinander trennt, wird von den Instrumentalstimmen im 6/8-Takt ausgeführt und hat den Charakter einer Tanzmusik.



Anfangstakte des Ritornells in „Drei schöne Dinge sind“¹⁹

Die Wiederholung des Concerto-Satzes „Drei schöne, schöne Dinge sind“ beendet der Form der Concerto-Aria-Kantate entsprechend diese Hochzeitsmusik.

¹⁷ Pirro 1913, S. 435

¹⁸ Karstädt 1974, S. 19

¹⁹ Pirro 1913, S. 436

2.2 „Eins bitte ich vom Herrn“, BuxWV 24

Am Beginn der Kantate „Eins bitte ich vom Herrn“ steht eine umfangreiche und vielgestaltige Sonatina in C-Dur im Ausmaß von vierzig Takten. Nach den ersten dreizehn homophon gesetzten Takten folgt ein fünfzehn Takte langer, imitatorischer Abschnitt, der nur den beiden Violinstimmen ohne Basso Continuo vorbehalten ist. Ein weiterer zwölftaktiger, mit zahlreichen Vorhalten angereicherter homophoner Adagioteil, in dessen Schluss das motivische Material des Anfangs noch einmal erklingt, beschließt den instrumentalen Eröffnungsteil.

Der Concerto-Satz, dessen Textgrundlage der vierte Vers aus Psalm 27 darstellt („Eins bitte ich vom Herrn, das hätte ich gerne, dass ich im Hause des Herrn bleiben möge mein Leben lang, zu schauen die schönen Gottesdienste des Herrn und seinen Tempel zu besuchen“), wird von Buxtehude über 121 Takte für die volle Instrumentalbesetzung (Violine I und II, Flöte I und II, Viola I und II, Violone, Fagott und Basso continuo) und alle Singstimmen (fünfstimmige Besetzung für Sopran I und II, Alt, Tenor und Bass) in homophonen und imitatorischen Abschnitten, die einander abwechseln, im 3/4-Takt vertont. Auf die Worte „Eins bitt ich“ lässt der Komponist die einzelnen Vokalstimmen um je einen halben Takt bzw. eineinhalb Takte versetzt eintreten, bevor er den Text in homophonen Blöcken syllabisch weiter vertont. Die Wörter „Leben“ und „schönen“ versieht Buxtehude mit weit ausladenden Melismen, die bis zu drei Takte umfassen.

Anhand des Concerto-Satzes sei noch eine Bemerkung zur Besetzung der Blockflöten im Instrumentalensemble angebracht. Es handelt sich in diesem Fall nicht um die von Buxtehude vorgesehene Originalbesetzung, sondern nachweislich um einen Zusatz, der dem Stimmensatz nachträglich in Stockholm hinzugefügt wurde.²⁰

Die sieben Aria-Strophen, die vermutlich von Christian Weselovius, dessen Schaffensperiode von 1657 – 1673 nachgewiesen werden kann, stammen, sind dem Nürnbergischen Gesangsbuch von 1676 und 1690 entnommen. Die musikalische Gestaltung durch Dieterich Buxtehude ist wohl auf Grund der hohen Anzahl der Strophen besonders abwechslungsreich.

- Aria für Sopran I und Basso continuo mit einem Ritornell, welches in dieser Art nur zweimal in der gesamten Kantate erscheint.

²⁰ Snyder 2007, S. 421

- 2. Strophe für das gesamte, fünfstimmige Vokalensemble und Basso continuo mit einem neuen Ritornell über zehn Takte.
- 3. Strophe für Altstimme und Basso continuo mit dem Ritornell aus der 2. Strophe
- 4. Strophe für das gesamte Vokal- und Instrumentalensemble mit dem Ritornell aus der 2. Strophe
- 5. Strophe für Sopran II und Basso continuo. Der musikalische Satz entspricht der Aria. Auch als Ritornell verwendet Buxtehude das entsprechende Ritornell, das auch nach der Aria steht.
- 6. Strophe für das gesamte, fünfstimmige Vokalensemble und Basso continuo mit dem musikalischen Satz und dem Ritornell aus der 2. Strophe
- 7. Strophe für das gesamte Vokal- und Instrumentalensemble mit dem Ritornell aus der 2. Strophe. Das Ritornell wird hier allerdings ohne Flöten ausgeführt.

Die Eintragung „*Eins bitte ich vom Herrn*“ *repetatur si placuerit* weist auf die freigestellte Wiederholung des Concerto – Satzes als Schluss dieser Kantate hin.²¹

Eine Abschrift dieser Kantate ist in der Dübensammlung unter dem Faszikel vok.mus.i hskr 85:8 aufbewahrt und auf den 1. Dezember 1685 datiert.²²

Was die Verwendung dieser Adventskantate angeht, so ordnet sie Pirro der Gruppe der Kompositionen zu, die für die „Abendmusiken“ an St. Marien in Lübeck komponiert wurden.²³

²¹ Karstädt 1974, S. 23 f

²² Snyder 2007, S. 381

²³ Pirro 1913, S. 283

2.3 „Fürchtet euch nicht, siehe ich verkündige euch eine große Freude“, BuxWV 30

Die Kantate „Fürchtet euch nicht“ ist für Sopran- und Bassstimme, zwei Violinen und Basso Continuo komponiert und steht in F-Dur. Eröffnet wird das kurze Werk von einer instrumentalen Sonata im 3/Takt im Ausmaß von 24 Takten. Sie weist am Beginn eine imitierende Satzweise in den beiden Violinstimmen auf und trägt die Tempovorschrift „poco presto“.

Der Concerto-Satz, der in der gleichen Tonart und Taktart wie die Sonata steht, nimmt das thematische Material der Sonata auf und verarbeitet es in imitatorisch-dialogischen und homophonen Abschnitten. Dabei wird der Text fast ausschließlich syllabisch vertont. Die Worte „Fürchtet euch nicht“ werden am Beginn des Concerto-Satzes vierzehn Mal von den Singstimmen deklamiert. Diese eröffnenden Worte beschließen auch mit dreimaliger Wiederholung den vokalen Teil des Concertos. Fünfzehn Takte instrumentales Nachspiel führen den Satz zu Ende.

In schlichter Weise, für Sopran, Bass und Basso continuo ist die Aria im C-Takt und wieder in F-Dur komponiert. Beide Vokalstimmen werden in allen drei Strophen durchgehend homophon geführt. Ein Ritornello im Ausmaß von neun Takten trennt die drei Strophen voneinander.

Entsprechend dem Muster der Concerto-Aria-Kantate wird der Concerto-Satz abschließend wiederholt.

Der Text des Concerto-Satzes ist der Heiligen Schrift entnommen und stammt aus dem 10. und 11. Vers des 2. Kapitels des Lukasevangeliums. Die drei Aria-Strophen „O gnadenreiches Leben“, „Freut euch, ihr kleinen Kinder“ und „Freut euch mit ihm daneben“ sind eine Dichtung von Adam Olearius und in mehreren Gesangsbüchern enthalten. Die erste Veröffentlichung findet sich im „Neu vermehrten Volständigen Gesangbüchlein“, Amsterdam 1666.²⁴

²⁴ Geck 1965, S. 194

Pirro ordnet diese Kantate für die Advents- und Weihnachtszeit ein und geht davon aus, dass sie in den „Abendmusiken“ an St. Marien in Lübeck erklingen ist.²⁵

Im Buxtehude Werkverzeichnis wird neben der Tabulatur (vok.mus.i hskr. 82:35, 11) und den Stimmen (vok.mus.i hskr. 50:17) in der Dübensammlung von Karstädt auch ein Stimmensatz mit schwedischem Text „Fruchten Ehr ej“ und eine Lautentabulatur angeführt. Der schwedische Text ist mit dem 1. 12. 1685 datiert.²⁶

2.4 „Gott fährt auf mit Jauchzen“, BuxWV 33

Dem österlichen Anlass entsprechend wählt Buxtehude für diese Himmelfahrts-Kantate eine reiche Instrumentalbesetzung, die sich aus Violine I und II, Viola I und II, Trompete I und II, Cornetto (Zinck) I und II, Fagott und Basso continuo zusammensetzt. Die Vokalpartien sind Sopran I und II und einer Bassstimme zugeordnet.

Die einleitende Sinfonia im C-Takt steht wie die anderen Teile der Kantate in C-Dur und wird von einem markanten Trompetenmotiv eröffnet, das im Wechsel mit den anderen Instrumenten mehrfach erklingt.

Der Basssolist intoniert mit einer aufsteigenden Zerlegung des C-Dur-Dreiklanges den Beginn des Concerto-Satzes „Gott fährt auf“, der auf die Verse 6, 7 und 2 des 47. Psalmes aus dem Alten Testament komponiert ist. Dieser Satz im 3/4-Takt ist geprägt vom Anfangsmotiv der vokalen Solostimme, das vom gesamten Instrumentarium erwidert wird.

Darauf folgt die Aria I für Sopran I mit Basso continuo-Begleitung im C-Takt auf den Text von Johann Rists „Himmelfahrtsgesang“, die von einem kurzen Ritornell der Streichinstrumente abgeschlossen wird.

Entgegen dem üblichen Muster folgt nach der ersten Arie der zweite Abschnitt des Concerto -Satzes „Lobsinget Gott“ mit allen Instrumenten und vokalem Basssolo. Dieses begonnene Schema aufnehmend folgt die Aria II für Sopran II und Basso continuo mit dem bekannten Ritornello. Diesem Abschnitt folgt wieder ein Concertoteil „Frohlocket, frohlocket“ für Basssolo und volle Instrumentalbesetzung. Die Aria III „Du hast dich zu der rechten Hand“ ist für Basso continuo und alle drei Vokalstimmen komponiert. Das

²⁵ Pirro 1913, S. 248

²⁶ Karstädt 1974, S. 28

Ritornell fehlt nun und die Kantate wird mit der Wiederholung ersten Concerto-Abschnitts „Gott fähret auf“ beendet.

Mit dieser modifizierten Struktur (die einzelnen Strophen sind durch Concertoabschnitte voneinander getrennt) gehört die Himmelfahrtskantate, sowie die Kantate „Ich suchte des Nachts“, BuxWV 50 zu den Werken, deren Aufbau mehr auf einzelne Abschnitte ausgerichtet ist und damit eher concerto- als kantatenähnlich ist.²⁷

Die Tabulatur dieser Kantate wird unter dem Faszikel vok.mus.i hskr. 82:43 in der Dübensammlung aufbewahrt.²⁸

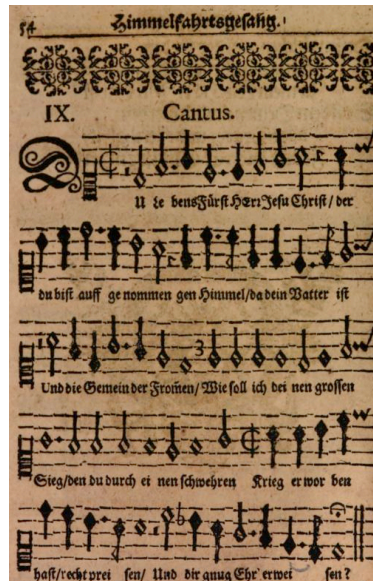
Eine Datierung auf der Abschrift in der Dübensammlung weist dem Werk das Jahr 1683 als Entstehungsdatum zu.²⁹

Das erste der beiden folgenden Notenbeispiele zeigt zunächst die Cantus-Vorlage „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ aus der Publikation „Himmlische Lieder“ von Johann Rist. Im zweiten Beispiel wird der Beginn der Bearbeitung der Melodie und der Vertonung des Textes von Rist durch Dieterich Buxtehude in der Aria I aus der Kantate „Gott fähret auf mit Jauchzen“ dargestellt.

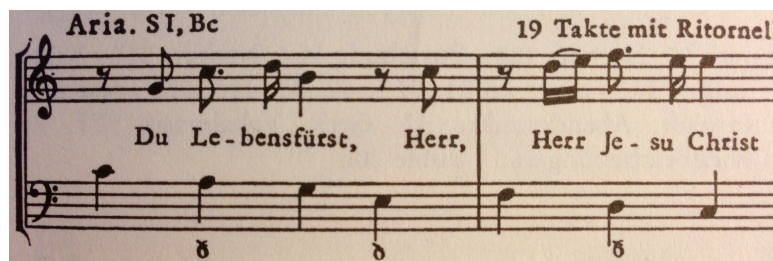
²⁷ Snyder 2007, S. 233

²⁸ Karstädt 1974, S. 32

²⁹ Snyder 2007, S. 380



„Du Lebensfürst“ aus „Himmlische Lieder“³⁰



Aria I aus „Gott fährt auf mit Jauchzen“³¹

2.5 „Herr, auf dich traue ich“, BuxWV 35

Während der Text, den Buxtehude für die Komposition des Concerto-Satzes dieser Kantate dem Psalm 31, Verse 2 – 4 entnommen ist, bleibt die Herkunft der Texte für die vier Aria -Strophen in diesem Fall ungeklärt. Das Schema der Concerto-Aria-Kantate ist bei BuxWV 35 insofern modifiziert, als dass Buxtehude den Concertoabschnitt nicht einfach wiederholt, sondern er verwendet den ersten Psalmvers „Herr, auf dich traue ich, lass mich nimmermehr zu Schanden werden, errette mich durch deine Gerechtigkeit“ für die Vertonung des ersten vokalen Teiles und bedient sich der verbliebenen zwei Psalmverse (drei und vier) als Textgrundlage für den Schlussteil der Kantate, den er zusätzlich mit einem umfangreichen Amen über 46 Takte erweitert.

³⁰ Rist 1642, S. 54

³¹ Karstädt 1974, S. 31

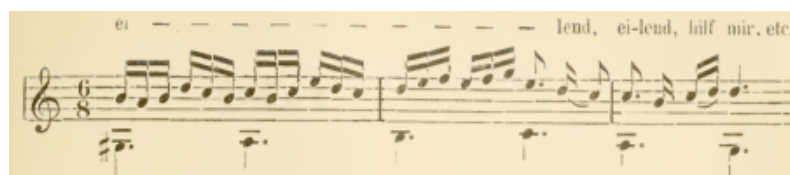
Die kleine Besetzung des Werkes, das in der Tonart a-moll komponiert ist, besteht aus einem Sopran, zwei Violinstimmen und dem Basso continuo. Als verbindendes Element zwischen Sonata und Concerto, die beide im 3/4-Takt stehen, verwendet Buxtehude als Ostinatofigur im Bass eine Zerlegung des d-Moll-Akkordes, der Beständigkeit im Hinblick auf das Vertrauen in Gott suggeriert.

Das musikalische Material in allen Aria-Strophen ist identisch und wird von der Sopranstimme und dem Basso continuo ausgeführt. Als verbindendes Element fungiert ein kurzes, instrumentales Ritornell.³²

Wie schon erwähnt, verfährt Buxtehude mit der Gestaltung des Schlusssatzes der Kantate anders als üblich. Dabei legt er großen Wert auf die tonmalerische Darstellung der Wortaussage, wie in der Darstellung zu sehen ist. So wird das Wort „Neige“ durch eine fallende kleine Sext und durch Sequenzierung in der Sopranstimme anschaulich:



Ebenso verfährt der Komponist mit „laufend“, indem er das Wort in der Sopranstimme melismatisch mit Sechzehnteltriolen erweitert und gleichzeitig mit einer chromatisch nach oben führenden Bewegung der Violine unterstützt:



An anderer Stelle bedient er sich ebenfalls der Chromatik und erhöht die Spannung durch auftaktige Rhythmisierung der Bassstimme:³³



³² Ebd., S. 34

³³ Pirro 1913, S. 394 f

Schließlich endet die Kantate, deren Abschrift in der Dübensammlung unter vok.mus.i hskr. 82:35 aufbewahrt ist, mit einem finalen „Amen“.³⁴

2.6 „Herr, wenn ich dich nur habe“, BuxWV 39

Nach einem kurzen instrumentalen Vorspiel erfolgt in dieser Kantate bereits der Einsatz der Sopranstimme, die in diesem Werk Buxtehudes besonders virtuos und anspruchsvoll gestaltet ist. Die solistische Vokalpart des Soprans wird von zwei Violinen, einer Viola da gamba, die in diesem Fall den Part übernimmt, den sonst der Violonbass inne hat, und dem Basso continuo begleitet.

Die Stimme der Viola da gamba folgt zwar in einigen Abschnitten dem Basso continuo, agiert aber sonst als ganz eigenständige Stimme.³⁵

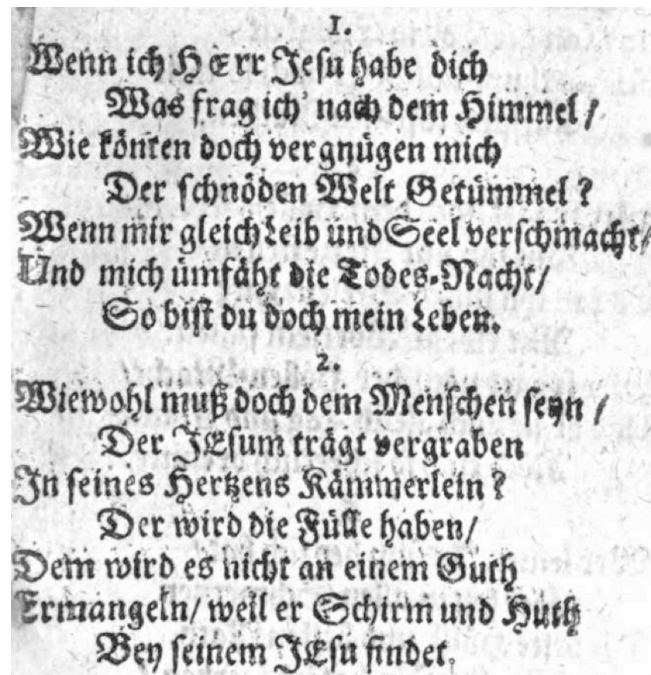
Der Text, der dieser Kantate zugrunde liegt, besteht im Fall des Concertos aus dem 25. und 26. Vers des 73. Psalmes. Die Aria-Texte sind der „zwölften geistlichen Betrachtung aus dem Buch „Der treue Seelenfreund Christus Jesus“ von Anna Sophia Landgräfin von Hessen – Darmstatt (Faksimile siehe unten) entnommen. Die erste Strophe von Landgräfin Anna Sophias geistlicher Betrachtung wurde von Buxtehude auch in der Kantate „Wenn ich, Herr Jesu, habe dich“, BuxWV 107 ein zweites Mal vertont.³⁶

Der zweiten Strophe ist in der Kantate BuxWV 39 ein abschließendes „Amen“ angefügt.

³⁴ Karstädt 1974, S. 35

³⁵ Snyder 2007, S. 416

³⁶ Snyder 2007, S. 177



Strophen 1 und 2 der Aria aus „Herr, wenn ich dich nur habe“, BuxWV 39³⁷

Der Concerto-Satz umfasst 125 Takte und ist in G-Dur komponiert. Abschnitte im C-Takt und 6/4-Takt wechseln je nach Textaussage ab. Ebenso fügt Buxtehude die Tempobezeichnungen „Adagio“ und „Vivace“ ein. Der Komponist gestaltet seine Musik sehr nahe am Text und bedient sich zahlreicher musikalischer Elemente, um die Textaussage zu intensivieren. In den Takten 32 und 33 führt er den Sopran in eine hohe Lage (Himmel) und verdeutlicht durch einen Saltus duriusculus von einer Septime nach unten (Erde).



Takt 31 und 32 aus BuxWV 39³⁸

³⁷ Hessen – Darmstadt 1658, S. 303

³⁸ Straeten 2004, alle Notenbeispiele zu BuxWV 39 stammen aus dieser Edition

Der Adagio-Abschnitt des Concertos, überwiegend in e-Moll gehalten, ist geprägt von einer Suspiratio-Figur auf den Text „Wann mir gleich Leib und Seel verschmacht“.



Takte 39 – 41 aus BuxWV 39

Den beiden Aria-Strophen für Sopran und gesamte Instrumentalbesetzung ist ein achttaktiges Ritornell angefügt.

Eingeleitet durch einen Lento-Abschnitt beschließt der letzte Satz „Amen“, mit ausladenden Melismen die Kantate.



Takte 166 – 168 aus BuxWV 39

Eine Abschrift der Stimmen dieser Kantate wird in der Dübensammlung unter der Faszikelnummer vok.mus.i hskr. 67:24 aufbewahrt. Eine vollständige Tabulatur von BuxWV 39 liegt auch seit 1989 in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck unter Mus. A. 373 auf.³⁹

2.7 „Ich habe Lust abzuschneiden“, BuxWV 46

Mit dieser Kantate Buxtehudes liegt ein Werk vor, das der Komponist mit BuxWV 47 selbst einer Überarbeitung unterzog, die im Vergleich zur ersten Fassung durchaus nennenswerte Unterschiede aufweist. Zunächst soll die Kantate beschrieben werden, wie

³⁹ Snyder 2007, S. 371

sie als Abschrift in der Dübensammlung unter vok.mus.i hskr. 82:42, 7 als Tabulatur, die mit 3. Mai 1681 datiert ist, und unter vok.mus.i hskr. 51:4 als Stimmensatz vorliegt.

Für die Besetzung wählt Dieterich Buxtehude zwei Sopranstimmen, eine Bassstimme, zwei Violinen, Violone (Fagott) und Basso continuo. Die Textvorlage für das Concerto bildet ein Schriftwort aus dem ersten Kapitel des Philipperbriefs, dessen 23. Vers er den Kernsatz „Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein“ entnimmt. Für die Komposition der Aria-Strophen bedient er sich der Dichtung „Spann aus, ach frommer Gott“ von Michael Walther, die in der Publikation „Neu-erfundene Geistliche Wasser-Quelle“ 1658 in Frankfurt/Oder erschienen ist.⁴⁰

Die in g-Moll komponierte Kantate wird von einer kurzen, überwiegend homophon gestalteten Sonata mit 22 Takten eröffnet.

Das folgende Concerto teilt den knappen Text in zwei musikalisch unterschiedlich gearbeitete Teile. Während die Worte „Ich habe Lust abzuschneiden“ in blockhafter Homophonie gesetzt sind, verwendet der Komponist für den zweiten Textteil „und bei Christo zu sein“ eine fugierte Behandlung des musikalischen Materials.

Der Umfang des Concertosatzes im 3/2-Takt beträgt lediglich 74 Takte und sieht die Mitwirkung des gesamten Instrumental- und Vokalensembles vor. Jedes Mal, wenn das Wort „abzuschneiden“, das immer nur im homophonen Satz erscheint, wiederholt wird, schreibt Buxtehude die dynamische Bezeichnung „piano“ vor, um den Wortsinn musikalisch zu intensivieren.

Die ersten drei Strophen der Aria werden von den Vokalsolisten in der Reihenfolge Sopran I, Sopran II und Bass, jeweils mit Basso continuo, vorgetragen. Die erste und zweite Strophe werden vom musikalisch identischen Ritornell abgeschlossen. Für die dritten Strophe, in der der Bass frei einsetzt, komponiert Buxtehude ein eigenes, kurzes Ritornell. Die vierte Strophe „So spann doch aus, ach frommer Gott“ ist in einem etwas stärker konzertierenden Stil für das Vokalterzett mit Basso continuo-Begleitung komponiert und in den ersten Takten durch forte-piano-Kontraste geprägt. Dieser letzten Aria-Strophe fehlt ein Ritornell und die Kantate schließt mit der Wiederholung der Sonata und des Concertos.⁴¹

⁴⁰ Karstädt 1974, S. 43

⁴¹ Snyder 2007, S. 393

Zieht man den Text der Aria-Strophen in Betracht, so scheint eine liturgische Verwendung als Begräbnismusik durchaus naheliegend.

In der zweiten Fassung der Kantate „Ich habe Lust abzuschneiden“, ist das Concerto zu Beginn mit 67 Takten gegenüber 74 Takten der vorigen Vertonung deutlich gekürzt und dessen Fuge tritt nicht so deutlich hervor, da Buxtehude jeden eröffnenden Themeneintritt mit einer homophonen Begleitung erscheinen lässt. Ein Vergleich einiger Concerto-Takte der beiden Fassungen macht den Unterschied der Fassungen augenscheinlich:

BuxWV 47, Concerto, Takte 21 – 28⁴³

⁴³ Snyder 2007, S. 393 - 395

Während in BuxWV 46 ein deutlicher Kontrast zwischen dem Concerto-Satz und den Aria-Strophen vorliegt, wird dieser in BuxWV 47 eher abgeschwächt. Obwohl die nun gänzlich im Concertatostil komponierte Aria die gleiche Besetzung wie in BuxWV 46 hat, treten in der dritten und vierten Strophe die Instrumente hinzu. Dadurch ist hier die Wiederholung des Concerto-Satzes zur Vollendung der Form nicht mehr nötig und fällt in dieser Fassung weg. Die überarbeitete Version der Kantate „Ich habe Lust abzuschneiden“ liegt als Abschrift in Tabulatur in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck unter LÜh A 373 auf.⁴⁴

Martin Geck stellt fest, dass diese Änderungen künstlerische Beweggründe haben, die darauf abzielen, die Ideen des Textes möglichst deutlich in Erscheinung zu bringen. Diese Intensivierung wird allerdings nicht dadurch erreicht, dass Buxtehude Wert auf ausdrucksvolle Madrigalismen, Chromatik und großangelegte Konzertsätze legt, sondern alle diese Mittel eher vermindert, als sie vermehrt einzusetzen. Es ist festzustellen, dass in dieser Kantate das Concerto vom Lied-Stil überzogen wird und die Gattung des Concertos hier zugunsten der Aria in den Hintergrund tritt.⁴⁵

2.9 „Ich halte es dafür, daß dieser Zeit Leiden der Herrlichkeit nicht wert sei“, BuxWV 48

Die Sonate zur Kantate "Ich halte es dafür" gehört zu den vielgestaltigsten dieser Gattung, die die Concerto-Aria-Kantaten eröffnet und nimmt auch mit der instrumentalen Besetzung für Violine, Violetta, Violone und Basso continuo eine Sonderstellung ein.⁴⁶

Mit "Violetta" bezeichnet Buxtehude eine Viola da braccio, wenn er dieses Instrument in der Mittellage innerhalb eines Steichersatzes verwendet. Dort steht diese Stimme zumeist in Alt - oder Tenorlage. Die Bezeichnung Violetta erscheint in fünf weiteren Kompositionen Buxtehudes.⁴⁷

⁴⁴ Ebd., S. 393

⁴⁵ Geck 1965, S. 146

⁴⁶ Snyder 2007, S. 344

⁴⁷ Ebd., S. 417

Wie in den meisten rein instrumentalen Sonaten Buxtehudes, deren langsame Abschnitte eher kurz ausfallen und deren schnelle stärker strukturiert sind, verhält es sich auch bei dieser Komposition, die sich in drei Teile aufspalten lässt. Die ersten fünf akkordischen Takte tragen die Tempobezeichnung "Adagio". Es folgt ein fünfzehn Takte langer "Allegro"-Teil in Form einer dreistimmigen Fuge mit zwei Durchführungen. Am Ende der Sonate findet sich ein unbezeichneter, akkordischer Abschnitt mit wiederholten Achtelnoten, die ein ausgeschriebenes Tremolo darstellen. (Diese Tremolo - Technik wird im Rahmen der Analyse der zweiten Kantate aus Membra Jesu Nostri, "Ad genua" näher beschrieben)⁴⁸.

Die Texte für BuxWV 48 stammen zum einen aus dem achten Kapitel des Römerbriefs. Die Worte des 18. Verses dieses neutestamentlichen Buches verwendet Buxtehude für die Vertonung des Concertos. Zum anderen stellen die Verse „In coelo requies! Was quälet mein Herz“ von Johannes Flitner, die in „Suscitabulum Musicum. Das ist: Musicalisches Weckerlein“ aus Greifswald 1661 erschienen sind, die Textgrundlage für die Aria-Strophen dar.⁴⁹

Neben der instrumentalen Besetzung, die oben schon erläutert wurde, sind das Concerto und die Aria für Sopran- und Bassstimme komponiert.

Das 95 Takte umfassende Concerto in g-Moll und im 3/Takt ist ein Beispiel dafür, dass Buxtehude die Tendenz zeigt, die Vertonung des Bibelwortes nur noch als Motto aufzufassen und schon im Eröffnungsteil das Liedhafte der gesamten Komposition in den Mittelpunkt zu stellen. Der Schwerpunkt fällt auf die Meditation des Textes in den Aria-Strophen und das Konzert mit eingelegten Aria-Strophen erscheint als eine Liedkantate mit vorausgehendem Concerto.⁵⁰

⁴⁸ Ebd., S. 344

⁴⁹ Geck 1965, S. 194 f

⁵⁰ Ebd., S. 143

Mit der ersten Aria-Strophe „Was quälet mein Herz“ schafft Dieterich Buxtehude eine Komposition von großem lyrischen Gehalt, der es gelingt Trauer und Schmerz auf innige Weise mit musikalischen Mitteln auszudrücken.

Dazu trägt ganz wesentlich der harmonische Generalbass bei, der die Konzeption des Werkes stark prägt und in folgerichtigen harmonischen Schritten, durch stufenweise, in den Takten sieben bis zehn chromatische Bewegung (*passus duriusculus*), die Textaussage zu intensivieren vermag. Alle bedeutsamen Kadenzen im Verlauf der Aria führen in die Dominante D-Dur, wie in den Takten drei, sechs, zehn, vierzehn und neunzehn zu beobachten ist. Zwischen diesen Kadenzen gestaltet Buxtehude die Harmonik so abwechslungsreich, dass diese häufigen Kadenzierungen nach D-Dur niemals eintönig wirken. Erst mit den tröstlichen Worten „Die Liebe von hier heißt Himmelsbegier“ erreicht der harmonische Verlauf die Dur-Parallele B-Dur der Grundtonart, die schließlich im letzten Takt erreicht wird. Dieser Schlussteil schafft auch erst metrische Klarheit. Der Dreiertakt wird zuvor meist durch Vorhalte verschleiert. Die spannungsvolle Konzeption der Singstimme, die sich mit dem lamenthaften Aufschwung über eine kleine Sext gleich bei den ersten Versworten manifestiert, äußert sich in Folge am Beginn jeder Verszeile durch einen ausgedehnten, rhythmisch bewegten Klageruf auf die Worte: „Was quälet“, „für Trauern“, „was ängstet“, „mit Trauern“, usw., dem jeweils ein einstufiger Tonschritt (in den Takten fünf und sechs chromatisch), dem ein erneuter Aufschwung folgt.⁵¹

Ein schlichtes, homophon gesetztes instrumentales Ritornell von zwölf Takten beschließt diese eindrucksvolle Aria-Komposition.

⁵¹ Ebd., S. 169

Aria I für Sopran aus „Ich halte es dafür“, BuxWV 48⁵²

Die Aria II komponiert Buxtehude für die Bassstimme, und die volle Instrumentalbesetzung mit Basso continuo. Den Beginn gestaltet der Komponist mit ausladenden Suspiratio - Figuren auf „Was ängstet“ in der Singstimme, die sehr bald einer sehr ruhigen, syllabischen Ausführung des weiteren Verlaufs Platz machen. Die solistische Singstimme wird im Wechsel mit homophon gesetzten Instrumentalabschnitten weitergeführt. Schließlich endet die Aria-Strophe mit dem Ritornell, das bereits aus der Aria I bekannt ist.

Anfang der Aria II aus „Ich halte es dafür“, BuxWV 48⁵³

⁵² Geck 1965, S. 168

⁵³ Karstädt 1974, S. 46

Die nächste Strophe „Ach wär ich bei dir“ wird wieder vom Sopran mit Begleitung des Basso continuo gesungen und verwendet in der Aria wie im Ritornell das gleiche musikalische Material wie Aria I.

Die letzte Aria-Strophe „Du giebtest mir Ruh“ wird von der gesamten vokalen und instrumentalen Besetzung über 121 Takte musiziert und weist einen Concertatostil auf, der Buxtehude auf die Wiederholung des einleitenden Concerto-Satzes verzichten lässt.

Die Kantate „Ich halte es dafür“, BuxWV 48 ist für die liturgische Verwendung im Gottesdienst am vierten Sonntag nach Trinitatis vorgesehen.⁵⁴

In der Dübensammlung wird eine, mit dem 18. August 1683 datierte Stimmenabschrift unter dem Faszikel vok.mus.i hskr. 82:43 aufbewahrt. Auch die Lübecker Tabulatur, LÜh A 373 beinhaltet eine Abschrift der Kantate "Ich halte es dafür".⁵⁵

2.10 „Ich suchte des Nachts in meinem Bette“, BuxWV 50

Mit BuxWV 50 liegt eine ungewöhnliche Komposition im Vokalwerk des Lübecker Meisters vor. Bei der Auswahl des Textes greift Buxtehude auf die ersten drei Verse des dritten Kapitels des Hoheliedes aus dem Alten Testament zurück.

Wie auf viele andere Komponisten dieser Zeit übte die sinnliche, bildreiche Sprache dieses biblischen Buches auch auf Dieterich Buxtehude eine große Anziehungskraft aus. Dies äußert sich darin, dass er Teile daraus als Textvorlagen für weitere drei Kantatenwerke auswählt. Die im Hohelied beschriebene Liebe zwischen Mann und Frau wird in der kirchlichen Tradition auf die Liebe Christi und der Kirche bzw. der gläubigen Seele übertragen. In der vorliegenden Kantate verwendet Buxtehude das Abbild des verlorenen, gesuchten und wiedergefundenen Liebsten sowohl in biblischer

⁵⁴ Snyder 2007, S. 171

⁵⁵ Ebd., S. 380

Originalgestalt als auch in poetischer Form, wobei der Textdichter der drei Aria-Strophen unbekannt bleibt.⁵⁶

Als Besetzung wählt der Komponist eine Tenor- und eine Bassstimme für die vokalen Teile und zwei Violinen, Violone und Basso continuo für den instrumentalen Teil. Weiters verwendet er für die musikalische Verarbeitung des dritten Bibelverses zwei Oboen. Dieses Instrument verwendet Buxtehude nur in dieser Kantate sowie im „Templum Honoris“ und in der Hochzeitskantate „O fröhliche Stunden, o herrlicher Tag“, BuxWV 120.⁵⁷

Ohne eine eröffnende Sonata beginnt nach einem kurzen, zehntaktigen Instrumentalvorspiel der Vortrag des biblischen Textes in Form eines Concertos durch die beiden im Duett agierenden Gesangssolisten, vom Instrumentalensemble begleitet. Takt- und Tempowechsel sowie ein kurzes instrumentales Zwischenspiel (Takte 53 – 54, Lento) strukturieren die Form des Concertos, in dem polyphone mit homophonen Abschnitten im Wechsel stehen. Ein Nachspiel von 17 Takten, durch das das Concerto beendet wird, schließt auf der Dominante und leitet auf diese Weise gleichsam in die folgenden beiden Aria-Strophen über, die von Tenor und Basso continuo vorgetragen werden.

Die ersten beiden Aria-Strophen stehen in g-Moll und weisen so wie das Ritornell den gleichen Notentext auf. Buxtehude kehrt nun wieder zum Bibeltext zurück und vertont die Textstelle von der Begegnung mit den „Wächtern, die in der Stadt umgehen“ für beide Vokalsolisten und Basso continuo. Zusätzlich führt er in diesem Abschnitt die beiden Oboen ein, mit denen er die Hörner der Wächter nachzuahmen sucht. Harmonisch führt dieser Abschnitt nach B-Dur, der Tonart, in der schließlich auch die dritte Aria-Strophe steht, nach den Worten „Ich bin (...) noch mehr betrübt“ aber schließlich in b-Moll schließt. Darauf folgt der freudig bewegte, Aria-ähnliche Schlussabschnitt des Concertos, dem wieder der biblische Text unterlegt ist, der vom Auffinden des Freundes berichtet. Buxtehude gelingt es in dieser Kantatenkomposition auf eindrucksvolle Weise mit einem weit ausgreifenden Tonartenplan die wechselnden Gefühle, die in den

⁵⁶ Snyder 2007, S. 171

⁵⁷ Ebd., S. 147

unterschiedlichen Szenen dargestellt werden, musikalisch widerzuspiegeln. Während die Concerto-Abschnitte quasi die Handlung beschreiben, werden die Aria-Strophen dazu eingesetzt, durch ein Innehalten den jeweiligen Gefühlszustand zu meditieren.⁵⁸

Was die Verwendung dieser Kantate betrifft, so ordnet sie André Pirro der Gruppe der 17 Kantaten zu, in denen er Werke für die Abendmusiken an St. Marien („Cantates pour le temps de l’Abendmusik“) zusammenfasst.⁵⁹

Die Kantate „Ich suchte des Nachts“ trägt allerdings auch einen zeitgenössischen „de-tempore“-Hinweis für den zweiten Sonntag in der Adventszeit. Dieser Vermerk ordnet BuxWV 50 also den Kompositionen zu, die für die festtägliche Figuralmusik bestimmt waren.⁶⁰

Eine Abschrift der Partitur dieses Werkes bewahrt die Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique in Brüssel unter der Signatur BCR Lit. G. Nr. 739 auf. Als Schreiber ist Nicolaus Knüppel, Dömitz ausgewiesen. Eine Datierung vermerkt den 29. Oktober 1729.⁶¹

2.11 „Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe oder nicht?, BuxWV 54

Ein sechzehntaktiges, polyphones Vorspiel eröffnet den Concerto-Satz der Kantate „Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe oder nicht“. Die instrumentale Besetzung besteht aus Violino I und II, Viola I und II, Violone und Basso continuo. Für den vokalen Part fordert Buxtehude ein fünfstimmiges Vokalensemble mit zwei Sopranstimmen.

⁵⁸ Snyder 2007, S. 233

⁵⁹ Pirro 1913, S. 361 - 363

⁶⁰ Geck 1965, S. 48

⁶¹ Karstädt 1974, S. 48

Das instrumentale Vorspiel setzt nur die Violinen und den Basso continuo ein. Die Violen erscheinen erst nach dem Eintritt der Singstimmen und haben hier nur die Aufgabe, die Alt- und die Tenorstimme zu verdoppeln, wenn beide Stimmen im homophonen Satz gemeinsam singen. Der Tenor eröffnet das Concerto, indem er in Achteln den gesamten Text des ersten Perikopenabschnitts („Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe oder nicht“) auf dem gleichen Ton (b) rezitiert. Die anderen Stimmen nehmen diesen Text auf, der den ganzen Concerto-Satz über vorwiegend im homophonen Satz, begleitet von den Instrumenten, vertont ist. Der Text für das Concerto sind die Verse 17b und 21b aus dem 22. Kapitel des Matthäusevangeliums.

Abgeleitet von der Bibelstelle lässt sich auch die liturgische Verwendung für die Komposition für den 23. Sonntag nach Trinitatis ableiten.⁶²

Zwischen Concerto und Aria schreibt Buxtehude ein fünfzehn Takte langes „Intermedium“ mit der Tempobezeichnung „Lento“ für die Instrumente des Ensembles, wobei die Violen ausgespart werden. Die drei Aria-Strophen sind ein Terzett für Alt-, Bass- und Tenorstimme mit Begleitung der beiden Violinen und Basso continuo, die jeweils den gleichen Notentext haben. Dies gilt auch für das kurze Ritornell nach den einzelnen Strophen.

Den zweiten Teil des biblischen Textes setzt Buxtehude in Form eines Concertos an den Schluss seiner Kantate. Die Singstimmen deklamieren den Text im blockweise homophonen Satz, begleitet von den Instrumenten. Hier werden auch wieder die Violen in gleicher Weise wie im ersten Satz verwendet.

Die Abschrift des Stimmenmaterials zu dieser Kantate (vok.mus.i hskr. 51.11 in der Dübensammlung) trägt auf der Titelseite folgende Angabe: „Ist es Recht à 10 vel 20: 2 Soprani, Alto, Tenor, Basso, 2. Violini, 2. Viola, Violon con 5 Voci e 5 Strom. Capella“. Es kann vermutet werden, dass dieser Hinweis auf eine Verdoppelung der Singstimmen und der Instrumente zu deuten ist. Allerdings umfasst der vorhandene Stimmensatz nur die zehn Hauptstimmen und die Stimme für den Orgel-Continuo. Eine Verdoppelung

⁶² Snyder 2007, S. 171

durch die Capella, wie sie gefordert wird, würde wohl nur die Tutti-Abschnitte betreffen. Die reduzierte Stimmenanzahl in den Aria-Abschnitten wäre davon nicht betroffen.⁶³

Die Einfachheit des musikalischen Materials und auch die geringe Qualität des Textes bewertet Geck mit der Aussage, „*die Aria habe kaum einen anderen Vorzug, als dass sie das Evangelium paraphrasiert und aktualisiert*“.⁶⁴

Bei dem Text, der für die Aria-Strophen in dieser Kantate vorliegt, ist es unübersehbar, dass es sich auf Grund der schlechten Qualität und der schlechten Sprache um eine Gelegenheitsdichtung handeln dürfte, die speziell an den Text der biblischen Vorlage angepasst wurde. Da in diesem Fall auch kein Textdichter verifiziert werden kann, ist nicht klar, ob Buxtehude eine gedruckte Textvorlage, die zu dieser Zeit in großer Zahl vorhanden waren, verwendet hat oder ob er sie ad hoc für diesen Anlass dichten ließ.⁶⁵

2.12 „Je höher du bist, je mehr dich demütige“, BuxWV 55

Diese Kantate entspricht genau dem formalen Aufbau, wie er in den meisten der Concerto-Aria-Kantaten Buxtehudes zu beobachten ist. Die instrumentale Sonata am Beginn für Violino I und II, Violone und Basso continuo ist die umfangreichste unter den Einleitungssonaten im Werk Dieterich Buxtehudes und ähnelt der Form der rein instrumentalen Sonatenkompositionen. Der erste Abschnitt (Takte 1 – 42) hat die Form A – A – B – C – C und entspricht mit seiner Rhythmik einer stilisierten Sarabande. Wiederholte Teile aus diesem Abschnitt sind „piano“ zu musizieren.

⁶³ Snyder 2007, S. 409

⁶⁴ Geck 1965, S. 37

⁶⁵ Geck 1965, S. 33



Sonata aus „Je höher du bist“, BuxWV 55, Takte 1 – 9

Der erste Abschnitt wird von einer Fuge mit zwei Durchführungen und mit einem Kontrasubjekt gefolgt. (Takte 43 – 67)



Sonata aus „Je höher du bist“, BuxWV 55, Takte 47 – 50

Der letzte Teil der Sonata (Takte 69 – 78), der mit „Largo“ bezeichnet ist, zeigt einen akkordischen, ausgezierten Verlauf im Concertatostil.



Sonata aus „Je höher du bist“, BuxWV 55, Takte 69 und 70⁶⁶

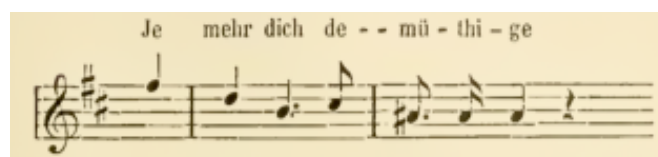
⁶⁶ Snyder 2007, S. 344 - 346

Im 154 Takte langen Concerto in h-Moll verwendet Buxtehude einen Satz, der dem dritten Kapitel des alttestamentlichen Weisheitsbuches Jesus Sirach entnommen ist und dort den 20. Vers bildet. Zu den Instrumenten treten nun zwei Sopranstimmen und eine Bassstimme hinzu.⁶⁷

Der Komponist versteht es hier auf eindrucksvolle Weise die Worte „je höher“ durch das Anheben der Bassstimme in Form einer Zerlegung des h-Moll Akkordes, unterstützt durch die Beantwortung der Violinen, Wort für Wort darzustellen. Ebenso verfährt er bei „demütige“ in der entgegengesetzten Richtung. Diese Katabasis wird vom Sopran auf die gleiche Weise bestätigt.



Beginn des Concerto – Satzes aus „Je höher du bist“, BuxWV 55



Sopraneinsatz im Concerto aus „Je höher du bist“, BuxWV 55⁶⁸

⁶⁷ Karstädt 1974, S. 51

⁶⁸ Pirro 1913, S. 246 f

Die erste und zweite Aria-Strophe auf den Text eines unbekannten Dichters werden jeweils mit dem identischen musikalischen Material von Sopran I und Sopran II mit Begleitung des Basso continuo vorgetragen. Die dritte Strophe unterscheidet sich kompositorisch von den ersten beiden und ist dem Basssolisten zugewiesen. Die Aria-Strophen werden von kurzen instrumentalen Ritornellen abgeschlossen. In der vierten Strophe setzt Buxtehude das gesamte Vokal- und Instrumentalensemble ein. Schließlich endet die Kantate mit einer Wiederholung des Concertos.

Eine liturgische Verwendbarkeit dieser Komposition ist für den elften und dreizehnten Sonntag nach Trinitatis denkbar. An diesen Tagen endet das Evangelium jeweils gleich mit den Worten: „Denn wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden, und wer sich selbst erniedrigt, der soll erhöht werden.“⁶⁹

Eine Abschrift der Tabulatur zu dieser Kantate ist auf den 23. Juli 1684 datiert und wird in der Dübensammlung unter vok.mus.i hskr. 82:35 aufbewahrt.⁷⁰

2.13 „Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes“, BuxWV 77

Wie in BuxWV 48 „Ich halte es dafür“ stammt auch der Text dieser Kantate aus dem achten Kapitel des neutestamentlichen Römerbriefes. Der kurze Abschnitt aus Vers 39 b „Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes“ bildet die Textvorlage für das Concerto dieser Komposition. Der Textdichter der Aria-Strophen „Wie sollte wohl heißen das zeitliche Leiden“ bleibt unbekannt.

Alle Sätze der Kantate für Sopran, Alt, Bass, 2 Violinen, Violone und Basso continuo stehen in d-moll. Das Concerto wird nach einem siebentaktigen Vorspiel mit der dreimaligen Deklamation des Wortes „Nichts“, jeweils durch Pausen getrennt, eröffnet.

Im weiteren Ablauf des Concertos wird deutlich, dass sich dieser erste Kantatensatz besonders durch die Klarheit des tonartlichen Aufbaus von anderen Kompositionen Buxtehudes unterscheidet.⁷¹

⁶⁹ Geck 1965, S. 57

⁷⁰ Snyder 2007, S. 381

⁷¹ Ebd., S. 387

Kerala Snyder sieht darin einen Hinweis, dass Dieterich Buxtehude in seinen späteren Jahren, aus denen dieses Werk stammen dürfte, sich einen zunehmend klassischeren und ausgeglicheneren Stil zu eigen gemacht haben dürfte.⁷²

Die Vertonung der ersten Aria-Strophe ist für Sopran und das gesamte Instrumentalensemble ausgelegt. Nach den letzten Worten der Strophe bedient sich der Komponist eines Teils des Concertos und integriert es als Refrain in die Aria, was den Aufbau des gesamten Werkes eher concerto- als kantatenhaft erscheinen lässt. Zwölf Takte instrumentales Ritornell schließen die erste Strophe ab.

Bei der zweiten Aria-Strophe, diesmal für Alt und Instrumentalensemble, bedient er sich auf gleiche Weise der Integration des Concertoteils in die Aria. Beendet wird dieser Abschnitt mit dem Ritornell aus der ersten Strophe.

In der dritten Strophe singen alle Stimmen des Vokalensembles den Text. Auf den Einsatz der Violinen verzichtet Buxtehude hier. Ebenso fehlt das aus den beiden vorangehenden Strophen bekannte Element aus dem Concerto – Satz. Es folgt gleich das Ritornell um die letzten Aria-Strophe zu beschließen.

Die Concerto-Aria-Kantatenform wird durch Wiederholung des Eingangssatzes vollendet.

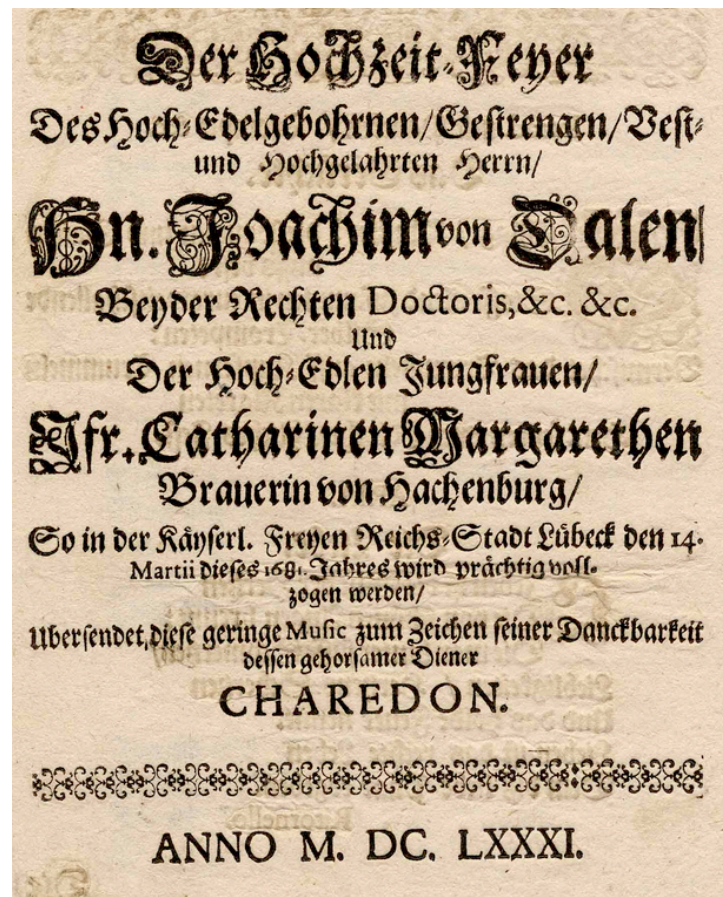
Eine Abschrift von „Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes“ ist in der Bibliothek der Hansestadt in der Lübecker Tabulatur, LÜh Mus. A. 373 zu finden.⁷³

2.14 „Schlagt, Künstler, die Pauken und Saiten“, BuxWV 122

Mit der Hochzeitskantate „Schlagt, Künstler, die Pauken und Saiten“ liegt ein Werk vor, dessen Kompositionsanlass sich eindeutig auf Grund eines Textdrucks zuordnen lässt, der unten abgebildet ist:

⁷² Ebd., S. 405

⁷³ Snyder 2007, S. 371



Deckblatt zum Textdruck von „Schlagt, Künstler, die Pauken und Saiten“, BuxWV 122⁷⁴

Die Kantate wurde anlässlich der Hochzeit von Joachim von Dalen und Catharine von Hachenburg im Jahr 1681 von Dieterich Buxtehude, der sich hier „Charedon“ (Distelfink) nennt, komponiert.⁷⁵

Der Verfasser der anlassbezogenen Dichtung von „Schlagt Künstler die Pauken“ ist nicht bekannt. Gustav Düben sah sich auf Grund der thematisch begrenzten Verwendbarkeit der Komposition veranlasst, eine für das Fest der Geburt Christi adaptierte Parodie zu erstellen. Sie ist in das Verzeichnis der Werke Buxtehudes mit dem Titel „Erfreue dich, Erde“ als BuxWV 26 aufgenommen.⁷⁶

⁷⁴

http://www2.musik.uu.se/duben/browsePart.php?Select_Part=12&Select_Dnr=376&command=restart, abgerufen am 25. November 2012

⁷⁵ Snyder 2007, S. 21

⁷⁶ Killian 1958, S. 18

Hier ist eine interessante Parallele zum Werk Johann Sebastian Bachs zu beobachten, der sich beim Eröffnungsschor seines Weihnachtsoratoriums, BWV 248 „Jauchzet, frohlocket“ ebenfalls der Parodie eines bereits existenten Werkes bedient. In diesem Fall unterlegt er der Musik des ersten Chores der Kantate „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“, die im Jahr 1733 als Glückwunschkantate für die Kurfürstin von Sachsen, Maria Josepha komponiert wurde, einen neuen Text, der die Musik nun liturgisch in den Weihnachtsfestkreis stellt. Vergleichbar ist in diesem Zusammenhang auch die instrumentale Besetzung mit Trompeten und Pauken, die sowohl in der Komposition Bachs als auch in Buxtehudes Kantate zum Einsatz kommen.

Eine Abschrift sowohl der Tabulatur und der Stimmen, als auch des Textblattes und des Textdruckes findet man in der Dübensammlung unter vok.mus.i hskr. 50:15.⁷⁷

Ein intradenartiges dreizehntaktiges Vorspiel von Trompeten, Pauken und Basso continuo, das wegen der Instrumentierung ausschließlich in C-Dur verharret, eröffnet den Concerto-Satz, der ab Takt dreizehn in voller Besetzung (2 Trompeten, Pauken in c und g, 2 Violinen, Violone, Basso continuo, Sopran I und II, Alt, Tenor und Bass) überwiegend blockartig und in homophoner Satzweise die Kantate eröffnet.

Für Sopran I und II und Basso continuo sind die ersten beiden Aria-Strophen bestimmt. Beide Strophen verwenden das gleiche musikalische Material und schließen mit einem identischen Ritornell. Die dritte und vierte Strophe bedienen sich der gleichen Basslinie und des gleichen Ritornells. In der dritten Strophe für die Altstimme entwickelt Buxtehude allerdings einen neuen Verlauf der Singstimme. Die vierte Strophenvertonung ist dem Bass zugeordnet, der in leicht abgewandelter Weise den Notentext der ersten beiden Aria-Strophen übernimmt. Zusätzlich treten die Streichinstrumente hinzu und geben diesem Satz ein concertatoartiges Gepräge. Der fünfte und letzte Aria-Strophe ist für das gesamte Vokal- und Instrumentalensemble konzipiert und hat eine homophone Grundstruktur. Das Ritornell fehlt an dieser Stelle und wird durch ein kurzes instrumentales Nachspiel ersetzt. Abschließend folgt eine Wiederholung des Concertos vom Anfang.

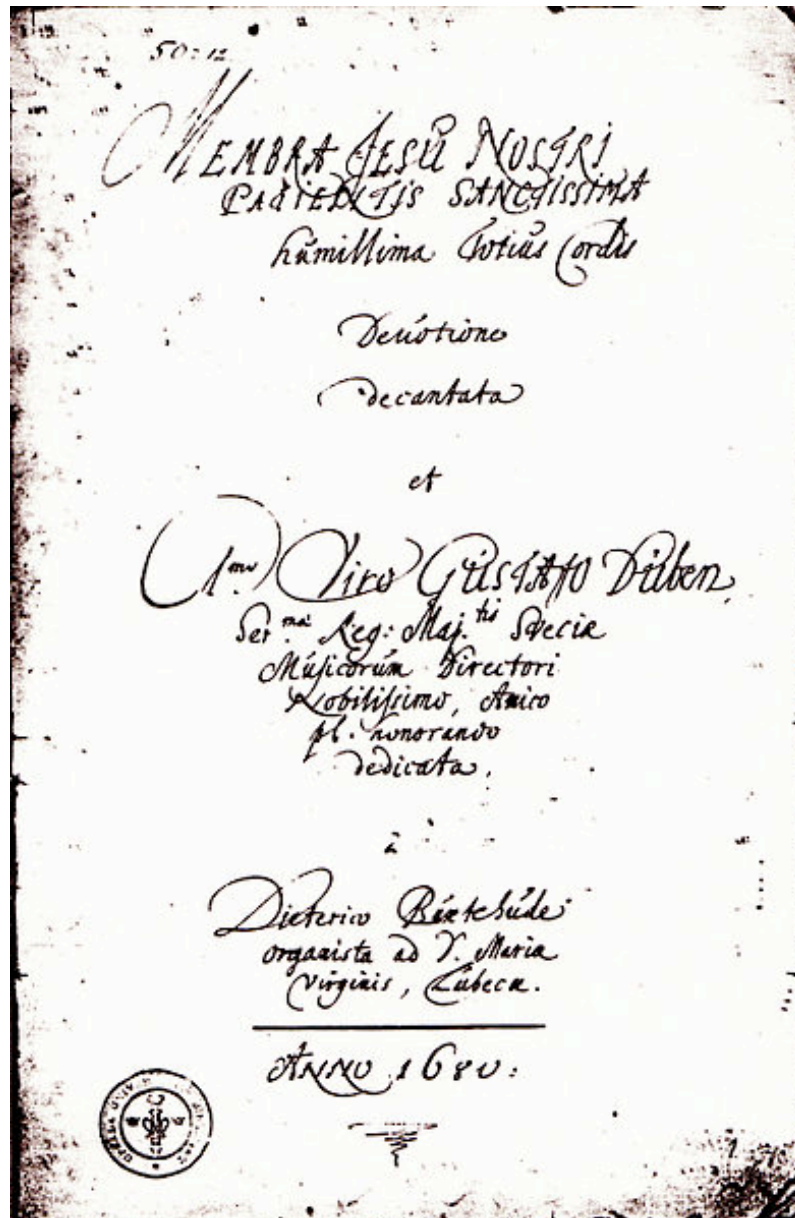
⁷⁷ Karstädt 1974, S. 119

„Schlagt, Künstler, die Pauken“ ist das einzige seiner erhaltenen Werke, in dem Buxtehude den Einsatz von Pauken (dem Titel entsprechend) vorschreibt. Satztechnisch dienen sie den Trompeten als Bass und stellen damit ein Gegenstück zum Violonbass her, der zur Unterstützung der Violinen eingesetzt wird. Obwohl es zur Musizierpraxis im 17. Jahrhundert gehörte, die Pauken häufig improvisatorisch ins Instrumentarium einzufügen, ist es im Blick auf die Besonderheit, dass in BuxWV 122 Pauken besetzt sind, anzunehmen, dass Buxtehude diese Praxis nicht begrüßte, da in anderen Werken mit autographen oder gedruckten Quellen diesbezügliche Hinweise fehlen.⁷⁸

⁷⁸ Snyder 2007, S. 423 f

III Membra Jesu Nostri

3.1 Das Autograph



Titelblatt des Autographs von „Membra Jesu Nostri“⁷⁹

⁷⁹ Grusnick 1987, Faksimilie des Autographs

Das Titelblatt der autographen Tabulatur zeigt Titel, Widmung, Autor und Entstehungsjahr des Kantatenzyklus „Membra Jesu Nostri“. Eine Reinschrift und Übersetzung soll Details näher ersichtlich machen:

MEMBRA JESU NOSTRI
PATIENTIS SANCTISSIMA
Humillima Totius Cordis
Devotione
decantata
et
I^{mo} Viro Gustavo Düben
Ser.^{ma} Reg: Maj.^{tis} Sveciae
Musicorum Directori
Nobilissimo, Amico
Pl. Honorando
dedicata
à
Dieterico Buxtehude
Organista ad S. Maria
Virginis, Lübeck

ANNO 1680

„Die heiligsten Gliedmaße
unseres leidenden Jesu
in demütigster Verehrung von ganzem Herzen besungen und
dem angesehen Herrn Gustav Düben
Musikdirektor Seiner allerdurchlauchtigsten Majestät des Königs von Schweden
meinem edlen und hochverehrungswürdigen Freund.
Dieterico Buxtehude
Organist an St. Maria Jungfrau, Lübeck

Im Jahr 1680⁸⁰

⁸⁰ Schlage 2006, S. III

3.2 Titelkompilation

Anhand der Titelgebung auf dem Deckblatt der Partitur ist es möglich, auf die mystische Ausrichtung des gesamten Werkes zu schließen. Einige Wendungen des autographen Titelblattes drücken dieselbe individuelle Frömmigkeit wie die Textgrundlage aus und können damit als Indiz dafür herangezogen werden, dass Buxtehude selbst der Kompilator für den Kantatenzyklus war.

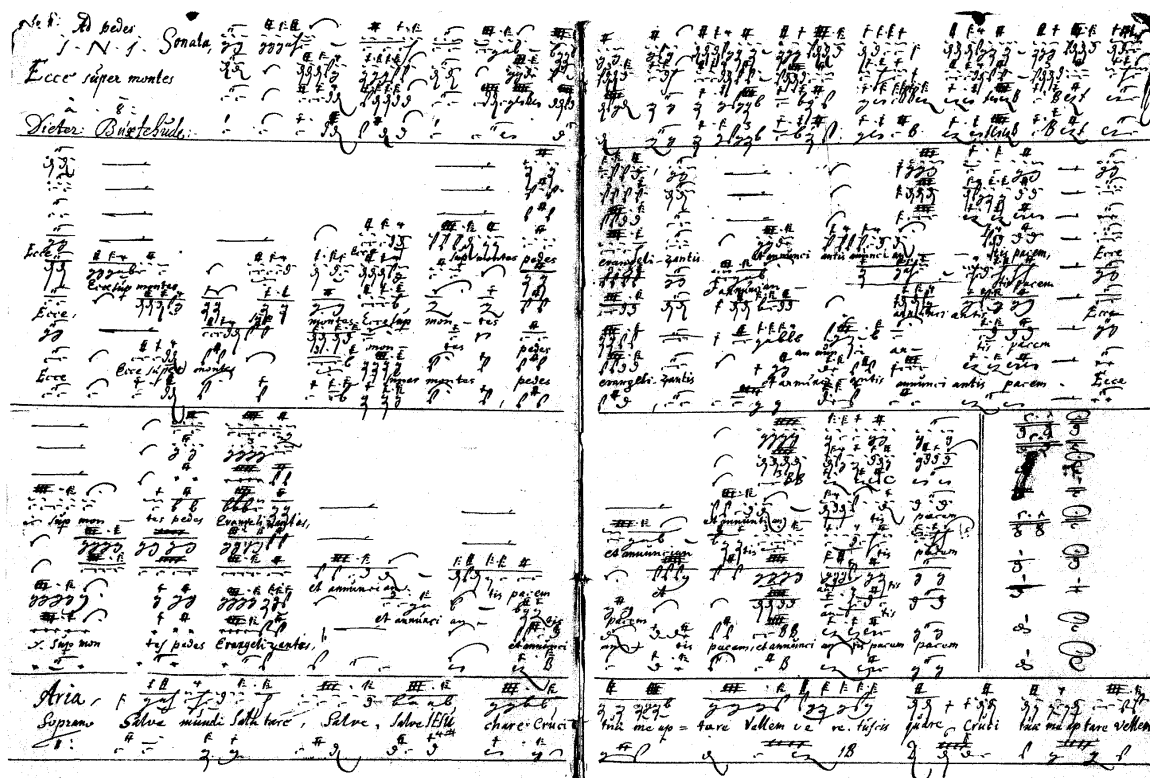
Ein weiterer Hinweis auf einen hohen Grad der Individualisierung ist auch, dass nur zwei Elemente (*membrorum* und *patientis*) aus dem eigentlichen Titel der „*Rhythmica Oratio*“ verwendet werden, was auf eine Reflexion des Textes schließen lässt. Auch die Verwendung von „*Jesu Nostri*“ statt „*Jesu Christi*“ betont die innige Beziehung zu den Gläubigen mehr als die Göttlichkeit Jesu.

Außerdem fallen mit den Worten „*Cordis*“ (Herz) und „*Devotione*“ (Devotion) zwei Schlüsselbegriffe in der mystischen Frömmigkeit des 17. Jahrhunderts. Indem der Komponist die innige Verbundenheit mit dem Gekreuzigten und die Herzensfrömmigkeit schon auf dem Titel seines Werkes betont, stellt er damit gleichsam programmatisch zentrale Aspekte seiner Komposition dem Zyklus voran.⁸¹

Das Autograph des Kantatenzyklus aus der Dübensammlung liegt in der Universitätsbibliothek Uppsala unter der Signatur Vok. mus. i hskr. 50:12. Ein Digitalisat der Tabulaturhandschrift ist auch im Internet einsehbar.⁸²

⁸¹ Eschenbach 2005, S. 48 f

⁸² http://www2.musik.uu.se/duben/browseVol1.php?indx=1&Select_Dnr=386
aufgerufen am 19. November 2012



„Beginn von Membra Jesu Nostri“ in der autographen Notation

Links oben findet sich die Eintragung „I. N. J.“ (In nomine Jesu), die singularär im Gesamtwerk Buxtehudes nur hier erscheint. Diesem eröffnenden Eintrag entspricht das abschließende „S. D. G.“ (Soli Deo Gloria) am Ende der Partitur. Diese beiden Vermerke sind ein klarer Hinweis, dass dem Werk eine zyklische Konzeption zu Grunde liegt. Um die Partitur zu lesen muss man „a libro aperto“ vorgehen. Man muss also über beide aufgeschlagenen Seiten hinweg von links nach rechts lesen.

Wie unten genauer ausgeführt ist, wird der Verlauf der Musik mittels Buchstaben, Strichen und rhythmischen Zeichen dargestellt. In der obersten Akkolade, die sich über dem ersten waagrecht durchgehenden Strich befindet, ist die Sonata aufgeschrieben. In der zweiten Akkolade findet man den Abschnitt Nr. 2 bis einschließlich Takt 26, der in der dritten Akkolade zu Ende geführt wird. Nach dem Doppelstrich findet sich der von Düben handschriftlich hinzugefügte Schluss dieses Satzes. Die vierte Akkolade zeigt den Beginn der Aria für den Sopran I „Salve mundi salutare“ bis zum Takt 40.⁸³

⁸³ Schlage 2006, S. XV

3.3 Die Tabulatur

Die Partitur zu „Membra Jesu Nostri“ liegt in Tabulaturschrift vor. Da uns das Verständnis für diese Notationsweise heute kaum noch zugänglich bzw. geläufig ist, sei kurz dargestellt, nach welchen Kriterien diese nicht mehr gebräuchliche Notenschrift zu lesen ist.

Im Fall der Partitur von Buxtehude handelt es sich um die sogenannte „Neue deutsche Orgeltabulatur“.

Sie entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und breitete sich im 17. Jahrhundert besonders in Norddeutschland aus, wo sie nicht nur für Orgelmusiksammlungen, sondern, wie auch in unserem Fall, für Ensemblesmusik und vokale Werke Verwendung fand. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass im Vergleich zu der vorher gebräuchlichen „Alten Deutschen Orgeltabulatur“ alle Stimmen mit Buchstaben dargestellt werden.

Der Vorteil dieser Art der Verschriftlichung von Musik liegt darin, dass sie die Verwendung eines Liniensystems überflüssig macht und daher äußerst raumsparend ist. Selbst Joh. Seb. Bach verwendete die Buchstabennotation, wenn in seinen Autographen nicht genügend Platz für das Liniensystem zur Verfügung stand.⁸⁴

Die Darstellung der Oktavlagen erfolgt durch Groß- und Kleinschreibung der Buchstaben, bzw. durch einen oder zwei Striche über den Buchstaben. In allen Ausgaben reichen die Oktaven jeweils von „h“ bis „b“. Bei den metrischen Zeichen wird als Grundwert die Semibrevis verwendet, die als einfacher Strich geschrieben wird. Jedem kürzeren Wert wird ein Fähnchen mehr hinzugefügt, wie an der unten stehenden Tabelle dargestellt wird.⁸⁵

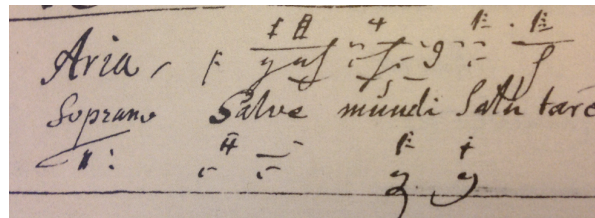
⁸⁴ Apel 2006, S. 34 - 39

⁸⁵ Schnürl 2000, S. 151

	S	M	Sm	F	Sf
Weißer Mensuralnotation	◇	◇	↓	↓	↓
Fundamentum Paumanns	◆	◆	↓	↓	↓
Neue deutsche Orgelnotation		└	└	└	└
Übertragung	♩	♩	♩	♩	♩

Die Notenwerte in der „Neuen deutschen Orgelnotation“⁸⁶

Das folgende Beispiel zeigt einen Ausschnitt aus der Aria I der ersten Kantate „Ad pedes“ aus Buxtehudes Originalnotation mit der Transkription dieser Stelle in moderne Notenschrift:



Aria Sopran Imo



3.4 Der Widmungsträger Gustav Düben (um 1629 – 1690)

Der Widmungsträger von "Membra Jesu Nostri", Gustav Düben, spielt im Zusammenhang mit der Überlieferung der Werke von Dieterich Buxtehude eine bedeutende Rolle. Trotz der Widmung bleibt ungeklärt, ob es sich bei „Membra Jesu Nostri“ um ein Auftragswerk Gustav Dübens handelt.

⁸⁶ Ebd., S. 152

Gustav Düben wurde um 1629 in Stockholm geboren und entstammt einer Musikerfamilie. Schon sein Großvater Andreas war Organist an der Thomaskirche zu Leipzig. Sein Vater, der ebenfalls den Namen Andreas trug, war von 1614 - 1620 Schüler des bedeutenden Orgelmeisters J. P. Sweelinck und wanderte nach Stockholm aus, wo er von 1620 - 1640 das Amt des Hoforganisten bekleidete und schließlich bis zu seinem Tod im Jahr 1662 als Kapellmeister wirkte. Zusätzlich war er auch Organist an St. Gertrud, der deutschen Kirche in Stockholm.

Gustav Düben erhielt bis etwa 1648 in Deutschland seine Ausbildung. Nachdem er im gleichen Jahr nach Stockholm zurückkehrte trat er dort in die Kapelle ein, deren Leitung er schließlich im 1663 als königlicher Kapellmeister übernahm. Zusätzlich wurde er auch Organist an der Deutschen Kirche. Beide Ämter bekleidete Düben bis zu seinem Tod im Jahr 1690. Neben diesen Tätigkeiten ist Gustav Düben für seine Sammeltätigkeit im Rahmen der sogenannten „Dübensammlung“ von großem Interesse.

Die Freundschaft zu Dieterich Buxtehude äußert sich unmissverständlich in der Widmung, die Buxtehude seinem Zyklus von Passionskantaten voranstellt. Ein weiterer Beweis für diese enge Verbindung ist auch die Tatsache, dass der größte Anteil seiner Sammlung an musikalischen Handschriften bzw. Abschriften aus Kompositionen von Buxtehude besteht, wobei anzumerken ist, dass in den ersten Jahren der Tätigkeit Dübens die Werke von Buxtehude noch völlig fehlen. Offenbar wurde der Stockholmer Kapellmeister erst auf Buxtehude aufmerksam, nachdem dieser 1668 die Organistenstelle an St. Marien in Lübeck annahm.

Der größte Teil der Werke Buxtehudes wurde erst ab 1680, also nach der Widmung von „Membra Jesu Nostri“, für die Düben-Sammlung kopiert, was darauf schließen lässt, dass sich die Freundschaft der beiden Musiker, die ausschließlich brieflich aufrecht erhalten wurde, allmählich seit den 1670er Jahren langsam entwickelt hat.

Der historische Wert der Verbindung Buxtehude – Düben ist von unschätzbbarer Bedeutung, da etwa 80 Prozent der Vokalmusik und 95 Prozent der instrumentalen Kammermusik Buxtehudes in dieser Sammlung enthalten sind. Es ist auch bemerkenswert, dass sich auf Grund dieser freundschaftlichen Beziehungen Stockholm im 17. Jahrhundert zum bedeutendsten Zentrum der Aufführung von Buxtehudes Werken neben Lübeck entwickelte.

1732 schenkte der Sohn Gustav Dübens, Anders Düben, die Musikaliensammlung seines Vaters der Universität. Da die Archive von allen Kriegen verschont blieben, birgt die

Düben-Sammlung den reichsten derzeit verfügbaren Schatz an Vokalkompositionen Dieterich Buxtehudes.⁸⁷

Düben betätigte sich allerdings nicht nur als Sammler und Kopist, sondern richtete die Kompositionen Buxtehudes auch für seine eigenen Bedürfnisse und Verhältnisse ein. Im Fall von "Membra Jesu Nostri" ignorierte Düben die vom Komponisten intendierte zyklische Anlage des Werkes und schrieb die sieben Teile als Einzelkantaten heraus. Diese Einzelteile wurden von ihm in unterschiedliche Faszikel eingetragen und in folgender Reihung geordnet:

1.	„Ad Latus“	BuxWV 75, 4	Vok.mus.i hskr 6:1
2.	„Ad Pedes“	BuxWV 75, 1	Vok.mus i hskr 6:2
3.	„Ad Genua“	BuxWV 75, 2	Vok.mus i hskr 6.3

Nach weiteren vierzehn Nummern folgt:

4.	„Ad Pectus“	BuxWV 75, 5	Vok.mus.i hskr 6.18
----	-------------	-------------	---------------------

In einer Einzelabschrift steht:

5.	„Ad Cor“	BuxWV 75, 6	Vok.mus.i hskr 46:25
----	----------	-------------	-------------------------

In einem anderen Konvolut von Vokalwerken Buxtehudes:

6.	„Ad Faciem“	BuxWV 75, 7	Vok.mus.i hskr 51:10
----	-------------	-------------	-------------------------

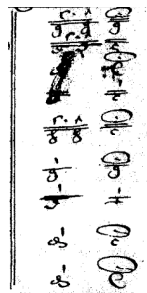
Nach weiteren dreizehn Nummern:

7.	„Ad Manus“	BuxWV 75, 3	Vok.mus.i hskr 51:23
----	------------	-------------	-------------------------

Bei Teil 1 und Teil 6 wird, durch fremde Hand hinzugefügt, der Anlass angeführt, für den Düben die Stimmen herstellte. So ist zum ersten Teil die Anmerkung „Pasch: aut pro Ogni tempo“ (für die Passionszeit oder für alle Zeit) hinzugefügt. Bei einer Stimme für Teil 6 mit eigenem Titelblatt führt er die Zuweisung „De Passione nostri Jesu Christi. Ad Cor Christi“ an.

⁸⁷ Snyder 2007, S. 151 - 153

In drei Kantaten ergänzt Düben den Instrumentalstimmensatz um eine weitere Stimme, die in der Sonata und den Ritornellen der entsprechenden Sätze beigelegt wird. Diese Stimmen bezeichnet er als Viola III (in der ersten und dritten Kantate), bzw. als „Complement 3 Viola“ (in der vierten Kantate). Für die Kantate „Ad pedes“ komponiert er in Anlehnung an die anderen Kantaten des Zyklus’ einen neuen Schluss, indem er statt der Wiederholung der ersten Strophe von „Salve mundi salutare“ das Ende des Concertosatzes mit einer vollständigen Kadenz versieht.⁸⁸



Dübens hinzugefügte Kadenz in der ersten Kantate „Ad pedes“⁸⁹

3.5 Das theologische Umfeld – Der Pietismus

Der Begriff Pietismus bezeichnet eine religiöse Erneuerungsbewegung die im 17. Jahrhundert in Deutschland entstand und im 18. Jahrhundert ihre Hochblüte erlebte. Der Pietismus stellte die größte religiöse Bewegung im Protestantismus seit der Reformation dar. Bedeutendstes Anliegen des Pietismus war die Individualisierung und Verinnerlichung des religiösen Lebens eines Christen. Durch neu entwickelte Formen einer persönlichen Frömmigkeit und des gemeinschaftlichen Lebens hinterließ er gravierende Spuren im kulturellen und gesellschaftlichen Leben der Länder, die von ihm erfasst wurden.

Obwohl sich auch im Katholizismus und im Judentum vergleichbare Erneuerungsbewegungen entwickelten, blieb der Pietismus ein spezifisches protestantisches Phänomen.⁹⁰

⁸⁸ Schlage 2006, S. VI

⁸⁹ Ebd., S. XV

⁹⁰ Wallmann, S. 21

Am Beginn des 17. Jahrhunderts entstand eine Fülle von sogenannter Erbauungsliteratur, die von Theologen in Form von Gebetsbüchern, Meditationsbüchern und Sammlungen geistlicher Lieder verfasst wurde. In dieser Literatur ist zu beobachten, dass die Verfasser auf der Suche nach einer neuen religiösen Sprache sind, die das religiöse Erfahrungsdefizit im zunehmend orthodox werdenden Protestantismus auszugleichen vermag. Dabei griffen Autoren wie Johann Arndt (1555 - 1621) mit seinem Werk "Vier Bücher vom Wahren Christentum" (1605 - 1610) auf die vorreformatorische, altkirchliche und mittelalterliche Mystik zurück. Arndts Bücher gehörten im 17. Jahrhundert zur meistgelesenen religiösen Literatur neben der Heiligen Schrift.

Am stärksten knüpft Martin Moller (1547 - 1606) an die altkirchliche und mittelalterliche Mystik an, indem er ihre Texte ins Deutsche überträgt und dadurch die bernhardische Jesusmystik in Form der erotischen Brautmystik als auch in der meditativ-betrachtenden Form der Passionsmystik im Protestantismus des 17. Jahrhunderts etabliert.⁹¹

Die Auswahl der Texte für die Aria-Vertonungen in „Membra Jesu Nostri“ atmet ohne Zweifel den Geist des Frühpietismus, zumal der Text der „Rhytmica Oratio“, wie unten näher beschrieben, zu den beliebtesten mystischen mittelalterlichen Dichtungen, die im 17. Jahrhundert verbreitet waren, zählte. Ob Dieterich Buxtehude in seinen Kompositionen vom Gedankengut des frühen Pietismus, der zweifellos auch in Lübeck seinen Niederschlag fand, beeinflusst wurde, kann nicht endgültig nachvollzogen werden.

Es sollte nicht vergessen werden, dass Buxtehude seine Werke – ganz unpietistisch – für den gottesdienstlichen Raum und nicht primär für die geistliche Hausandacht, die eine spezifische Erscheinung des Pietismus darstellt, komponierte. Dementsprechend pflegte er auch weiterhin das ältere Spruch- und Choralkonzert. Man wird Buxtehude daher nicht einseitig als Vertreter des Pietismus in der Geschichte der Kirchenmusik ansehen können.⁹²

⁹¹ Ebd., S. 29 f

⁹² Blankenburg 1979, S. 130 f

3.6 „Rhythmica Oratio“ des Arnulf von Löwen

Während die Texte für die Concerto-Sätze von „Membra Jesu Nostri“ der Heiligen Schrift entnommen sind, entstammt der Text für die Arien der mittelalterlichen Dichtung „Rhythmica Oratio Ad Unum Quodlibet Membrorum Christi Patientis Et A Cruce Pendentis“, die lange Zeit als ein Werk des Zisterzienserabtes Bernhard von Clairvaux (um 1090 – 1153) angesehen wurden, von dem eine Fülle literarischer Werke überliefert sind.

Als tatsächlicher Autor ist jedoch Arnulf von Löwen (um 1200 – 1250) verifiziert, der ebenfalls wie Bernhard von Clairvaux als Zisterzienserabt in Villiers-en-Brabant wirkte. Als Zentrum seines Wirkens sah er vor allem das Gebet, die Kontemplation und die geistliche Begleitung seiner Mönchsgemeinde.⁹³

Inhalt dieser mittelalterlichen-mystischen Dichtung ist die meditative Betrachtung und Versenkung in die einzelnen Körperteile Christi am Kreuz in sieben Abschnitten. Jeder dieser Abschnitte beginnt mit einer zeichenhaften „Salve-Grußformel“, die zunächst den gesamten Körper Jesu in den Mittelpunkt stellt. Danach wendet sich Arnulf an jedes spezifische Körperteil und beginnt mit einer Betrachtung des Leidens Christi, leitet über zum demütigen Mitleiden, dem Erlösungsgedanken bis hin zu körperlicher Interaktion mit dem jeweiligen Körperteil des Gekreuzigten: Füße – umfassen; Knie – umfassen; Hände – küssen; Seite – erforschen; Brust – zitternd berühren; Herz – schmiegen; Haupt – umarmen. Durch diese intensive Körperlichkeit, die in der Dichtung mitschwingt, wird dieser Text zu einer Demonstration der typischen Zisterziensermystik des Mittelalters.⁹⁴

Sowohl in katholischen wie in protestantischen Gemeinden im Deutschland des 17. Jahrhunderts war dieser Text in zahlreichen Publikationen sowohl als Originaltextdruck als auch in Form von Übersetzungen und Nachdichtungen verbreitet.

⁹³ Herbst 2001, S. 27 f

⁹⁴ Glasmeier 2008, S. 48

Martin Geck stellt in seiner Arbeit „Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus“ eine umfangreiche Bibliographie zur *Rythmica Oratio* zusammen, aus der ich hier zwei Autoren, Joseph Wilhelmus (1597 – 1652) und Johann Rist (1607 – 1667), anführen möchte, deren Nachdichtungen aufgrund der zeitlichen und geographischen Nähe wohl auch Dieterich Buxtehude zugänglich gewesen sein dürften:

„1. *Joseph Wilhelmus (weiland evangelischer Prediger zu Magdeburg): D. BERNHARDI Oratio rhythmica, ad unum quodlibet membrorum CHRISTI patientis, a cruce pendentis, affixi & confixi. Hamburg 1633. – Wilhelmi überträgt den lateinischen Text zweimal: in vierhebige Jamben und auf die Versschemata bekannter Kirchenliedweisen:*

a) *GEgrüsset / süsser JESU Christ/*

Sey du von mir nun / der du bist ...

b) *Gegrüßt gegrüßt / du Heyland schon /*

Gegrüßt sey von meins Liedes Thon ...

2. *Johann Rist: Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreutz gehefteter Christus Jesus / In wahrem Glauben un Hertzlicher Andacht besungen. Hamburg 1648:*

*Der du hast vor Mich gebüset,
liebster Jesu, sei gegrüsset ...“⁹⁵*

Ein Vergleich der deutschen Textübertragungen der beiden oben angeführten Autoren, der von Gunilla Eschenbach durchgeführt wurde, lässt die unterschiedlichen Akzentuierungen innerhalb der Strömungen des Protestantismus in Buxtehudes Zeit deutlich hervortreten. Wie bereits erwähnt ist anzunehmen, dass Buxtehude neben der lateinischen Originalfassung auch die beiden Übertragungen zur Verfügung standen und diese damit sowohl die Auswahl der Texte als auch die musikalische Verarbeitung beeinflusst haben.

Auswahl: Dietrich Buxtehude	Übertragung: Joseph Wilhelmus	Übertragung: Johann Rist
I Salve mundi salutare Salve, Salve, JESU chare, Cruci tuae me aptare Vellem vere, tu scis quare,	Gegrüsset / süsser JESU Christ / Sey du von mir nun / der du bist der Seligmachend Heiland Groß	Der Du hast für Mich gebüset liebster Jesu / sei gegrüsset / Sei gegrüsset / O Mein Hertz / Fürst des

⁹⁵ Geck 1965, S. 228 f

Da mihi tui copiam.	/ Entsprungen aus dein's Vaters schoß / Bey dem creutz sucht mein hertze rhu / Warumb ichs thu / das sihestu: Geniesen laß mich deiner Krafft / Ergiesen laß auff mich dein'n Safft!	Lebens laß Mich stehen dier zuer Seiten / laß Mich sehen was Dich plagte vor ein Schmerz?
II Clavos pedum, plagas duras, Et tuam graves impressuras, Circumplector cum affectu Tuo pavens in aspectu, Tuorum memor vulnerum.	Dein tieff durchgrabene Wundenmahl an Füßen blutig uberall mit hertzlicher Affection Mein Seel in Lieb umbfähet schon: Für dir ich zitt'rend steh' und beb' / Wenn ich mein Aug' zu dir auffheb' / Wenn ich bedenck die Wunden dein / die durch mich geschlagen seyn.	Deine Füße durchgegraben können Mir mein Hertz erlaben wenn es sehr bemühet ist / Deine Nägel wird' Ich müssen liebster Herr in Demuth küssen / günn es Mir zu dieser frist.
III Dulcis JESU pie Deus, Ad te clamo, licet reus Praebe mihi te benignum, Ne repellas me indignum De tuis sanctis pedibus.	O süßer Jesu / trewer Gott / Ich Sünder Arm / in meiner Noth / erhebe die ruffent Stimme mein zu dir / bitt wolst mir gnädig seyn; Mich schnöden Gast / mich unwerth Kind / an dem sich Schlamm und Sünde find / verwirff doch nicht / O Helffer mein / von allerheil'gsten Füßen dein.	Ach du wollest Mir verzeihen frommer Jesu diß mein Schreien mir / der Ich ein Sünder bin / ja der ärgste von den Grossen / ach du wollest Mich nicht stossen / Gantz von deinen Füßen hin!

Wilhelmus verwendet eine stark vom Affekt geprägte Sprache, die sich mehrerer mystischer Topoi wie „süßer Jesus“, „das Ruhe suchen des Herzens“ und die Bitte, das Leiden zu „genießen“ bedient. Wie die mittelalterliche Vorlage vorgibt überträgt Wilhelmus den Text in der Gegenwart. Rist stellt dagegen gleich ein Hauptanliegen der reformatorischen Passionstheologie ins Zentrum seiner Übertragung, nämlich dass das Leiden „für mich“ geschehen ist. Auch wählt er die Vergangenheitsform, um die Vorstellung, der Gekreuzigte wäre anwesend, abzuwehren. Vergleichbare Gegensätze zwischen den Autoren, die beide protestantische Theologen waren und deren Werke in Hamburg erschienen sind, lassen sich auch in den anderen Strophen der Textübertragung der „Rhythmica oratio“ feststellen. Ob Buxtehude, der Teile aus beiden Bearbeitungen vertont hat, sich dieser Differenzen bewusst gewesen ist, kann nicht gesagt werden. Die

Sprache seiner Musik allerdings ist so wie die Sprache von Joseph Wilhelmus ganz vom Geist der bernhardischen Mystik durchdrungen.⁹⁶

Dieterich Buxtehude wählt aus jedem Abschnitt der „Rhytmica oratio“ jeweils nur drei Strophen für die Komposition seiner „Membra Jesu Nostri“ aus. Das gesamte Textkonvolut ist unter zwei Internetadressen zur Gänze einsehbar.⁹⁷

3.7 Zyklischer Tonartenaufbau von „Membra Jesu Nostri“

Ein Blick auf den Gesamtaufbau des Kantatenzyklus lässt erkennen, dass Buxtehude in der Wahl der Tonarten der einzelnen Kantaten eine übergeordnete Geschlossenheit anstrebt. Der Hörer richtet am Beginn seinen inneren Blick auf die Füße des Gekreuzigten und lässt diesen im Verlauf des Zyklus, von den Texten und der Musik geleitet, nach oben schweifen.

Mit diesem Blick steigen auch die Tonarten, ausgehend von c-moll in der ersten Kantate, bzw. der Paralleltonart Es-Dur in der zweiten Kantate in Quintschritten nach oben, bis der Kreis sich schließlich mit der letzten Kantate „Ad faciem“ wieder in c-moll schließt, die wiederum auch der Tonart der vorletzten Kantate in e-moll verwandt ist, wie es sich auch bei der ersten und der zweiten Kantate verhält.⁹⁸

Eine Übersicht über diese Tonartensystematik veranschaulicht das Konzept Buxtehudes.

<i>„1. Ad pedes</i>	<i>c Moll</i>
<i>2. Ad genua</i>	<i>ES Dur</i>
<i>3. Ad manus</i>	<i>g Moll</i>
<i>4. Ad latus</i>	<i>d Moll</i>
<i>5. Ad pectus</i>	<i>a Moll</i>

⁹⁶ Eschenbach 2005, S. 44 - 47

⁹⁷ <http://www.binetti.ru/bernardus/163.shtml> und
http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/Arnulfus/arn_memb.html

⁹⁸ Petersen 2007, S. 7

6. <i>Ad cor</i>	<i>e Moll</i>
7. <i>Ad faciem</i>	<i>c Moll</i> “ ⁹⁹

Einen interessanten Blick auf die Auswahl der Tonarten der einzelnen Kantaten in „Membra Jesu Nostri“ gewährt auch Johann Mattheson in seiner Schrift „Der Vollkommene Kapellmeister“, Hamburg 1739, in der dieser eine Tonartencharakteristik vorstellt, die dem Wesen der Komposition Buxtehudes sehr nahe scheint. Daraus seien einige Beispiele angeführt:

c-Moll: „... ist ein überauslieblicher (!) dabey auch *TRISTER* (trauriger) Thon ...“

Es-Dur: „... hat viel *PATHETISches* an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabey *PLAINITVEN* (klagenden) Sachen gerne zu thun haben ...“

g-Moll: ist fast der allerschöneste Tohn / weil er nicht nur die den vorigen (d-moll) anhängende Lieblichkeit vermischt / sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet / dadurch er wol zu zärtlichen / als erquickenden / so wol zu sehnenden als vergnügten; mit kurtzen beydes zu mäßigen Klagen und *TERMPERIrter* Frölichkeit bequem und überaus *FLEXIBLE* ist ...“

d-Moll: „... Wenn man nun *D.MOLL* wol untersucht / so wird man befinden / daß er etwas grosses / angenehmes und zufriedenes enthalte ...“

a-Moll: „... etwas klagend / ehrbar und gelassen / it. Zum Schlaff einladend; aber gar nicht unangenehm dabey. Sonst zu *CLAVIER* und *INSTRUMENTAL*-Sachen sonderlich geschickt ein Mitleiden zu erwecken ...“

e-Moll: „... kann wol schwerlich was lustiges beygeleget werden / man mache es auch wie man wolle / weil er sehr *PENSIF*, tieffdenckend / betrübt und traurig zu machen pflaget ...“¹⁰⁰

⁹⁹ Ebd., S. 7

¹⁰⁰ Mattheson, S. 126 ff

3.8 „Membra Jesu Nostri – Ad pedes“, BuxWV 75, 1

Der siebenteilige Zyklus Membra Jesu Nostri wird mit der Kantate „Ad pedes“ (An die Füße) eröffnet.

Der Text des eröffnenden Concertos, das einer instrumentalen Sonata folgt, ist dem 2. Kapitel eines der kürzesten Bücher des Alten Testaments, nämlich dem Prophetenbuch Nahum entnommen, dessen Entstehung man am Beginn der 2. Hälfte des 7. Jahrhunderts vor Christus annehmen kann.¹⁰¹

Hier heißt es im ersten Vers:

„Ecce super montes pedes evangelizantis et annunciantis pacem“

Dem Titel der Kantate entsprechend bezieht sich der Schrifttext auf Schritte der Freudenboten, die in der weiteren Folge der Kantate auf die Füße des Gekreuzigten hingeordnet zu deuten sind.

„Seht auf den Bergen die Schritte des Freudenboten! Er verkündet Frieden.“¹⁰²

Wie bei allen sieben Kantaten des Zyklus' nimmt der Text des jeweiligen Concertos keinen direkten Bezug auf das Passionsgeschehen bzw. auf eine Darstellung des gekreuzigten Christus.

Vielmehr ist dieses einleitende Dictum als ein Motto zu verstehen, das wohl von Buxtehude selbst ausgewählt wurde, um eine Einstimmung auf die folgenden Arien zu geben, denen zweifellos das Hauptaugenmerk im Rahmen der Komposition gilt. Die Texte der Dicta sind wohl bewusst sehr kurz gehalten (keiner der Bibeltexte umfasst mehr als zehn Wörter) und in meist schlichter Kompositionsweise abgefasst, um sich den Arien anzugleichen und dadurch zur kompositorischen Geschlossenheit der jeweiligen Kantate beizutragen.¹⁰³

¹⁰¹ Die Bibel, Einheitsübersetzung, S. 1058

¹⁰² Ebd. S. 1059

¹⁰³ Geck 1965, S. 158

Die drei folgenden Arien stammen aus der mittelalterlichen Dichtung des Arnulf von Löwen, die schon oben näher beschrieben wurde. Der lateinische Text des Originals, den Buxtehude als Grundlage für seine Komposition auswählt, lautet:

*I „Salve mundi salutare,
salve, salve Jesu care!
Cruci tuae me aptare
vellem vere, tu scis quare,
da mihi tui copiam.*

*II Clavos pedum, plagas duras,
et tam graves impressuras
Circumplector cum affectu,
tuo pavens in aspectu,
tuorum memor vulnerum.*

*III Dulcis Jesu, pie Deus,
ad te clamo licet reus,
praebe mihi te benignum,
ne repellas me indignum
de tuis sanctis pedibus.“¹⁰⁴*

Die deutschen Übersetzungen der lateinischen Ariatexte stammen von Alexander Jost und sind dem Vorwort der Notenausgabe des Carus-Verlages aus dem Jahr 2006 entnommen. Im Falle der ersten Kantate übersetzt Jost:

*I „Sei begrüßt, Heil der Welt!
Sei begrüßt, treuer Jesus!
An dein Kreuz will ich wahrhaftig
mich hängen! Du weißt warum,
gib mir deine Kraft!*

¹⁰⁴ Schlage 2006, S. X

*II Die Nägel in deinen Füßen, die harten Schläge
und die derart schweren Blessuren
umfasse ich mit Ergriffenheit.
Bei deinem Anblick erschauernd,
gedenke ich deiner Wunden.*

*III Süßer Jesus, gnädiger Gott,
zu dir rufe ich, wenn ich, wenn ein Schuldiger das darf;
zeige dich mir wohlwollend!
Weise mich Unwürdigen nicht zurück
von deinen heiligen Füßen!¹⁰⁵*

Den Abschluss bildet die Wiederholung des Concertos „Ecce super montes“ und der Sonata, die auch am Beginn der Kantate stehen.

Die Besetzung der ersten Kantate besteht aus Violino I und II, Violone und Generalbassinstrument (Orgel, Theorbe). Zu den Instrumenten tritt ein fünfstimmiges Vokalensemble bzw. Solostimmen in der Aufteilung Sopran I und II, Alt, Tenor und Bass hinzu.

Alle Sätze von „Ad pedes“ stehen in c-Moll und haben als Taktvorgabe „C“, also C(4/4)-Takt vorgeschrieben.

Die Takte eins und vier der dreizehntaktigen Sonata sind homophon gestaltet und manifestieren mit je zwei halben Noten die Grundtonart c-Moll. Die übrigen Takte sind in imitatorischer Weise ausgeführt und nehmen das thematische Material des Concertos (siehe unten) vorweg.

Im zweiten Satz treten zu den Streichinstrumenten die fünf Singstimmen hinzu, die in überwiegend imitatorischer Form den Text deklamieren. Die polyphone Struktur wird jeweils bei den Textstellen „Ecce“ und „pedes evangelizantis“ durch homophone Abschnitte unterbrochen, um durch den Einsatz musikalisch-rhetorischer Figuren (Noema) dem Text verstärkten Ausdruck zu verleihen. Nachdem dieser Satz in c-Moll beginnt, führt Buxtehude die Harmonien bis zum Takt 22 in die Dominante G-Dur, um

¹⁰⁵ Ebd., S. X

von dort aus die Komposition in C-Dur weiter zu führen, bis diese schließlich nach einigen Takten in der Subdominante f-Moll wieder auf der Dominante endet.

Die drei Arien, die auf den Text von Arnulf von Löwen komponiert sind, werden von Buxtehude den Stimmen Sopran I, Sopran II und Bass zugewiesen. Jede dieser Arien ist über einen gleichbleibenden Bass gelegt. Das musikalische Material der Singstimmen ist in den Arien „Salve mundi salutare“ und „Clavos pedum, plagas duras“ identisch. Die dritte Aria „Dulcis Jesu, pie Deus“, die dem Basssolisten zugewiesen ist, erhält über der bereits bekannten Basslinie völlig neues, musikalisches Material.

Jede einzelne der drei Arien wird von einem bei allen Arien gleichbleibenden zehntaktigen „Ritornello“, das in imitatorischer Satzweise konzipiert ist, abgeschlossen.

Es folgt eine Wiederholung des Eingangssatzes. Buxtehude schreibt in seiner Partitur: „Ecce super montes, Repetatur.“

Der Komponist nimmt als Abschluss der ersten Kantate noch einmal den Text der ersten Aria „Salve mundi, salutare“ auf und stellt diesen Textabschnitt diesmal als Tuttisatz, der solistisch vom Tenor mit einem signalhaften „Salve“ eröffnet wird, an das Ende von „Ad pedes“.

Hier zeigt sich ein deutlicher Hinweis auf den zyklischen Aufbau von „Membra Jesu Nostri“. Blickt man nämlich auf die letzte Kantate des Zyklus, so fällt auf, dass Buxtehude auch dort die dritte Strophe der Aria von allen Stimmen vortragen lässt, bevor sie mit einem Amen abschließt. Hier wird also ein Bogen von der ersten zur letzten Kantate geschlagen und die Grundform Sonata – Bibelwort – Aria – Bibelwort zugunsten der zyklischen Struktur des gesamten Werkes verändert.¹⁰⁶

Buxtehude macht in seiner Komposition sehr maßvollen Gebrauch vom Einsatz musikalisch rhetorischer Mittel. An manchen Stellen wird aber überdeutlich herausgestellt, dass es ihm wichtig scheint, auf Zusammenhänge besonders hinzuweisen. Wie schon erwähnt steht der Text der eröffnenden Concerti nicht zwingend in einem direkten Zusammenhang mit der Betrachtung des Gekreuzigten. Im hier angeführten Beispiel lenkt Buxtehude die Aufmerksamkeit des Hörers auf die „pedes evangelizantis“ um den Blick auf die Füße Christi am Kreuz zu fokussieren.

¹⁰⁶ Schlage 2006, S. V

„Noema“ - Takte 18 und 20 aus der ersten Kantate „Ad pedes“¹⁰⁷

Er bedient sich dabei der rhetorisch-musikalischen Figur des „Noema“ und hebt durch einen homophonen Abschnitt inmitten einer polyphonen Struktur den textlichen Gedanken in besonderer Weise hervor. Dadurch gibt die musikalische Aussage mehr zu erkennen, als wörtlich ausgedrückt wird.¹⁰⁸

Sie verweist eindeutig und unmissverständlich auf den Gegenstand der Betrachtungen der ersten Kantate, die Füße.

Ebenso textverdeutlichend ist auch der Einsatz der Anabasis am Beginn der Sonata und des Vokalsatzes. Diese Figur drückt den Gedanken des Aufstehens aus und gestaltet somit den wesentlichen Teil des Beginns der kurzen Komposition.¹⁰⁹

Hier kann in zweierlei Hinsicht gedeutet werden. Zum einen wird auf die im Text erwähnten Berge verwiesen. Zum anderen vermag die aufsteigende Figur der Anabasis den Blick des Hörers nach oben zu ziehen und so die weitere Abfolge der Kantaten innerhalb des Zyklus’ schon am Anfang vorgeben.

¹⁰⁷ Straeten 2009, alle Notenbeispiele aus BuxWV 75 stammen aus dieser Edition

¹⁰⁸ Bartel 2007, S. 209

¹⁰⁹ Ebd., S. 86



„Anabasis“ – Takte 1 und 2 aus der ersten Kantate „Ad pedes“

„Anabasis“ – Takte 14 bis 16 aus der ersten Kantate „Ad pedes“

3.9 „Membra Jesu Nostri - Ad genua“, – BuxWV 75, 2

Die zweite Kantate des Passionszyklus' ist den Knien „Ad genua“ gewidmet. Entsprechend der Struktur der ersten Kantate folgt auf die Sonata (in tremulo) die Vertonung eines Textes aus der Heiligen Schrift.

Die Worte sind dem letzten Kapitel des prophetischen Buches Jesaja entnommen, das auch Tritojesaja genannt wird und dem gläubigen Leser einen hoffnungsvollen Blick auf den neuen Himmel und die neue Erde gewährt. Die Ursprünge dieses alttestamentlichen Buches gehen in das siebente vorchristliche Jahrhundert zurück.¹¹⁰

Buxtehude wählt einen Abschnitt aus dem zwölften Vers des 66. Kapitels in lateinischer Sprache:

„Ad ubera portabimini et super genua blandicentur vobis.“¹¹¹

¹¹⁰ Die Bibel, Einheitsübersetzung, S. 807 ff

¹¹¹ Schlage 2006, S. X

In der Einheitsübersetzung der Bibel wird dieser Text ins Deutsche wie folgt übersetzt:

„Ihre Kinder wird man auf den Armen tragen und auf den Knien schaukeln.“¹¹²

Arnulf von Löwens meditative Betrachtungen, die sich auf die Knie Jesu am Kreuz beziehen, bilden die Textgrundlage für die Aria-Abschnitte in Buxtehudes Komposition.

*I „Salve Jesu, rex sanctorum,
spes votiva peccatorum,
crucis ligno tanquam reus,
pendens homo, verus Deus,
caducis nutans genibus.*

*II Quid sum tibi responsurus,
actu vilis corde durus?
Quid rependam amatori,
qui elegit pro me mori,
ne dupla morte morerer.*

*III Ut te quaeram mente pura,
sit haec mea prima cura,
non est labor nec gravabor,
sed sanabor et mundabor,
cum te complexus fuero.“¹¹³*

In der deutschen Übersetzung von Alexander Jost lauten die Ariatexte:

*I „Sei begrüßt, Jesus, König der Heiligen,
verheißene Hoffnung der Sünder!
Am Holz des Kreuzes hängend,
wie ein schuldiger Mensch, doch wahrer Gott,
schwankend, mit fallenden Knien.*

¹¹² Die Bibel, Einheitsübersetzung, S. 870

¹¹³ Schlage 2006, S. X

*II Was soll ich dir antworten,
schwach in der Tat und hart im Herzen?
Was soll ich dem Liebenden zurückgeben,
der es wählte, für mich zu sterben,
ohne, dass ich selbst eines doppelten Todes stirbe?*

*III Dass ich mit reinem Sinn dich suche,
dies sei meine erste Sorge.
Es ist nicht Mühe, noch wird es bedrücken,
sondern ich werde heil und rein werden,
wenn ich dich umfasse.“¹¹⁴*

Für die zweite Kantate im Zyklus wählt Buxtehude die gleiche instrumentale und vokale Besetzung wie für die vorhergehende. Sie steht in der Tonart Es-Dur, also der parallelen Dur-Tonart zu c-Moll aus der ersten Kantate. Damit steht „Ad genua“ als einzige Kantate im Zyklus in einer Dur - Tonart.

Möglicherweise liegt die Wahl einer Dur-Tonart darin begründet, dass es sich bei den Knien Jesu um den einzigen Körperteil im Rahmen des Zyklus handelt, der unverletzt blieb und damit theologisch zu einem geheiligten Signum wurden.¹¹⁵

Ebenso wie in den anderen Kantaten findet sich auch eine Sonata als Anfangssatz. Hier allerdings mit der Bezeichnung „Sonata in tremulo“. Dieser Hinweis bezieht sich auf die technische Ausführung des Satzes und wird in Matthesons „Der vollkommene Capellmeister“ sehr genau beschrieben:

„Der Tremolo oder das Beben der Stimme ist weder der so genannte Mordant, wie ihrer viele meinen, noch irgend eine auf andere Art aus zween Klängen bestehende Figur (...) sondern die allergeleindeste Schwebung auf einem einzigen festgesetzten Ton, dabey meines Erachtens das Oberzünglein des Halses (epiglottis) durch eine gar sanffte

¹¹⁴ Ebd., S. X

¹¹⁵ Glasmeier 2008, S. 47

*Bewegung oder Mäßigung des Athems, das meiste thun muß: so wie auf Instrumenten die blosser Lenckung der Fingerspitzen, ohne von der Stelle zu weichen, gewisser maassen eben das ausrichtet, absonderlich auf Lauten, Geigen und Clavichordien, die gnugsam beweisen, daß mehr nicht, als ein einziger Haupt-Klang, dazu erfordert wird. Wer die Tremulanten in den Orgelwercken kennet, wird wissen, daß bloß der zitternde Wind daselbst die Sache ausmacht ... Auf Geigen kann dergleichen Zittern auch mit den Bögen in einem Strich, auf einem Ton bewerckstelliget werden; ohn daß man dazu einen zweiten nöthig hat.*¹¹⁶

Der erste Komponist, der den Begriff „Tremolo“ in einem seiner Werke erwähnt, ist Biagio Marini. Dabei handelt es sich um die Sonata „La Foscarina“ aus dem Jahr 1617. Hier schreibt er bei den Streicherstimmen den Ausführungshinweis „tremolo con l’arco“. Diese italienische Innovation wurde bald auch von Komponisten in Zentral- und Nordeuropa übernommen. Dieser Umstand wurde dadurch gefördert, dass Marini und andere italienische Komponisten einen großen Teil ihres Lebens in deutschsprachigen Ländern lebten und hier ihre Werke schufen.

Der Tremoloeffekt wurde sowohl in sakralen als auch in säkularen Kompositionen eingesetzt und diente in Vokalwerken häufig zur Illustration von Stellen wie „Dies irae“ oder „Quantus tremor est futurus“. Heinrich Schütz setzt den Effekt zur musikalischen Ausdeutung der Textstelle „Wir werden nach dem Tod tief in die Erd begraben, wenn wir geschlafen haben, will uns erwecken Gott“ in „Von Gott will ich nicht lassen“, BWV 366. Kaum ein deutscher Komponist macht aber so häufigen Gebrauch von dieser Instrumentaltechnik wie Dieterich Buxtehude. Er setzt das „Tremolo“ in vielen seiner Instrumental- und Vokalkompositionen ein. Bei der Sonata zu „Ad genua“ umfasst das „Tremolo“ 27 Takte und dürfte damit die längste Tremulopassage des Jahrhunderts sein.¹¹⁷

¹¹⁶ Mattheson, S. 195 f

¹¹⁷ Carter 1991, S. 43 ff

Sonata in tremulo

„Sonata in tremulo“ – Takte 1 bis 7 der zweiten Kantate „Ad genua“

Buxtehude bedient sich dieser Tremulotechnik ebenfalls an einer weiteren Stelle in der 6. Kantate „Ad Cor“, wobei in diesem Fall die Bezeichnung „Tremulo“ fehlt, die Noten für die Instrumente aber entsprechend ausgeschrieben sind.¹¹⁸

Harmonisch gesehen besteht die Sonata aus einer bloßen Akkordkette. Näher betrachtet fällt auf, dass innerhalb der Takte laufend Dissonanzen und deren Auflösungen einander abwechseln, während aber der ständig modulierende Satz in keine einzige förmliche Kadenz mündet. Erst in den Schlusstakten wird die Tonika Es-Dur erreicht.¹¹⁹

Es scheint nahe zu liegen, dass es Buxtehudes Absicht ist, durch die „Sonata in tremulo“ einen Textbezug zum Concerto herzustellen, indem er durch den bebenden und wankenden Klang der Streichinstrumente und die unentschlossene Harmonik versucht, das Tragen auf den Armen und Schaukeln der Kinder auf den Knien vorweg anzudeuten.

Dem Concerto-Satz „Ad ubera portabimini“ ist als Taktbezeichnung 3/4-Takt vorgeschrieben. Er umfasst 41 Takte, in denen sich polyphone und homophone Abschnitte abwechseln.

¹¹⁸ Schlage 2006, S. V

¹¹⁹ Krummacher 1987, S. 283

Martin Geck bemerkt in seiner Dissertation, dass sich in diesem Concertosatz kinderliedartige und ammen-drastische Töne vermischen.¹²⁰

So werden in fugierter Weise die fünf Singstimmen (Sopran I und II, Alt Tenor und Bass) zunächst nur in Begleitung des Generalbasses eingeführt, bis dann alle Vokal- und Instrumentalstimmen (Violine I und II, Violone) den Text in homophoner Satzweise deklamieren. Hier verwendet der Komponist wieder die musikalisch-rhetorische Figur des „Noema“, um auf den Gegenstand der Betrachtung, die Knie Jesu, hinzudeuten.

„Noema“ Takte 52 – 59 aus der zweiten Kantate „Ad genua“

Die drei Aria-Strophen auf die Texte von Arnulf von Löwen vertont Buxtehude auf die gleiche Weise wie in der vorangehenden Kantate, indem er der Singstimme eine obligate Basslinie unterlegt.

Die Aria „Salve Jesu, rex sanctorum“ ist dem Tenor zugewiesen. Der Komponist begnügt sich hier nicht nur mit der rein syllabischen Deklamation des Textes, sondern bedient sich am Ende der Strophe der musikalisch-rhetorischen Figur der „Anaphora“, indem er das

¹²⁰ Geck 1965, S. 162

Wort „caducis“ sechs Mal wiederholt, zweimal davon in Verbindung mit der gesamten letzten Verszeile „caducis nutans genibus“.

de-us, ca-du-cis, ca-du-cis, ca-du - - cis, ca-du - - cis, ca-du-cis nutans
ge - nibus, ca-du-cis nutans ge - ni-bus.

„Anaphora“ Takte 80 – 85 aus der zweiten Kantate „Ad genua“

Mit der Figur der Wiederholung der Textabschnitte verleiht Buxtehude der Aussage des Textes einen größeren Nachdruck.¹²¹

Zusätzlich versteht er es, das Schwanken und Fallen durch tonmalerische Figuren besonders anschaulich zu gestalten (Takte 81 und 82). Ein „Ritornello“ über sieben Takte beschließt die erste und auch die beiden folgenden Aria-Abschnitte der zweiten Kantate des Zyklus.

Die Faktur der zweiten Aria, die für die Altstimme komponiert ist, „Quid sum tibi responsurus“, ist der ersten vergleichbar. Wieder lenkt Buxtehude besonderes Augenmerk auf die Schlussworte der Aria, indem er den Abschnitt „ne dupla“, bzw. „ne dupla morte morerer“ wiederholt.

mo-ri, ne du - - pla, ne du - - pla, ne du - - pla, ne du-pla mor-te

¹²¹ Bartel 2007, S. 94



Takte 97 – 102 aus der zweiten Kantate „Ad genua“

Für die beiden Sopranstimmen I und II und den Bass ist die dritte Aria „Ut te quaeram“ komponiert. Nach sechs homophon gesetzten Takten folgt ein polyphoner, imitatorischer Abschluss, der dialogischen Charakter aufweist.

Wieder erscheinen die letzten Worte „cum te“, bzw. „cum te complexus fuero“ in mehrfacher Wiederholung. Buxtehude führt in diesem Abschnitt als höchsten Ton der Singstimmen im gesamten Kantatenzyklus den Sopran I zum Spitzenton b’.

Unter anderen Beispielen ist auch diese dritte Aria ein Musterbeispiel für die ruhige und ausgeglichene Struktur solcher Kompositionen und gleichzeitig auch für die Verarbeitungskunst, die Buxtehude bei der strophischen Variation über einen gleichen Generalbass zeigt. Damit zeigt sich auch die Vorliebe des Komponisten für Ostinatoformen, die uns in allen Gattungen seiner Vokal-, Kammer- und Orgelmusik begegnen.¹²²

¹²² Krummacher 1987, S. 283



Takte 114 – 119 aus der zweiten Kantate „Ad genua“

Die Wiederholung des Eingangssatzes „Ad ubera portabimini“ beschließt die zweite Kantate und bildet damit den Rahmen, der diesem Zyklusabschnitt die typische Form der Concerto-Aria-Kantate verleiht.

3.10 „Membra Jesu Nostri – Ad manus“, BuxWV 75, 3

Mit den Worten

„Quid sunt plagae iste in medio manuum tuarum?“¹²³

eröffnet Dieterich Buxtehude den dritten Teil seines Kantatenzyklus', der die Überschrift „Ad manus“ trägt. Dem 6. Vers des 13. Kapitels des prophetischen Buches Sacharja, dessen Entstehung nach 518 v. Chr. einzuordnen ist, ist dieser kurze Satz entnommen.¹²⁴

Die deutsche Übersetzung

„Was sind das für Wunden inmitten deiner Hände?“¹²⁵

stellen dem Hörer die von Nägeln durchbohrten Hände Christi am Kreuz vor Augen.

Dazu passend wählt Buxtehude folgende Strophen aus der lateinischen Dichtung Arnulf von Löwens für die Vertonung der Aria-Strophen.

¹²³ Schlage 2006, S. XI

¹²⁴ Die Bibel, Einheitsübersetzung, S. 1071

¹²⁵ Schlage 2006, S. XI

*I „Salve Jesu, pastor bone,
fatigatus in agone,
qui per lignum es distractus
et ad lignum es compactus
expansis sanctis manibus.*

*II Manus sanctae, vos amplector
et gemendo condelector,
grates ago plagis tantis,
clavis duris, guttis sanctis,
dans lacrimas cum osculis.*

*III In cruore tuo lotum
me commendo tibi totum,
tuae sanctae manus istae
me defendant, Jesu Christe,
extremis in periculis.“¹²⁶*

Ins Deutsche übersetzt lauten die Strophen:

*I „Sei begrüßt, Jesus, guter Hirte,
ermüdet im Kampfe,
der du durch das Holz gestreckt
und an das Holz geschlagen bist
mit ausgebreiteten, heiligen Händen!*

*II Ihr heiligen Hände, euch umfasse ich,
und trauernd freue ich mich an euch.
Ich danke den so schweren Schlägen,
den harten Nägeln, den heiligen Blutstropfen,
wobei ich mit meinen Augen Tränen vergieße.*

¹²⁶ Schlage 2006, S. XI

*III In deinem Blute gewaschen,
empfehle ich mich ganz dir an.
Diese deine heiligen Hände
mögen mich beschützen, Jesus Christus,
in äußersten Gefahren.“¹²⁷*

Der Aufbau der dritten Kantate folgt exakt dem Schema der Concerto-Aria-Kantate: Sie wird mit einer dreizehntaktigen Sonata in g-Moll eröffnet, nimmt im Wesentlichen das thematische Material des Concerto-Satzes vorweg und gibt auch die Tonart für die folgenden Nummern dieses Abschnitts vor.

Die ersten beiden Sätze, Sonata und Concerto, stehen beide im C-Takt. Die Besetzung der Instrumental- und Vokalstimmen entspricht dem Vorbild der vorangehenden beiden Kantaten.

Im Concerto-Satz bedient sich Buxtehude drei Mal des gleichen musikalischen Materials, das er zunächst mit den hohen Stimmen beginnend in der Grundtonart einführt und dann zwei Mal jeweils von den tiefen Stimmen intoniert, auf der Dominante und wieder in der Tonika weiter verarbeitet.

Auch in diesem Satz wechseln polyphone und homophone Strukturen einander ab und der Komponist verwendet die musikalisch-rhetorische Figur des „Noema“, um die Hände Christi in den Fokus zu rücken.

¹²⁷ Ebd., S. XI

„Noema“ Takte 33 – 39 aus der dritten Kantate „Ad manus“

Wie schon erwähnt, bedient sich Buxtehude mit größter Sparsamkeit harmonisch expressiver Ausdrucksmittel, die in der Literatur auch als „Barockromantik“ bekannt sind und zum Beispiel in den Kompositionen von Heinrich Schütz häufig Anwendung finden. Umso eindrucksvoller ist der Effekt, den eine winzige harmonische Eintrübung, wie sie im folgenden Notenbeispiel gezeigt wird, bewirken kann.¹²⁸

Takte 14 – 17 aus der dritten Kantate „Ad manus“

Die drei Texte Arnulf von Löwens vertont Buxtehude auch hier wieder in der Form der Aria über einem gleichen Bass. Die ersten beiden Strophen werden jeweils von den

¹²⁸ Geck 1965, S. 161

Sopranstimmen I und II vorgetragen. Hier lenkt der Komponist die Aufmerksamkeit des Hörers auf die beiden Worte „expansis“ (in der ersten Aria) und „lachrymas“ (in der zweiten Aria), indem er beide Wörter jeweils mit einem ausgedehnten Melisma, das hier textverdeutlichend und affektbezogen zu verstehen ist, darstellt.

59

lig - numes distrac - tus et ad lig - numes compac-tus ex - pan - sis sanc - tis ma - ni-bus

Melisma auf „expansis“ aus der 1. Aria der Kantate „Ad manus“ (Takte 59 – 71)

116

a - go pla - gis tan - tis, cla-vis du - ris gut-tis sanctis, dans la - chry-mas cum os - cu-lis,

Melisma auf „lachrymas“ aus der 2. Aria der Kantate „Ad manus“ (Takte 116 – 128)

Die dritte Aria „In cuore tuo lotum“ ist den drei verbliebenen Stimmen des Vokalensembles, Alt, Tenor und Bass, zugeordnet. Zur melismatischen Erweiterung des Wortes „extremis“ tritt in diesem Fall auch noch eine harmonisch intensive Ausdeutung, die sich am besten wieder mit dem Ausdruck „Barockromantik“ beschreiben lässt.

tu - ae sanc - tae ma - nus is - tae me de - fen - dant, Je - su Christe, ex - tre -
 tu - ae sanc - tae ma - nus is - tae me de - fen - dant, Je - su Christe, ex - tre -
 sanc - tae sanc - tae ma - nus is - tae me de - fen - dant, Je - su Christe, ex - tre - mis ex -
 mis in pe - ri - cu - lis,
 mis in pe - ri - cu - lis,
 tre - mis in pe - ri - cu - lis,

Melisma und „Barockromantik“ aus der dritten Aria
 der Kantate „Ad manus“ (Takte 172 – 185)

Jede der Arien wird von einem Ritornell abgeschlossen, das 23 Takte umfasst und von Violine I und II und vom Basso continuo ausgeführt wird. Die Basslinie des Ritornells wird von einem „Passus duriusculus“ in Form einer chromatisch absteigenden Linie über drei Takte eingeleitet, der die schmerzvolle Stimmung der Aria weiterführt. Beim „Passus duriusculus“ handelt es sich um ein Kompositionsmittel, das sowohl textverdeutlichend als auch textausdeutend Verwendung findet.¹²⁹

*„Surge, amica mea, speciosa me,
et veni, colomba mea
in foraminibus petrae in caverna maceriae.“¹³⁰*

Dieser Text ist dem Buch „Hohelied“ 2, 13 und 14 aus dem Alten Testament entnommen. Dieses Buch, das eine Folge von zum Teil sehr erotischen Gedichten über die Liebe von Mann und Frau, die sich verbinden, verlieren, sich suchen und wiederfinden, zusammenfasst, dürfte etwa 500 v. Chr. seine endgültige Form gefunden haben. In christlicher Zeit wurden die Texte des Hohelieds auf die gottgewollte eheliche Gemeinschaft zwischen Mann und Frau, wie auch auf die Verbindung zwischen Christus und der Kirche hin gedeutet.¹³¹

Die Felsenhöhlen und Mauerlöcher, die im biblischen Text der Taube als Rückzugsort dienen, werden in Buxtehudes Passionskantate „Ad latus“ mit der geöffneten Seite Christi am Kreuz in Beziehung gesetzt. In diesem Kontext darf der gläubige Christ gewiss sein, in der Seitenwunde Jesu sichere Zuflucht und Schutz zu finden.

Die deutsche Übersetzung von Alexander Jost lautet:

*„Erhebe dich, meine Freundin, meine Schöne,
und komm her, meine Taube,
in den Felshöhlen, in den Mauerlöchern.“¹³²*

Dieterich Buxtehude verwendet das Hohelied aus dem Alten Testament ein weiteres Mal im Rahmen des Zyklus „Membra Jesu Nostri“ als Textquelle für das Concerto in der sechsten Kantate „Ad Cor“.

Aber auch in zwei weiteren Werken in seinem Vokalschaffen bildet das Hohelied die Textgrundlage, die dort allerdings in deutscher Sprache erscheint. Die Texte zu „Ich bin

¹³⁰ Schlage 2006, S. XI

¹³¹ Die Bibel, Einheitsübersetzung, S. 733

¹³² Schlage 2006, S. XI

eine Blume zu Saron“, BuxWV 45 und „Ich suchte des Nachts in meinem Bette“, BuxWV 50 entstammen ebenso diesem Buch alttestamentlicher Weisheitsliteratur.

Die Texte der Aria-Sätze sind wieder der Passionsdichtung des Arnulf von Löwen entnommen:

*I „Salve latus salvatoris,
in qou latet mel dulcoris,
in quo patet vis amoris,
ex quo scatet fons cruoris,
qui corda lavat sordida.*

*II Ecce tibi appropinquo,
parce, Jesu, si delinquo,
verecunda quidem fronte,
ad te tamen veni sponte
scrutari tua vulnera.*

*III Hora mortis meus flatus
intret, Jesu, tuum latus,
hinc expirans in te vadat,
ne hunc leo trux invadat,
sed apud te permaneat.¹³³*

Hier die Übertragung in die deutsche Sprache aus der Stuttgarter Buxtehude-Ausgabe von Alexander Jost:

*I „Sei begrüßt, Seite des Erlösers,
in der sich süßer Honig birgt,
in der sich die Macht der Liebe zeigt,
aus der die Quelle des Blutes sprudelt,
die die befleckten Herzen reinigt.*

¹³³ Schlage 2006, S. XI

*II Siehe, dir nähere ich mich,
schone mich, Jesus, wenn ich fehle!*

*Mit beschämtem Gesicht
komme ich doch zu dir aus eigenem Antrieb,
deine Wunden zu erforschen.*

*III In der Stunde des Todes möge mein Lebenshauch,
eintreten, Jesus in deine Seite.
Hinscheidend möge er in dich eingehen,
dass kein wilder Löwe sie überfalle,
sondern dass er für immer bei dir bleibe.“¹³⁴*

Die instrumentale und vokale Besetzung der vierten Kantate „Ad latus“, die in d-Moll komponiert ist, ist wieder mit den bereits besprochenen Kantaten identisch. Das Werk wird mit einer fünfzehntaktigen Sonata im 6/4-Takt eröffnet. Charakteristisch in diesem Instrumentalstück sind eng aneinander gereihten Sprünge, deren Ambitus an manchen Stellen sogar zwei Oktaven ausmacht.

Wolfgang C. Printz (1641 – 1717) kennt diese Kompositionsweise als „Salto Semplice“.

¹³⁵

Während die beiden Violinen die Sprünge in punktiertem Rhythmus ausführen, schreitet die Violonstimme nach Art einer Courante voran, was die Sonata tänzerisch und leicht anmuten lässt.

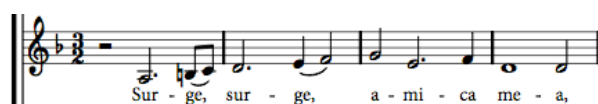
¹³⁴ Ebd., S. XI

¹³⁵ Bartel 2007, S. 238



Takte 6 – 10 der Sonata aus der vierten Kantate „Ad latus“

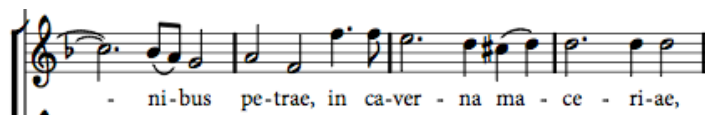
Das Concerto, von allen Stimmen des Ensembles musiziert, wird mit einer charakteristischen Anabasis-Figur im Ambitus einer kleinen Septime in der Altstimme eröffnet, die das „Erheben“, von dem der Text spricht, in musikalischer Sprache darstellt.



Anabasis – Takte 16 – 19 der vierten Kantate „Ad latus“

Die Anabasis (das Hinaufsteigen) ist hier der musikalische Ausdruck des Gedankens, der bereits durch den Text (Erhebe dich) vorgegeben ist, und gestaltet dadurch einen wesentlichen Teil der Komposition.¹³⁶

Gleichsam als Gegenstück zur Anabasis der Anfangstakte illustriert Buxtehude die „Felsenhöhlen“ mit dem tonmalerischen Element der „Katabasis“ zum ersten Mal in der Sopranstimme mit einer absteigenden Figur, durch die das Bild der Höhle musikalisch dargestellt werden soll.¹³⁷



Katabasis – Takte 32 – 35 der vierten Kantate „Ad latus“

¹³⁶ Ebd., S. 86

¹³⁷ Bartel 2007, S. 113

Die Assoziation Kerala Snyders scheint hier genau die Aussage von Musik und Text zu treffen: „So wie die Taube Zuflucht findet in einer Felsspalte, so rettet sich die sterbende Seele in die offene Seitenwunde des Herrn.“¹³⁸

Der gesamte Concertosatz umfasst 59, Takte in denen der Text zumeist auf homophone Weise, unterbrochen von einigen dialogisch angelegten, imitatorischen Abschnitten, in Musik gekleidet wird. Während die Vertonung der meisten Wörter syllabisch erfolgt, hebt Buxtehude das Wort „foraminibus“ durch eine melismatische Erweiterung in allen Stimmen hervor.

spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a in fo - ra - mi -

spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a in fo - ra - mi -

spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a in fo - ra - mi -

spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a in fo - ra - mi -

spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni, co - lum - ba me - a in fo - ra - mi -

- ni - bus pe - trae,

- ni - bus pe - trae,

- ni - bus pe - trae,

- ni - bus pe - trae,

- ni - bus pe - trae,

- ni - bus pe - trae,

Melisma auf „foraminibus“ Takte 24 – 33 der vierten Kantate „Ad latus“

Von den drei Ariasätzen sind der erste und der zweite jeweils den Sopranstimmen I und II zugeordnet. Beide Sätze weisen über der jeweils gleichen Basslinie auch identisches musikalisches Material auf entsprechend anderem Text auf. Die dreizehn Gesangstakte stehen im C-Takt, während das Ritornell, das jeden der Sätze beschließt, im 3/2-Takt komponiert ist.

¹³⁸ Snyder 1990, S. 8

Martin Geck sieht in der Aria „Salve latus salvatoris“ ein charakteristisches Beispiel für die Art, wie Buxtehude seine Kunst in der Komposition der Aria-Form innerhalb des Passionszyklus’ zum Ausdruck bringt. Er weist dabei auf das Gleichmaß der Achtel und wiegenden Sechzehntel hin, die das musikalische Geschehen in allen Aria-Strophen bestimmen. Die Kompositionsweise Buxtehudes vermittelt in diesen Sätzen trotz aller Ruhe einen gespannten Atem, der das ganze Werk durchzieht und so dafür sorgt, dass der gesamte Zyklus an keiner Stelle langatmig und ermüdend wirkt, sondern eine intensive Gleichmäßigkeit aufweist.¹³⁹

Aria Soprano Imo

75
Sal - ve la - tus sal - va - to - ris, in quo la - tet mel dul - co - ris, in quo pa - tet vis a - mo - ris, ex quo sca - tet fons cru -
o - ris, qui cor - da la - vat sor - di - da, in quo pa - tet vis a - mo - ris, ex quo
sca - tet fons cru o - ris, qui cor - da, qui cor - da la - vat sor - dida, qui
cor - da la - vat sor - di - da.

79
o - ris, qui cor - da la - vat sor - di - da, in quo pa - tet vis a - mo - ris, ex quo
sca - tet fons cru o - ris, qui cor - da, qui cor - da la - vat sor - dida, qui
cor - da la - vat sor - di - da.

83
sca - tet fons cru o - ris, qui cor - da, qui cor - da la - vat sor - dida, qui
cor - da la - vat sor - di - da.

Anhand dieser Aria zeigt Geoffrey Webber stilistische Ähnlichkeiten zu einer Komposition des römischen Musikers Giovanni Bicilli (1623 - 1705) auf. Von Bicilli findet sich neben zwei weiteren Kantatenkompositionen das Werk „Perge curre sequere“

in der Sammlung Gustav Dübens (vok.mus.i hskr. 04:12). Er beobachtet an diesem Beispiel die Übernahme rhythmischer Ideen und spezieller melodischer Muster aus dem Bereich der italienischen Kantatenkomposition.



Beginn der Aria „In odorem“ aus der Kantate „Perge curre sequere“ von G. Bicchli. Auch die Vorimitation von melodischen Elementen im Bass continuo, den Einsatz von Hemiolen, melismatische Erweiterungen gegen Ende einer Aria und die instrumentale Beteiligung zwischen vokalen Phrasen in den Kompositionen norddeutscher Kirchenmusik des Frühbarock führt er auf italienische Einflüsse zurück.¹⁴⁰

Die dritte Aria „Ecce tibi appropinquo“ entspricht vom strukturellen Aufbau her genau dem ersten und dritten Satz. Allerdings sind hier die Alt-, Tenor- und Bassstimme im Einsatz.

3.12 „Membra Jesu Nostri - Ad pectus“, BuxWV 75, 5

Zum einzigen Mal findet sich unter den biblischen Texten, die Buxtehude für die Komposition der Concerto-Sätze in „Membra Jesu Nostri“ verwendet, ein Abschnitt aus dem Neuen Testament. Die kurze Perikope besteht aus Teilen der Verse 2 und 3 des zweiten Kapitels des ersten Petrusbriefes, die ebenso wie die alttestamentlichen Texte keinen Bezug zum Passionsgeschehen aufweist. Die Assoziation zur Brust des Gekreuzigten wird über den Hinweis auf den Schutz und die Nahrung, die einem Neugeborenen von der mütterlichen Brust verheißen wird, hergestellt.

*„Sicut modo geniti infantes rationabiles,
et sine dolo concupiscite, ut in eo crescatis in salutem.
Si tamen gustatis, quoniam dulcis est Dominus.*

¹⁴⁰ Webber 1996, S. 134 ff

*Nach gleichem wie vernünftige, neugeborene Kinder verlangt
und ohne List, dass ihr daran wachset im Heil,
wenn ihr es doch schmeckt, weil der Herr lieblich ist!“¹⁴¹*

Während der Text des Concertos das Objekt der Betrachtung nur andeutet, spricht der Text Arnulf von Löwens die zu verehrende Brust Jesu als Wohnstatt der Liebe und wahren Tempel Gottes direkt an.

*I „Salve, salus mea, Deus,
Jesus dulcis, amor meus,
salve, pectus reverendum,
cum tremore contingendum,
amoris domicilium.*

*II Pectus mihi confer mundum,
ardens, pium, gemebundum,
voluntatem abnegatam,
tibi semper conformatam,
juncta virtutum copia.*

*III Ave, verum templum Dei,
precor miserere mei,
tu totius arca boni,
fac electis me apponi,
vas dives Deus omnium.*

¹⁴¹ Schlage 2007, S. XII

*I „Sei begrüßt, mein Heil, Gott,
süßer Jesus, meine Liebe!
Sei begrüßt, verehrte Brust,
unter Zittern zu berührende
Wohnstatt der Liebe!*

*II Mach mir das Herz rein,
brennend, fromm und seufzend!
Mach, dass ich meinem Willen entsage,
er dir stets angepasst sei,
verbunden mit der Fülle der Tugenden!*

*III Sei begrüßt, wahrer Tempel Gottes,
bitte erbarme dich meiner,
Schatzkiste alles Guten,
lass mich zu den Auserwählten gehören,
kostbares Gefäß, Gott aller!“¹⁴²*

Eine Sonata, die zwölf Takte umfasst, im C-Takt notiert ist und so wie die anderen Sätze dieser Kantate in a-Moll steht, eröffnet die Kantate Nr. V „Ad pectus“. Das Instrumentalensemble bleibt auch in diesem Abschnitt von „Membra Jesu Nostri“ unverändert.

Auffallend an dieser Komposition ist, dass drei der zwölf Takte in Faux Bourdon-Technik komponiert sind.

Durch den Terz-Sext-Gang entstehenden parallele Quarten gelten nach den Regeln des Kontrapunkts als nicht zulässig. Die so entstehende „Falschheit“ dieser aneinandergereihten Quartparallelen werden im kompositorischen Kontext verwendet, um Missbrauch und Falschheit musikalisch darzustellen.¹⁴³

¹⁴² Schlage 2007, S. XII

¹⁴³ Bartel 2007, S. 158

The image displays a musical score for measures 1, 4, and 9 of a piece from the Cantata 'Ad pectus' by Buxtehude. The score is arranged in two systems. The first system contains staves for Violino 1, Violino 2, Violon, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. Measures 1 and 4 are marked with a '4' above the staff, indicating a faux bourdon texture where the Continuo and strings play a single melodic line while the vocalists rest. Measure 9 is marked with an '8' above the staff, showing a more complex polyphonic texture with the vocalists (Alto, Tenor, Bass) and Continuo. The second system shows measures 1, 4, and 9 of the vocal parts (Alto, Tenor, Bass) and the Continuo, with the Continuo providing a bass line for the vocalists.

Takte 1, 4 und 9 mit Faux Bourdon-Abschnitten aus der Sonata der Kantate „Ad pectus“

Es erscheint allerdings nicht klar ersichtlich, worauf Buxtehude sich mit dem Einsatz dieser musikalisch-rhetorischen Figur im Zusammenhang mit dem folgenden Text der Kantate bezieht. Möglicherweise ist es der Abschnitt „sine dolo“ (ohne List) aus dem Concerto, auf den dieser kompositorische Hinweis abzielt.

Der Concerto-Satz dieser Kantate unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht von den bisherigen Bibelspruchvertonungen des Zyklus'. Buxtehude komponiert diesen Abschnitt nur für die Stimmen Alt, Tenor, Bass. Die beiden Sopranstimmen pausieren in dieser Kantate ebenso wie die Streicherstimmen. Ausschließlich der Generalbass begleitet den Gesang der drei Vokalstimmen. Die Musik weist eine stark polyphone Struktur auf, die nur von kurzen homophonen Abschnitten unterbrochen ist. Besonders auffallend ist das umfangreiche Melisma auf „infantes“, das in der Tenorstimme drei Takte umfasst.



Melismatische Erweiterung in der Tenorstimme auf „infantes“,
Takte 13 – 16 aus der Kantate „Ad pectus“

Nach 15 Takten im C-Takt wechselt Buxtehude für 28 Takte in den 3/4-Takt um die Worte „ut in eo crescatis in salutem“ zu vertonen.

Die abschließenden 15 Takte stehen wieder im C-Takt und bilden mit den 15 Anfangstakten, die ebenfalls die gleiche Taktart aufweisen, gleichsam einen Rahmen, der den Abschnitt im 3/4-Takt umschließt.

Eine gleichbleibende Basslinie stellt wieder die Grundlage für die Vertonung der folgenden drei Aria-Sätze dar, von denen der erste vom Alt-Solo, der zweite vom Tenor-Solo und der dritte schließlich vom Bass-Solo vorgetragen wird.

In der ersten Alt-Aria „Salve, salus mea“, die von einem charakteristischen, nach unten fallenden Oktavsprung eröffnet wird, bedient sich Buxtehude zwei Mal der musikalisch-rhetorischen Figur der Suspiratio (Seufzer) um dem Wort „tremore“ verstärkte musikalische Ausdruckskraft zu verleihen.

„Suspiratio“ Takte 76 und 77, bzw. 79 – 81 aus der Kantate „Ad pectus“

Mit dem fallenden Oktavsprung vom Beginn wird auch das acht Takte lange Ritornello der Streichinstrumente eröffnet, das jede der drei Arien abschließt.

Die Abwärtsbewegung der „Katabasis“ am Anfang des instrumentalen Ritornells durchmisst einen Raum von drei Oktaven und stellt eine Geste der Niedrigkeit und Demut gegenüber dem gekreuzigten Christus dar.¹⁴⁴



Katabasis am Beginn des Ritornellos aus der Kantate „Ad pectus“

Nach der zweiten Aria „Pectus mihi confer mundum“ des Tenors, in der Buxtehude die Wörter „semper“ (immer, stets) und „virtutum“ (Tugend, Tapferkeit) mit ausgedehnten Melismen hervorhebt,

Tenor

94 Pec - tus mi - hi con - fer mun - dum, ar - dens, pi - um, ge - me - bun - dum, ar - dens, pi - um, ge - me -

97 bundum, vo - lun - ta - tem ab - ne - ga - tam, ti - bi sem - - - - per con - for -

101 matam, vo - lun - ta - tem ab - ne - ga - tam, ti - bi sem - - - - per con - for - ma - tam, junc - ta vir -

105 tutum, junc - ta vir - tu - - - - tum co - pi - a, junc - ta vir - tu - - - - tum co - pi -

Melismatische Erweiterungen auf „semper“ und „virtutum“ in der zweiten Aria aus der Kantate „Ad pectus“

¹⁴⁴ Lebrun 2007, S. 131

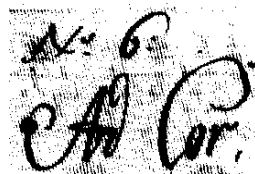
folgt die abschließende dritte Aria „Ave, verum templum dei“, deren Besetzung in der Überschrift „Basso con Stromenti“ vorgegeben ist und damit von der Struktur der bisherigen Aria-Kompositionen im Zyklus abweicht, indem zur solistischen Bassstimme und zum Basso continuo auch die Streicher zur Begleitung hinzutreten.

In gewohnter Manier wird die Kantate „Ad pectus“ mit einer Wiederholung des Concerto-Satzes abgeschlossen.

3.13 „Membra Jesu Nostri - Ad Cor“, BuxWV 75, 6

Zum zweiten Mal in „Membra Jesu Nostri“ wird ein Text aus dem Hohelied des Alten Testaments (vgl. Kantate vier „Ad latus“) zur Komposition des Concerto-Satzes herangezogen.

Dass Buxtehude diesem Teil des Zyklus' besondere Bedeutung beimisst, mag schon daran erahnt werden, dass er im Autograph nur bei dieser Kantate das Substantiv im Titel (Ad Cor) groß schreibt, während er bei den anderen Kantaten das Substantiv immer mit Kleinbuchstaben beginnt.¹⁴⁵



Überschrift der sechsten Kantate „Ad Cor“¹⁴⁶

„Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa“

„Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, Braut.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Schlage 2007, S. V

¹⁴⁶ Grusnick 1987

¹⁴⁷ Ebd., S. XII

Mit den Worten der Aria-Sätze liegt ein Text vor, der zum zentralen Bestand der mittelalterlichen Herz-Jesu-Frömmigkeit gehört.

Die Textstrophen wurden der Überlieferung nach erst nachträglich in den Gedichtzyklus von Arnulf von Löwen eingefügt. Als eigentlicher Verfasser wird der Prämonstratensermönch Hermann Joseph von Steinfeld (gest. 1241) angenommen. Dieser Text gilt als das älteste Herz-Jesu-Lied.¹⁴⁸

*I „Summi regis cor, aveto,
te saluto corde laeto,
te complecti me delectat
et hoc meum cor affectat,
ut ad te loquar animes.*

*II Per medulam cordis mei,
peccatoris atque rei,
tuus amor transferatur,
quo cor tuum rapiatur
languens amoris vulnere.*

*III Viva cordis voce clamo,
dulce cor, te namque amo,
ad cor meum inclinare,
ut se possit applicare
devoto tibi pectore.*

*I „Sei begrüßt, Herz des höchsten Königs!
Ich grüße dich frohen Herzens.
Dich zu umfassen erfreut mich,
und mein Herz strebt danach,
dass du mich ermutigst, zu dir zu reden.*

¹⁴⁸ Richstätter 1924, S. 41

*II In das Innerste meines Herzens,
eines Sünders und Schuldigen,
soll sich deine Liebe übertragen,
eines solchen, durch den dein Herz zerrissen wird,
ermattend durch die Wunde der Liebe.*

*III Mit der lebendigen Stimme der Liebe rufe ich,
süßes Herz, dich, denn ich liebe dich.
Neige dich zu meinem Herzen,
dass es sich anschliefen kann
an dich mit demütiger Brust!“¹⁴⁹*

Musikalisch rückt Dieterich Buxtehude die sechste Kantate „Ad Cor“ zweifellos in die Mitte seines Kantatenzyklus¹ und lässt sie damit zum „Herzstück“ der gesamten Komposition werden. Die besondere Behandlung des Inhalts von „Ad Cor“ wird schon in der eröffnenden Sonata in e-Moll offenbar, indem Buxtehude das bisher eingesetzte Instrumentarium der beiden Violinen und des Basses gegen ein vollständiges Gambenconsort auswechselt.

„Die Viola da Gamba muss Buxtehudes Lieblingsinstrument gewesen sein; er spielte sie selbst. Die Stimmen, die er für dieses Instrument schrieb, z. B. in Jubilate Domino, BuxWV 64 oder Membra Jesu Nostri, BuxWV 75, und besonders die Triosonaten gehören zu den schönsten Gambenkompositionen des 17. Jahrhunderts in Deutschland.“¹⁵⁰

Das Gambenensemble findet bei vielen andern Komponisten des 17. Jahrhunderts seinen Einsatz, wenn es darum geht, besondere Affekte in der Vokalmusik zu betonen. Diese Besetzung erzeugt im Vergleich zum „modernen“ Streicherensemble ein sehr warmes Klangbild mit introvertiertem Charakter, das sich auf den dunkleren und obertonärmeren Klang der Gambenfamilie zurückführen lässt. Gerade diese Intimität mit ihrer dezenten,

¹⁴⁹ Schlage 2007, S. XII

¹⁵⁰ Koopman 2007, S. 108

delikaten Klangqualität vermag es, den Charakter und den Sinngehalt der Texte in „Ad Cor“ musikalisch überzeugend darzustellen.¹⁵¹

Die Affekte der Liebe und des Schmerzes werden schon in der Sonata durch den spezifischen Klang des Instrumentariums treffend dargestellt. Buxtehude stellt im instrumentalen Satz der Kantate zwei unterschiedliche Motivkomplexe gegenüber. Die Sonate eröffnet ein homophoner, akkordischer Satz über drei Takte, der von einem imitatorischen, belebteren Teil, dessen Bewegung jedoch immer wieder ins Stocken gerät abgelöst wird. Diese ersten beiden Abschnitte sind vom Komponisten mit den Tempoangaben „Adagio“, bzw. „Allegro“ versehen. Dem Tempowechsel entspricht auch ein Wechsel in den Taktarten zwischen Dupel- und Tripelproportio. Diese Wechsel erscheinen im Verlauf der Sonata sieben Mal und stellen möglicherweise einen Verweis auf das Passionsgeschehen (Sieben letzte Worte Christi am Kreuz, sowie die sieben „Membra“ des Körpers Christi) dar. Die melodische Linie der langsamen Passagen führt nach unten und lässt das harmonische Gefüge häufig in eine vollständige Kadenz münden, während die Melodik der belebteren Teile nach oben drängt und die Harmonik in phrygische Halbschlüsse führt.¹⁵²

¹⁵¹ Linfield 1990, S. 123 - 125

¹⁵² Eschenbach 2005, S. 49

Takte 1 – 12 der Sonata aus der sechsten Kantate „Ad Cor“

Im vokalen Concerto-Satz „Vulnerasti cor meum“ trifft auf die zwei Sopranstimmen eine Bassstimme. Dieses Terzett deklamiert den Text aus dem Hohelied mit der Begleitung des Basso continuo. Der Gestus der fallenden kleinen Sext, die in allen konzertierenden Stimmen erscheint, unterstreicht die Sinnlichkeit dieser biblischen Liebesdichtung, die ruhig im C-Takt voranschreitet. Das abschließende Ritornello im Dreiertakt ist von einem diatonisch absteigenden Tetrachord geprägt, dessen Lamento - Charakter durch den Textbezug auch eine Assoziation zur „intensiven Liebe“ herstellt¹⁵³

¹⁵³ Linfield 1990, S. 126



Ritornell des Concerto-Satzes mit „Lamentobass“ aus der sechsten Kantate „Ad Cor“

Die beiden ersten Arien „Summi regis cor“ und „Per medulam cordis mei“ sind im Vergleich zum kunstvoll ausgeführten Concerto-Satz sehr schlicht gehalten und für die Sopranstimmen I und II und den obligaten Basso continuo komponiert. Zu erwähnen ist der Anfang der beiden Arien, die eine quasi kanonische Stimmführung zwischen Vokalpart und Basso continuo aufweisen.¹⁵⁴



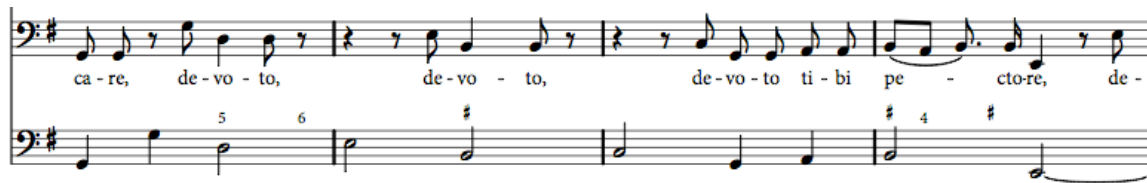
Anfangstakte der beiden Sopranarien mit kanonischer Stimmführung
aus der sechsten Kantate „Ad Cor“

Ein Ritornello aus vier Takten mit dem gesamten Instrumentalensemble stellt sowohl den Abschluss der jeweiligen Arie als auch ein Verbindungsglied zwischen den Arien her. Schließlich folgt der letzte Aria-Satz für Bass, drei Gamben und Basso continuo, wobei die tiefste Gambenstimme die Töne des Basso continuo verdoppelt und nur anders rhythmisiert. Die Struktur dieser Aria ist wesentlich belebter als die der beiden Sopranarien und lässt die Bassstimme in eine Art Dialog zu den Instrumentalstimmen treten, die die vokalen Abschnitte häufig sequenzieren.

Auf besonders eindrucksvolle Weise stellt Buxtehude die Demut in der Brust des Betrachters des Gekreuzigten („devoto tibi pectore“) musikalisch dar, indem er die vokale

¹⁵⁴ Petersen 2007, S. 9

Bassstimme mit der musikalisch-rhetorischen Figur des „Descensus“, der den mit dem Text verbundenen Affekt der Niedrigkeit ausdrücken soll, um mehr als eine Oktave schrittweise nach unten führt.¹⁵⁵



„Descensus“ – Takte 107 – 110 aus der sechsten Kantate „Ad Cor“

Das abschließende Ritornell entspricht dem bereits bekannten Modell, ist aber bei dieser letzten Aria-Vertonung um drei Takte erweitert.

In der Wiederholung des Concertos am Schluss der Kantate tritt als Ergänzung zu den Vokalstimmen das Gambenconsort hinzu. Die Instrumentalstimmen dienen hier ausschließlich dazu, um die vokale Bassstimme zu intensivieren.

Eine vergleichbare musikalische Situation findet sich im Textbuch zu Buxtehudes Abendmusik „Die Hochzeit des Lammes“ (BuxWV 128), wo ein Dialog, den Christus (dort auch eine Bassstimme) und die Jungfrauen führen, auf dieselbe Weise instrumentiert wird. Die Stimme Christi wird hier gleichsam von einem Glorioleneffekt unterstrichen. Dadurch soll auf symbolische Weise die Liebesbegegnung zwischen Christus (Bass) und der Anima, der gläubigen Seele (Sopran I und II) dargestellt werden. Gunilla Eschenbach sieht in der identischen Kompositionsweise die Absicht Buxtehudes, auch in diesem Concerto-Satz diese mystische Liebessituation darzustellen.¹⁵⁶

Wie bereits weiter oben erwähnt (Kantate „Ad genua“), bedient sich der Komponist im letzten Satz der sechsten Kantate wieder der Tremulo - Technik in den Streicherstimmen, wobei das Tremulo in diesem Fall in den Noten ausgeschrieben ist.

¹⁵⁵ Bartel 2007, S. 113

¹⁵⁶ Eschenbach 2005, S. 49 f



„Tremulo“-Takte 126 und 130 in der sechsten Kantate „Ad Cor“

Einzigartig im gesamten Zyklus ist auch die Tatsache, dass Buxtehude die Vokalstimmen am Ende des Concertos nicht gemeinsam mit den Instrumenten schließen lässt, sondern als eine Art „Nachklang“ den letzten Abschnitt der Gesangsstimmen noch einmal instrumental wiederholt.¹⁵⁷

Schlussakte der sechsten Kantate „Ad Cor“

¹⁵⁷ Petersen 2007, S. 9

3.14 „Membra Jesu Nostri - Ad faciem“ BuxWV 75, 7

Der 17. Vers aus Psalm 31, der zu den Klagepsalmen zählt und mit den weiteren 149 Psalmen aus dem Alten Testament zum ältesten Gebetsschatz des Judentums und der Christenheit gehört, bildet die biblische Textgrundlage für die siebente Kantate des Passionszyklus.¹⁵⁸

*„Illustra faciem tuam super servum tuum,
salvum me fac in misericordia tua.“*

*„Lass dein Gesicht erstrahlen über deinem Diener,
rette mich durch deine Gnade!“¹⁵⁹*

Der Textabschnitt aus den Meditationsgedichten des Arnulf von Löwen, den Buxtehude für die Komposition der letzten Kantate von „Membra Jesu Nostri“ auswählt, zählt zu den auch heute noch bekanntesten geistlichen Texten von Kirchenliedern im deutschsprachigen Bereich. Wurde doch „Salve, caput cruentatum“ von dem bedeutenden Schöpfer geistlicher Lieder, Paul Gerhardt (1607 – 1676) zum Passionslied „O Haupt voll Blut und Wunden“ umgedichtet und ist vor allem durch die „Matthäuspension“ von Johann Sebastian Bach berühmt geworden.¹⁶⁰

*I „Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.*

¹⁵⁸ Die Bibel, Einheitsübersetzung, S. 614

¹⁵⁹ Schlage 2007, S. XIII

¹⁶⁰ Glasmeier 2008, S. 45

*II Dum me mori est necesse,
noli mihi tunc deesse,
in tremenda mortis hora
veni, Jesu, absque mora,
tuere me et libera.*

*III Cum me jubes emigrare,
Jesu cara, tunc appare,
o amator amplexende,
temet ipsum tunc ostende
in cruce salutifera.*

Amen.“

*I „Sei mir begrüßt, blutiges Haupt,
über und über mit Dornen gekrönt,
entstellt und verwundet,
mit dem Rohrstock geschlagen,
mit bespucktem und verschmiertem Gesicht.*

*II Wenn ich sterben muss,
dann sei mir nicht fern!
In der schrecklichen Stunde des Todes,
komm, Jesus, ohne Zögern,
schütze und befreie mich!*

*III Wenn du mir befiehlst zu gehen,
lieber Jesus, dann zeige dich!
Liebender, den ich umfassen will,
offenbare dich selbst mir dann
am heilbringenden Kreuze!*

Amen.“

Mit der siebenten Kantate „Ad faciem“ in „Membra Jesu Nostri“ kehrt Dieterich Buxtehude zur Tonart c-Moll, zum Instrumentalensemble und zur fünfstimmigen Besetzung der Vokalgruppe der ersten Kantate „Ad pedes“ zurück und schließt so den zyklischen Aufbau der Kantatenreihe überzeugend ab.

Die Sonata im C-Takt, die dreizehn Takte umfasst, führt die beiden Violinstimmen in imitatorischer Weise und durch punktierte Achtelnoten und kurze Sechzehntelpassagen aufgelockert, wodurch die mystische, dunkle Stimmung der vorangehenden Kantate „Ad Cor“ aufgehoben und von einer verhaltenen Fröhlichkeit gleichsam erhellt wird. Der Charakter dieses Instrumentalstücks lässt damit die ersten Worte des folgenden Concertos „Illustra faciem tuam“ (Lass dein Gesicht erstrahlen) vorausahnen.

Eröffnet von der Tenorstimme übernimmt das gesamte Vokalensemble, verstärkt von den Instrumentalstimmen, das thematische Material und führt es in polyphonen Abschnitten, die mit homophonen Elementen abwechseln, aus. Schließlich endet der Concerto-Satz mit einem Noema, das die Bitte, durch die Gnade des gekreuzigten Christus gerettet zu werden, eindrucksvoll darstellt.

salvum me fac in mise-ri-cor-di-a in mise-ri-cor-di-a tu - - a

salvum me fac in mise-ricor-di-a, in mise-ri-cor-di-a tu - - a

salvum me fac in mise-ricor-di-a, in mise-ri-cor-di-a tu - - a

salvum me fac in mise-ricor-di-a in mise-ri-cor-di-a tu - - a

fac in mise-ri - cor-di-a tu - a salvum me fac in mise-ricor-di-a in mise-ri-cor-di-a tu - - a

6 6 7 6 5 3 9 8 ^b 6 7 6 6 9 8 8 7

Noema am Schluss des Concertos der siebenten Kantate „Ad faciem“

Die Aria I ist für die tiefen Stimmen des Vokalensembles, Alt, Tenor und Bass sowie für die volle Instrumentalbesetzung komponiert. Der homophon im Dreiertakt deklamierte Text erfährt zumeist eine fast wörtliche Beantwortung durch die Streichinstrumente, was den Aria-Satz doppelchörig erscheinen lässt.

Obwohl der Text das schreckliche Bild des entstellten Angesichts Christi beschreibt, suggerieren die homophone Satzweise, die parallelen Terzgänge und nicht zuletzt der tänzerische Rhythmus die Hoffnung auf Erlösung, die dem Gläubigen durch das blutige Geschehen verheißen ist.

Alto, Tenore è Basso con Violini

Sal - ve, ca - put cru - en - ta - tum, to - tum spi - nis co - ro - na - tum,

Sal - ve, ca - put cru - en - ta - tum, to - tum spi - nis co - ro - na - tum,

Sal - ve, ca - put cru - en - ta - tum, to - tum spi - nis co - ro - na - tum,

Anfangstakte der Aria I aus der siebenten Kantate „Ad faciem“

Die musikalische und formale Anlage der Aria II entspricht wieder ganz dem gewohnten Typus, wie er in „Membra Jesu Nostri“ häufig anzutreffen ist. Über der Bassstimme, die bereits in der Aria I vorgestellt wurde, trägt die Altstimme den Text aus der Dichtung des Arnulf von Löwen vor, der sich mit der eigenen Todesstunde auseinandersetzt.

Diesem Betrachtungsgegenstand entsprechend ist der Ductus dieser Arie eher verhalten und durch die Besetzung mit der Altstimme eher von dunklen Farben geprägt. Siebenmal wiederholt Buxtehude die Bitte „tuere me“ (schütze mich) in tiefer Stimmlage.

74

Dum me mo - ri est ne - ces - se, no - li mi - hi tunc de - es - se, in - tremen - da mor - tis ho - ra

80

p ve - ni, Je - su, abs - que mo - ra, ve - ni, Je - su, abs - que mo - ra, tu - e - re me, tu - e - re me,

86

tu - e - re me et li - be - ra me tu - e - re me, tu - e - re me, tu - e - re me et

91

Ritornello

li - be - ra me tu - e - re me et li - be - ra me

Aria II der siebenten Kantate „Ad faciem“

Das abschließende, achttaktige Ritornello nimmt den tänzerischen Charakter der vorigen Nummer wieder auf und stimmt auf die folgende und somit letzte Aria III ein.

Diese letzte Aria-Strophe wird als ein vollstimmiges Concertato gesetzt, das von einem ähnlich gebauten „Amen“ abgeschlossen wird, das mit einem strahlenden C – Dur Akkord endet. Mit diesem Schluss, der formal der ersten Kantate „Ad pedes“ vergleichbar ist, lassen sich gesamtformale Erwägungen des Komponisten erkennen und

man darf davon ausgehen, dass es Buxtehudes Anliegen ist, die sieben Kantaten als Zyklus aufzuführen.¹⁶¹

165

men, a - men, a - men, a - men

men, a - men, a - men, a - men

a - men, a - men, a - men

a - men, a - men, a - men

men, a - men

7 5b # 6 b # 5b # 6 b 7 # 6b # 4 6 4 7 4 5 #

Schlussakte des „Amen“ aus der siebenten Kantate „Ad faciem“

¹⁶¹ Snyder 1990, S. 9

Schlussgedanken

Im Rahmen der Vorbereitung zur Erstellung dieser Arbeit war natürlich eine umfassende Literaturrecherche notwendig. Unter den im Vergleich zu anderen Komponisten der Barockzeit leider eher spärlich vorhandenen musikwissenschaftlichen Publikationen zu Dieterich Buxtehude und seinem Werk fand ich auch das zum ersten Mal im Jahr 1957 erschienene Büchlein „Dietrich Buxtehude. Der Mann und sein Werk“ von Hans Joachim Moser.

Moser widmet knapp 30 Seiten seines Buches dem Vokalschaffen Buxtehudes. Auf „Membra Jesu Nostri“ entfällt dabei gerade ein Absatz. Darin beschreibt er den Kantatenzyklus wie folgt:

„ ...Fast immer ergeben die (meist alttestamentlichen) Leitsprüche den – am Schluss wiederholten – Chor, während aus den Binnen-Reimstrophen Soloarien, Duos oder Soloterzette gebildet worden sind. Das wirkt, an Füßen, Knien, Händen, Seiten und Brust des Crucifixus abgehandelt, im Verlauf fast ein wenig monoton...“¹⁶²

Nachdem ich mich nun geraume Zeit mit einem Teil der Vokalmusik des Lübecker Meisters, zu dem auch der Passionskantatenzyklus gehört, durch Studium der Literatur, der Noten und nicht zuletzt auch durch Hören auseinandergesetzt habe, kann ich diesem wohl wenig reflektierten Zitat (das möglicherweise auch der damaligen Aufführungspraxis alter Musik geschuldet ist) nur mit staunender Verständnislosigkeit gegenüber stehen.

Buxtehude gelingt es in seinen vokalen wie instrumentalen Kompositionen das weite Spektrum menschlicher Empfindungen zu erfassen und musikalisch mit den kompositorischen Mitteln, die ihm in seiner Zeit zur Verfügung standen, zum Ausdruck zu bringen.

Es bleibt zu wünschen, dass dieser Musik in Zukunft verstärkte Aufmerksamkeit zuteil wird und Werke von Buxtehude zum festen Bestandteil kirchenmusikalischer Konzertprogramme und auch liturgischer Feiern werden.

¹⁶² Moser 2007, S. 72

Verwendete Literatur in alphabetischer Reihenfolge nach den Namen der Autoren

Apel, Willi: „Die Notation der polyphonen Musik 900 – 1600“, Leipzig 2006

Asper, Ulrich: „Aus der Kantatenwelt von Dietrich Buxtehude (vermutlich 1637-1707)“ in „Musik und Gottesdienst“ 58/4, Juli 2004, S. 143 – 155, Basel 2004

Bartel, Dietrich: „Handbuch der musikalischen Figurenlehre“, Laaber 2007

Blankenburg, Walter: „Buxtehudes geistliches Vokalwerk in der Geschichte der Kirchenmusik“ in „Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik“, S. 143 – 151, Göttingen 1979

Carter, Stewart: „The string tremolo in the 17th century“ in „Early Music“, February 1991, S. 43 – 59, London 1991

Eschenbach, Gunilla: „Dietrich Buxtehudes Membra Jesu Nostri (1680) im Kontext lutherischer Mystik-Rezeption“ in Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 88. Jhrg., S. 41 – 54, Köln 2005

Frandsen, Mary E.: „Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden“ in Schütz-Jahrbuch 18. Jhg. 1996, Seite 123 – 137, Kassel 1996

Geck, Martin: „Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus“ (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XV), Kassel 1965

Glasmeier, Michael: „KÖRPERTEILE Zu Dieterich Buxtehudes Membra Jesu Nostri“ in Zywitz, Michael, Hrsg. „Buxtehude jenseits der Orgel“, S. 43 – 56, Graz 2008

Grusnick, Bruno, Hrsg.: „Membra Jesu Nostri“ Faksimile nach der autographen Tabulatur, Kassel 1987

Herbst, Wolfgang, Hrsg.: „Wer ist im Gesangbuch“, S. 27 f, Göttingen 2001

Hessen – Darmstadt, Anna Sophia Landgräfin von: „Der treue Seelenfreund Christus Jesus“, Jena 1658, Verfügbar im Internet: <http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1025/bsb10259532/images/index.html?digID=bsb10259532&pimage=1&v=pdf&nav=0&l=de>

Karstädt, Georg: „Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude“, Wiesbaden 1974

Killian, Dietrich: „Schlagt Künstler die Pauken“ – Kritischer Bericht der Notenausgabe, S. 18f, Kassel 1958

Koopman, Ton: „Aufführungspraxis in der Musik Dieterich Buxtehudes“ in „Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck: Dieterich Buxtehude (1637 – 1707), S. 101 – 108, Lübeck 2007

Krummacher, Friedhelm: „Funktionalität und Phantastik. Zu den Vokalwerken von Dietrich Buxtehude“ in Musik und Kirche 57/7, S. 275 – 284, Kassel 1987

Linfield, Eva: „Historische Zusammenhänge und affektuose Bedeutung des Gambenensembles in der Vokalmusik des Barockzeitalters“ in Krummacher, F., Schwab, H. W., Hrsg. „Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit“, S. 123 – 145, Kassel 1990

Mattheson, Johann: „Der Vollkommene Kapellmeister“, Ramm, Friederike (Hrsg.), Kassel 1999

Moser, Joachim: „Dietrich Buxtehude. Der Mann und sein Werk“, Berlin 2007

Petersen, Birger: „Zur Concerto-Aria-Kantate bei Dieterich Buxtehude“ in Forum Kirchenmusik, Heft 6, Nov.-Dez. 2007, S. 4 – 13, München 2007

Pirro, André: „Dietrich Buxtehude“, Paris 1913

Richstätter, Karl: „Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters“, Regensburg 1924

Rist, Johann: „Himmlische Lieder“, Lüneburg 1642

Schlage, Thomas: „Vorwort zu Dieterich Buxtehude – Membra Jesu Nostri“ in D. Buxtehude „Membra Jesu Nostri, BuxWV 75“, S. III – XV, Stuttgart 2006

Schnürl, Karl: „2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde“, Wien 2000

Schoof, Armin: „Zum Vokalschaffen Dieterich Buxtehudes“ in Musik und Kirche, März/April 2007, S. 90 – 100, Kassel 2007

Sørensen, Søren: „Zur Typologie der Vokalwerke Buxtehudes“ in Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 88. Jhrg., S. 77 – 83, Köln 2005

Snyder, Kerala J.: „Booklettext“ zu J. E. Gardiner „Membra Jesu Nostri“, CD bei „Deutsche Grammophon“ 447 298-2, Hamburg 1190

Snyder, Kerala J.: „Dieterich, Dietrich Buxtehude“ in MGG, Personenteil 3, Sp. 1448 – 1474, Kassel 2000

Snyder, Kerala J.: „Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis“, Kassel 2007

Straeten, Martin: „Herr, wenn ich nur dich habe“ BuxWV 39, Notenedition verfügbar im Internet: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bd/IMSLP03398-Buxtehude_kantate_ach_herr.pdf, 2004

Straeten, Martin: „Membra Jesu Nostri“ BuxWV 75, Notenedition verfügbar im Internet: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP114153-PMLP232995-Buxtehude_BuxWV_75_MembraJesuNostri_score.pdf, 2009

Wallmann, Johannes: „Der Pietismus“, Göttingen 2005

Webber, Geoffrey: „North German Church Music in the Age of Buxtehude“, Oxford 1996

Zusammenfassung des Inhalts der Diplomarbeit

Inhalt dieser Diplomarbeit ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Teilbereich des musikalischen Schaffens des norddeutschen Komponisten Dieterich Buxtehude (1637 -1707).

Im ersten Kapitel (Seite 10 – 12) wird auf die Lebens- und Arbeitsumstände des Lübecker Marien-Organisten in Form einer kurzen Biographie eingegangen. Ein Überblick über die verschiedenen Bereiche seines Schaffens (Orgelmusik, Klaviermusik, instrumentale Sonaten, vokale Werke) vervollständigt diesen biographischen Überblick. In der Folge werden die Kompositionen für vokale Besetzungen und deren Charakteristika innerhalb des Gesamtschaffens Buxtehudes zusammengefasst und erläutert.

Das zweite Kapitel widmet sich einem Schwerpunkt dieser Arbeit. Es werden Einzeldarstellungen der Concerto-Aria-Kantaten in Form von kurzen musikwissenschaftlichen Erläuterungen angeführt, in denen auch die zugrunde liegenden Texte, deren Ursprung und der Anlass der Komposition dargelegt wird. Dieser Abschnitt umfasst die Seiten 18 – 42 und beinhaltet die Werke BuxWV 19, 24, 30, 33, 35, 39, 46, 47, 48, 50, 54, 55, 77 und 122.

Entsprechend dem Titel dieser Diplomarbeit befasst sich das dritte Kapitel schwerpunktmäßig mit dem Passionskantatenzyklus „Membra Jesu Nostri“, BuxWV 75 aus dem Jahr 1680.

Einer Untersuchung der Originaltabulatur des Werkes, die eine Beschreibung der Tabulatur, eine Erklärung der Tabulturnotation und eine Interpretation der Titeldokumentation beinhaltet, folgt ein biographischer Abschnitt, der das Leben und Wirken des Widmungsträgers Gustav Düben (um 1629 – 1690) zum Inhalt hat. Auch seine Bedeutung für die Überlieferung der Kompositionen Buxtehudes durch die Sammeltätigkeit Dübens wird erläutert.

Eine Einordnung in das theologische Umfeld des Pietismus und eine Beschreibung der „Rhythmica Oratio“ des Arnulf von Löwen beschreiben die theologische Dimension dieser Passionsmusik.

Daran anschließend werden die einzelnen Kantaten einer musikalischen und textlichen Analyse unterzogen, die auch die Beschreibung mancher barocker Musizierweisen und die Deutung von musikalisch-rhetorischen Figuren zum Inhalt hat.

Dieser zentrale Teil der Diplomarbeit umfasst die Seiten 45 – 91.

Persönliche Schlussgedanken, eine alphabetische Auflistung der verwendeten Literatur und ein Lebenslauf des Verfassers schließen die Diplomarbeit ab.

Abstract

Content of this thesis is the scientific confrontation with a subarea of the musical work by the north-german composer Dieterich Buxtehude (1637 -1707).

In the first chapter (page 10 – 12) you will find a discourse on the work and life circumstances of the organist at St. Mary's in Lübeck in the form of a biography. This biographical overview will be completed by a short overview of his work (organ music, piano pieces, instrumental sonatas and vocal works). This will be followed by a summary and an explanation of his composition for vocalists and their characteristics in Buxtehude's complete works.

The second chapter is about a main concern of this work. This chapter includes single representations of the Concerto-Aria-Cantatas in form of short musicological explanations, in which the underlying texts and their origin as well as the cause for this composition are mentioned, too. This section can be found on the pages 18 – 42 and includes the works BuxWV 19, 24, 30, 33, 35, 39, 46, 47, 48, 50, 54, 55, 77 and 122.

According to the title of this thesis, the third chapter focuses especially on the Passioncantatacycle „Membra Jesu Nostri“, BuxWV 75 of the year 1680. The investigation of the original tabulature of the work which includes a description, an explanation of the notation of the tabulature and an interpretation of the title compilation, will be followed by a biographical section which is about the life and work of Gustav Düben (about 1629 – 1690), to whom this work is dedicated. Also, the importance of Düben's collecting activities regarding the conservation of Buxtehude's compositions is mentioned in this chapter.

The theological dimension of this passion music is explained by the classification in the theological surroundings of pietism and an explanation of the „Rhythmica Oratio“ by Arnulf von Löwen.

This will be followed by the musical and textual analysis of the single cantatas, which will also focus on the description of some baroque ways of making music and the interpretation of musical-rhetorical figures.

This central part of the thesis can be found on the pages 45 – 91.

Finally, personal final thoughts, an alphabetical listing of the used literature and a curriculum vitae of the author can be found at the end of the thesis.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Christoph Walter Maass

Berufstitel: Diplompädagoge, ROL

Geburtsdatum: 13. Juni 1962

Geburtsort: Gmünd

Religiöses Bekenntnis: römisch – katholisch

Familienstand: verheiratet, zwei Kinder

Wohnort: 3950 Ehrendorf, Niederösterreich

Ausbildung:

1968 – 1972 Besuch der Volksschule Gmünd

1972 – 1976 Besuch der Hauptschule Gmünd

1976 – 1981 Besuch der Handelsschule / Handelsakademie Aufbaulehrgang Gmünd

1981 - 1982 Ableistung des Präsenzdienstes

1991 – 1995 Studium an der religionspädagogischen Akademie Wien-Strebersdorf

1995 – 1999 Studium am Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese St. Pölten

2004 Beginn des Studiums der Musikwissenschaft an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeit:

1982 – 1991 Angestellter bei der Firma Agrana, Gmünd

1991 – 1994 Religionslehrer an der Berufsschule Schrems

Seit 1992 Religionslehrer an Volks-, Haupt- und Sonderschulen, Landesschulrat für NÖ

Seit 1999 Regionalkantor der Diözese St. Pölten für das Waldviertel

Ehrendorf, im Dezember 2012