

Vorwort

Unter den aus dem 17. Jahrhundert stammenden Orgeltabulaturen, die sich in der Lüneburger Ratsbücherei erhalten haben und die in ihrer Gesamtheit ein so faszinierendes Panorama der Orgelkultur dieser Stadt bieten, nimmt die Handschrift *Mus. ant. pract. KN 209* einen herausragenden Platz ein. Diese umfangreiche, besonders schön geschriebene und zuverlässige Quelle stammt von der Hand Heinrich Baltzer Wedemanns (1646–1718).¹ Er war höchstwahrscheinlich ein Schüler von Franz Schaumkell (um 1590–1676), der von 1617 bis zu seinem Tod Organist der Lüneburger Johanniskirche war und selbst auch als Kopist in den Lüneburger Tabulaturen vertreten ist. Wedemanns Laufbahn war wenig spektakulär. Nachdem er als Regalspieler unter Schaumkell tätig war – wahrscheinlich eine von mehreren, nicht dokumentierten Aktivitäten in Lüneburg – wurde er 1678 Rechnungsführer am St. Nicolaihof, einer kleinen Gemeinde unweit nördlich von Lüneburg, lediglich mit Nebenaufgaben als Organist an der dortigen kleinen Kapelle. In deutlichem Gegensatz hierzu steht die einmalige Bedeutung seiner Manuskripte, allen voran *KN 209*. Diese Tabulatur, die auf 242 Seiten 77 Werke umfasst, muss in einer längeren Zeitspanne entstanden sein. Curtis Lasell vermutet, sie sei wohl unter Schaumkell Anfang bis Mitte der 1660er Jahre begonnen und erst Mitte der 1670er Jahre abgeschlossen worden – wahrscheinlich vor Wedemanns Umzug an den St. Nicolaihof 1678. Die Tabulatur *KN 209* stellt die wichtigste Quelle für die Orgelmusik von Matthias Weckmann, Franz Tunder, Delphin Strunck und Peter Morhardt dar, und ist außerdem wichtig für die Überlieferung der etwas älteren Komponisten Heinrich Scheidemann und Melchior Schildt.

Wegen dieser herausragenden Stellung ist *KN 209* als die mit Abstand bedeutendste Quelle für die norddeutsche Choralfantasia anzusehen. Nicht weniger als siebzehn mit Autorennamen versehene Beispiele dieser Gattung sind enthalten: Morhardt (6), Tunder (5), Scheidemann (2), Strunck (2), Weckmann (1) und Jacob Kortkamp (1). In dieser Gattung wurden die halbliturgischen, quasi-konzertanten Verpflichtungen dieser und anderer norddeutscher Stadtorganisten der Zeit in der Form der Choralbearbeitung mit der damals „höchsten“ Gattung der Instrumentalmusik verbunden, mit der kontrapunktischen Fantasia. Sie wurde bei der Verschmelzung mit der Choraldurchführung auf einmalige Weise auf die idiomatischen Möglichkeiten der großen norddeutschen Stadtorgeln zugeschnitten. Unter den Anonyma dieser Quelle befindet sich schließlich noch eine weitere wichtige Choralfantasia, und zwar die vorliegende Nr. 45, die auf Martin Luthers eigener Melodie zu seinem „Danklied“ *Nun freut euch, lieben Christen gmein* basiert.

Eine nähere Betrachtung des substantiellen Werks, das hier erstmals veröffentlicht wird, wirft verschiedene Fragen auf. Erstens überrascht, dass es anonym überliefert ist, denn dies betrifft in dieser Tradition – und im Übrigen auch in der Quelle *KN 209* – in der Regel kleinere, weniger wichtige Stücke. Zweitens, und noch auffallender, ist die ungewöhnliche Tonart des Stückes: A(-dur). Es ist das einzige Werk aus *KN 209*, das sich nicht auf einer mitteltönig gestimmten Orgel spielen lässt. Der Tonumfang des Stücks scheint aber auf eine Transposition

hinzzuweisen. Die A-dur-Fassung weist den Tonvorrat *DEFisGAH-a²b²* für die Manuale und *DEFis-d¹* für das Pedal auf. Dies lässt auf eine Vorlage in G(-dur) schließen, denn in dieser Tonart bekommt das Stück den für diese Epoche ganz typischen, eher konservativen Umfang *CDEFGA-g²a² / CDE-c¹*. G(-dur) ist zudem in der norddeutschen Tradition die übliche Tonart für diesen Choral (vgl. die einschlägigen Werke Sweelincks, Weckmanns und Buxtehudes [BuxWV 210]). Sie erlaubt die Ausführung auf einem mitteltönigen Instrument. Deshalb wird das Werk hier zusätzlich in dieser (rück-)transponierten Fassung veröffentlicht. Wenn das Stück tatsächlich ursprünglich in G stand, dann hat Wedemann selbst die Fassung in *KN 209* wohl nicht transponiert, denn er erscheint insgesamt als treuer und genauer Kopist, und es gibt keine weiteren Hinweise auf eventuelle Transpositionen. Da auch seine Abschrift der *Nun freut euch*-Fantasie von hoher Qualität ist, muss die Vorlage in engem Kontakt zum Komponisten entstanden sein. Auf jeden Fall kann angenommen werden, dass ein professioneller Organist aus Hamburg oder Lüneburg das Stück in A niedergeschrieben hat, um es auf einer Orgel mit einer bestimmten temperierten Stimmung zu spielen. Es ist wohl davon auszugehen, dass dieser Organist mit dem Komponisten identisch war. Ohne Zweifel stammt das Werk aus der Sweelinck-Schule, sowohl insgesamt in seinem Stil als auch durch ein auffallendes Zitat von Sweelincks Version der Choralmelodie (Beispiel 1):

a) Jan Pieterszoon Sweelinck, *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, T. 33–35 und 109–111



b) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (*KN 209*), T. 112–115



Der Komponistenname, der sich zunächst aufdrängt, ist Heinrich Scheidemann (um 1595–1663). Die drei Werke, die in *KN 209* unmittelbar *Nun freut euch, lieben Christen gmein* vorangehen (Nr. 42–44), stammen von dem Hamburger Organisten und bedeutenden Sweelinck-Schüler – sie bilden das größte zusammenhängende Kontingent seiner Werke in dieser Quelle. Zudem überliefert *KN 209* zwei dieser drei Stücke anonym, obwohl sie nach anderen Quellen

eindeutig Scheidemann zuzuschreiben sind.² Er gilt zudem allgemein als der eigentliche Schöpfer der Choralfantasi und mit 16 Beispielen als deren wichtigster Vertreter.³ Aus dieser Sicht wäre er die erste Wahl für eine Zuschreibung unserer Nr. 45. Stilistisch jedoch weist das Werk kaum auf ihn hin, eher auf einen Vertreter der jüngeren Generation, der auch leichter mit der „exotischen“ Tonart in Verbindung gebracht werden könnte (Scheidemanns Werke sind ohne Ausnahme rein mitteltönig).

Aus der Generation nach Scheidemann kommt Dieterich Buxtehude (1637–1707) unweigerlich ins Blickfeld.⁴ Obwohl Dokumente fehlen, liegen viele Indizien dafür vor, dass er tatsächlich Mitglied der Sweelinck-Schule gewesen ist, indem er in den 1650er Jahren (zusammen mit Johann Adam Reincken) bei Scheidemann studierte.⁵ Einen wichtigen Hinweis liefern die stilistischen Zusammenhänge zwischen Buxtehudes großen Choralfantasien BuxWV 188 und 210 einerseits und Scheidemanns (späten) Choralfantasien sowie Reinckens *An Wasserflüssen Babylon* (1663) andererseits. *Gelobet seist du, Jesu Christ* BuxWV 188 stammt wohl aus Buxtehudes Zeit vor Lübeck, während *Nun freut euch, lieben Christen gmein* BuxWV 210 wahrscheinlich unter der Perspektive der Tunder-Nachfolge 1668 als Organist der Lübecker Marienkirche betrachtet werden muss.⁶

Zwischen den beiden genannten Frühwerken Buxtehudes und *Nun freut euch, lieben Christen gmein* aus KN 209 gibt es verschiedene stilistische Beziehungen. Am auffälligsten ist die Verwandtschaft der Anfänge: In *Gelobet seist du, Jesu Christ* BuxWV 188 (siehe Beispiel 2a) eröffnen die beiden Mittelstimmen (auf dem „Organo“-Manual) mit der kanonischen Imitation der ersten Choralzeile, die nur in der zweiten, imitierenden Stimme vollständig erscheint. Danach setzt nicht, wie zu erwarten, die Solo-Diskantstimme mit dem Choral ein, sondern der Bass im Pedal. Der Diskant „reagiert“ sofort (eine Zählzeit später) auf diesen Einsatz mit dem Kontrasubjekt. Dieses ungewöhnliche Modell begegnet sonst nirgendwo im norddeutschen Repertoire. Der doppelte Kontrapunkt, von Solostimme und Pedal exponiert, bildet die Grundlage des ganzen ersten Abschnitts in beiden Fantasien, wobei Einsätze der ersten Choralzeile in einer der beiden Außenstimmen (Diskant und Pedal) immer vom Kontrasubjekt in einer der drei übrigen Stimmen beantwortet werden. Diese Verbindung von fugierter mit monodischer Schreibweise geht auf Scheidemann zurück.⁷ Die absteigende Tonleiter von *Nun freut euch* aus KN 209 (Beispiel 2b) ist mit demjenigen von *Gelobet seist du* BuxWV 188 verwandt, noch stärker aber mit dem Kontrasubjekt zur fünften Choralzeile in *Nun freut euch* BuxWV 210 (Beispiel 2c).

Beispiel 2

a) *Gelobet seist du, Jesu Christ* (BuxWV 188), T. 1–9

b) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (KN 209), T. 5–8 (Sopran)

c) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (BuxWV 210), T. 100–103 (Sopran)

Vergleichbar verwandt ist der zweite Abschnitt in *Nun freut euch* aus KN 209 (Verarbeitung der zweiten Choralzeile, T. 35–56) mit der Verarbeitung der siebten Zeile in BuxWV 210 (T. 169–195). Die absteigende chromatische Quarte bildet jeweils das Gegenthema zum Choral (Beispiel 3a und b). Es sei erwähnt, dass auch *Gelobet seist du* einen Abschnitt (T. 68ff.) mit absteigender Chromatik aufweist, die jedoch nicht eine Quarte umfasst. Bemerkenswert ist auch die dialogartige Stelle mit einer in allen Stimmen von Pausen durchsetzten Stimmführung in der anonymen Choralfantasi (Beispiel 3c), die eng mit BuxWV 188 (Beispiel 3d) korrespondiert.

Beispiel 3

a) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (KN 209), T. 37–41

b) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (BuxWV 210), T. 172–174

c) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (KN 209), T. 74–77

d) *Gelobet seist du, Jesu Christ* (BuxWV 188), T. 59–62



Die sechste Choralzeile von *Nun freut euch, lieben Christen gmein* ist in beiden Werken vergleichbar hervorgehoben. Sie bieten eine plastische Wortdarstellung dieser Zeile („Und seine süße Wundertat“) mit Manual-Echos (ohne Pedal) und einer spezifisch „süßen“ musikalischen Figur – in BuxWV 210 (T. 131ff.) gigue-artige Triolen, in der Fassung aus *KN 209* (T. 91ff.) mit außergewöhnlichen synkopierten Akkorden. Der Verdacht liegt nahe, das Stück aus *KN 209* sei ein früher Versuch Buxtehudes zu diesem Choral, den er dann ausführlicher und noch reichhaltiger in BuxWV 210 behandelte. Wenn die anonyme *Nun freut euch*-Fantasie tatsächlich von Buxtehude stammt, dann ist sie ohne Zweifel sogar noch älter als *Gelobet seist du*.

Diese Hypothese könnte auch die Aufnahme des anonym überlieferten Werks in *KN 209* erklären helfen. Als das modernere Hamburger Repertoire in den 1660er Jahren (und bis Mitte der 1670er Jahre) in Lüneburg eintraf und in *KN 209* aufgenommen wurde – darunter vor allem verschiedene monumentale Zyklen Weckmanns und Spätwerke Scheidemanns – könnte ein Werk des damals noch kaum bekannten jungen Buxtehude leicht mit hineingekommen sein. Bei einem seiner Frühwerke wäre es denkbar, den Tonumfang der hypothetischen Urfassung von *Nun freut euch* in G (*CDEFGA-g²a²* [Manual] / *CDE-c¹* [Pedal]) mit den Anfangsjahren Buxtehudes als Organist an der Marienkirche von Helsingør mit ihrer Johann-Lorentz-Orgel zu verbinden, da diese Orgel den konservativen Umfang noch aufgewiesen haben mag. Buxtehude wirkte dort von 1660 bis 1668, und der wichtige Umbau der Orgel wurde auf seine Veranlassung 1662/63 von Hans Christoph Fritzsche vorgenommen. Es ist belegt, dass die Orgel danach den Tonumfang *CDE-c³* / *CDE-c¹* aufwies⁸ und es ist wahrscheinlich, dass dabei der Manualumfang um zwei Basstöne (*Fis, Gis*) und vier Diskantöne (*gis², b², h², c³*) erweitert wurde, während der Pedalumfang unverändert blieb.⁹ Der eher konservative Tonumfang der „G-dur-Fassung“ von *Nun freut euch* entspricht Buxtehudes frühem *Praeambulum in a* BuxWV 158 – ein Werk, das Michael Belotti eindeutig auf die frühe Zeit in Helsingør datiert.¹⁰ Aber sei es mit dem Namen Buxtehude verbunden oder nicht – in jedem Fall handelt es sich bei *Nun freut euch, lieben Christen gmein* um ein hochwertiges Werk aus dem engen Kreis um Scheidemann, das eine bemerkenswerte Bereicherung des norddeutschen Orgelrepertoires darstellt.

Um dem Spieler einen leichteren Zugang zur Struktur zu ermöglichen, folgt hier eine schematische Übersicht zum Aufbau von *Nun freut euch, lieben Christen gmein*:

T.	Länge	Choralzeile	Kompositionstechnik (pedaliter, wenn nicht anders angegeben)
1–35	35 T.	<i>Stollen:</i> A	fünf unverzierte Einsätze (I–I–V–IV–I), wechselnd zwischen Solodiskant und Pedal (Bass), mit diatonisch absteigendem Kontrasubjekt, fugiert
36–57	22 T.	B	fünf leicht verzierte Einsätze (I–V–V–I–I) mit chromatisch absteigendem Gegenthema
58–66	9 T.	A'B'	einzeln ornamentierter vollständiger Einsatz im Solodiskant (I)
67–83	17 T.	<i>Abgesang:</i> C	zwei unverzierte Einsätze (I–V, Tenor–Bass) – unvollständiger Zeilenanfang – ornamentierter vollständiger Einsatz im Diskant (I)
84–113	30 T.	D	Einsätze in Enführung – Echospiel mit rhythmisch fragmentierten und diminuierten Motiven (manualiter) – zwei Einsätze (Diskant–Bass, I–I) mit laufender Gegenstimme
114–168	55 T.	E	ornamentierter vollständiger Einsatz im Diskant (manualiter, I) – Trio-Schreibweise unter Verwendung des Zeilenanfangs – zwei Einsätze im Diskant (I–IV) mit Sololäufen in der linken Hand (manualiter) – „tripla“-Abschnitt unter Verwendung der zweiten Zeilenhälfte (manualiter) – abschließender ornamentierter Einsatz im Diskant (I) – „supplementum“ (plagale Coda, T. 160–168)

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Ratsbücherei Lüneburg.

Wadenojen, Herbst 2006

Pieter Dirksen

- 1 Curtis Lasell, *Vocal Polyphony in the Lüneburg Tablatures: A Double Repertory of Solo Organ Literature and Accompanimental Absetzungen*, in: *Church, Stage and Studio. Music and its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, hrsg. von Paul Walker, Ann Arbor 1989 (= *Studies in Music* 107), S. 260f.; Curtis Lasell, *Lüneburger Tabulaturen*, in: *MGG²/ Sachteil 5*, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 1514.
- 2 Nr. 42, ein *Magnificat Tertij Toni* (Scheidemann-WV 16), ist Scheidemann zugeschrieben in Zellerfeld 1 (D–CZ, Orgeltablatur Nr. 1). Für Nr. 43, den *Cantzonen Auf 2. Clavier und für Pedaliter* (Scheidemann-WV 74), hat Werner Breig eine überzeugende Zuschreibung geleistet (*Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967, S. 91f.). – Nr. 44, die *Toccata Auf 2 Clavier H.S.M.*, ist die (wohl vom Komponisten selbst stammende) pedaliter-Fassung der aus verschiedenen Quellen bekannten manualiter-*Toccata in G* (Scheidemann-WV 43).
- 3 Vgl. Pieter Dirksen, *Scheidemann's Keyboard Music – Its Transmission, Style and Chronology*, Aldershot 2007, Kapitel 11.
- 4 Ziemlich rätselhaft ist die Bemerkung Gotthold Frotschers (*Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Band 1, Berlin 1935, S. 428) zu unserer Choralfantasie, der Musikwissenschaftler Fritz Dietrich habe das Werk mit Johann Adam Reincken in Beziehung gebracht.

Frotscher belegt dies aber nicht und ich habe es nirgendwo bestätigt gefunden. Die Annahme stammt auf keinen Fall aus Dietrichs *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932. Auf S. 101 dieses Buches wird *Nun freut euch* vielmehr eindeutig als anonymes Werk verzeichnet. Meines Erachtens spricht stilistisch zu wenig für Reincken.

5 Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 24–26 und 110–112.

6 Vgl. Pieter Dirksen, *Dieterich Buxtehude and the Choralfantasia*, in: *GOArt Research Report 3*, hrsg. von Sverker Jullander, Göteborg 2003, S. 149–165.

7 Dirksen, *Buxtehude*, S. 157.

8 Dies ist der Umfang, der kurz vor dem Neubau 1854 durch Marcussen verzeichnet wurde; vgl. Henrik Fibiger Norfelt, *Orglet i Sct. Mariae kirke*, in: *International Buxtehude-Festival 1987 Sct. Mariae Kirke, Helsingør*, Helsingør 1987, S. 31.

- 9 Dass das Pedal vor 1662/63 den Umfang *CDEFGA-d¹* aufgewiesen haben soll, wie Cor Edskes annimmt (*Orglet i Sct. Mariae Kirke i Helsingør – et Festskrift*, Helsingør 1999, S. 74), ist kaum denkbar, da Buxtehude wohl kaum auf die für die „Hamburger“ Spielpraxis so wichtigen Tönen *cis¹* und *d¹* verzichtet hätte, wenn sie auf der Lorentz-Orgel schon dagewesen wären. Der Umfang *CDE-c¹* legt daher nahe, dass er unverändert von Fritzsche übernommen wurde. Es ist dagegen unwahrscheinlich, dass die Manualtöne *Fis* und *Gis* schon bei Lorentz vorhanden waren, da der überwiegend erhaltene Prinzipal 4' des Rückpositivs von seiner Hand auf einen *CDEFGA*-Umfang hinweist. Es ist anzunehmen, dass der Umbau von 1662/63 auch den Neubau von Manualladen und -tastatur einschloss, was ohne weiteres auch eine Erweiterung im Diskant von *a²* nach *c³* bedeutet haben könnte.
- 10 Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes: Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt am Main 1995 (*Europäische Hochschulschriften XXXVI/136*), S. 260 und 292.

Preface

Among the seventeenth-century tablatures for organ which have been preserved in the Lüneburg Ratsbücherei and which provide a fascinating panorama of the organ culture of that North-German city, the one kept under the shelf-mark *Mus. ant. pract. KN 209* stands out in particular. This large, beautifully written and very reliable tablature source was copied out by Heinrich Baltzer Wedemann (1646–1718).¹ He was in all likelihood a student of Franz Schaumkell (c. 1590–1676), who was from 1617 until his death organist of the Lüneburg Johanniskirche and figures prominently among the scribes of the Lüneburg tablatures as well. Wedemann's career was rather unspectacular. After serving as a player of the regal (a small reed organ) under Schaumkell and carrying out other, as yet unknown activities in Lüneburg, he became bookkeeper of St. Nicolaihof, a small community just outside Lüneburg to the north, in 1678. His secondary functions there included the performance of the organ in the small chapel. His humble career stands in marked contrast with the singular importance of his manuscripts and of *KN 209* in particular. This tablature, comprising 77 works which are entered on 242 pages, must have been written out over a longer period. According to Curtis Lasell, it was probably begun under Schaumkell in the early to mid-1660s, and finished only in the mid-1670s – in all likelihood before Wedemann's move to St. Nicolaihof in 1678. The tablature *KN 209* forms the primary source for the organ music of Matthias Weckmann, Franz Tunder, Delphin Strunck and Peter Morhardt and is an important source for the slightly older Heinrich Scheidemann and Melchior Schildt as well.

Because of its unique status, *KN 209* is unquestionably the top-ranking source for the North-German chorale fantasia, and contains no less than seventeen such pieces with attributions, by Morhardt (6), Tunder (5), Scheidemann (2), Strunck (2), Weckmann (1) and Jacob Kortkamp (1). These and other North-German municipal organists focalized their semi-liturgical duties, which also involved giving concerts, into a genre that combined the chorale arrangement

and the contrapuntal fantasia, which was then the “highest” form of instrumental music. In its fusion with the chorale melody, it was ingeniously adapted to the idiomatic possibilities of the large North-German city organs. Among the anonymous pieces of this source, one further chorale fantasia can be identified, namely No. 45, written on Martin Luther's melody for his own “Hymn of Thanksgiving,” *Nun freut euch, lieben Christen gmein*.

On closer scrutiny, this substantial piece, published here for the first time, proves to be an important but also somewhat mysterious composition. First of all, it has been transmitted anonymously, which is surprising since pieces without attributions in such sources are usually less important, smaller pieces (as is otherwise also the case in *KN 209*). Secondly, and even more strikingly, is its key: A [major]. It thus is the only piece in the whole of *KN 209* which cannot be played on a mean-tone organ. On the other hand, if we consider the range of notes used in the piece, we arrive at *DEF#GAB-a²b²* for the manuals and *DEF#-d¹* for the pedal. This suggests that the piece was transposed from G [major], since in this key it covers the range of *CDEFGA-g²a²/CDE-c¹* which is perfectly normal, and even rather conservative, for that period. G [major] is moreover the normal key for this chorale, which is otherwise duly observed in the North-German organ school (see, for example, the settings by Sweelinck, Weckmann and Buxtehude [BuxWV 210]), and allows for performance on a mean-tone instrument. For these reasons, the piece is given here additionally in this transposed version. If the piece was indeed originally in G, it was almost certainly not transposed by Wedemann, since he appears to have faithfully copied his models and there is no evidence of any kind that he transposed his sources. Since the music text is on the whole very reliable, it is likely that this model must have been written in close contact with the composer. In any event, it can be affirmed that a professional organist from Hamburg or Lüneburg wrote out the piece in A major and must have played it on an organ with some form of tempered tuning; more likely than not this organist was also the composer.

It is clear that the piece is a product of the Sweelinck school, both in its general style and in a striking citation of Sweelinck's setting of the same melody:

Example 1

- a) Jan Pieterszoon Sweelinck, *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, mm. 33–35 and 109–111



- b) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (KN 209), mm. 112–115



The first name that comes to mind is that of Heinrich Scheidemann (c. 1595–1663). The three pieces immediately preceding *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (nos. 42–44) are by this Hamburg organist and prominent pupil of Sweelinck, and together they form the single largest entity of his music in *KN 209*. What is more, two of these three pieces are also without attribution in this source, even though they are unequivocally attributed to Scheidemann in other sources.² He is also regarded as the actual creator of the chorale fantasia and, with sixteen such pieces presently attributable to him, he stands as its most important exponent by far.³ He could thus be seen as the primary candidate for the authorship of *KN 209* No. 45, our *Nun freut euch, lieben Christen gmein*. Nevertheless, the style of the work points much less to him than to a member of a younger generation, who could also be more easily associated with the “exotic” key (Scheidemann’s pieces are written without exception for mean-tone temperament).

The most likely contender from the post-Scheidemann generation is Dieterich Buxtehude (1637–1707).⁴ Though actual documentary proof is missing, circumstantial evidence strongly suggests that he indeed was a member of the Sweelinck school by having studied with Scheidemann in the 1650s (together with Johann Adam Reincken).⁵ Among the most important elements of this circumstantial evidence are the close stylistic interconnections between Buxtehude’s two large chorale fantasias BuxWV 188 and 210 on the one hand, and Scheidemann’s (late) chorale fantasias together with Johann Adam Reincken’s 1663 *An Wasserflüssen Babylon* on the other. It appears that while *Gelobet seist du, Jesu Christ* BuxWV 188 stems from Buxtehude’s pre-Lübeck years, the big *Nun freut euch, lieben Christen gmein* BuxWV 210 can tentatively be associated with his succession to Franz Tunder as organist of the Lübeck Marienkirche in 1668.⁶

Several stylistic connections can be noted between these two early works by Buxtehude and *Nun freut euch, lieben Christen gmein* from *KN 209*. None is perhaps more striking than the close relationship of the opening of the anonymous fantasia to that of *Gelobet seist du, Jesu Christ* BuxWV 188 (see Example 2a). They both open with canonic imitation of the first chorale phrase in the middle voices (on the “Organo” manual), which appears in its entirety only in the second, imitative voice. After this complete appearance, it is not the solo discant part that enters with the chorale, as was to be expected, but the bass in the pedal; instead, the soprano immediately “reacts” to this entry (after only one beat) by entering with the countersubject. This unusual scheme is encountered nowhere else in the North-German repertoire. The double counterpoint introduced by the solo part and the pedal furnishes the basis of the whole first section in both fantasias, whereby entries of the initial chorale phrase in the outer voices (soprano and pedal) are always answered by the countersubject which can appear in any one of the three other parts. This combination of fugal writing and organ monody is derived from a model by Scheidemann.⁷ The descending scale of *KN 209*’s *Nun freut euch* (Example 2b) associates it not only with that of *Gelobet seist du* BuxWV 188, but even more so with the countersubject of the fifth chorale line of *Nun freut euch* BuxWV 210 (Example 2c).

Example 2

- a) *Gelobet seist du, Jesu Christ* (BuxWV 188), mm. 1–9



- b) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (KN 209), mm. 5–8 (soprano)



- c) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (BuxWV 210), mm. 100–103 (soprano)



A similar kinship exists between the second section of *KN 209*’s *Nun freut euch* (setting of the second chorale phrase, mm. 35–56) and the setting of line seven in BuxWV 210 (mm. 169–195). Here the countersubject in both cases consists of the descending chromatic fourth (Example 3a and b). It is important to note

that *Gelobet seist du* has a section (mm. 68ff.) with a descending chromatic countertheme as well (though not covering a fourth). A remarkable dialogue-like passage in which all voices are interspersed with rests in the anonymous chorale fantasia (Example 3c) has a close parallel in BuxWV 188 (Example 3d).

Example 3

a) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (KN 209), mm. 37–41

b) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (BuxWV 210), mm. 172–174

c) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (KN 209), mm. 74–77

d) *Gelobet seist du, Jesu Christ* (BuxWV 188), mm. 59–62

The sixth line of the chorale *Nun freut euch, lieben Christen gmein* is treated rather similarly in the two compositions of concern here. They both provide a vivid word-painting of the corresponding text line, which reads “Und seine süße Wundertat” (“And his sweet miraculous deed”), by bursting into echo writing for the manuals only and using a distinctively “sweet” musical figure – in BuxWV 210 (mm. 131ff.) gigue-like triplets, in the KN 209 setting (mm. 91ff.) curiously syncopated chords. The suspicion arises that the latter setting could be a kind of early attempt at this chorale by Buxtehude, which he later treated

more elaborately and extensively in BuxWV 210. If it is indeed by Buxtehude, *Nun freut euch* is certainly an even earlier composition than *Gelobet seist du*. Such a theory might also explain its inclusion without an attribution in KN 209. When modern Hamburg repertoire arrived in Lüneburg in the 1660s to mid-1670s and found its way into KN 209 – among this several monumental cycles by Weckmann and some late music by Scheidemann –, it is easy to imagine that a piece by the then still unknown young Buxtehude might well have been slipped in as well. Moreover, if we assume that it is an early Buxtehude piece, it would be tempting to connect the ranges of *CDEFGA–g²a²*[manual] / *CDE–c¹*[pedal] of the hypothetical original version in G of *Nun freut euch* with the early years of Buxtehude’s tenure of the Johann Lorentz organ in the Marienkirche in Helsingør, when this organ might still have had this conservative compass. While this tenure spanned the period between 1660 and 1668, a major rebuilding was carried out at Buxtehude’s instigation in 1662/63 by Hans Christoph Fritzsche. It is known that after this rebuilding it had a compass of *CDE–c³* / *CDE–c¹*,⁸ and it is likely that this work incorporated the extension of the manual range by two bass keys (*F[#]* and *G[#]*) and four treble keys (*g^{#2}*, *b–flat²*, *b²* and *c³*); the pedal range remained unaltered.⁹ In any case, the conservative range of the “G-major” version of *Nun freut euch* is identical to Buxtehude’s early *Praeambulum in a* BuxWV 158, which Michael Belotti unequivocally relegates to the early Helsingør period.¹⁰ But whether with or without Buxtehude’s name attached to it, *Nun freut euch, lieben Christen gmein* remains a high-quality work originating from the narrow circle of Scheidemann and his students, and represents a significant enrichment of the North-German organ repertoire.

The following schematic overview of the *Nun freut euch, lieben Christen gmein* has been compiled to afford the player an easy access to the structure of the work:

measure	length	chorale phrase	composition technique (pedaliter unless otherwise indicated)
1–35	35 mm.	<i>Stollen:</i> A	five unornamented statements (I–I–V–IV–I), alternating between solo manual (soprano) and pedal (bass), with diatonically descending countersubject treated fugally
36–57	22 mm.	B	five lightly ornamented statements (I–V–V–I–I) with chromatically descending countersubject
58–66	9 mm.	A’B’	single ornamented complete statement in soprano solo (I)
67–83	17 mm.	<i>Abgesang:</i> C	two unornamented statements (I–V, tenor-bass) – fragmenting of phrase head – ornamented full statement in soprano (I)
84–113	30 mm.	D	stretto statements – echo play on rhythmically fragmented and diminished motifs (manualiter) – two statements (soprano-bass, I–I) with running countervoice

ornamented full statement in soprano (manualiter, I) – trio writing based on phrase head – two statements in soprano (I–IV) with solo runs in the left hand (manualiter) – ‘tripla’ section based on repeats of the second half of the phrase (manualiter) – final ornamented full statement in soprano (I) – ‘supplementum’ (plagal coda, mm. 160–168)

The publication of this piece was made possible with the kind permission of the Ratsbücherei Lüneburg.

Wadenoijen, Fall 2006

Pieter Dirksen

- 1 Curtis Lasell, *Vocal Polyphony in the Lüneburg Tablatures: A Double Repertory of Solo Organ Literature and Accompanimental Absetzungen*, in: *Church, Stage and Studio. Music and its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, ed. by Paul Walker, Ann Arbor, 1989 (*Studies in Music*, vol. 107), p. 260f.; Curtis Lasell, *Lüneburger Tablaturen*, MGG²/Sachteil 5, Kassel and Stuttgart, 1996, col. 1514.
- 2 No. 42, the *Magnificat Tertij Toni* (Scheidemann-WV 16) can be found attributed to Scheidemann in Zellerfeld 1 (D-CZ, Organ Tablature No. 1), while No. 43, the *Cantzonen Auf 2. Clavier Pedaliter* (Scheidemann-WV 74) has been convincingly attributed to this organist by Werner Breig (*Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden, 1967, p. 91f.). – No. 44, the *Toccata Auf 2 Clavier H.S.M.* is the authentic pedaliter version of the manualiter *Toccata in G* (Scheidemann-WV 43) familiar from several sources and no doubt written by the composer himself.
- 3 See Pieter Dirksen, *Scheidemann’s Keyboard Music – Its Transmission, Style and Chronology*, Aldershot, 2007, Chapter 11.

- 4 Somewhat perplexing is the reference in Gotthold Frotscher’s *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, vol. 1, Berlin, 1935, p. 428 to our chorale fantasia, claiming that the musicologist Fritz Dietrich had brought the piece into connection with Johann Adam Reincken. However, he does not give a reference for Dietrich and I was unable to locate it. It certainly is not found in Dietrich’s *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel, 1932; moreover, on p. 101 of that publication, *Nun freut euch* is unambiguously listed as an anonymous piece. In my view, there is stylistically little to bring it into connection with Reincken.
- 5 Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, New York, 1987, pp. 24–26 and 110–112.
- 6 Pieter Dirksen, *Dieterich Buxtehude and the Chorale Fantasia*, in: *GOArt Research Report 3*, ed. by Sverker Jullander, Göteborg, 2003, pp. 149–165.
- 7 Dirksen, *Buxtehude*, p. 157.
- 8 This is the range recorded shortly before the 1854 Marcussen rebuilding; see Henrik Fibiger Norfelt, *Orglet i Sct. Mariae kirke*, in: *International Buxtehude-Festival 1987 Sct. Mariae Kirke, Helsingør*, Helsingør, 1987, p. 31.
- 9 It is hard to believe that the pedal would have had *CDEFGA-d¹* before 1662/63, as hypothesized by Cor Edskes (*Orglet i Sct. Mariae Kirke i Helsingør – et Festskrift*, Helsingør 1999, p. 74), since Buxtehude would certainly not have omitted the *c#¹-d¹* – two keys without which the “Hamburg” playing style would have been very impractical – if they had been available on the Lorentz instrument. The range *CDE-c¹* thus seems to imply that the pedal department was taken over unaltered by Fritzsche. Conversely, it is unlikely that *F#* and *G#* were already found on the manuals of the Lorentz organ, since the Principal 4' of the Rückpositiv of the Lorentz organ, which has survived to a large extent, points to an original *CDEFGA* keyboard. Thus, new soundboards and keyboards were probably made in 1662/63 for both manuals, which would easily have incorporated the treble extension from *a²* to *c³* as well.
- 10 Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes: Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt am Main, 1995 (*Europäische Hochschulschriften*, vol. XXXVI/136), pp. 260 and 292.