
Dieterich

BUXTEHUDE

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ

BuxWV 20

Kantate für fünf Singstimmen (SSATB)
2 Violinen, Violone und Basso continuo
herausgegeben von Thomas Schlage

Cantata for five vocal parts (SSATB)
2 violins, violone and basso continuo
edited by Thomas Schlage

Generalbassaussetzung / Basso continuo realization
Paul Horn

Stuttgarter Buxtehude-Ausgabe · Urtext

Eine praktische Ausgabe nach den Quellen neu herausgegeben von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn

Partitur / Full Score



Carus 36.034

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
Faksimile	6
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	7
Kritischer Bericht	23

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 36.034),
Chorpartitur (Carus 36.034/05), Violino I (Carus 36.034/11),
Violino II (Carus 36.034/12), Violone (Carus 36.034/13),
Basso continuo (Carus 36.034/14).

Vorwort

Die vorliegende Kantate vertont die ersten drei von sieben Strophen des Kirchenliedes „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“. Der Text stammt von Jakob Ebert, der von 1579 bis zu seinem Tod im Jahr 1614 Professor für hebräische Sprache an der Universität Frankfurt/Oder war. Die Melodie ist überliefert in der 1601 erschienenen Veröffentlichung von Bartholomäus Gesius mit dem Titel „Geistliche Deutsche Lieder. D.[oktor] Mart.[inus] Lutheri: Vnd anderer frommen Christen“. Gesius war von 1593 bis zu seinem Tod 1613 als Kantor an der Marienkirchen in Frankfurt/Oder tätig und könnte auch der Schöpfer der Melodie sein, denn er hinterließ ein umfassendes kompositorisches Werk. Die anderen Strophen bitten um das Erbarmen und die Gnade Gottes, in einer von Krankheit und Krieg beherrschten Welt. Das Lied fand weite Verbreitung im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, denn, so ein Bericht aus dem Jahr 1724, es wurde „anno 1683 fleißig gesungen, als der Türke Wien belagerte“.¹

Zu welchem Anlass Dieterich Buxtehude das Werk komponierte ist ebenso unbekannt wie der Zeitraum, in dem die einzige überlieferte Quelle, ein undatiertes Stimmensatz von der Hand eines Kopisten, geschrieben wurde.

„Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ wird innerhalb der Chorkantaten Buxtehudes den Concertato-Harmonisierungen zugerechnet.² Diese für Buxtehude „charakteristischste Form der Choralbearbeitung“³ verbindet den Vortrag des Chorals mit instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen und bietet in der Art des Konzertierens der Instrumente und des Wechselspiels von instrumentalem und vokalem Satz eine Fülle von Möglichkeiten. Die hier vorliegende Komposition geht über das vergleichsweise einfache Modell wie es in „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (BuxWV 103)⁴ vorliegt hinaus, indem die Instrumente stärker in die Vertonung der Choralzeilen integriert werden.

Die Komposition ist in zwei etwa gleich lange Teile gegliedert, wobei Buxtehude die vorgegebene Stropheneinteilung unberücksichtigt lässt. Beide Teile setzen sich auch in der Faktur voneinander ab. Der erste Teil beginnt mit einer instrumentalen Einleitung des Streicherensembles und vertont die Strophen 1 und 2 des Chorals sowie den Beginn der Strophe 3 in schlichter Harmonisierung. Kleinere Zwischenspiele der Instrumente leiten zur nächsten Textzeile über. Zwischen erster und zweiter Strophe erklingt ein Ritornell, das nach der zweiten Strophe wiederholt wird.

Der zweite Teil beginnt mit dem Abgesang der dritten Strophe („Lass uns hinfort“, Takt 73ff.), ein 52 Takte dauernder „Amen“-Abschnitt beschließt das Werk. Wie in der vergleichbaren Kantate „Befiehl dem Engel, dass er komm“⁵ steht die Bestätigung (Amen: „So sei es“) nicht im Choraltext, sondern ist eine Hinzufügung des Komponisten. Dadurch, so scheint es, konnte Buxtehude konzertante Strukturen wie Dialogisieren von Vokal- und Instrumentalstimmen oder solistische Abschnitte in das Werk einfügen. Darüber hinaus weist die Verwendung des Dreiertakts auf eine eschatologische Bedeutung hin. Im 17. Jahrhundert wurde der Drei-Halbe-Takt als Vorahnung eines himmli-

schen Musizierens begriffen.⁶ Buxtehude erweitert durch seine Vertonung die Aussage des Textes: Das „göttlich Wort“, das „im Fried noch länger schallen“ soll, findet erst nach dem Tod, im Musizieren vor Gott, seinen ihm zustehenden Ort und wird durch das „Amen“ bekräftigt. Diese Auffassung zieht sich durch das gesamte 17. Jahrhundert bis weit ins 18. Jahrhundert hinein und ist fester Bestandteil der protestantischen Musikauffassung.

Dieterich Buxtehude, der als Sohn eines Organisten um das Jahr 1637 geboren wurde, stand in dieser Tradition. Sein Geburtsort ist wahrscheinlich Helsingborg, das damals zu Dänemark gehörte. Sein Vater Johannes Buxtehude wirkte an der dortigen Marienkirche und übernahm 1641 oder 1642 die Organistenstelle an der St.-Olai-Kirche in Helsingør. Nach der Ausbildung, die Buxtehude wohl von seinem Vater erhielt, wurde auch er 1657 oder 1658 Organist an der Marienkirche in Helsingborg. 1660 ging Dieterich Buxtehude zurück nach Helsingør an die deutschsprachige Marienkirche. Acht Jahre später wurde er zum Werkmeister (Verwaltungsbeamter der Kirche mit vielfältigen Aufgaben) und zum Organisten an St. Marien in der Hansestadt Lübeck gewählt. Er blieb bis zu seinem Tod im Jahre 1707 in diesem Amt und führte die Tradition der bedeutenden Organisten an St. Marien sowie die als Abendmusiken bezeichneten Konzertveranstaltungen fort, die sein Vorgänger Franz Tunder (1614–1667) in Lübeck begründet hatte.

Der Universitätsbibliothek Uppsala bin ich zu Dank verpflichtet, sie gestattete die Edition.

Altlußheim, September 2010

Thomas Schlage

¹ Zitiert nach Dietmar Pistorius, Artikel „Jakob Ebert“, in: Wolfgang Herbst (Hg.), *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs* (= Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch, Band 2), Göttingen 1999, S. 82.

² Vgl. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, Kassel 2007, S. 218–220.

³ Ebd., S. 220.

⁴ Vgl. die Edition des Herausgebers (Carus 36.017).

⁵ BuxWV 10, vgl. die Edition des Herausgebers (Carus 36.014).

⁶ Vgl. zu diesem Aspekt Thomas Schlage, *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns 1616–1655. Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*, Neckargemünd 2000, S. 116.

Foreword

The present cantata is a setting of three strophes of the hymn "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ." The text was written by Jakob Ebert who was professor of Hebrew at the University of Frankfurt (Oder) from 1579 until his death in 1614. The melody was handed down in Bartholomäus Gesius's publication "Geistliche Deutsche Lieder. D.[oktor] Mart.[inus] Lutheri: Vnd anderer frommen Christen" which was published in 1601. Gesius was Kantor at the Marienkirche in Frankfurt (Oder) from 1593 until his death in 1613 and could possibly be the author of the melody, as he left a considerable compositional oeuvre. The other strophes of the seven strophe song text beg for mercy and the grace of God in a world plagued by disease and war. The song was widespread in the Holy Roman Empire of the German Nation, as – according to an account dating from 1724 – it was "sung assiduously in the year 1683 while the Turks besieged Vienna."¹

Neither the occasion for which Buxtehude composed the work, nor the period in which the only surviving source – an undated set of parts by the hand of a copyist – was copied is known.

Within Buxtehude's choral cantatas "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" is assigned to the "concertato harmonizations."² This, Buxtehude's "most characteristic form of chorale arrangement",³ connects the presentation of the chorale with preludes, interludes and postludes and offers an abundance of possibilities for the manner of instrumentation and the interplay of instrumental and vocal settings. The present composition goes beyond the comparatively simple model presented in "Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" (BuxWV 103)⁴ in that the instruments are more pronouncedly integrated into the setting of the chorale lines.

The composition is divided into two parts of approximately equal length, whereby Buxtehude ignores the prescribed division of the strophes. Both sections also differ from one another with respect to their setting. The first part begins with an instrumental introduction played by the strings and sets strophes 1 and 2 of the chorale as well as the beginning of strophe 3 with straightforward harmonies. Short instrumental interludes lead to the next lines of text. There is a ritornello between the first and second strophes which is repeated after the second strophe.

The second part begins with the Abgesang (a second, contrasting section) of the third strophe ("Lass uns hinfort," mm. 73ff.) and the work concludes with an "Amen" section lasting 52 measures. As in the comparable cantata "Befiehl dem Engel, dass er komm"⁵, the confirmation (Amen – "so be it") is not part of the chorale text but an addition by the composer. It seems that Buxtehude could thereby insert concertante structures such as the dialog of vocal and instrumental parts or solo sections. In addition, the use of triple meter refers to an eschatological meaning. In the 17th century, 3/2 time was understood as a premonition of heavenly music making.⁶ The message of the text is amplified by Buxtehude's setting. The "divine word" that should "continue to sound in a world at peace"

("Dein göttliche Wort im Fried noch länger schallen") will find its appropriate place only after death, in making music before God. This is reinforced by the "Amen." This point of view was prevalent during the the whole of the 17th century and extended well into the 18th century, being an integral part of the Protestant perception of music.

Dietrich Buxtehude, the son of an organist, was born into this tradition in 1637. He was probably born at Helsingborg, which at that time belonged to Denmark. His father, Johannes Buxtehude, was active at the Marienkirche there and in 1641 or 1642 became organist of the St.-Olai-Kirke in Helsingør. After Dieterich Buxtehude's early training, which he probably received from his father, he, too, became organist of the Marienkirche in Helsingborg in 1657 or 1658. In 1660 Dieterich Buxtehude returned to Helsingør, to the German-language Marienkirche. Eight years later he was appointed "Werkmeister" (a church official with many responsibilities) and organist at St. Marien in Lübeck. There he remained until his death in 1707, and he carried on the tradition of important organists at St. Marien, also continuing the practice of giving evening concerts ("Abendmusiken") founded in Lübeck by his predecessor, Franz Tunder (1614–1667).

My thanks to the Uppsala University Library for permitting publication of this edition.

Altlußheim, September 2010
Translation: David Kosviner

Thomas Schlage

¹ Quoted in Dietmar Pistorius's article "Jakob Ebert," in: Wolfgang Herbst (ed.), *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs* (= Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch, Band 2), Göttingen, 1999, p. 82.

² Cf. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, Kassel, 2007, pp. 218–220.

³ *Ibid.*, p. 220.

⁴ Cf. the editor's edition (Carus 36.017).

⁵ BuxWV 10; cf. the editor's edition (Carus 36.014).

⁶ With regard to this aspect see Thomas Schlage, *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns 1616–1655. Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*, Neckargemünd, 2000, p. 116.

Avant-propos

La présente cantate met en musique trois strophes du chant d'église « Du Friedefürst, Herr Jesu Christ ». Le texte a été écrit par Jakob Ebert, professeur d'hébreu à l'Université de Francfort sur Oder de 1579 jusqu'à sa mort en 1614. La mélodie provient de l'ouvrage de Bartholomäus Gesius paru en 1601 sous le titre « Geistliche Deutsche Lieder. D.[oktor] Mart.[inus] Lutheri : Vnd anderer frommen Christen ». De 1593 jusqu'à sa mort en 1613, Gesius travaillait comme cantor à la Marienkirche de Francfort sur Oder et pourrait aussi être l'auteur de la mélodie, puisqu'il a laissé une importante œuvre de composition. Les autres strophes du texte de ce chant de sept strophes sollicitent la pitié et la grâce de Dieu, dans un monde dominé par la maladie et la guerre. Le chant fut largement diffusé dans le Saint Empire romain germanique parce que, selon un récit de 1724, il était « assidûment chanté en 1683, quand les Turcs assiégèrent Vienne ».¹

On ne sait ni à quelle occasion Dieterich Buxtehude composa cette œuvre, ni la période à laquelle fut écrite la seule source transmise, un jeu de partitions sans date de la main d'un copiste.

Parmi les cantates-chorales de Buxtehude, « Du Friedefürst, Herr Jesu Christ » est classé dans les « harmonisations Concertato ».² Cette « forme d'adaptation du choral la plus caractéristique »³ de Buxtehude associe l'exécution du choral à des préludes, intermèdes et postludes instrumentaux et offre pour le jeu musical des instruments et l'alternance entre des passages instrumentaux et vocaux une multitude de possibilités. La présente composition va au-delà du modèle par comparaison simple comme il est présenté dans « Wår Gott nicht mit uns diese Zeit » (BuxWV 103)⁴ dans lequel les instruments sont davantage intégrés dans la mise en musique des versets du choral.

La composition est divisée en deux parties de longueur quasiment égale, mais Buxtehude ignore la répartition de strophes indiquée. Les deux parties se différencient aussi par leur facture. La première partie commence avec une introduction instrumentale des cordes et met en musique les strophes 1 et 2 du choral ainsi que le début de la strophe 3 dans une harmonisation sobre. De petits intermèdes des instruments font la transition avec le verset suivant du texte. Une ritournelle retentit entre la première et la deuxième strophe, répétée après cette dernière.

La deuxième partie commence par le Abgesang (deuxième moitié) de la troisième strophe (« Lass uns hinfort », mesures 73 et suivantes), un passage avec un Amen sur 52 mesures termine l'œuvre. Comme dans la cantate comparable « Befiehl dem Engel, dass er komm »⁵, l'affirmation (Amen, « Ainsi soit-il ») ne se trouve pas dans le texte du choral, mais est un ajout du compositeur. Ainsi, Buxtehude put, semble-t-il, intégrer des structures concertantes à l'œuvre, comme le dialogue entre les voix vocales et instrumentales ou des passages solistes. En plus, l'utilisation d'une mesure à trois temps renvoie à une signification eschatologique. Au 17^e siècle, la mesure à trois blanches présageait la musique céleste.⁶ Avec sa mise en musique, Buxtehude élargit le message du texte : la « parole divine » qui doit « retentir en

paix encore plus longtemps » (« Dein göttlich Wort im Fried noch länger schallen ») ne trouve le lieu qui lui revient qu'après la mort, quand on fait de la musique devant Dieu, et est renforcée par le « Amen ». Cette interprétation persiste pendant tout le 17^e siècle et une bonne partie du 18^e siècle et fait partie intégrante de la conception protestante de la musique.

Dieterich Buxtehude, né en 1637 et fils d'organiste, vivait au cœur de cette tradition. Son lieu de naissance est probablement Helsingborg qui appartenait au Danemark à l'époque. Son père Johannes Buxtehude travaillait à l'église Marienkirke du lieu et reprit en 1641 ou 1642 le poste d'organiste à la St.-Olai-Kirke d'Helsingør. Après sa formation accomplie sans doute auprès de son père, Dieterich Buxtehude devient lui aussi en 1657 ou 1658 organiste de la Marienkirke d'Helsingborg. En 1660, Dieterich Buxtehude revient à Helsingør à la Marienkirche de langue allemande. Huit ans plus tard, il devient maître d'œuvre (administrateur de l'église avec des tâches nombreuses et variées) et organiste de Sainte-Marie dans la ville hanséatique de Lübeck. Il reste jusqu'à sa mort en 1707 dans cette fonction et perpétue la tradition des grands organistes de Sainte-Marie ainsi que les concerts appelés « Abendmusiken » [musiques vespérales], créés par son prédécesseur Franz Tunder (1614–1667) à Lübeck.

Je remercie la bibliothèque universitaire d'Uppsala qui a autorisé cette édition.

Altlußheim, septembre 2010
Traduction : Josiane Klein

Thomas Schlage

¹ D'après Dietmar Pistorius, article « Jakob Ebert », in: Wolfgang Herbst (éd.), *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs* (= Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch, Band 2), Göttingen 1999, p. 82.

² Cf. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, Kassel 2007, p. 218–220.

³ Ibid., p. 220.

⁴ Cf. l'édition de l'éditeur (Carus 36.017).

⁵ BuxWV 10; cf. l'édition de l'éditeur (Carus 36.014).

⁶ Sur ce point, cf. Thomas Schlage : *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns 1616–1655. Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*, Neckargemünd 2000, p. 116.

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ

BuxWV 20

Dieterich Buxtehude
um 1637–1707
edited by Thomas Schläge

Violino I

Violino II

Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

B. cont.

8 6 9 8 6 5 6 7 6 5 4 #

Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 36.034

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Basso continuo realization
by Paul Horn

5

9

[1. Strophe]

Piano accompaniment for measures 13-16, featuring a flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Du Frie - de - fürst, Herr Je - su Christ,
 Du Frie - de - fürst, Herr Je - su Christ,
 Du Frie - de - fürst, Herr Je - su Christ,
 Du Frie - de - fürst, Herr Je - su Christ,
 Du Frie - de - fürst, Herr Je - su

Vocal staves for measures 13-16, showing the vocal line with lyrics.

Piano accompaniment for measures 13-16, showing chord progressions and fingerings: 5, 6, 4, 3, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5.

Piano accompaniment for measures 17-20, continuing the musical accompaniment.

wahr' Mensch und ein star - ker
 wahr' Men - ein star - ker
 w... Gott, ein star - ker
 ah - rer Gott, ein star - ker
 wah... und wah - rer Gott, ein star - ker

Vocal staves for measures 17-20, showing the vocal line with lyrics.

Piano accompaniment for measures 17-20, showing chord progressions and fingerings: 6, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, b, 6.

Piano introduction for measures 21-25, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Not-hel - fer du bist im Le-ben und im Tod.

Not-hel - fer du bist im Le-ben und im Tod.

Not-hel - fer du bist im Le-ben und im Tod.

Not-hel - fer du bist im Le-ben und im Tod.

Not-hel - fer du bist im Le-ben und im "

Piano accompaniment for measures 21-25, showing chord progressions and fingerings (6, 5, 4, 3, 6, 6, 5, 6, 5, 3, #, 4, 2, 6).

Piano introduction for measures 26-30, continuing the rhythmic pattern from the previous page.

im Na - men dein zu dei-nem

al - lein im Na - men dein zu dei - nem

Drum wir al - lein im Na - men dein zu dei-nem

Drum wir al - lein im Na - men dein zu dei-nem

Drum wir al - lein im Na - men dein zu dei-nem

Piano accompaniment for measures 26-30, showing chord progressions and fingerings (6, 5, b, 5, 4, #, 6, #, 6, 5, #, 6).

Ritornello

31

Va - ter schrei - en.

Va - ter schrei - en.

Va - ter schrei - en.

Va - ter schrei - en.

Va - ter schrei - en.

6 5 4 3 3 # 6 5 4 # b

35

Recht gro - ße Not uns stö - ßet

Recht gro - ße Not uns stö - ßet

Recht gro - ße Not uns stö - ßet

Recht gro - ße Not uns stö - ßet

Recht gro - ße Not uns stö - ßet

6 5 6 6 4 3 6 6 6 5 4 3

39

Piano accompaniment for measures 39-42, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

an von Krieg und Un - ge-mach,

an von Krieg und Un - ge-mach,

an von Krieg und Un - ge - mach,

an von Krieg und Un - ge-mach,

an von Krieg und Un - ge - mach,

6 5 6 5

6 6 4 3

b

43

Piano accompaniment for measures 43-46, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

da-raus uns n² denn du; drum führ die Sach.

da-raus m. kann denn du; drum führ die Sach.

de u n fen kann denn du; drum führ die Sach.

- mand hel - fen kann denn du; drum führ die Sach.

uns nie-mand hel-fen kann denn du; drum führ die Sach.

6 6 6 4 3

6 5 6 5

6 6 4 3

3 #

48

Den Va-ter bitt, dass er ja nit

Den Va-ter bitt, dass er ja nit

Den Va-ter bitt, dass er ja nit

Den Va-ter bitt, dass er ja nit

Den Va-ter bitt, dass er ja nit

Den Va-ter bitt, dass er ja nit

3 # 4 6 6 5 b 7 6 4 # 6 6 [5]

53

Ritornel

im Zorn mit uns ver-fah-re

im Zorn mit uns ver-fah-re

im Zorn mit uns ver-fah-re

im Zorn mit uns ver-fah-re

im Zorn mit uns ver-fah-re

im Zorn mit uns ver-fah-re

6 8 6 6 5 4 3 3 # 6 b 6

[3. Strophe]

57

Ge-den - ke,

Ge-den - ke,

- ke,

7 4 # b 6 6 6 + 3 6

61

Herr, jetzt an

dass du ein Fried - fürst bist,

Herr, jetzt a.

dass du ein Fried - fürst bist,

Herr, j a.

dass du ein Fried-fürst bist,

ein Amt,

dass du ein Fried - fürst bist,

er, an dein Amt,

dass du ein Fried-fürst bist,

6 6 4 3 6 5 6 5 6 6 6 5 4 3 6

65

Piano accompaniment for measures 65-68. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady bass line.

und hilf uns gnä-dig al-le-samt
 und hilf uns gnä-dig al-le-samt
 und hilf uns gnä-dig al-le-samt
 und hilf uns gnä-dig al-le-samt
 und hilf uns gnä-dig al-le-

Vocal staves for measures 65-68. The lyrics are repeated across four voices. The piano accompaniment continues with chords and bass notes.

69

jetzt und zu
 jetzt
 Frist.
 al-ler Frist.
 und zu al-ler Frist.

Piano accompaniment for measures 69-74. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with some chords.

Piano accompaniment for measures 73-78, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Vocal staves and piano accompaniment for measures 73-78. The vocal parts are in a three-part setting (Soprano, Alto, Tenor). The lyrics are: "Lass uns hin - fort, lass uns hin - fort dein gött - lich Wort im". The piano accompaniment continues below the vocal staves.

Piano accompaniment for measures 79-84, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Vocal staves and piano accompaniment for measures 79-84. The vocal parts are in a three-part setting. The lyrics are: "Fried, im ... än - ger schal - len, Fried, ed noch län - ger schal - len, im Fried noch län - ger schal - len, im Fried noch län - ger schal - len, Fried, im Fried noch län - ger schal - len,". The piano accompaniment continues below the vocal staves.

85

lass uns hin - fort, lass uns hin - fort dein gött - lich Wort im

lass uns hin - fort, lass uns hin - fort dein gött - lich Wort im

lass uns hin - fort, lass uns hin - fort dein gött - lich Wort

lass uns hin - fort, lass uns hin - fort dein gött - lich

lass uns hin - fort, lass uns hin - fort dein lich

Carus-Verlag

91

Fried, im Fried - ger schal - len,

Fried, i... noch län - ger schal - len,

Fried noch län - ger schal - len,

im Fried noch län - ger schal - len,

im Fried noch län - ger schal - len,

6 4 3 6

lass uns hin - fort dein gött - lich Wort im _ Fried, im _ Fried, im Fried noch län -

lass uns hin - fort dein gött - lich Wort im _ Fried, im _ Fried, im Fried noch län -

lass uns hin - fort dein gött - lich Wort im Fried, im Fried, im

lass uns hin - fort dein gött - lich Wort im Fried, im Fried.

lass uns hin - fort dein gött - lich Wort im Fried, im

ger schal - len men, a - - - men,

ger sch A - - - - - men, A - - - - - men,

ger schal - len. A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men,

A - - - - - men,

122

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

b 6

127

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

6 5 4 # # # 6 5 6

Kritischer Bericht

I. Quelle

Zu dieser Kantate existiert nur eine einzige Quelle, ein Stimmensatz, der in der Universitätsbibliothek Uppsala, Schweden, unter der Signatur *vok mus i hskr 50:10* aufbewahrt wird. Der Schreiber der Quelle ist der Stockholmer Kopist „DBH,e“, der auch die Stimmen der Kantaten „Befiehl dem Engel, dass er komm“ (BuxWV 10) und „Meine Seele, wiltu ruhn“ (BuxWV 74) abschrieb.¹ Das verwendete Papier trägt das Wasserzeichen „Amsterdamer Wappenschild“. Eine autographe Vorlage für den Stimmensatz – etwa eine Tabulatur – ist nicht überliefert. Bemerkenswerterweise findet sich in keiner der Stimmen eine Titelanzeige oder andere Vortragsanweisungen.

Nur das Titelblatt der Basso-continuo-Stimme überliefert Titel und Besetzung des Werkes: „Du Frieden=Fürst | Herr Jesu Christ | FIGURALITER | à 8:= | 2 C: A: T: B: | 2 Violin et Violon | Con | Bass: Continuo | di | D: Buxtehude [manu propria]“. Der Kopist hat, wie in anderen Abschriften von Kantaten Buxtehudes aus der Düben-Sammlung, das „manu propria“-Zeichen mitkopiert. Daher kann davon ausgegangen werden, dass ihm ein Autograph vorgelegen hat.²

Der Stimmensatz umfasst folgende Stimmen:³

[Basso continuo]: ein vierseitiger Bogen (210x322mm). F4-Schlüssel. Titelblatt: Wortlaut s.o., außerdem links oben mit Bleistift „Vokalmus. i hs.“, darunter mit rotem Stift „50:10“. Weitere Einträge mit Bleistift finden sich neben dem Titel, auf der Höhe der vorletzten Zeile, „20 s.“, und unter dem Titel, „(10 blat)“. Links unten auf der Seite befindet sich der Stempel der Universitätsbibliothek Uppsala. Unten rechts Paginierung mit „1“ von fremder Hand in Bleistift.

Die Rückseite des Titelblattes ist mit 13 Zeilen rastriert und vollständig beschrieben. Die dritte Seite ist mit zwölf Zeilen rastriert, von denen zehn Zeilen beschrieben sind. Unten rechts befindet sich die Paginierung „19“ von fremder Hand in Bleistift, was darauf hindeutet, dass alle anderen Stimmen in die Basso-continuo-Stimme eingelegt worden sein dürften. Die letzte Seite der Stimme ist leer.

„Soprano Imo“: ein Blatt (210x325mm), C1-Schlüssel, die Stimmenbezeichnung rechts oben auf der ersten Seite. Beide Seiten sind mit zwölf Zeilen rastriert, die Vorderseite ist vollständig, die Rückseite mit fünf Zeilen beschrieben. Auf der Vorderseite Paginierung mit „3“ von fremder Hand in Bleistift.

„Soprano 2do“: ein Blatt (208x321mm), C1-Schlüssel, die Stimmenbezeichnung rechts oben auf der ersten Seite. Die Vorderseite ist mit elf Zeilen rastriert und vollständig beschrieben, von zwölf rastrierten Zeilen der Rückseite sind acht Zeilen beschrieben. Auf der Vorderseite Paginierung mit „5“ von fremder Hand in Bleistift.

„Alto“: ein Blatt (208x324mm), C3-Schlüssel, die Stimmenbezeichnung rechts oben auf der ersten Seite. Beide Seiten sind mit zwölf Zeilen rastriert, die Vorderseite ist vollständig, die Rückseite mit sechs Seiten beschrieben.

Auf der Vorderseite Paginierung mit „7“ von fremder Hand in Bleistift.

„Tenor“: ein Blatt (210x326mm), C4-Schlüssel, die Stimmenbezeichnung rechts oben auf der ersten Seite. Beide Seiten sind mit zwölf Zeilen rastriert, die Vorderseite ist vollständig, die Rückseite mit acht Zeilen beschrieben. Auf der Vorderseite Paginierung mit „9“ von fremder Hand in Bleistift.

„Basso“: ein Blatt (211x324mm), F4-Schlüssel, die Stimmenbezeichnung rechts oben auf der ersten Seite. Beide Seiten sind mit zwölf Zeilen rastriert, die Vorderseite ist vollständig, die Rückseite mit sechs Zeilen beschrieben. Auf der Vorderseite Paginierung mit „11“ von fremder Hand in Bleistift.

„Violino Imo“: ein Blatt (211x324mm), G2-Schlüssel, die Stimmenbezeichnung rechts oben auf der ersten Seite. Die Vorderseite ist mit 13 Zeilen rastriert und vollständig beschrieben, von acht rastrierten Zeilen der Rückseite sind sechs beschrieben, das untere Drittel der Seite ist leer. Auf der Vorderseite Paginierung mit „13“ von fremder Hand in Bleistift.

„Violino 2do“: ein Blatt (208x321mm), G2-Schlüssel, die Stimmenbezeichnung rechts oben auf der ersten Seite. Die Vorderseite ist mit 13 Zeilen rastriert und vollständig beschrieben, von acht rastrierten Zeilen der Rückseite sind sieben beschrieben, das untere Drittel der Seite ist leer. Auf der Vorderseite Paginierung mit „15“ von fremder Hand in Bleistift.

„Violon“: ein Blatt (208x324mm), F4-Schlüssel, die Stimmenbezeichnung rechts oben auf der ersten Seite. Die Vorderseite ist mit 13 Zeilen rastriert und vollständig beschrieben, von den fünf rastrierten Zeilen der Rückseite sind drei beschrieben, mehr als die Hälfte der Seite ist leer. Auf der Vorderseite Paginierung mit „17“ von fremder Hand in Bleistift.

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich Schlüsselung, Balkung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß heutiger Editionspraxis wieder. Ergänzungen des Herausgebers sind diakritisch gekennzeichnet (Bögen durch Strichelung, Beischriften durch Kursivsetzung, Noten und Akzidentien durch Kleinstich), Warnungsakzidentien wurden ohne Nachweis hinzugefügt.

¹ Vgl. Bruno Grusnick, „Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischer Ordnung“, in: *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1966, Uppsala 1967, S. 63–186, hier S. 184.

² Ebd., S. 185.

³ Angaben der Quellen nach „The Düben Collection Database Catalogue“ der Universitätsbibliothek Uppsala unter <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>.

Die originale Akzidentiensetzung folgt der Praxis des 17. Jahrhunderts, dass ein Akzident seine Gültigkeit bei Tonwiederholungen auch über die Taktgrenze hinaus behält. Nach Verlassen der Tonhöhe muss beim Wiedereintritt auch innerhalb eines Taktes erneut ein Akzident gesetzt werden. Da diese Praxis in der Quelle nicht konsequent gehandhabt wurde – so hebt etwa an einigen Stellen eine Wechselnote die Weitergeltung des Akzidenten nicht auf – verfährt die Edition wie folgt: Überflüssige Wiederholungsakzidentien werden ohne Nachweis getilgt. Die Akzidentien, deren Fehlen nach heutiger Praxis Fehler ergeben würden, werden in normaler Größe hinzugefügt, sofern sich ihre Lesart ohne Zweifel aus dem Kontext ergibt. In Zweifelsfällen wird der Quellenbefund mittels Einzelanmerkung mitgeteilt und das Akzident in Kleinstich ergänzt.⁴

Die Wiedergabe des Textes schließt sich an das „Evangelische Gesangbuch“ von 1995, Stammteil Nr. 422, an.⁵ Der Text wird in aktueller Rechtschreibung wiedergegeben. Die wenigen Wiederholungszeichen in den Singstimmen werden ohne Nachweis aufgelöst, abweichende originale Lesarten sind in den Einzelanmerkungen vermerkt.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: S = Soprano, A = Alto, T = Tenore, B = Basso, VII/II = Violino I/II, Vne = Violone, Bc = Basso continuo. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme und Zeichen im Takt (Note oder Pause), Anmerkung.

14f.	Singstimmen	Text: „Du Friedenfürst“
25	Vne, Bc 2	Zwei Viertel mit Haltebogen
32, 55	VII, VIII, Vne	Beischrift „Ritt.“ unter dem System; Vokalstimmen und Bc ohne Beischrift
38	SI, A 3–4	Text: „stoßet“
46	SI, SII, B 2	Text: „dann“
46	VII 5	mit # (hier als ♯ verwendet) statt ♭-Akzident, vgl. aber SI, B und Bc; an der Parallelstelle T. 23 hat die 3. Note ein # (als ♯), vor der 5. Note steht kein Akzident
48	Vne, Bc 2	Zwei Viertel ohne Haltebogen
49	VIII 8	es ² , vgl. T. 26 und 72
50	Singstimmen	Text: „dein Vater“ (bzw. „deinn Vater“)
57	Bc 1	Bezifferung: $\frac{7}{5}$
60–62	Singstimmen	Text: „Gedenck Herr ietzund [auch: „itzund“ oder „jetzund“] an dein Ampt“
70	Singstimmen	Text: „dieser Frist“
71	Vne 2	Zwei Viertel ohne Haltebogen
71	Bc 2	Zwei Viertel mit Haltebogen
77,		
89, 99	Singstimmen	Text: „dein göttlich _s Wort“
94	SII 3	es ² , vgl. VI II
99	SI 1–3	Bindebogen von 1 bis 2
106	VII, VIII	Beischrift „Amen“ unter dem System
139	Bc 2	Bezifferung: $\frac{7}{5}$
156	alle	Fermate auf dem doppelten Taktstrich

⁴ Julia Rosemeyer vom Carus-Verlag danke ich für die anregende Diskussion über die Frage der Akzidentiensetzung.

⁵ Zum Text vgl. das Vorwort.