

## „Manches schöne Clavier-Stück von des kunistreichen Buxtehudens Arbeit“

### Die Suiten und Variationen von Dietrich Buxtehude

von Michael Märker

Im Mittelpunkt unseres Interesses an Dietrich Buxtehude stehen gemeinhin dessen Orgel- und Vokalmusik. Überlegungen zu Dominanz und Priorität eines einzigen dieser beiden Werkbereiche spielen in der Buxtehude-Rezeption sogar eine größere Rolle als die Berücksichtigung seiner Musik für besaitete Tasteninstrumente überhaupt. Die Gründe dafür sind zum einen in der über Norddeutschland hinausragenden ästhetischen und gattungsprägenden Qualität seiner Kantaten und seiner Orgelmusik, zum anderen jedoch auch in der ungünstigen Quellsituation der Musik für besaitete Tasteninstrumente zu suchen. Ob diese mangelhafte Überlieferung auch Folge einer nur durchschnittlichen kompositorischen Bedeutung dieser Musik ist oder ob umgekehrt eine nur zufällig mangelhafte Überlieferung der Erkenntnis eines möglicherweise bedeutsamen Œuvres im Wege steht, bleibt vorerst eine offene Frage.

Während man noch zu Beginn unseres Jahrhunderts kaum mehr als jene Kompositionen Buxtehudes kannte, die bereits Philipp Spitta in seiner Bach-Biographie<sup>1</sup> ausführlich vorgestellt hatte, machte die Erschließung des übrigen Werkbestandes in den folgenden Jahrzehnten gute Fortschritte. Zunächst blieb jedoch nahezu eine ganze Werkgruppe davon ausgenommen: die Suiten und Variationen für Cembalo. Erst 1942 gelangten diese durch einen Zufallsfund ans Tageslicht. Emilius Bangert, Domkantor im dänischen Roskilde, veröffentlichte damals ein kurz zuvor aufgefundenes handschriftliches Tabulaturbuch aus dem Besitz der Familie Ryge, das u. a. 19 Suiten und sechs Aria-Variationen unter Buxtehudes Namen oder seinen Initialen D. B. H. enthält und von Bangerts Amtsvorgänger Johann Christian Ryge (1688–1758) angelegt worden war.

Obwohl sich diesen Werken seitdem einige Spezialstudien – darunter die Dissertation von Helmut Lorenz<sup>2</sup> – unter der Überschrift „Buxtehude“ widmeten, vertrat Willi Apel 1967 die Auffassung, sie könnten „nur mit Vorbehalt für Buxtehude in Anspruch genommen werden“<sup>3</sup>. Der Umstand, daß sich zwei der aufgefundenen Suiten als Werke von Nicolas Lebègue erwiesen, mahnte zu besonderer Vorsicht bei der Behandlung der Echtheitsfrage. Vor diesem Hintergrund beklagte Klaus Beckmann 1980, daß „sämtliche

<sup>1</sup> Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 252ff., 260ff., 290ff., 793f.

<sup>2</sup> Helmut Lorenz, *Die Klaviermusik Dietrich Buxtehudes. Ihre stilistische und chronologische Einordnung*, Phil. Diss. Kiel 1951.

<sup>3</sup> Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, S. 606, Fußnote.

bisherigen Beurteilungen der Suiten und Variationen Buxtehudes auf ungesicherten, zum Teil sogar nachweislich falschen Voraussetzungen basieren“<sup>4</sup>.

Dies ist – kurz gesagt – der Stand der Forschung zu diesem Werkkreis. Hinzu kommt eine von Johann Mattheson<sup>5</sup> bezeugte Reihe von sieben Klaviersuiten Buxtehudes über die sieben seinerzeit bekannten Planeten, die jedoch nicht überliefert ist. Möglicherweise war der Komponist dazu durch die große Planetenuhr in der Lübecker Marienkirche angeregt worden, an der er nahezu täglich vorüberging. Die Zusammenfassung von sieben Einzelwerken zu Sammlungen ist zudem ein Motiv, das in mehreren Gattungsbe-reichen bei ihm auftaucht, so im Falle des siebenteiligen Kantatenzyklus *Membra Jesu Nostri* BuxWV 75 (1680) oder der beiden Triosonaten-Sammlungen für Violine, Viola da gamba und Basso continuo op. 1 und op. 2 (im Druck vermutlich 1694 und 1696 erschienen).

## I

Daß Clavierwerke Buxtehudes – seien es die überlieferten oder andere – nicht nur in Skandinavien, sondern auch in Deutschland über Lübeck hinaus bekannt und verbreitet waren, belegen einige Äußerungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Johann Gottfried Walther schreibt am 6. August 1729 an Heinrich Bokemeyer, er besitze u. a. „Clavier-Sachen [...] des H. Buxtehudens eigner Hand in Teütscher Tabulatur“<sup>6</sup>. Da diese Buxtehude-Autographe in deutscher (Buchstaben-)Tabulatur heute nicht mehr nachweisbar sind<sup>7</sup>, läßt sich nicht sagen, ob sie Orgelwerke, Suiten bzw. Variationen oder beides gemischt enthielten. Wenige Wochen später, am 3. Oktober 1729, bekennt Walther gegenüber Bokemeyer, daß er im Zuge eines Briefwechsels mit Andreas Werckmeister nach 1704 in den Besitz mehrerer Clavierstücke Buxtehudes gekommen sei.<sup>8</sup> Auch hier findet keine genauere Spezifizierung der Werke statt.

Zur Vorbereitung seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* erhält Johann Mattheson am 28. Dezember 1739 von Walther schließlich ebenfalls einen Bericht. Danach „stiftete“ Werckmeister nach Michaelis 1704 „auch einen vergnügten Brief-Wechsel mit mir, wodurch ich manches schönes Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit bekommen“<sup>9</sup>. Mattheson übernimmt diese poetische Formulierung in der *Ehren-Pforte* nahezu wörtlich.<sup>10</sup> Während hier offenkundig auch Orgelwerke gemeint sind – Walther

<sup>4</sup> Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo*, hrsg. v. K. Beckmann, Wiesbaden 1980 (Edition Breitkopf Nr. 8078; im Unterschied zu einer gleichartigen Edition des gleichen Herausgebers im gleichen Jahr unter Nr. 8077, deren textkritischer Apparat wesentlich kürzer angelegt ist), S. 115.

<sup>5</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faksimile-Nachdruck hrsg. v. M. Reimann, Kassel und Basel 1954), 2. Teil, 4. Capitel, S. 130, § 73.

<sup>6</sup> Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. v. K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 63.

<sup>7</sup> Ebd., S. 64.

<sup>8</sup> Ebd., S. 70.

<sup>9</sup> Ebd., S. 219.

<sup>10</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 388.

und Werckmeister waren nicht zuletzt Organisten –, spricht Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* eindeutig von den Clavier-Suiten: So habe Buxtehude im Sinne von Matthesons System der „Erfindungsquellen“, der *loci topici*, die Abmalung einer ganzen Geschichte samt den Gemüteeigenschaften der daran teilnehmenden Personen (so wie Froberger) „auch mit gutem Beifall seiner Zeit zu Papier gebracht, und unter andern, die Natur oder Eigenschaft der Planeten, in sieben Clavier-Suiten, artig abgebildet. Es ist Schade, daß von dieses braven Künstlers gründlichen Clavier-Sachen, darin seine meiste Krafft steckte, wenig oder nichts gedruckt ist.“<sup>11</sup>

Zunächst sind die in der Ryge-Tabulatur gemeinsam überlieferten Werke Buxtehudes und Lebègues nach Möglichkeit eindeutig zuzuordnen. Dies ist leicht möglich im Falle der beiden Suiten *d*-Moll und *g*-Moll BuxWV Anhang 12 und Anhang 13. Die *d*-Moll-Suite ist identisch mit den Sätzen 1, 2, 3 und 4 der *d*-Moll-Suite aus dem *Seconde Livre de Clavecin* von Lebègue<sup>12</sup>; die *g*-Moll-Suite ist identisch mit den Sätzen 1, 3, 4 und 6 der *g*-Moll-Suite aus demselben Buch Lebègues.

Die These, die Suite *C*-Dur BuxWV 229 könne oder müsse ebenfalls von Lebègue stammen, stützt Klaus Beckmann mit einer Reihe stilistischer bzw. notationsbezogener Indizien.<sup>13</sup> Darunter vermag allerdings sein Hinweis, die ersten anderthalb Takte der Allemande seien mit denen in der *G*-Dur-Suite aus Band 2 der Suiten von Lebègue identisch, nicht zu überzeugen. Zum einen handelt es sich hier eher um eine Analogie als um Identität, denn verschiedene Einzeltöne oder Tonfolgen sind bei Buxtehude kurzzeitig wechselnd anderen Stimmen als bei Lebègue zugeordnet. Und zum anderen war die Stilisierung der Allemande in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so weit fortgeschritten, daß eine derartige bloße Analogie durchaus nicht vorsätzlich sein mußte.

Ohnedies kann die gemeinsame Überlieferung von Suiten Buxtehudes und Lebègues nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich beide Komponisten in ihrem Suitenstil vernehmlich unterscheiden. Lebègues Chromatik ist reicher und unberechenbarer. Auch ein Changieren zwischen *g*-Moll und *E*-Dur innerhalb weniger Takte, wie es uns in der Reprise der Gigue aus Lebègues *d*-Moll-Suite, die den zweiten Band seiner Ausgabe von Clavecin-Werken eröffnet, begegnet, wäre bei Buxtehude kaum denkbar. Im übrigen galten Lebègues Suiten gegen Ende des 17. Jahrhunderts (und noch bis Couperin) in Deutschland als Inbegriff der französischen Clavier-Suite, so daß deren Teil-Abschrift gemeinsam mit den Buxtehude-Werken in der Ryge-Handschrift nicht im Sinne einer ausschließlich durch Buxtehude vorgenommenen Lebègue-Rezeption gedeutet werden kann. Mindestens eine der beiden Lebègue-Suiten dieser Tabulatur, nämlich die in *g*-Moll BuxWV Anhang 13, beruht zudem auf dem 1701 anzusetzenden Roger-Nachdruck des zweiten Lebègue-Bandes.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> J. Mattheson, *Capellmeister* [s. Anm. 5].

<sup>12</sup> Druck Paris 1677.

<sup>13</sup> Klaus Beckmann in: Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Suiten* [s. Anm. 4], Wiesbaden 1980 (Edition Breitkopf Nr. 8078), S. 119.

<sup>14</sup> Dies kann anhand von Fehlern zurückverfolgt werden. Vgl. Klaus Beckmann, ebd., S. 118.

Viel deutlicher schlägt sich der Einfluß der Lebègue-Suiten in Deutschland übrigens bei Johann Caspar Ferdinand Fischer nieder. Er übernahm in seiner ersten Suitensammlung für Cembalo, im *Musicalischen Blumen Büschlein* (1696), als einer der ersten deutschen Komponisten die mannigfachen Modetänze der französischen Suite.

## II

Mit Blick auf die Spezifik Buxtehudes ist nach Ordnungsprinzipien und nach der musikalischen Qualität sowie deren Beziehung zu den Werktiteln seiner Cembalowerke zu fragen. – Die 19 Suiten sind in aufstrebender Tonartenfolge angeordnet (CCCC–ddd–D–eee–F–ggg–G–a–A), ohne daß sich darin etwa ein Zyklusgedanke äußern würde. Vielmehr spiegelt sich hier ein allgemein anerkannter Usus wieder, der beispielsweise auch Johann Pachelbels *Hexachordum Apollinis* (1699) – jener Sammlung von Aria-Variationen, die u. a. Buxtehude gewidmet ist<sup>15</sup> – zugrunde liegt. Auch die Zahl 19 dürfte kaum das Ergebnis eines auf Zyklusbildung gerichteten Kalküls sein. Wahrscheinlicher ist, daß die Stücke für die Tabulatur zusammengetragen und geordnet worden waren. Dafür war das Kriterium der Tonart bekanntlich nicht ungewöhnlich. Der beschriebene enge tonartliche Rahmen deutet zugleich darauf hin, daß sie für Instrumente in einer ungleichschwebenden Temperatur vorgesehen waren.

Im Unterschied zu der strengen Periodizität der Variationssätze, auf die noch einzugehen sein wird, werden in den Suitensätzen die achttaktigen Einheiten nicht selten auf neun oder mehr Takte ausgeweitet bzw. auf bis zu sechs Takte komprimiert.

Die Allemanden der Suiten nähert Buxtehude zuweilen dem Charakter einer französischen Ouvertüre an, indem er punktierte Figuren unterschiedlichen Maßes stärker dominieren läßt und vereinzelte Tiraten einkomponiert. Während Johann Adam Reincken in seinen Suiten<sup>16</sup> in der Regel noch übereinstimmende melodische Modelle für Allemande und Courante verwendet, lockert Buxtehude diese traditionelle Bindung. Dennoch bleibt die Frage nach dem Besonderen, nach der Einmaligkeit der Cembalowerke Buxtehudes. Friedhelm Krummacher urteilt dazu:

„Am wenigsten freilich begegnen gerade in diesen Werken auch jene phantastischen Züge, die sonst Buxtehudes Musik ihr Profil geben. Diesem verwirrenden Befund ließe sich ausweichen, wenn man die Suiten, die nur in skandinavischen Quellen erhalten blieben, als Früh- oder Nebenwerke abtut. Gerade in solcher Hausmusik für nur einen Spieler wäre der Komponist aber frei genug gewesen, um eigene Experimente zu wagen. Wie erklärt man sich also das Fehlen individueller oder gar phantastischer Momente?“<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Klavierwerke von Johann Pachelbel*, hrsg. v. M. Seiffert, Leipzig 1901 (= DTB II/1), S. XXV.

<sup>16</sup> Neuausgabe: Johann Adam Reincken, *Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. v. K. Beckmann, Wiesbaden 1982.

<sup>17</sup> Friedhelm Krummacher, „Dietrich Buxtehude. Musik zwischen Geschichte und Gegenwart“, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, hrsg. v.

Daß der „Stylus phantasticus“ bei Buxtehude in den freien Orgelwerken – insbesondere den Toccaten – seinen bevorzugten Platz findet, hat Krummacher selbst nachgewiesen.<sup>18</sup> Dennoch fehlt er auch in seiner Cembalomusik nicht gänzlich, wie zu zeigen sein wird. Und anstelle jener „eigenen Experimente“ verwirklicht Buxtehude zumindest in den sechs überlieferten Variationenwerken, die auf den ersten Blick einen wenig verbindlichen, bunt gemischten Eindruck machen, offenkundig ein sorgfältig konzipiertes und kalkuliertes kompositorisches Projekt. Auch dies ist Ausdruck einer Individualität-entfaltung frei von äußeren funktionalen Erfordernissen oder Einschränkungen. Worin äußert sich dies?

### 1. Werktitel

Die Hälfte der Werke ist mit programmatischen oder thematischen Titel-Zusätzen versehen. Das Thema der *Aria: More Palatino* BuxWV 247 – ein lateinisches Studentenlied – war bereits in einem Variationswerk von Sweelinck aufgegriffen worden.<sup>19</sup> Die *Aria: Rofilis* BuxWV 248 nimmt eine Tanzmelodie aus Lullys Ballett *L'impatience* LWV 14 aus dem Jahr 1661 auf. Und die *Aria: La Capricciosa* BuxWV 250 schließlich stützt sich auf die bekannte und beliebte Bergamasca, die wir beispielsweise in Frescobaldis *Fiori musicali* (1635), in einer 22teiligen Variationsreihe von Samuel Scheidt, später in Valentin Rathgebers *Augsburger Tafelkonfekt* (ab 1733) oder natürlich im Quodlibet aus Bachs *Goldberg-Variationen* BWV 988 (1742) antreffen.<sup>20</sup> In verschiedenen Textvarianten war die Bergamasca zu einem deutschen Gassenhauer geworden. Demgegenüber verfügen die *Aria con variazione* BuxWV 246, die *Aria: Partite diverse* BuxWV 249 und die *Courante simple* BuxWV 245 über keine Titel dieser Art.

### 2. Satzzahl

Jede dieser beiden Werkgruppen ist durch ein dreisätziges Werk vertreten. In der Reihe der titellosen Werke steigert Buxtehude die Satzanzahl geringfügig über 8 bis 11, während er sie in der Reihe der Werke mit programmatischen Titeln über 12 bis 32 erhöht.

### 3. Tonarten

Die sechs Werke stehen in den Tonarten *C-Dur* (zweimal), *d-Moll*, *G-Dur* und *a-Moll* (zweimal). Sie beschreiben damit den erweiterten Rahmen jenes von *C-Dur* bis *a-Moll* reichenden Tonartenkreises, der die Reihe der 19 Suiten charakterisiert.

A. Edler und F. Krummacher, Kassel etc. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. XXXV), S. 9–30, hier S. 26.

<sup>18</sup> Vgl. Friedhelm Krummacher, „Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude“, in: *SchützJb* 2 (1980), S. 7–77.

<sup>19</sup> W. Apel [s. Anm. 3], S. 606.

<sup>20</sup> Hans-Joachim Schulze, „Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen“, in: *BjB* 62 (1976), S. 58–72, hier S. 66.

## 4. Satzzuschnitt

Grundsätzlich bleiben Taktzahl und Taktanordnung der Sätze innerhalb eines Werkes konstant. Dagegen unterscheiden sich die einzelnen Werke in diesem Punkt konsequent. Jeder Satz umfaßt einmal 16 Takte in BuxWV 248, zweimal 4 + 4 Takte in BuxWV 250, zweimal 4 + 8 Takte in BuxWV 247, zweimal 8 + 8 Takte in BuxWV 245, zweimal 8 + 12 Takte in BuxWV 246 sowie zweimal 8 + 16 Takte in BuxWV 249. Die Taktzahl der Sätze steigt also von Werk zu Werk in der durch acht teilbaren Folge 16 – 16 – 24 – 32 – 40 – 48. Nur der geringste Wert wird zweimal verwendet (ebenso wie im Falle der Satzzahl). Das Verhältnis der Taktzahlen zwischen dem jeweils ersten und dem jeweils zweiten Teil der Sätze beträgt zweimal 1:1, einmal 2:3 und zweimal 1:2. Wenn zwei Werke das gleiche Verhältnis aufweisen, unterscheiden sie sich in ihren Taktzahlen. Eines der Werke verzichtet auf die Zweiteilung der Sätze (BuxWV 248).

Die sechs Variationenwerke sind also in mehrfacher Hinsicht durch das Prinzip der Mannigfaltigkeit bestimmt. Selbst wenn ihre Zusammenstellung in der Ryge-Handschrift nicht auf Buxtehude zurückgehen sollte, bleibt der Befund einer zwar nicht systematischen, aber deutlich genug auskomponierten Variabilität bestehen.

## III

Einen herausragenden Platz in der Reihe der Variationenwerke nimmt die *Aria: La Capricciosa* BuxWV 250 G-Dur (die „Launische“, die „Kapriziöse“) ein – nicht nur, weil sie mit 32 Partiten das umfangreichste ist. Ihr Satzzuschnitt mit jeweils zweimal 4 + 4 Takten stellt – wie wir gesehen haben – ein Minimum unter Buxtehudes Variationenwerken dar. Diese konzise Anlage begünstigt die Gestaltung modellhafter Charakterstücke. Aber auch ihre musikalische Grundlage, die Bergamasca, gibt dem Werk eine besondere Stellung. Die beliebte Melodie wurde in Deutschland gern mit dem aus dem Süddeutschen stammenden Text „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“ gesungen. Wohl in keinem anderen Klavierwerk öffnet sich Buxtehude so stark südlichen Einflüssen wie hier.

In Takt 2 der Partita 4 überrascht der Querstand *cis/c*. Allerdings bleibt er in den meisten Sätzen latent präsent, weil ihn der absteigende Melodiezug der Bergamasca im zweiten Takt im Verein mit einer Gegenbewegung des Basses oder anderer Stimmen fast unumgänglich werden läßt. In beiden Teilen von Partita 5 hebt die Bergamasca unverziert für anderthalb bzw. zwei Takte an, um dann von den Sechzehntelfigurationen einer einzelnen Gegenstimme hinweggespült zu werden. Eine andere Technik wendet Buxtehude in Partita 10 an: das gleichsam pointillistisch irrlichternde, permanente Wechseln zwischen den vier Stimmen nach jedem Sechzehntel in der Folge B–S–T–A. Obwohl diese Technik immer wieder bei ihm vorkommt, gelangt sie erst hier zu größtmöglicher Konsequenz. Die Partita 12 erweist sich als eine chromatische Studie über den „Passus duriusculus“, den harten Gang, im Lamento-Stil. Sie und die nachfolgende Partita 13, der das Motiv einer durchgehenden Zweiunddreißigstel-Figuration zugrunde

liegt, zeigen eindrucksvoll, wie sich kontrastierende Momente des „Stylus phantasticus“ Bahn brechen. Krummachers Verständnis der Gattung Fantasia „als äußerste Anspannung des kompositorischen Vermögens [...] – nicht als ausschweifende Freiheit, sondern als ebenso konzentrierte wie esoterische Ausnutzung des Spielraums satztechnischer Regeln“<sup>21</sup> – erweist sich mithin als auf Partiten dieser Art übertragbar. Einmalig dürfte in der genannten Partita auch jene Vier-Zweiunddreißigstel-Figur mit zwei versetzten Nonensprüngen abwärts im Gesamtumfang von zwei Oktaven sein, mit der der rastlosen Bewegung rigoros Einhalt geboten wird (Takt 8). Bis zu äußerster Primitivität zieht sich die Partita 18 zurück, indem der Baß ausschließlich *g/G* in Achtelbrechung zelebriert. Mit einer Fantasia ‚upon one note‘ etwa hat dies nichts zu tun. Vielmehr kehrt Buxtehude hier das Stimmgefüge dergestalt um, daß der zuvor (in der unmittelbar vorangehenden, aber auch in anderen Partiten) in den Mittelstimmen durchgängig präsente Ton nun in den Baß gerückt und damit seine harmonische Funktion durch die neue demonstrative Funktion überwuchert wird. Die Partita 22 hält eine toccatenhafte zweistimmige Sechzehntelbewegung nach Art des *c*-Moll-Präludiums BWV 847 aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Bach bereit. Auch die scherenförmige Gegenbewegung ganzer Tonleiterketten in der im wesentlichen zweistimmigen Partita 26 stellt einen Vorgang außerhalb jeder kompositorischen Norm dar; sie wirkt als plakative Geste. Ihren Abschluß findet die *Aria: La Capricciosa* in Partita 32 in einem dreistimmigen Kantionalsatz der Bergamasca, der ein gleichmäßig stark figurierter Baß unterlegt ist.

Bei aller Individualisierung wird Buxtehude durchweg jenen Normen gerecht, die Friedrich Erhard Niedt zu Lehrzwecken fixiert hat. „Cap. X erteilet völligen Unterricht wie man aus einem schlechten [schlichten] Generalbaß könnte Praeludia, Ciacconen etc. Machen.“<sup>22</sup> Als Beispiele führt dieser eine ganze Reihe von Suitensätzen (Praeludium, Chaconne, Allemande, Courante, Sarabande, Menuett, Gigue) an, die mittels Umtaktierung über derselben Baßlinie aufgebaut sind.

Am Sonderfall der Choralsuite *Auf meinen lieben Gott* BuxWV 179 war bereits Max Seiffert die ungewöhnliche Satzfolge mit Allemande – Double – Sarabande – Courante – Gigue aufgefallen.<sup>23</sup> Dieses Werk, das durch Johann Gottfried Walther überliefert ist, kann als Musterbeispiel für Matthesons Anleitung zur Herstellung von Tanzsätzen aus Chorälen gelten. Mattheson schreibt, er wolle „beweisen, wie man, vermittelt der blossen Klang-Füsse und deren Veränderung, ohne den Gang der Melodien an ihm selbst, noch den Ton oder Klang im geringsten zu vertauschen, aus Kirchen-Liedern allerhand Tänzze, und wiederum aus diesen lauter Choral-Gesänge machen könnte, wens nöthig und nützlich wäre.“<sup>24</sup>

Buxtehudes Allemande zu Beginn ist eigentlich noch keine richtige; sie weist eher den Charakter eines Eröffnungssatzes einer Choralpartita mit zeilenweise vorgestelltem

<sup>21</sup> F. Krummacher, „Stylus phantasticus“ [s. Anm. 18], S. 18.

<sup>22</sup> Friedrich Erhard Niedt, *Handleitung zur Variation*, Hamburg 1706, S. 119.

<sup>23</sup> Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 261.

<sup>24</sup> J. Mattheson, *Capellmeister* [s. Anm. 5], S. 161.

Choral-cantus-firmus auf, der sogleich weitreichenden Kolorierungen unterzogen wird. Erst im Double zu diesem Satz ist die Zeilenstruktur des cantus firmus in der Oberstimme zugunsten einer durchgehend präsenten Sechzehntelbewegung, an der prinzipiell alle Stimmen gleichartig partizipieren, aufgelöst. Die Doublierung allein der Allemande hat also eine unverzichtbare Funktion. Sie fungiert gleichsam als Wendepunkt innerhalb des zwitterhaften Werkes. Was als Choralpartita begann, setzt sich mit und nach dem Double als Suite fort. Fast scheint es, als schwinde die damit einhergehende strukturelle (nicht musikalische) Erschütterung des Werkes in der ausgetauschten Reihenfolge der Mittelsätze Sarabande und Courante nach.

Daß dieses Werk in Lübeck nicht auf Gegenliebe gestoßen sein dürfte, geht aus dem Reisetagebuch eines Theologiestudenten aus Elbing hervor. Danach sei in Lübeck unter Theologen die Frage diskutiert worden, „ob es Gott wohlgefällig gleich auch einer frommen Seele von Nutzen, so ein organista geistliche Hymnia, als das sind Morgen-, Abend-, Beth-, Buß, Klag und Trost, Lob und Dank, Lebens-, Sterbens- und Himmelslieder, tanzweis expliziere“, so daß „ein rechtschaffen Christenmensch qua solcherlei variationes gar leicht pertubiret wird ob er vel in einem Gotteshauß vel in einer Tanzstube sitze.“<sup>25</sup>

Obwohl in der Regel eine alternative Zuordnung des überlieferten Repertoires für besaitete Tasteninstrumente oder für Orgel möglich und von Buxtehude offenkundig auch intendiert ist, läßt z. B. ein singuläres Werk wie die Choralsuite *Auf meinen lieben Gott* BuxWV 179 darauf schließen, daß eine strenge Scheidung zwischen beiden Bereichen nicht beabsichtigt war. Dies belegen auch die unter diesem Aspekt unscharfen Äußerungen Walthers und Matthesons im Zusammenhang mit Buxtehude. Dennoch liegt die Eignung der Suiten und Variationen für Cembalo oder Clavichord, von der seit ihrer Entdeckung übereinstimmend ausgegangen wird, auf der Hand.<sup>26</sup>

Friedrich Blume meinte 1952, Buxtehudes Variationswerke wirkten bis in Bachs *Goldberg-Variationen* nach.<sup>27</sup> Denkbar ist durchaus, daß Bach diese Werke in Lübeck noch aus Buxtehudes Händen selbst kennengelernt hat. Gleichwohl bliebe zu fragen, ob dieser Eindruck dreieinhalb Jahrzehnte später tatsächlich seinen Niederschlag in den *Goldberg-Variationen* fand oder ob wir hier nicht eher ein originäres, im Grunde vorbildloses Exempel hoher Kompositionskunst in einem von Bach bislang noch nicht mit systematischem Anspruch bedachten Bereich vor uns haben, der sich z. B. in dem Progressionsprinzip der Kanonanordnung äußert.

Buxtehudes Suiten und Variationen gelten bislang als eine Art Nebenprodukt im Schaffen des großen norddeutschen Kantaten- und vor allem Orgelmeisters. Bei Lichte besehen verkörpern sie jedoch in der Geschichte sowohl der Suite als auch der Variatio-

<sup>25</sup> Mitgeteilt von Heinrich W. Schwab, „Suitensätze und Tanzmodelle. Zur Rezeption des Menuetts in der norddeutschen Region der Buxtehude-Zeit“, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, hrsg. v. Arnfried Edler und Friedhelm Krummacher, Kassel etc. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. XXXV), S. 183–203, hier S. 191.

<sup>26</sup> Beckmann betitelt seine Ausgabe *Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo* [s. Anm. 4].

<sup>27</sup> Friedrich Blume, Art. „Buxtehude“, in: *MGG 2*, Kassel etc. 1952, Sp. 548–571, hier Sp. 568.

nenfolge ein Stadium, das wesentliche einschlägige Entwicklungen in Deutschland und in Frankreich aufgenommen hat. Darüber hinaus setzt Buxtehude hier originäre Akzente und nutzt insbesondere einzelne Variationssätze zu ausdrucksstarken Affektgestaltungen, die in Einzelfällen den „Stylus phantasticus“ erkennen lassen.