

"... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem,
ingeniosumque ... contextum docendum"

Aspekte des Stylus phantasticus in den Orgelwerken und der
Kammermusik Dietrich Buxtehudes

von
CHRISTINE DEFANT

"Ist also die Welt mit ihrer Ordnung
und Zierd ein idea und Bildnis der
unsichtbaren Gottheit."
Anthanasius Kircher (1659), übersetzt
von Andreas Hirsch (1662)

Die Musik "weist uns die Beschaf-
fenheit des Himmels und der Erden".
Andreas Werckmeister (1700)

Die vorliegende Studie befaßt sich mit Dietrich Buxtehudes Toccaten, Praeludien, Ostinatowerken und Choralfantasien, mit jenen umfangreichen freien Orgelkompositionen also, die zur Gruppe der fantasierenden, teilweise auch variierenden und der Improvisation nahestehenden Gattungen zählen.

Befragt man vorab die Literatur, die zu diesen Gattungen seit der Wiederentdeckung von Buxtehudes Orgelwerken durch Philipp Spitta¹ und bis etwa zum Ende der 1960er Jahre entstanden ist², so erschöpfen sich die Untersuchungen in Beschreibungen, Systematisierungs- und Einordnungsversuchen und im Aufzeigen möglicher Einflüsse auf die Entstehung dieser Werke. In summa können die Ergebnisse wenig befriedigen, und sie führen zudem zu sehr unterschiedlichen Wertungen. In der Tat zeichnen sich Buxtehudes Orgelwerke selbst gegenüber der in seinem Umfeld entstandenen Orgelmusik durch besondere Eigenständigkeit und Gestaltungsvielfalt aus, zu deren Erschließung offenbar ein geeigneter Begriffsapparat fehlte. Einen wesentlichen Impuls erhielt die Buxtehude-Forschung durch einen 1980 erschienenen Aufsatz Friedhelm Krummachers³, in dem der Verfasser versuchte, sich den Toccaten Buxtehudes über die im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Stillehren zu nähern. In der Folge erwies sich Krummachers Ansatz auch als geeignet zur Untersuchung von Buxtehudes Kammermusik⁴. Und es scheint, als ließen sich über die Ergebnisse bei den Kammeresonaten nun rückwirkend wiederum Ansatzpunkte für eine zielvollere Untersuchung der fantasierenden Orgelwerke gewinnen. Im folgenden sollen daher repräsentative Beispiele für diese Gattungen unter Berücksichtigung nicht gattungsgebundener Aspekte, wie sie aus den Ensembleesonaten zu gewinnen sind, geprüft werden. Und es wird zu zeigen sein, daß diese Werke bei allen gattungsbedingten Unterschieden bestimmten Grundprinzipien folgen, durch die einerseits ihr Verlauf zu einem gewissen Grade vorbestimmt ist und zum anderen den individuellen Gestaltungsmöglichkeiten größtmögliche Freiheit eingeräumt wird.

I

Die Vermutung, daß zwischen Buxtehudes Toccaten und seinen als Opus I und II 1694 und 1696 gedruckten Kammeresonaten kompositionstechnische Zusammenhänge bestehen könnten, wurde von musikwissenschaftlicher Seite schon bald nach dem Neudruck der Ensemblemusik durch Carl Stiehl⁵ geäußert. Maßgeblich waren die sowohl für die Orgelwerke als auch für die Kammeresonaten gleichermaßen charakteristischen mehrfachen Wechsel zwischen kontrapunktisch regelhaft gesetzten Teilen

und auffallend frei behandelten Abschnitten, die den Werken phantastische Züge verleihen. Da die Einordnung der Sonaten in das Umfeld des zeitgenössischen Sonatenschaffens höchstens partiell möglich schien, wurde Buxtehudes Kammermusik zunächst pauschal und ohne genauere Erläuterungen als dem Stylus phantasticus, einer bisher nur aus der Tastenmusik bekannten und nicht näher definierten Kompositionsweise nahestehend, eingestuft. Darüber hinaus führten jedoch die Schwierigkeiten mit der Anlage und der Faktur der Sonaten und vielleicht auch die Meinung, daß der Gattung Kammermusik innerhalb des Oeuvres eines Organisten nur sekundäre Bedeutung zukomme, dazu, daß Buxtehudes Ensemblemusik erst als letzte Werkgruppe des gesamten Überlieferungsbestandes zu Beginn der Achtzigerjahre eingehend untersucht wurde⁶.

Erste Voraussetzungen hierfür wurden etwa ab 1960 durch eine Reihe musikhistorischer und sozialgeschichtlicher Studien geschaffen. Diese galten zwar nur teilweise der Buxtehudeforschung, lieferten aber wertvolle Aufschlüsse allgemeiner Art über den Stand der Kirchenmusik und deren Überlieferung in Norddeutschland⁷. Dazu kamen Spezialuntersuchungen, die sich mit den sozialen Verhältnissen der norddeutschen Organisten im 17. Jahrhundert⁸ und mit einer Reihe regional bedeutsamer Probleme befaßten. Als besonders wesentlich für die Entstehung von Buxtehudes Sonaten erwies sich vor allem die Feststellung, daß die norddeutschen Organisten aus verschiedenen Gründen im Laufe des 17. Jahrhunderts an Sozialprestige gewonnen hatten, was zugleich mit einer Ausdehnung ihrer Tätigkeiten auf solche Bereiche, die nicht eigentlich zu den Pflichten eines Organistenamtes gehörten, in Zusammenhang stand. Zum anderen war das Zusammentreffen der Organisten Weckmann und Reincken, sowie des Kantors Bernhard und des Gambisten und Sängers Theile seit etwa 1665 in Hamburg von Bedeutung⁹, wobei zeitgenössischen Zeugnissen zufolge zumindest Reincken und Theile mit Buxtehude in engem Kontakt standen. Bekannt ist ferner, daß sich die Meister der Hamburger Gruppe mit kontrapunktischen und musiktheoretischen Problemen auseinandergesetzt haben. Und für Buxtehudes Teilnahme an diesen Studien gibt es eine Reihe von Hinweisen.

Deutlicher als aus den amtsgebundenen oder den Amtspflichten nahestehenden Werken der beteiligten Kirchenmusiker lassen sich die musikalischen Interessen jenes Kreises aus der von Weckmann, Reincken, Buxtehude und Theile überlieferten Kammermusik ersehen¹⁰. Handschriftlich überliefert wurden Sonaten von Weckmann¹¹, die auf eine der zeitgenössischen Theorie und Handwerkslehre gerecht werdende Übertragung von affektbetonenden musikalischen Mitteln, wie sie normalerweise nur in Verbindung mit einer Textausdeutung zulässig waren, hinweisen. Reinckens vermutlich 1678 im Druck erschienener "Hortus Musicus"¹² dürfte sich dagegen fast bildhaft auf die im 17. Jahrhundert besonders in Deutschland diskutierte theologisch, philosophisch und naturwissenschaftlich fundierte Musikauffassung beziehen. Und während für Theile, von dem neben seinem "Musicalischen Kunstbuch"¹³ nur wenige Sonaten in Handschrift vorliegen, wohl mehr der kontrapunktisch-handwerkliche Aspekt im Vordergrund stand, ließ sich für Buxtehudes Opera I und II mit Hilfe zeitgenössischer theoretischer Aussagen sowie einer Reihe von Vergleichen und Detailanalysen zeigen, daß es sich bei diesen Werken in der Tat um eine facettenreiche und nahezu systematische Darstellung des Stylus phantasticus handelt¹⁴. Festzustellen ist demnach, daß sich die sogenannten "gelehrten Kontrapunktisten" in sehr umfassender Weise sowohl mit den handwerklichen als vor allem auch mit den theoretischen und philosophischen Aspekten ihrer Kunst befaßt haben. Dabei entspricht der Gesamteindruck der genannten Sonatensammlungen in vieler Hinsicht nicht den Ausprägungen einer modernen Sonatenentwicklung. Doch wird andererseits trotz der sehr unterschiedlichen Schwerpunkte und starker Differenzen in der Disposition und Ausarbeitung doch die Rezeption interessanter neuer Phänomene spürbar, so daß möglicherweise der Versuch, das Neue mit den tradierten Möglichkeiten des kontrapunktischen Handwerks und mit den Vorstellungen eines etablierten Musikbegriffes in Einklang zu bringen, im Vordergrund jener Studien gestanden hat.

Die wichtigste Voraussetzung für eine Untersuchung von Buxtehudes Sonaten war eine möglichst genaue Definition des *Stylus phantasticus*. Mit dieser Frage beschäftigte sich als erster Peter Schleuning in seinen Arbeiten über die Gattung "Fantasie"¹⁵. Krummacher griff dann Schleunings Ansatz auf¹⁶ und wies am Beispiel von Buxtehudes Toccaten bestimmte Kriterien des *Stylus phantasticus* nach. Beide Autoren berufen sich gleichermaßen auf die Äußerungen Athanasius Kirchers in dessen "Musurgia" von 1650¹⁷ und auf Johann Matthesons Mitteilungen¹⁸, der über 50 Jahre nach Kircher die Stilkriterien weitgehend retrospektiv, teilweise aber auch ergänzend, in seinen Schriften behandelt. Generell war der *Stylus phantasticus* an die Instrumentalmusik gebunden und abhängig von der Bedingung, daß weder ein *Cantus firmus* noch andere verbale Assoziationen vorhanden seien. Sein Anwendungsgebiet waren vor allem "Toccate, Ricercate, Sonate ... etc.", also vorwiegend die Gattungen der freien Tastenmusik. Allerdings wird die Ensemblesmusik nirgends ausdrücklich ausgeschlossen. Indessen weicht der Terminus "Stylus" in diesem Falle von seiner gängigen Bedeutung als bestimmte kontrapunktische Setzweise ab. Gemeint ist vielmehr eine Methode, die gemessen am regelhaften Kontrapunkt als wichtigster Instanz des Komponierens eine lizenziöse Regelauslegung gestattet. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfuhr der Stil dann offenbar eine Erweiterung, indem neben dem Maßstab kontrapunktischer Regelmäßigkeit zunehmend alle irgendwie geordneten oder zu ordnenden musikalischen Verläufe als mögliche Grundlage für phantastische oder lizenziöse Veränderungen herangezogen werden konnten. So spricht Mattheson von Fugen und Ciaconen, aber auch von tonartlichen Normen, deren Ordnung vom *Stylus phantasticus* durchsetzt werden solle, und weist mit der Bemerkung "Was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will"¹⁹ auf die Wichtigkeit der Kenntnis von regelhaften musikalischen Abläufen hin. Wenn Mattheson allerdings an anderer Stelle meint, Toccaten, Fantasien und Capricien seien eher ein "Gespiele", das "obige Gattungen brauchen, oder weglassen möge"²⁰, zeigt sich die historische Distanz zu Kircher, obgleich sich Mattheson zum Teil deutlich auf dessen Ausführungen bezieht. Und so bleibt Mattheson auch Kirchers Erklärung über den wahren Sinn und Zweck des *Stylus phantasticus* schuldig. Kircher sagt nämlich, der Stil sei (*institutus*) "*ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum*"²¹. Das bedeutet, daß für Kircher die lizenziöse Setzweise offenbar nur den methodischen Aspekt des *Stylus phantasticus* abdeckt, während das mathematisch-kontrapunktische System der Musik als konstituierende Grundlage – auch im ideellen Sinn – im Mittelpunkt des Verfahrens steht. Diese Ordnung mit kunstvoll-auffälligen Mitteln und selbst durch vorübergehende Verfremdung besonders deutlich zu machen, ist demnach das Ziel des *Stylus phantasticus*. Offenbar spiegelt sich damit im handwerklichen Verfahren die Musikauffassung der Zeit wider. Diese ging davon aus, daß die planetare und die irdische Welt als Makro- und Mikrokosmos eine einheitlich nach denselben göttlichen Gesetzen geschaffene und geordnete Schöpfung darstelle²². Das Prinzip Ordnung bedeutete daher das Grundgeschehen, das alle Bereiche der Schöpfung mit einschloß. Und indem diese Ordnung als Werk Gottes mit dem Prinzip des Schönen gleichgesetzt wurde, sah man im "Außerordentlichen" oder im "Sonderbaren"²³, das die Gesetzmäßigkeit ja nur überlagern, aber niemals außer Kraft setzen konnte, eine Erscheinung, durch die die göttliche Ordnung in ihrem Wesen und ihrer Wirkung bestätigt wurde.

Zwar hat sich in der Zeit zwischen Kircher und Mattheson die Musikauffassung mit Sicherheit entscheidend geändert. Doch zeigen, wie Rolf Dammann ausführt, Zitate von Werckmeister und anderen und vielleicht auch das Beispiel von Reinckens "Hortus Musicus", daß offenbar gerade in Buxtehudes Umgebung der an Theologie, Naturwissenschaft und Naturphilosophie orientierte Musikbegriff durchaus noch lebendig war²⁴. Man sollte daher auch Buxtehudes Verständnis des *Stylus phantasticus* wohl nicht ganz gelöst von der Anschauung der Musik als Teil einer göttlichen Weltordnung sehen. Und zumindest in der Kammermusik Buxtehudes fällt auf, daß

Ordnungskriterien als Grundlage aller phantastischen Veränderungen eine entscheidende Rolle spielen.

Fast in jeder Sonate lassen sich sogar ganz bestimmte Ordnungsprinzipien als spezielle Demonstrationsgrundlage für den Stylus phantasticus feststellen. Diese Ordnung oder Regulierungsmöglichkeit wird meist zu Beginn eines Werkes in einer relativ strengen Ausprägung vorgestellt und sofort mit freieren Kriterien in Beziehung gesetzt. Die Folge sind Umbildungen, bzw. weniger stabile Varianten der eingeführten Ordnung, indem diese zunehmend lizenziosere Elemente in sich aufnimmt. Neben dem zur Verdeutlichung nahezu "thematisch" übergeordneten Ordnungsprinzip gibt es stets eine Reihe anderer, teils strenger, teils eher labiler Regulierungsmöglichkeiten, die zum Vergleich herangezogen und auf ihre Eigenschaften hin geprüft werden. Unter diesen Möglichkeiten ist vielfach eine, die eine direkte Gegenüberstellung mit dem gewählten Hauptprinzip erlaubt. Beispiele sind etwa die Gegenüberstellung diatonischer und chromatischer Abschnitte, wobei die Diatonik als etabliertes Ordnungssystem zu sehen ist und die Chromatik einerseits in lizenzioser Absicht verwendet werden kann und andererseits ebenfalls ein geordnetes Tonsystem darstellt. Oder es werden Abschnitte einer modalen Konzeption solchen gegenübergestellt, die eindeutig tonal-harmonischen Bezug aufweisen. Beiden Möglichkeiten liegen Ordnungsprinzipien zu Grunde. Doch fördern beide bei einer freien Behandlung sehr unterschiedliche Entwicklungen. Der Modus wird offenbar unter dem Einfluß eines im späten 17. Jahrhundert zwar noch nicht eindeutig definierten, aber doch sich festigenden Gefühls für tonal-harmonische Beziehungen durch die Gleichberechtigung aller Tonstufen als instabil empfunden, während z.B. Orgelpunkte oder Quintschrittsequenzen bei einer an tonal-harmonischen Bezugsebenen orientierten Verarbeitungen die Einengung auf bestimmte Hauptstufen begünstigen. Andere Möglichkeiten für solche Gegenüberstellungen sind Gliederungen verschiedener Art, sei es durch ostinate Reihen oder durch die Fugierung eines Subjektes oder gar nur mit Hilfe der Sequenzierung von Motiven und andere mehr. Zur Verfügung steht demnach die ganze Palette gebräuchlicher Ordnungen und Regulierungen, die zur nuancierten und facettenreichen Darstellung vielfacher Zustände zwischen einer stabilen Ordnung und unreguliert freier Behandlung geeignet sind und die zugleich einer entwickelnden, zyklischen Disposition, wie sie Buxtehude in seinen Sonaten zeigt, ein weites Feld eröffnen.

Die Ordnungskriterien gehorchen demnach in Buxtehudes Kammermusik dem Gesetz der Ratio als urteilender Instanz und unabdingbarer Komponente des Komponierens im 17. Jahrhundert²⁵, während die lizenziose Verarbeitung, die sowohl handwerkliches Geschick als auch Kombinations- und Erfindungsgabe sowie Phantasie miteinschließt, in den Bereich des Ingenium und der Inventio als ebenfalls unerläßlichen Bestandteilen einer Komposition fällt²⁶. Beides zusammen entspricht der zeitgenössischen Vorstellung von der Musik als Spiegel der Schöpfung. Und so ist es auch kaum erstaunlich, daß sich Buxtehudes Kammermusikwerke überzeugender über die Ordnungskriterien als über die phantastischen Elemente als Sonaten im Stylus phantasticus entschlüsseln ließen.

II

In der Literatur über Buxtehudes Toccaten und andere freie Orgelwerke fällt dagegen auf, daß das Urteil, es handle sich um Kompositionen im Stylus phantasticus, vorwiegend wegen der eher nicht rationalen Eigenschaften dieser Werke gefällt wird. Krummacher²⁷ weist zwar auf den Ausgleich zwischen regulativen und phantastischen Momenten hin, doch wird auch hierbei der Stellenwert der "Ordnung" als eigentlichem Kern des Verfahrens verkannt. Deshalb scheint es auf Grund der Ergebnisse bei den Kammermusiksonaten erforderlich, auch bei den Orgelwerken zuerst nach möglichen Ordnungsvorstellungen – oder Plänen und dann erst nach dem Verhältnis zwischen Ordnung und Ungebundenheit zu fragen. Immerhin liegt mit der Kammer-

musik ein vom Meister selbst unter dem Gesichtspunkt einer "gelehrten" Darstellung des Stylus phantasticus zusammengestelltes Druckwerk vor, das im Blick auf das Verfahren (und nicht auf die Gattungsmerkmale) auch als Maßstab für andere Werke derselben Stil­kategorie gültig sein müßte. Unter dem Blickwinkel der erörterten Stil­merkmale müßte es außerdem auch möglich sein, solche Gattungen unter den Orgel­werken, die nicht unbedingt zu den Vor- und Nachspielen als Prototypen des Stils gehören, auf ihren Anteil am Stylus phantasticus hin zu prüfen. Deshalb sollen die Ostinatowerke, bei denen ein Regulierungssystem ja offen zu Tage tritt, aber auch die Choral­fantasien, deren im Werkverlauf zunehmende "Phantastik" sich auch auf die Behandlung des Kirchen­liedes auswirkt, in die Untersuchung miteinbezogen werden. Sollten sich in den Choral­fantasien die Merkmale des Stylus phantasticus feststellen lassen, so wäre hiermit allerdings ein Widerspruch sowohl zu Kirchers als auch zu Matthesons Stil­definition gegeben, die ja ausdrücklich auf eine von "Worten und Melodien" unabhängige Instrumentalmusik hinweisen²⁸.

Grundsätzlich ist zu einer solchen vergleichenden Untersuchung noch zu bemerken, daß im Gegensatz zur Kammermusik die heute zugänglichen Orgelwerke Buxtehudes keinen lückenlosen Werkbestand, sondern vermutlich nur einen kleinen Teil der Produktion in diesen Gattungen darstellen. Die Auswahl ist also zufällig und nicht repräsentativ wie bei den Sonaten, und es gibt nur wenige Anhaltspunkte für eine chronologische Sichtung²⁹.

Beginnt man die Untersuchung mit den als Prototypen für den Stylus phantasticus geltenden Toccaten und Praeludien und zieht als Beispiele die beiden Toccaten in F (BuxWV 156 und 157) sowie das Praeludium in g (BuxWV 149) heran, so zeigt sich, daß diese Werke in ähnlicher Weise wie die Kammer­sonaten durch ausgewählte und aufeinander abgestimmte Ordnungsprinzipien einerseits und durch eine in Varianten auftretende motivische Substanz andererseits zur Einheit gebunden werden. Auffallend ist dabei, daß die für ein Werk wichtigen oder entscheidenden Regulierungsprinzipien ebenfalls zumindest in Andeutungen bereits in den einleitenden Spielfiguren erscheinen. In der Toccata BuxWV 156 handelt es sich dabei um die fast selbstverständlich wirkenden Orgelpunkte, die zunächst die Figurationen auf ein tonales Zentrum beziehbar machen (Beisp. 1 a). Im Verlauf des Werkes werden dann noch verschiedene andere Regulierungsarten eingeführt, die ebenso wie der Orgelpunkt mit bestimmten Motivtypen verbunden und auf ihre Wirkungsmöglichkeiten hin überprüft werden.

Toccata in F (BuxWV 156)

1a T. 1-3 und T. 11: Spielfiguren – Orgelpunkt

Die Wichtigkeit, die den Orgelpunkten zugemessen wird, zeigt sich dann an deren Verlängerung über den Einsatz der folgenden Gigue hinaus, obgleich diese Gigue in mehrfacher Hinsicht ausreichend reguliert beginnt (Beisp. 1 b). Einmal verfügt sie

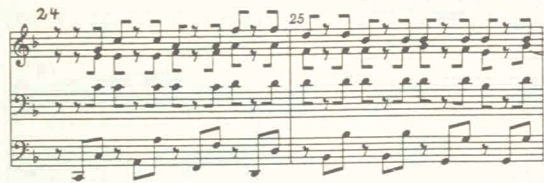
über ein durch ein Kopfmotiv einprägsam gemachtes Soggetto, das mehrfach imitierend durch die Stimmen läuft. Und zum anderen beinhaltet der Gigue- und Duktus eine markante, metrisch bedingte Akzentregulierung bei gleichzeitig nahezu durchlaufenden Achteln, Eigenschaften, um derentwillen die Gigue z.B. in Buxtehudes Kammer-sonate Op. I/7 im Schlußsatz als regulierte Position gegenüber ähnlich wirkenden rhythmischen Bildungen verwendet wird²⁶. Allerdings wird mit T. 17 das markante Kopfmotiv aufgegeben und es entsteht Fortspinnung (Beisp. 1 c). Dies führt zunächst zu Terzenparallelen, die jedoch sofort von einem kurzen Abschnitt in komplizierterer, synkopischer Faktur abgelöst werden. Sobald das Kopfmotiv wieder zurückkehrt, vereinfacht sich erneut die Setzweise. Ab T. 21 tritt dann die Giguemelodik nur noch in einer einzigen Stimme auf, wobei sie – noch immer über einem Orgelpunkt – in einen kontrapunktisch regelhaften Satz der sie umgebenden Stimmen eingebunden wird.

1b T. 12-15: Gigue-Duktus + Soggetto + Imitation + Orgelpunkt

1c T. 16-23: Gigue-Duktus – Sequenzen und Terzenparallelen – regelhafter Kontrapunkt + Orgelpunkt

Bis T. 23 zeigt Buxtehude also innerhalb einer Gigue mehrere Abschnitte mit unterschiedlichen Ordnungsmöglichkeiten, die alle dem Kontrapunkt im engeren Sinne verpflichtet sind und zusätzlich durch einen Orgelpunkt gestützt und auch zur Einheit gebunden werden. Damit erinnert das Verfahren deutlich an die Einleitungssätze der Sonaten, in denen meist mehrere Ordnungsprinzipien vorgestellt werden. Ein Beispiel unter vielen bietet die Sonate Op. II/5, in deren Einleitungssatz Allegro ein Giguetypp in Fugierung und außerdem die Sequenzierung von Motiven sowie die Vorbereitung eines absteigenden Tetrachordbasses gezeigt werden. Eine andere Möglichkeit vertritt der Eingangssatz der Sonate Op. I/3. Hier steht eine intervallisch geregelte kontrapunktische Faktur mit dem Vorzug eines homogenen Stimmflusses und den Schwierigkeiten einer eindeutigen tonalen Orientierung der Regulierung durch einen Fundamentbaß gegenüber, der seine reinste Ausprägung in der Bildung von Orgelpunkten findet³⁰. In der Toccata BuxWV 156 wird dem Hörer die Notwen-

digkeit solcher Regulierungen fast drastisch vor Augen geführt, wenn ab T. 24 der Orgelpunkt und die Einbindung der Melodik in einen kontrapunktisch regelhaften Satz aufgegeben werden (Beisp. I d) und die Motive zu pausendurchsetzten Klangfortschreitungen über einem vergleichsweise mangelhaft stützenden, springenden Baß zerfallen.



Id T. 24-25: Freie Variante. T. 30: Konsolidierung – Haltetöne + Orgelpunkt

Mit dem dritten Teil der Toccata, ab T. 32 wird dann erneut ein Soggetto eingeführt (Beisp. I e), das eher gereiht und teils auch in Varianten, bei freien Gegenstimmen durch die Stimmen wandert. Auf diese Weise quasi ostinat reguliert, beginnt sich das Soggetto etwa ab T. 39 aufzulösen. Dabei verdichtet sich ab T. 43 das markante Kopfmotiv immer mehr (Beisp. I f), wodurch es bei nahezu permanenter Reihung nun seinerseits zur Regulierung beiträgt. Diese Entwicklung bestätigt dann auch der vierte Teil ab T. 55 (Beisp. I g), in dem dieses Sechzehntelmotiv und seine Varianten als Sequenzen auftreten, die gleichzeitig, wie in den Giguetakten 21-23 (vgl. Beisp. I d) in Kontrapunkte eingebunden aber ohne Orgelpunkt, gewissermaßen als freiere Variante der entsprechenden Giguetakte erscheinen. Ab T. 60 zerfallen in Analogie zu T. 24 wieder die Motive (Beisp. I h und I d). Bei pausendurchsetzten, immer starrer werdenden Mittelstimmen treten Parallelführungen der beiden Außenstimmen ein und damit wird der kontrapunktische Satz auffallend lizenziös. Bezeichnenderweise wird innerhalb dieses sehr freien Zustandes nach g-moll geführt, d.h. die Bindung an die Ausgangstonart wird ebenfalls gelockert und der Tonraum erweitert. Auch dieses Vorgehen entspricht der Arbeitsweise in den Kammersonaten, und zwar wird es ausnahmslos in allen gedruckten Sonaten angewandt. Nachdem sich dann ab T. 66 der Satz über einem Orgelpunkt zu gleichmäßigen Motivwiederholungen beruhigt hat, kehrt, ebenfalls von einem Orgelpunkt gestützt, nochmals der Gigueduktus zurück (Beisp. I i). Diesmal fehlt jedoch ein festes Motiv ebenso wie die Einbindung in einen regelhaften Satz. Und aus den Takten 21f., die als Vorbild dienen, bleibt nur eine einzige Stimme als eine Art Basso seguente übrig. Außerdem wird dieser Gigueteil mehrmals nach wenigen Takten von Spielfiguren unterbrochen. Und mit jeder solchen Unterbrechung treten Veränderungen ein. Die ersten Figurationen führen nach B, dann werden im Gigueduktus der B-dur und der Es-dur-Klang in Dreiklangzerlegungen vorgeführt (Beisp. I k), während ein Orgelpunkt, der die Klangzerlegungen auf eine bestimmte Tonart beziehbar machen könnte, nunmehr fehlt. Nach weiteren Spielfiguren wird ab T. 82 (Beisp. I e) – immer noch im Duktus einer Gigue aber weiterhin ohne festes Soggetto – nach f-moll geführt. Daß damit zugleich die weiteste Entfernung von der Ausgangstonart erreicht ist, läßt sich vor allem dem Vergleich mit den tonartlichen Abläufen in den Sonaten entnehmen³¹. In prinzipieller Übereinstimmung mit diesen erfolgt nämlich anschließend – in der Toccata wieder über einem Orgelpunkt – nicht nur die Rückmodulation zur Grundtonart. Sondern es werden auch im weiteren Verlauf im wesentlichen nur noch verschiedene Tonstufen behandelt. Auffallend gegenüber den Kammersonaten ist dagegen, daß in der Toccata diese weiteste Entfernung von der Grundtonart durch einen Moduswechsel vorgenommen wird (F-dur/f-moll).

Dies entspricht jedoch durchaus der Vorstellung im späten 17. Jahrhundert, nach der der Begriff "Tonart" sich primär auf die "Eigenart", auf die proprietas vocis, auf das Tongeschlecht bezog³². Nach der Rückmodulation zur Grundtonart wird das Gigue-Modell aufgegeben.

1e T. 32-34: Soggetto und Imitation

1f T. 43-46: Abspaltung des Kopfmotives

1g T. 55-57: Variante aus T. 21 und T. 45

1h T. 60-62: Variante aus T. 21

1i T. 68-69: Beruhigung durch Motivwiederholung. T. 70-74: Gigue-Duktus – Sequenzmotive + Orgelpunkt; Taktwechsel: Eingelagerte Figurationen + Orgelpunkt

lk T. 76-77: Gigue-Sequenzen + Dreiklangzerlegung. T. 80: Spielfiguren

ll T. 81-84: Ende der Spielfiguren. Taktwechsel – Gigue-Duktus. Imitation – Fortspinnung, Modulation

Es zeigt sich also, daß in den hier beschriebenen 89 von insgesamt 140 Takten der Toccata die zunächst eingeführten Ordnungskriterien schrittweise immer mehr zurückgenommen und durch weniger strenge Regulierungen ersetzt worden sind. So wenig verbindlich im strengen Sinn einer Ordnung diese neuen Möglichkeiten – z.B. der quasi ostinaten Reihung eines Soggetto oder einfach der Sequenzierung von Motiven – zunächst wirken, so einsichtig erscheint ihre Funktion im Vergleich mit jenen Abschnitten, in denen Regulierungen gänzlich fehlen. Und damit unterstreicht Buxtehude die Unabdingbarkeit von Ordnungsprinzipien.

Die oben aufgezeigten Tendenzen der Wiederaufnahme bekannten Materials oder bekannter Verfahren bei einer gleichzeitig zunehmend freieren Auslegung des Ordnungsbegriffes bestimmen dann auch den weiteren Verlauf der Toccata in F (Beisp. I m). Und dies führt zuletzt dazu, daß die in den Takten 24f. und 60f. als besonders unreguliert empfundenen pausendurchsetzten, kleinskaligen oder starren Motive, wenn sie abschließend über einem Orgelpunkt erscheinen (Beisp. I m), relativ geordnet wirken. Derartige Bedeutungswandel spielen indes auch in den Sonaten eine Rolle. Beispiele bieten die Sätze Vivace (Satz 2) und Poco Presto (Satz 4) der Sonate Op. II/6³³. Die enge Wechselbeziehung zwischen einer phantastischen Ordnung und geordneter Phantastik wird durch sie eindrucksvoll belegt.

Im T. 89-92: Soggetto und Imitation. T. 102f.: Spielfiguren und Orgelpunkt

Im T. 103-105: Variante v. T. 21 u.a.; T. 115-116: Variante T. 32ff.; T. 123-124: Variante T. 61 (= 1h); T. 129-130: Variante T. 45 (= 1f); T. 133-134: Beruhigung, Konsolidierung + Orgelpunkt.

T. 135-136: Variante T. 61 (= 1h); T. 139-140: Spielfiguren + Orgelpunkt

Daß Orgelpunkten als zur Regulierung von Spielfiguren besonders geeignetem Mittel in Buxtehudes freier Orgelmusik nicht selbstverständlich eine so prominente Stellung zukommt wie in der beschriebenen Toccata, zeigt das zweite Werk in F, BuxWV 157. Hier tritt zwar während der einleitenden Figurationen ebenfalls ein Orgelpunkt auf (Beisp. II a), doch werden zugleich auch repetierende Akkorde und Klangwechsel vorgestellt. Und diese erweisen sich im weiteren Verlauf als konstituierendes Merkmal dieser Toccata. Schon ab T. 15 (Beisp. II b) erscheinen kadenzierend, durch Quintschrittsequenzen regulierte Klangfortschreitungen, womit neben dem Orgelpunkt eine weitere Möglichkeit des Umgangs mit Akkordwechseln eingeführt wird. Mit T. 24 entwickelt sich aus dem Kadenzmodell ein zwar kontrapunktisch regelhafter aber nicht ausschließlich nach kontrapunktischen Gesichtspunkten regulierter Satz (Beisp. II c), in dem halbtaktig fortschreitende Klangwechsel mit Hilfe von Haltetönen, Synkopen und Orgelpunkten erzeugt werden, während die beweglichen Mittelstimmen nur als Füllwerk dienen. Klangfortschreitungen bestimmen selbst einen fugierten dritten Teil ab T. 39 (Beisp. II d). Hier entstehen sie aus der Bildung und Abfolge eines zweigliedrigen Subjektes, das zwar durch die Stimmen wandert, aber immer nur in zwei Stimmen auftritt, während die übrigen frei sind. Wenn nach einem freien Zwischenspiel ab T. 63 (Beisp. II e) die Fugierung wieder beginnt, wird im Gegensatz zu vorher immer eine der freien Stimmen in durchlaufenden Sechzehnteln geführt, so daß der bisher differenzierte, das Soggetto betonende Rhythmus eingeebnet wird. Mit T. 70 wird die Fugierung aufgegeben. Das zweite Themenglied (aus T. 41) wird abgespalten und zu einem Block aus Akkordrepetitionen verwendet. Dann folgen freie Sechzehntelmotive über Orgelpunkten als Weiter-

führung der zuvor eingeführten Bewegung (T. 74). Ab T. 76 werden diesen Motiven immer freier werdende Varianten des ehemaligen Kopfmotives unterlegt, und damit sind nun alle zu Beginn festen Elemente aus ihren Bindungen gelöst. Übrig bleiben die Akkordrepetitionen, die (T. 83-86), nochmals in der blockhaften Ausprägung, kontrastierend eingeschoben werden. Zuletzt pendelt die Toccata mit Sechzehntelfiguren über Orgelpunkten aus. Der Schluß erinnert damit an den Anfang des Werkes (Beisp. II a). Wie in der eingangs beschriebenen Toccata ist dem Hörer das musikalische Material dieses freien Schlußteiles aus früheren und geordneteren Zusammenhängen bekannt, womit zumindest dem Kenner Maßstäbe zum Verständnis der ungebundenen Zustände an die Hand gegeben werden.

Toccata in F (BuxWV 157)

BuxWV 157

2a T. 1-5: Spielfiguren, Ton- und Klangrepetitionen über Orgelpunkten

2b T. 15-16: Repetitionen und Klangfortschreitungen – Kadenz

2c T. 25-26: Entwicklung eines regelhaften Satzes. T. 27-29: Halbtaktige Klangfortschreitungen im regelhaften Satz

2d T. 41-45: Fugierung. Das zweite Themenglied und der zweite Themeneinsatz führen in T. 41 zum Aufbau von Klang

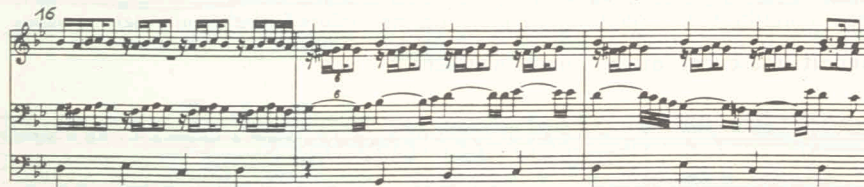
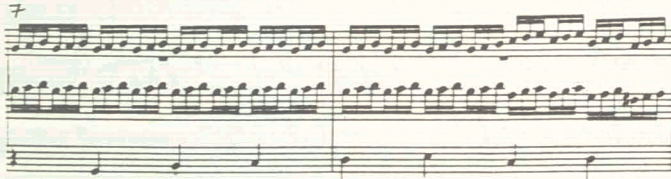
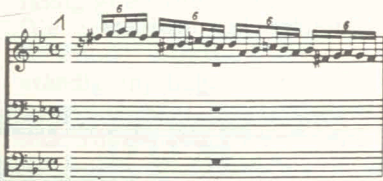
2e Ende der Fugierung in T. 70; T. 71f.: Blockhafter Aufbau von Klangrepetitionen und Klangfortschreitungen. T. 74f.: Spielfiguren; T. 77-79: Eingelagerte Kopfmotive (und deren Varianten) in den Unterstimmen. T. 89f.: Auflösung in Spielfiguren

Sind es in der Toccata BuxWV 157 Klangfortschreitungen, die unter verschiedenartigen Bedingungen entstehen und die sowohl unterschiedlichen als auch ungleich strengen Regulierungen unterworfen werden, so zeigt das Praeludium in g, BuxWV 149, die Möglichkeiten und Auswirkungen ostinater oder quasi ostinater Reihen im Vergleich mit beliebig begrenzbaren orgelpunktartigen oder an Folien erinnernden Bildungen.

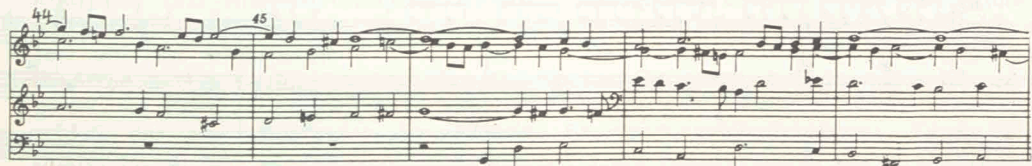
Das Praeludium besteht aus insgesamt sieben Teilen (Beisp. III a bis d). Teil I (T. 1-20) beginnt mit freien Spielfiguren, denen bald ein ostinates Baßgerüst unterlegt wird. Teil II (ab T. 21) ist kontrapunktisch regelhaft gearbeitet und schließt eigentlich mit T. 54. Die Takte 51-54 beinhalten jedoch eine über einen Trugschluß eingeleitete, expressiv verzögernde Kadenz in der V. Stufe, in der bereits die Faktur des folgenden Allegro vorbereitet wird. Da dieser Abschnitt in seiner Eigenschaft als Kadenz mit den dem Allegro folgenden Takten 68-77 in Beziehung steht, werden die Takte 51-54 als Teil III bezeichnet. Die beiden Teile IV Allegro (T. 55- 68) und der unbezeichnete V. Teil (T. 68-77) nehmen die Mitte des Werkes ein. Das Allegro IV

besteht aus Klangfortschreitungen über laufenden Achtelbässen, und Teil V zeigt pausendurchsetzte Akkorde über folienartig-ostinaten Motiven, die fast codaartig auf die Kadenzierung dieses Mittelteiles zielen. Beide Teile entspringen einem Denken in Klangfortschreitungen, und sie werden durch Quintschrittsequenzen reguliert. Die Teile VI Largo und der mit diesem verknüpfte Teil VII (T. 78-136 und 136 bis Schluß) sind durch ein quasi ostinates Motiv verklammert. Das Largo ist kontrapunktisch regelhaft gearbeitet, während der abschließende Teil in Spielfiguren übergeht. Sieht man in dem Allegro (IV) einen nahezu zentralen, von kadenzbetonenden Abschnitten eingerahmten Mittelteil, so verhalten sich auch die Teile I und II durch ihre Faktur etwa spiegelbildlich zu den Teilen VI und VII. Eine vergleichbar symmetrische Gesamtanlage kennzeichnet auch die Sonate Op. 1/3⁴.

Praeludium in g (BuxWV 149)



3a Teil I. T. 1f.: Ungestützte Figurationen. T. 7f.: Ostinato. T. 16f.: Folienartige Spielfiguren.



3b Teil III. T. 44-49: Soggetto, das quasi ostinat durch die Stimmen wandert – Trugschluß. T. 50f.: Verzögerte Kadenz

Teil IV. Allegro, T. 55f.: Klangfortschreitungen über laufenden Achtelbässen
 Teil V. Stationäre Motive, Kadenz

3c Largo, Teil VI, T. 78-86 und T. 130-135: Soggetto, das dem Typus ostinater Baßgerüste ähnelt und durch die Stimmen wandert

3d T. 136-140: Übergang vom Largo (Teil VI) zu Teil VII. Teil VII: T. 145-151: Tonsubstanz des Soggetto verbirgt sich in den Unter- und Mittelstimmen

Der Einleitungsabschnitt zeigt nach ungestützten, Terzen beschreibenden Spielfiguren ein ostinates Baßgerüst (Beisp. III a), dem mit Ausnahme weniger Dreiklangzerlegungen und Skalen im weiteren meist nahezu stationäre oder repetierende Motivreihen überlagert werden. Auf diese Weise wird der Ostinato teils beschrieben, teils zu bestimmten Klangfolien in Beziehung gesetzt. Der kontrapunktisch regelhafte II. Teil (Beisp. III b) weist ein Soggetto auf, das fortlaufend gereiht, quasi ostinat, durch die Stimmen wandert. Gleichzeitig erweist sich jedoch der übrige Satzverband als so eigenständig, daß vom Soggetto unabhängige Kadenzen dominieren, wodurch die ordnende Funktion des Soggetto sozusagen mit legalen Mitteln unterdrückt wird. Etwas anders verhält es sich mit dem VI. Teil Largo (Bsp. III c), also dem Pendant zu Teil II, in dem zunächst fugiert wird. Dabei fällt auf, daß das Subjekt dem Typus ostinater Bildungen gleicht. Und tatsächlich entsteht auch ein Satz zwischen Fugierung und Ostinato, wobei das Subjekt zwar prägend, aber nicht zuverlässig gliedernd wirkt. Ein Kontrasubjekt dient weitgehend als motivisches Reservoir. Die Satzweise zeigt auffallend viele Relationes non harmonicae. Wenn der letzte Abschnitt (VII, T. 136) beginnt (Beisp. III d), erscheint das Subjekt noch einmal vollständig im Baß. Doch wird es nun analog zu Teil I (T. 17f.) von Haltetönen, Synkopen und kleinskaligen, bzw. trillerartigen Motiven überlagert. Erst in den folgenden Takten wird erkennbar, daß hier das Tonmaterial des Subjektes in lizenziöser Verfremdung und ohne die regulierende Reihung nochmals aufgenommen wird. Zunächst (T. 142-144) erscheinen Haltetöne über einer von Terzrückschlägen geprägten Aufwärtsbewegung, die nur wegen der Spitzentöne g-as-g an das ehemalige Fugensubjekt erinnern. Danach läßt sich in den Takten 146-148 die gesamte Tonfolge dieses Subjektes in den Mittel- und Unterstimmen ausmachen. Und mit T. 148-151 folgt zuletzt eine sprungbetonte Mischung aus der Aufwärtsbewegung (siehe auch Baß T. 145f.) und der Tonfolge g-as-g(-c). Dann löst sich der Satz in Spielfiguren und Dreiklangzerlegungen auf, bis er über einem Orgelpunkt zum Stillstand kommt. Damit bedeutet dieser letzte Teil des Praeludiums eine spiegelbildlich verlaufende und lizenziöse Variante des ostinat regulierten Werkbeginnes. Das Praeludium in g weist also dieselben Tendenzen auf wie die beiden besprochenen Toccaten und wie die Kammersonaten, und dies, obgleich alle Werke völlig verschieden sind.

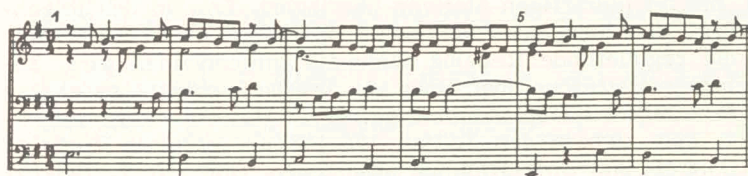
III

Wenn Buxtehudes selbständige Ostinatowerke bisher kaum mit dem Stylus phantasticus in Verbindung gebracht worden sind, so hängt dies wohl hauptsächlich mit der aus den Toccaten abgeleiteten Vorstellung zusammen, daß sich der Stil durch Spielwerk oder lizenziöse Bildungen auszeichne, denen regelhafte Abschnitte als Kontraste und Ausgleichsmoment dienten. Dagegen spricht, wie oben ausgeführt, Kirchers frühe Definition, die besagt, daß die ungebundene Satzweise eingerichtet sei, um auf einfallsreiche Weise das im Tonsystem realisierte Ordnungsprinzip (Kontrapunkt) vorzuführen. Und die analytischen Befunde aus Buxtehudes Kammermusik und aus den besprochenen Orgelwerken bestätigen diese Zielsetzung unter Ein-schluß der von Mattheson konzidierten Erweiterungsmöglichkeiten. Zwar zeigt Buxtehude in den angeführten Gattungen stets die Konfrontation mehrerer und verschiedenartig wirkender Regulierungen. Doch besteht im Blick auf die Definition des Stils kein Anlaß, selbständige Ostinatowerke von vorne herein auszuschließen, zumal ja auch Kircher als Beispiel für den Stylus phantasticus die Hexachordfantasie von Froberger wählte und mit diesem Werk neben diversen kontrapunktischen Verarbeitungsmethoden auch noch ein sowohl in sich reguliertes, als auch regulierend wirkendes Ordnungsmoment einbringt, das jedoch ebenfalls Veränderungen unterzogen wird³⁵.

Daß typische Gerüstbässe meist in mehrere Richtungen ordnend wirken, zeigt beispielhaft das absteigende Tetrachord, indem es das diatonische Ausschreiten der

Quarte und tonal-harmonisch regulierende Qualitäten in sich vereinigt. Buxtehude beginnt in seiner Ciacona in e (BuxWV 160) mit einer durch Terzfälle angereicherten Variante eines absteigenden Tetrachords, die er durch einen Quintfall zur I. Stufe abschließt (Beisp. IV a). Im Vordergrund steht jedoch nicht die Gestalt dieses Gerüstbasses sondern eine innerhalb von vier Takten sich wiederholende Stufenordnung, wobei die Einkleidung dieses Stufenganges im Werkverlauf vielfache Veränderungen erfährt. Unter diesen Bedingungen wäre allerdings Buxtehudes Disposition weder neu noch besonders originell, wenn nicht die Anlage und Verarbeitungsweise zugleich auf den Stylus phantasticus verwiesen. Es zeigt sich nämlich, daß zwischen dem Grad der Veränderung beim Gerüst und der satztechnischen Gestaltung ein enges Abhängigkeitsverhältnis besteht. Je weiter sich das Gerüst von seiner ursprünglichen Gestalt entfernt, umso lizenziöser wird auch die Verarbeitungsweise. Dabei fällt auf, daß Buxtehude in dieser Ciacona zum Teil etwas andere musikalische Mittel als in den Ostinatosätzen der Kammersonaten anwendet, wodurch indes die Darstellung des Stylus phantasticus eher an Deutlichkeit gewinnt.

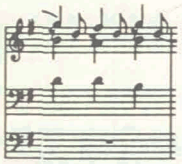
Ciacona in e (BuxWV 160)



4a T. 1-6 (DF. 1-2)

Nicht die Baßgestalt selbst, sondern die permanente Wiederholung einer auf vier Takte verteilten Stufenfolge scheint also das konstituierende Regulans der Ciacona in e zu sein. Die Veränderungen der Baßgestalt müssen dagegen als Teil der Werkentwicklung gesehen werden. Mit Ausnahme eines Wechsels von der Voll- zur Auftaktigkeit (Durchführung 1-2) bleibt der Baß allerdings während der ersten zehn Folgen unverändert. Offenbar dient diese Phase der Vorstellung des Gerüstes und dem Einprägen der Stufenfolgen unter verschiedenen Satzbedingungen. Dabei erfährt jede Durchführung eine tongetreue Wiederholung in allen Stimmen, so daß der Hörer mit der Ausgangssituation, also der periodischen Gliederung, dem Gerüst mit seinem Stufengang und auch mit der sehr langsam einsetzenden Lockerung der Faktur, vertraut gemacht wird. In den Ostinatosätzen der Kammersonaten sind tongetreue Abschnittwiederholungen an keiner Stelle anzutreffen. Deshalb kommt auch die "phantastische Entwicklung" meist rascher in Gang³⁶. Außerdem wird dem Baßgerüst zumindest in den fortgeschrittenen Phasen immer eine eigenständige Oberstimmengliederung entgegengestellt, wogegen in der Ciacona in e überlappende Motive eher mit den Periodenwiederholungen in Verbindung stehen. Doch beginnt sich mit der 11. Durchführung (Beisp. IV b) die Gestalt des Gerüstes zu wandeln. In den Perioden 11-20 erscheinen die Gerüsttöne dreimal koloriert im Baß (Durchführung 11, 16 und 17, jeweils ohne Pedal). Und außerdem werden eine Repetitionsvariante (Durchführung 12 im Baß, 13 im Pedal) und eine durch Pausen fragmentierte Variante (Durchführung 14 und 15, im Pedal) gezeigt.





4b T. 40-46 (Ende 10., 11. und Anfang 12. Folge): Ab T. 42 erscheint eine kolorierte Gerüstvariante im Baß. Danach wird das Gerüst in repetierende Viertel zerlegt

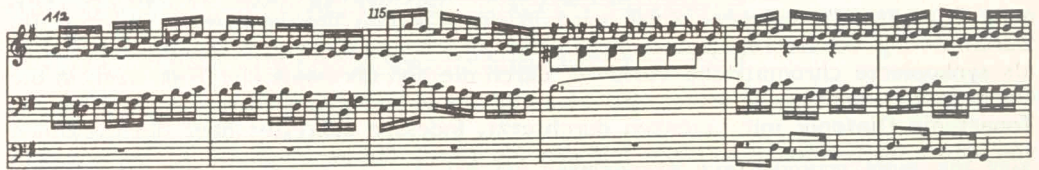
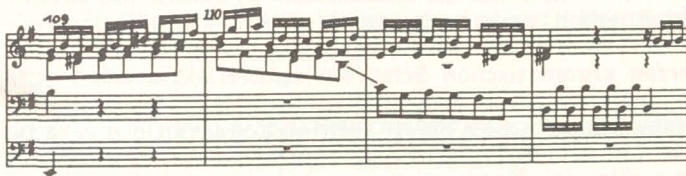
Alle Durchführungen mit Ausnahme der als elfte Folge erscheinenden kolorierten Baßvariante werden mit einem kaum veränderten Satzverband je einmal wiederholt. Der Typus und die Faktur der Abschnitte wechseln jeweils gleichzeitig mit der Veränderung der Baßgestalt. Mit der 18. Periode wird das Gerüst zu pausenge trennten Achtelmotiven mit eingelagerten chromatischen Schritten variiert. Und dabei fällt auf, daß sich die wachsende Entfernung von dem anfänglichen Ordnungszustand in gleichem Maße auch in der Oberstimme – hier durch Sechzehntelrepetitionen – ausdrückt. Eine vergleichbare Wechselwirkung charakterisiert auch die Kammersonaten. Der dritte Teil der Sonate Op. II/5, ein Ostinatosatz, wird sogar mit der Bezeichnung "Concitato" versehen! Zwar wird in der Ciacona die Satzweise mit der 20. Durchführung wieder regelhafter gehandhabt, doch erscheint gleichzeitig das Gerüst als synkopierte chromatische Variante, durch die nun chromatische Töne auch in die Oberstimme eindringen. Hier wird also im Sinne der gelockerten Bindung an die Tonart die Diatonik mit Lizenzen durchsetzt. Indessen schreitet aber die Loslösung von den eingeführten Bindungen mit der 22. Durchführung noch weiter fort, indem die chromatische Variante auch noch ihre Bewegungsrichtung ändert und gleichzeitig in der Oberstimme eine abwärtsgeführte chromatische Variante in der Oberquinte erscheint (Beisp. IV c). Der Höhepunkt der Ungebundenheit wird schließlich mit der 24. Viertaktfolge erreicht, in der kaum mehr eine latente Verbindung zu dem bestimmenden Stufengang herstellbar ist. Anschließend treten dann erneut – und nunmehr in direkter Folge – weitere Gerüstvarianten auf. Und im Vergleich der Takte 109- 116 (Beisp. IV d) mit den Takten 93f. (Beisp. IV c) ist zu sehen, daß die Verhältnisse wieder geordneter werden. Denn, obgleich diese 28. (und 29.) Periode meist nur zweistimmig parallelgeführte Sechzehntelmotive zeigt, wäre hier das Unterlegen der entsprechenden Gerüsttöne durchaus möglich. Buxtehude rechnet also mit dem Erinnerungsvermögen des Hörers. Indessen bahnte sich bereits mit der 25. Folge (Beisp. IV c, unteres System), in der den Tönen eines einfachen absteigenden Tetrachordes jeweils ein abwärtsgeführtes, dreiklangzerlegendes Motiv beigefügt wird, als verändertes Satzprinzip ein Fortschreiten in Quintschrittsequenzen an. Und dieses Verfahren wird dann auch in den beiden letzten Viertaktfolgen wirksam, wenn die etablierte auftaktige Baßgestalt von einem volltaktigen Modell abgelöst wird. Die Voraussetzung hierfür schafft eine halbtaktige Kürzung bei der Oberstimmengliederung der 28. Periode (T. 112, Beisp. IV d), die ebenso wie die 29. Folge (und alle weiteren) mit der V. und nicht mehr mit der I. Stufe schließt. Der Stufengang selbst wird dadurch nicht verändert. Für die beiden Schlußperioden ergeben sich, wie bereits in der 25. Periode, Quintschrittsequenzen aus der motivischen Bildung der beiden ersten Gerüsttakte. Im dritten und vierten Takt folgt eine Kadenz in der V. Stufe. Zugleich nimmt die Satztechnik kaum merklich an Regelmäßigkeit zu. Der Baß verläuft nun in Gegenbewegung zu den beiden freien Stimmen, so daß die Ciacona in einem im Vergleich mit vorausgegangenen Perioden sehr regulierten Zustand endet.

Gemessen an einem regelhaften Kontrapunkt und an den zu Beginn eingegebenen Bedingungen freilich, zeigt diese Schlußvariante doch eine relativ freie Umbildung,

die dennoch nach dem konsequenten Abbau fast aller eingegebenen Regulierungen nicht nur zum Beginn sondern auch zum Grundgedanken des Werkes in enger Beziehung steht.



4c T. 88-100 (Ende 22., 23., 24. und 25. Periode): Chromatische Gerüstvariante, freie Viertaktperiode, Tetrachordvariante



4d T. 109 bis Schluß: T. 112 gekürzte Oberstimmenperiode mit Kadenz in der V. Stufe

Im Gegensatz zur Ciacona in e wird in der Passacaglia in d (BuxWV 161) ein viertaktiger Ostinato während des gesamten Werkverlaufes unverändert beibehalten (Beisp. V a bis c). Dabei zeigt das Gerüst eine siebentönige Folge, die in viermal sieben Durchführungen angeordnet ist³⁷. Der erste Großabschnitt steht in d, der zweite in F, der dritte in a und der vierte wieder in d. Die notwendigen Modulationen oder Stufenwechsel werden dabei jeweils über die I. Stufe in gerüstfreien Zwischentakten vorgenommen.

Passacaglia in d (BuxWV 161)



5a T. 1-17 (I. bis 4. DF. des Baßgerüsts): Regelhafte Verarbeitung von Synkopation und Retardatio. Ab T. 10 freiere Oberstimmengliederung

5b T. 54-56 und 69-71: Freie Gliederung der Baßgestalt durch die Oberstimmen

5c T. 102f. (24. DF.); T. 110f. (26. DF.) und T. 118f. (28. DF.): Lizenziöse Variante des Synkopationsgedankens als bedingt regulierte Gegenstimme zum Baßgerüst

Der Ablauf der Passacaglia ist also formal genauestens geregelt. Das Baßgerüst selbst zeigt eine bei Bernhard³⁸ als Figur der Retardatio beschriebene verzögerte Kadenz. Bernhard erklärt die Retardatio als "erfunden zur Imitation der Syncopation

mit diesem Unterscheide, daß wo sich die Synkopation herunterwärts löbet, so thut solches die Retardatio aufwärts". Hierzu gibt Johann Gottfried Walther, der sich, wie ein zur Erläuterung beigefügtes Beispiel zeigt, auf Bernhards Traktat stützt³⁹, die Erklärung, daß sich das "Aufhalten", das der Terminus meint, auf die Baßstimme beziehe, die mit verschiedenen Durchgängen versehen werde, ehe die Kadenz eintrete. In Buxtehudes Passacaglia wird dem Gerüstbaß zu Beginn des Werkes ein synkopierter d-moll-Klang gegenübergestellt, der sich in T. 2 zur V. Stufe löst. Von da an zeichnen sich die erste und zweite Durchführung durch permanente synkopische Verflechtungen der Oberstimmen aus (Beisp. V a). In äußerster Regelmäßigkeit und ganz im Sinne Bernhards wird also mit den beiden auf einander bezogenen und doch gegensätzlichen "Figuren" der Synkopation und der Retardatio eine verzögerte Kadenz vorgestellt, die sich im wesentlichen um die V. Stufe bewegt. Doch schon in der dritten Durchführung werden die Synkopierungen seltener. Die Oberstimmen zeigen zu Phrasen aneinandergefügte Motive. Und da das Gerüst Quintschritte und leittonige Bildungen bereithält, bieten sich Möglichkeiten zu Binnenkadenzen, zu selbständigen Gliederungen der Oberstimmen und zur Verschiebung der Kadenzpunkte, wie z.B. in T. 13, wo der erste Gerüstton noch der Kadenz der Oberstimmenphrase zugeschlagen wird. Wie das Beisp. V b zeigt, entstehen in der Folge dann auch sehr unterschiedliche Abschnitte, indem die Oberstimmenbildungen während mehrerer Baßfolgen unverändert bleiben oder auch die Motive innerhalb einer Baßfolge wechseln. Buxtehude nützt also den Verarbeitungsspielraum, den das Gerüst bietet, um die gleichmäßige Abfolge des Ostinato im Höreindruck zu verschleiern. Die Wechselhaftigkeit der Oberstimmengliederung bestimmt dann auch die Passacaglia in allen Großabschnitten, und es versteht sich fast von selbst, daß dabei auch die Setzweise zunehmend lizenziöser wird. Im letzten Großabschnitt (Beisp. V c) führt dies zu Abfolgen extrem kontrastierender Motive, die sich fast willkürlich über die Baßgliederung hinwegzusetzen scheinen. Dennoch entsteht in dieser Phase fortgeschrittener Ungebundenheit zunächst in der obersten Stimme eine vorwiegend aus Oktavrückschlägen und Skalen gebildete Motivfolge, die mit den Reperkussionen den Gedanken der Synkopation in lizenziöser Verfremdung wieder aufgreift. Und dieses Gebilde kehrt dann in einem nahezu gleichbleibenden Satzverband, aber immer noch mit leichten Verschiebungen gegenüber dem Gerüst, mehrfach wieder. Durch seine einprägsame Gestalt mit der stabilen Betonung der V. Stufe treten zuletzt kleinere Varianten in der Weise zurück, daß der Eindruck einer – wenngleich sehr freien – Regulierung und Übereinstimmung mit dem Gerüst vorrangig wird.

Die Einführung mehrfach deutbarer Bildungen, wie sie das Baßgerüst der Passacaglia in d zeigt, ist in mancherlei Varianten auch in den Kammersonaten anzutreffen. Man vergleiche Op. I/4, erster Teil "Vivace"⁴⁰, einen Ostinatosatz im zweiteiligen Takt, dem ein Gerüst mit latenter Dreiteiligkeit zu Grunde liegt. Ein besonders schönes Beispiel für die Verwendung der Retardatio-Figur bietet der Schlußteil "Lento" aus der Sonate Op. I/6⁴¹. Zusammenfassend zeigt sich, daß als Ordnungsprinzip in Buxtehudes Ostinatowerken für die Orgel eher die gleichmäßige Abfolge bestimmter Elemente als die eigentliche Bildung des Gerüsts im engeren Sinn maßgeblich ist. Und dabei können diese Impulse, wie besonders das Beispiel der Ciacona in e zeigt, so verschleiert auftreten, daß die später von Mattheson beklagte "gar zu öftere Wiederholung" genaugenommen nicht stattfindet⁴².

Als Zwischenbilanz kann nunmehr nach der Untersuchung der beiden Toccaten in F, des Praeludiums in g und der beiden Ostinatowerke folgende Feststellung getroffen werden: Den zentralen Gedanken verkörpern in allen diesen Werken bestimmte Ordnungssysteme, die zunächst vorgestellt, dann gelockert und mit freien Bildungen in Beziehung gesetzt werden. Sobald der Satz aber in Gefahr ist, allzu frei zu werden, treten andere Regulierungsmöglichkeiten auf, die einerseits disziplinierend wirken, andererseits aber im Vergleich mit der Ausgangssituation ebenfalls relativ frei sind, so daß auf dem Hintergrund der ursprünglich strengen Ordnung ein gradueller Bedeutungswandel des Ordnungsbegriffes stattfindet. Mit dieser Grund-

konzeption sowie in den Grundzügen der Verarbeitung stimmen die genannten Orgelwerke mit den Kammersonaten überein⁴³. Stylus phantasticus ist demnach in der Tat eine Methode, die allen freien, der Improvisation oder der Fantasie nahestehenden Gattungen offensteht, wobei jedoch die Details der Ausführung der jeweiligen Gattung angepaßt werden. Dies erklärt zugleich auch die enorme Breite derjenigen Bildungen, die als Ordnungs- oder Regulierungsmöglichkeiten in Frage kommen, bzw. deren regulierende Qualitäten zur Disposition gestellt werden.

IV

Daß Buxtehudes Toccaten und Praeludien und die besprochenen Ostinatowerke Kirchers und Matthesons Vorstellungen vom Stylus phantasticus ebenso nahekommen wie die Kammermusik, mag als Bestätigung der aufgestellten Thesen vom Wesen dieser Stil­kategorie gelten. Wie aber steht es mit den Choralfantasien? Auch in ihnen lassen sich dieselben Merkmale aufzeigen, wobei vor allem auch das verwendete Kirchenlied von den phantastischen Veränderungen erfaßt wird. Im Gegensatz zu den freien Orgelwerken im Stylus phantasticus ergibt sich aus dieser Beobachtung für die Choralfantasien ein sehr wesentlicher Widerspruch zu Kirchers Aussagen⁴⁴ und zu seinem Stilsystem, das für den Stylus phantasticus keinerlei verbale Assoziationen zuzulassen scheint. Als Beispiel für Buxtehudes Vorgehen sei die Choralfantasie "Gelobet seist du, Jesu Christ" (BuxWV 188) kurz skizziert.

Gelobet seist du, Jesu Christ (BuxWV 188)

6a T. 9-16, Zeile 1: Der Choral ist permanent gegenwärtig

6b T. 41-45, Zeile 2: Der Choral erscheint mit Unterbrechungen im Baß, kolorierte Varianten in den Oberstimmen

55

6c T. 55-57, Zeile 2: Fragmentierung der Choralzeile und freie Oberstimmen

67 70

6d T. 67-72: Zeile 3 mit imitierenden Gegenstimmen. Später entfällt die Choralzeile

99 100 109 110

6e T. 99-101 und T. 109-111, Zeile 4: Gigue-Duktus. Die Choralzeile und ihre Varianten werden in die Melodik integriert

135

6f T. 135-138: Zeile 4, Fragmentierung

145 155

6g T. 143-145: Kyrie-eleison: Einbindung in eine Kadenz. T. 154-155: Freie Spielfiguren über einem Orgelpunkt

Der Choraltext dieses Werkes besteht aus vier Zeilen von nicht ganz gleicher Silbenzahl und einem Kyrie-eleison-Anhang. Die Verarbeitung erfolgt in Abschnitten, denen jeweils eine Liedzeile zu Grunde liegt. Die achttönige erste Zeile (T. 1-37) wird vorimitiert und dann in unterschiedlichen Stimmen sowohl schlicht als auch

leicht koloriert oder variiert und selbst als fünftöniges Fragment auf der I., IV. und V. Stufe fortlaufend behandelt. Als einziges erkennbares Motiv des umgebenden Satzverbandes fallen abwärtsgeführte Achtelskalen als Gegenstimmen zum repetierenden Zeilenbeginn auf (Beisp. VI a). Der Choral ist also in diesem ersten Großabschnitt permanent gegenwärtig. Doch ändert sich dies bereits mit der zweiten Liedzeile (Beisp. VI b). Hier erscheint die Zeile nur im Baß, wo sie in ähnlicher Weise wie zuvor, schlicht, variiert oder leicht verziert auf verschiedenen Stufen auftritt. Allerdings sind die Zitate nicht mehr fortlaufend gereiht, sondern es treten Unterbrechungen auf, in denen die Oberstimmen dann die motivische Substanz der Liedzeile als freie und beschleunigte Varianten übernehmen. Sobald gegen Schluß des Abschnittes auch diese Zeile fragmentiert wird (Zerlegung in drei und vier Töne), (Beisp. VI c), gehen die Oberstimmen zu pausendurchgesetzten Sechzehntelfigurationen über, d.h. das Gewicht der Choralzeile wird zu Gunsten freier Verhältnisse verringert. Und die sich anbahnende Lockerung der Bindung an den Choral drückt sich auch hier wieder in der Gestaltung der Oberstimmen aus. Die dritte Liedzeile wird nur noch dreimal zitiert. Dominant wird in diesem Abschnitt eine imitierend verarbeitete Phrase mit einem repetierenden Kopfmotiv aus drei Achteln (Beisp. VI d) und einer abwärtsgeführten chromatischen Bewegung, die wie in der Ciacona in e ein Stadium fortgeschrittener Bindungslosigkeit verdeutlicht. Ab T. 85 entfällt dann auch die Liedzeile und es bleibt nur noch die oben beschriebene Phrase übrig. Diese wird in T. 91 ebenfalls aufgegeben und in Weiterentwicklung des ehemaligen Kopfmotives wird eine Gigue vorbereitet. In diese Gigue wird die vierte Choralzeile mit ihrem Repetitionsduktus weitgehend integriert, so daß sie kaum selbständig wirksam werden kann. Nachdem dann zuletzt auch in der Gigue die Liedzeile noch fragmentiert wurde (Beisp. VI f), erfolgt eine Beschleunigung zu freien Sechzehntel-Spielfiguren, in die wenige Takte (143-145) mit dem sehr frei behandelten Kyrie-Zitat (Beisp. VI g) eingebettet sind. Den Schluß bilden weitere Spielfiguren, die über einem Orgelpunkt zur Ruhe kommen.

Man kann also sehen, daß das Kirchenlied in der Choralfantasie genau so behandelt wird wie rein musikalisch begründete Ordnungsprinzipien in den anderen Werken. Einerseits wird demnach der Choral als Symbol einer Ordnung verstanden, die in Zeilen zerlegt, einer zunehmend freieren Behandlung ausgesetzt und in der üblichen Weise von anderen Regulierungsmöglichkeiten abgelöst wird. Gleichzeitig zeigt sich aber auch, wie der Choral trotz aller Auflösungserscheinungen doch bis zum Schluß als essentielle Grundlage der Fantasie empfunden wird. Und hierin äußert sich der tiefere Sinn und Zweck des Stylus phantasticus mit besonderer Deutlichkeit.

Daß es sich bei "Gelobet seist du, Jesu Christ" nicht um einen Einzelfall handelt, beweist die Choralfantasie "Nun freut euch, lieben Christen gmein" (BuxWV 210). Dieses Werk ist in seiner Anlage sehr ähnlich wie das oben skizzierte, dabei aber wesentlich länger und dementsprechend noch abwechslungsreicher gestaltet. Der Choral besteht aus fünf Zeilen mit gleicher Silbenzahl. Und die Zeilen werden ebenfalls in Abschnitten nacheinander behandelt. Dabei ergibt sich ein dauernder Wechsel zwischen solchen Abschnitten, in denen der Choral dominiert und anderen, in denen er zugunsten rein musikalischer Komponenten zurücktritt. Unabhängig davon aber fällt auch in diesem Werk eine zunehmende Lockerung der Satztechnik und vor allem eine Wandlung des Regulierungsbegriffes auf. Dies äußert sich, wenn man um der gebotenen Kürze willen alle Details außer Acht läßt, schon darin, daß die zwar wechselhafte, aber gleichzeitig durch Rückgriffe zyklisch gebundene Bearbeitung geschlossener Choralzeilen nun drei Viertel der Gesamtlänge des Werkes einnimmt, während die letzten 62 Takte weitgehend aus zu Gruppen geordneten Spielfiguren bestehen. In diesem letzten Abschnitt erinnern nur noch wenige Takte – z.B. durch eine quasi ostinat regulierte Dreiton-Folge aus der fünften Choralzeile oder ver einzelnte Motivpartikel – an die "geistige" Grundlage der Fantasie. Nachdem der Choral zuerst vorgestellt, dann von freien Bildungen überwuchert und schließlich in

eine Gigue integriert wurde, reichen für die Erhaltung des Zusammenhanges offenbar Reminiszenzen aus, während vordergründig eine "geordnete Phantastik" dominiert.

Zunächst mögen die Beispiele genügen, um darzulegen, daß die Verarbeitungsart und das mit dem Verfahren verfolgte Ziel Buxtehudes Choralphantasien als Werke im Stylus phantasticus ausweisen. Dabei steht der fantasierende, der Improvisation nahestehende Charakter im Vordergrund. Die Choralmelodie wird zwar zunächst mit ihren einleitenden Zeilen deutlich vorgestellt, zugleich aber auch mit bestimmten Motiven oder Motivtypen in Verbindung gebracht. Spätere Choralzeilen dienen dann in zunehmendem Maße nur noch als motivisches Reservoir, indem einzelne Kurzglieder aus der Choralzeile isoliert und mit ungebundenem, aber vielfach schon bekanntem Material verbunden werden. Buxtehudes Verarbeitungsweise entspricht dabei derjenigen in seinen eigenen freien Orgelwerken, d.h. das Kirchenlied wird nach dem Muster rein musikalisch begründeter Ordnungskriterien eingeführt, und in Analogie zur Behandlung solcher Ordnungen wird seine musikalische Substanz im weiteren sukzessive desintegriert und der Methode des Stylus phantasticus unterworfen. Das Kirchenlied geht damit in einer Weise in die Fantasie ein (und nicht umgekehrt), die es in späteren Abschnitten eines Werkes nahezu unkenntlich macht. Aus der Behandlung des Chorals müßte daher geschlossen werden, daß das Kirchenlied als fester Bestandteil der Liturgie bei der Verwendung solcher Choralphantasien kaum im Vordergrund gestanden haben kann.

Zu fragen ist also nach dem liturgischen Ort der Choralphantasien. Faßt man Edlers durch zahlreiche Beispiele aus norddeutschen Kirchenordnungen für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts belegte Ausführungen über die Orgelpraxis im Gottesdienst⁴⁵ zusammen, so ergibt sich, daß die Orgelmusik generell möglichst eng auf die einzelnen Abschnitte des liturgischen Procedere bezogen sein sollte. So dienten dann auch während des ganzen 17. Jahrhundert die cantus firmus-bezogenen Choralvorspiele, wie sie z.B. Buxtehudes "Nun lob mein Seel den Herren" (BuxWV 214 und 215) verkörpern, der Vorbereitung des Gemeindegesanges zu Beginn und während eines Gottesdienstes. Dagegen standen die Choralvariationen in Verbindung mit der Alternatimpraxis, d.h. mit einem per-versus-Wechsel zwischen der Orgel und dem Figuralchor. Fehlte der Chor, so konnten alle Verse des Liedes ersatzweise auch von der Orgel vorgetragen werden. Der Ursprung der Choralphantasie wird in der im frühen 17. Jahrhundert entstandenen Intavolierung von Choralmotetten, die in Norddeutschland noch bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts gebräuchlich waren, gesehen⁴⁶. Solche "Muteten" wurden während der liturgischen Handlungen, z.B. während der Kommunion, zur Sammlung und Erbauung der Gläubigen "geschlagen" und sie bildeten lange Zeit auch den Abschluß des Gottesdienstes. Die freie Orgelmusik blieb zunächst auf kurze einleitende oder einstimmende Praeludien beschränkt.

Neben anderen norddeutschen Organisten war Heinrich Scheidemann (ca. 1595-1663), Organist an St. Katharinen in Hamburg, maßgeblich an der Umgestaltung der intavolierten Choralmotette zur Choralphantasie beteiligt⁴⁷. Er war Sweelinckschüler und der Lehrer von Johann Adam Reincken, der auch Scheidemanns Nachfolge im Amt antrat. Die großen freien Formen gewannen dagegen erst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts an Bedeutung. Und diese Entwicklung steht, folgt man Edler⁴⁸, in engem Zusammenhang mit einem steigenden Bedürfnis nach liturgisch ungebundener Repräsentationsmusik, wie es sich besonders in Lübeck bereits unter Tunder und dann unter seinem Nachfolger Buxtehude ergeben hatte. Durch Tunders Abendspiele und Buxtehudes Abendmusiken, die sich an die Mitglieder der veranstaltenden "Commercierenden Zünfte", also an die Kaufmannschaft, das höhere Bürgertum und die Patrizier, wandten, stiegen zugleich auch die an die Musik gestellten Ansprüche. Dem Organisten und Komponisten stand nicht mehr das gewöhnliche Kirchenvolk sondern der gebildete "Liebhaber der Musik" oder gar der "Kenner" gegenüber, der eine kunstvolle Komposition zumindest zu würdigen verstand⁴⁹. Auf Grund dieser Entwicklung wäre es denkbar, daß auch Buxtehudes Choralphantasien, die ja eine

Kreuzung aus der im Gottesdienst gebräuchlichen "Motette" mit den liturgisch freien Großformen darstellen, vorwiegend außerhalb des Gottesdienstes, z.B. zu den Abendmusiken, bei freien Orgelvorträgen oder zu besonderen Anlässen, erklingen wären. Dabei könnte dem Choralanteil eine Art Proprium-de-tempore-Funktion zugekommen sein. Daß diese anspruchsvolleren Formen aber zumindest in einer Alibifunktion auch im Gottesdienst aufgeführt wurden, zeigt die 1701 vom Lübecker Ministerium⁵⁰ anlässlich der Beratung zum neuen Gesangbuch vorgebrachte Äußerung, daß die in den Orgelstücken verwendeten Melodien, sofern sie nicht sehr bekannt seien, "fast von niemand aus dem Orgelspiel <...> erkannt werden könnten", was dann auch zur Numerierung der Lieder und zur Einführung von Nummerntafeln in der Kirche führte.

Offen bleibt freilich die Frage, weshalb Buxtehude den Stylus phantasticus, den er in seinen Kammersonaten so regelkonform und exemplarisch darlegt, mit dem Kirchenlied in Verbindung brachte und damit gegen die doch offenbar fundamentale Regel für eine Instrumentalmusik "nullis, nec verbis, nec subjecto harmonico adstrictus"⁵¹ verstieß. Daß sich der Stylus phantasticus im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte von der für Kircher maßgeblichen, ausschließlichen Bindung an den Kontrapunkt entfernt und andere – selbst sehr "moderne" – Ordnungsmöglichkeiten als vergleichbare Bedingungen aufgenommen hatte, reicht als Erklärung für die Verwendung textgebundener Komponenten nicht aus. Allenfalls könnte man über die Auslegung von "non adstrictus" nachdenken, die vielleicht anstelle eines strikten Verbotes eine Interpretation als "lockere Bindung" zuließe, wie sie in Buxtehudes Choralfantasien ja vorliegt. Viel näher liegt jedoch die Orientierung an den Kompositionen anderer norddeutscher Organisten des 17. Jahrhunderts, die sich durch mehrere Generationen immer wieder durch eine fortschrittliche Haltung und deutliche Innovationsbereitschaft ausgezeichnet haben⁵², wozu das Aufkommen jener halböffentlichen, an den musikverständigen Hörer gerichteten Veranstaltungen sicher einen entscheidenden Beitrag geleistet hat. So könnte auch Buxtehudes Verbindung von Choral und Stylus phantasticus eine persönliche Entscheidung, die vielleicht dem Wunsch nach einer de Tempore-Festlegung auf einen bestimmten Veranstaltungstermin – oder Charakter entsprach, gewesen sein.

V

Zu der These, daß Buxtehudes Choralfantasien ebenso wie seine freien Orgelwerke wegen ihrer "gelehrten" Tendenzen wohl in erster Linie an ein Publikum von "Kennern" gerichtet waren, seien noch ein paar abschließende Gedanken erlaubt: Alle Werke im Stylus phantasticus setzen, wie die Analysen der Kammermusik, der freien Orgelwerke und der Choralfantasien zeigen, bestimmte Kenntnisse und musikalische Bildung voraus. Dies kommt selbst im Vorwort zu Buxtehudes Kammermusik Opus I zum Ausdruck. Obwohl sich der Text an den "geneigten Liebhaber" der Musik und nicht ausdrücklich an den "Kenner" wendet, ist zugleich von den "tentamina des auctoris" die Rede, was durchaus als Hinweis auf den besonderen Inhalt des Bandes verstanden werden kann, wenngleich die Wendung den zeitüblichen Bescheidenheitsfloskeln entspricht. Gewidmet ist diese Sonatensammlung dem Bürgermeister und den Ratsverwandten der Stadt Lübeck, den "hochzuehrenden Herren/ wehrtesten Patronis und hochgeneigten Beförderern", die im weiteren als "Gönner" bezeichnet werden. Unterstellt man die übliche Wechselwirkung von Angebot und Nachfrage, so läßt sich aus dieser Widmung immerhin schließen, daß es in Buxtehudes nächster Umgebung Menschen gab, die seiner "gelehrten" Musikausübung Interesse entgegenbrachten und die auch in der Lage waren, den verborgenen Sinn und Symbolgehalt solcher Werke zu verstehen. Daß dieser Symbolgehalt ähnlich mehrschichtig wie die gesamte Musikauffassung der Zeit sein konnte, zeigt Buxtehudes Choralfantasie "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (BuxWV 223). Obgleich

bei diesem Werk infolge des ungebrochen vorherrschenden Dreierhythmus (6/4, C als Achteltriolen, 6/8, 12/8) der Gedanke, es könne sich um Stylus phantasticus handeln, nicht sehr naheliegt, lassen sich doch auch hier – neben einer Reihe symbolhafter Gestaltungsmerkmale – die Charakteristika dieser Methode feststellen.

Buxtehude führt den Choraltext insgesamt zweimal durch. Das Werk beginnt mit einer blockhaften Vorstellung der sechs ersten Liedzeilen (T. 1-57) als Cantus firmus im kontrapunktisch regelhaften Satz (Beisp. VII a). Wenn die Melodie nach drei Zeilen wiederholt wird, erscheint der Cantus firmus in der Oberstimme. Die sechs ersten Zeilen enthalten die wesentliche Aussage des gesamten Textes:

Wie schön leuchtet der Morgenstern
voll Gnad und Wahrheit vor dem Herrn,
die süße Wurzel Jesse!
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam
hast mir mein Herz besessen;

Der Stylus phantasticus, also die zunehmend freiere Behandlung des Chorals und der Faktur, setzt erst ein, wenn mit einigen Takten aus raschen Spielfiguren die Bearbeitung der nachfolgenden Textglieder beginnt, die ausschließlich beschreibenden Charakter haben:

lieblich, freundlich
schön und herrlich,
reich an Gaben
hoch und sehr prächtig erhaben.

Der eher persönliche Umgang mit dem Kirchenlied fällt demnach mit einem Textabschnitt der subjektiven Betrachtung zusammen. Musikalisch werden je zwei Zeilen getrennt bearbeitet (T. 58-76 und T. 77-135). (Beisp. VII b) Nach Abschluß des letzten Textabschnittes hat sich die Verarbeitung des Kirchenliedes bis zu einer Art Gleichberechtigung zwischen dem Anteil der inzwischen eingefügten Motive und dem Choralanteil entwickelt. Nun folgt (T. 136) ein gigueartiger Großabschnitt, in dem der ganze Choral noch einmal durchgeführt wird. Dieser Teil bestreitet ungefähr ein Drittel des Gesamtumfanges der Fantasie. Im Gegensatz zur ersten Choraldurchführung werden nun die Choraltöne in die Dreiachtmotive der Gigue integriert, so daß der Tanzcharakter dominiert. Bei diesen Motiven aber handelt es sich um Varianten sämtlicher bisher eingeführter Bildungen, die nun teils ins Sprunghafte verändert und bei wechselhafter Stimmenbeteiligung durch alle Stimmen laufen. Der Anteil des Kirchenliedes wird dabei nur noch ganz selten (z.B. in T. 169 oder in den Schlußtaktten) deutlich erkennbar (Beisp. VII c). Die Ordnungsfunktion wird zusätzlich zum bestimmenden Gigue ductus noch durch Imitation und Gruppenbildung wahrgenommen. Für den Hörer aber haben sich unterdessen der Duktus und die Motivik zu Assoziationen mit dem "Morgenstern" und seinem Symbolgehalt verfestigt, und der Inhalt des Choraltextes wird als gegenwärtig empfunden, obgleich die Melodie weitgehend eingeschmolzen ist. Auch hier verweist das "Außerordentliche" auf die Idee einer Ordnung als Grundprinzip.

Wie schön leuchtet der Morgenstern, BuxWV 223

7a T. 1-5 und T. 30-33: Zweimalige Durchführung der Choralzeilen 1 bis 3 als Cantus firmus-Bearbeitung

7b T. 58-65 und T. 71-74; mittlerer Textteil. Einsetzen der freien Bearbeitung.
 Freie Einschübe
 T. 77-79, T. 97-100 und 109-112: Letzter Textabschnitt mit freien Einschüben

7c Gigue. T. 136-138; T. 143-145; T. 150-152; T. 167-170; T. 187-190; T. 194-Schluß

Gigue-Duktus. Zeilenweise freie Bearbeitung aller Choralzeilen. Integration in die Giguemelodik. Variantenbildung und freie Einschübe.

Welche Analogien verbergen sich nun hinter dem Symbol des Morgensternes? Welche Gedankenverbindungen werden von Buxtehude aufgegriffen? Und in welcher Weise werden sie musikalisch dargestellt und ausgedeutet?

Der Liedtext selbst erklärt den Morgenstern als Christussymbol. Das Kirchenlied entspricht dem Proprium de Tempore zu Epiphania am 6. Januar. In der frühchristlichen Kirche wurde am heutigen Dreikönigsfest der Tag der Geburt Jesu gefeiert⁵³, auf den sich die beiden vom Stern von Bethlehem handelnden Matthäusstellen⁵⁴ beziehen. Der Stern deutet also zunächst auf das Erscheinen Christi hin und wird deshalb auch mit Jesus gleichgesetzt. Sprachwissenschaftler verweisen außerdem auf eine im nahöstlichen Sprachgebrauch der vorchristlichen Zeit mögliche etymologische Verwandtschaft der Bezeichnung für "Stern" und "Retter"⁵⁵. Auf jeden Fall aber verbindet sich mit dem Analogon Stern-Christus zugleich die Vorstellung einer kommenden gerechteren und friedlicheren Welt. Da Epiphania zudem auf Ostern vorausweist⁵⁶, floß auch der christliche Erlösungsgedanke in die "Morgenstern"-Analogien mit ein. Ein weiteres Analogon ist die christliche Taufe im Sinne des Eintritts in die christliche Gemeinschaft und der Teilhabe an der Erlösung nach dem Tod.

An der musikalischen Gestaltung der Fantasie fällt vor allem der dreiteilige Rhythmus auf, der das gesamte Werke beherrscht. Er manifestiert sich während der einleitenden Cantus firmus-Bearbeitung als 6/4-Takt. Mit dem Beginn der freien Choralbearbeitung wechselt dann die Taktvorschrift zu 4/4, wobei jedoch auf jede Viertelnote eine Achteltrirole entfällt. Die weiteren Abschnitte zeigen 6/8- und 12/8-Vorschreibung. Die Einleitung steht also zum zweiten Abschnitt ab T. 58 in einem Bewegungsverhältnis 1:3. Drei unterschiedliche Abschnitte weist die erste Choral-durchführung auf, und wenn man den Cantus firmus-Teil als ersten Großabschnitt, die frei behandelten Verse der ersten Choraldurchführung als zweiten und die Gigue als dritten Großabschnitt betrachtet, ergibt sich auch für die Großform eine Dreiteilung (57:76:60 Takte). In einer Zeit, in der Zahlensymbolik eine so große Rolle spielte⁵⁷, dürfte dies kaum ein Zufall sein. Denkbar wäre, daß die Zahl drei als "Nenner" der Fantasie auf die Dreieinigkeit hinweist, denn es gibt eine neutestamentliche Bezugstelle für Epiphania, die sich mit der Taufe Jesu⁵⁸ durch Johannes den Täufer befaßt. Und hier heißt es: "Und siehe, da tat sich der Himmel auf über ihm. Und er sah den Geist Gottes gleich einer Taube herabfahren und über ihn kommen. Und siehe, eine Stimme vom Himmel herab sprach: Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe". Damit wäre ein theologischer Rahmen geschaffen, der alle Epiphania-Bezüge und auch das Morgenstern-Analogon einschließt⁵⁹.

Eine Ebene theologisch-philosophischer Art würde dann der Stylus phantasticus verdeutlichen. Unterstellt man, daß der dem Stylus phantasticus immanente Ordnungsgedanke als Analogie zur göttlichen Ordnung als oberstem Prinzip allen Seins aufgefaßt werden kann, so wird das fast ungestört wirkende Gleichmaß des rhythmischen Ablaufes in Verbindung mit der Dreizahl auch unter diesem Gesichtspunkt verständlich. Und die freie Setzweise, die in T. 58 mit Spielfiguren beginnt, würde auf jenes "Außerordentliche" hinweisen, das nach der Auffassung der Zeit die göttliche Ordnung als Grundgeschehen in besonderem Maß zu verdeutlichen in der Lage war⁶⁰.

Zum Abschluß der Fantasie wird dann der Dreierhythmus mit einem Gigue ductus verbunden. Und hier kommt als weitere Ebene die Darstellung eines freudigen Affektes hinzu⁶¹, der sich nahtlos aus der Anlage des Werkes entwickelt und zugleich alle Symbolbereiche in sich schließt. Dazu gehört auch die Umsetzung naturwissenschaftlicher Beobachtungen und Erkenntnisse, wie diese die kosmische Weltvorstellung im 17. Jahrhundert mitbestimmten. So fallen in den freien Teilen der Fantasie stetig auf- und absteigende Motive auf, die offenbar den Lauf des Morgensternes als Naturerscheinung abbilden. Die astronomische Erkenntnis vom Planeten, der seine vorgeschriebene Bahn um die Erde zieht und der, wenngleich er

für den Beschauer zeitweise unsichtbar ist, doch mit Gewißheit im Osten wiedererscheint, mag hierbei die theologische Analogievorstellung ergänzt haben.

Der Morgenstern als christliches Symbol und Synonym sowie die mit Epiphantias verbundenen Analogien boten Buxtehude offenbar die Gelegenheit zu einer sowohl bildhaften als auch symbolträchtigen instrumentalen Darstellung, in der wesentliche Aspekte des im ausgehenden 17. Jahrhundert gültigen Weltbildes zum Ausdruck kommen. Spielten doch innerhalb der an Theologie, Philosophie und naturwissenschaftlich-mathematischen Vorstellungen orientierten Weltbetrachtung besonders auch die Gestirne in mehrfacher Hinsicht eine beträchtliche Rolle. Hierzu gehörte auch das Verhältnis zwischen Astrologie und Theologie, das Werckmeister mit dem Satz "Astra regunt homines/ sed Christus temperat astra"⁶² anschaulich charakterisiert. Daß sich Buxtehude mit Themen dieser Art befaßt haben muß, geht aus dem Titel seiner verschollenen sieben Klaviersuiten, in denen "die Natur und die Eigenschaften der Planeten <...> artig abgebildet" sind⁶³ hervor. In wieder anderer Weise deutet aber auch Reinckens "Hortus Musicus" auf eine Beschäftigung mit dem Topos der Musik als Spiegel der göttlichen Schöpfung hin⁶⁴. Und es ist nicht auszuschließen, daß die gelehrte Auseinandersetzung mit diesem Problemkreis zumindest einen Teil der gemeinsamen Studien der norddeutschen Meister ausmachte. Jedenfalls wurden derartige Vorstellungen in Deutschland während des ganzen 17. Jahrhunderts diskutiert⁶⁵, und sie erfuhren unter anderem auch in den Schriften Werckmeisters, der ja in Norddeutschland kein Unbekannter war⁶⁶, einen theoretischen Niederschlag. Die Musik, sagt Werckmeister, "hat ihr Fundament von den Schöpfer selber / ja sie weist uns die Beschaffenheit des Himmels / der Erden / und der ganzen Natur / da wir sehen das GOTT alles in ordentliche deutliche Proportiones Zahl Maaß und Gewichte gesetzt hat / woraus wir sehen das GOTT ein Gott der Ordnung sey / und kein Gefallen an der Unordnung haben könne"⁶⁷. Sollte da der Stylus phantasticus nicht auch ein auf das Prinzip Ordnung gegründeter "Spiegel der Schöpfung" sein?

Verzeichnis der in den Anmerkungen genannten Literatur

I. Musikalische Werke

- Dietrich BUXTEHUDE, Instrumentalwerke: Sonaten für Violine, Gambe und Cembalo, hrsg. von Carl STIEHL, Leipzig 1903 (= DDT, 1. Folge, Bd. 11) (Kurtitel: Sonaten)
- Dietrich BUXTEHUDE, Orgelwerke, 4 Bände, hrsg. von Klaus BECKMANN, Wiesbaden 1971 (Kurtitel: Orgelwerke)
- Johann Adam REINCKEN, Hortus Musicus, hrsg. von Johan Cornelis Marius van RIEMSDIJK, Amsterdam 1886, (=Noord Nederlandsche Meesterwerken, 13)
- Johann THEILE, Musikalisches Kunstbuch, hrsg. von Carl DAHLHAUS, Kassel 1965 (= Denkmäler norddeutscher Musik, Bd. 1)
- Matthias WECKMANN, Sonaten, in: M. WECKMANN, Gesammelte Werke, hrsg. von Gerhard ILGNER, Leipzig 1942 (= LD Schleswig-Holstein, Bd. 4)

II. Quellschriften

- Johann ARNDT, Vier Bücher vom wahren Christentum, Magdeburg 1610
- Christoph BERNHARD, Tractatus compositionis augmentatus (Manuskript), Neuauflage in: MÜLLER-BLATTAU, S. 40-131

- Christoph BERNHARD, Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonanzen (Manuskript), Neuauflage in: MÜLLER-BLATTAU, S. 132-153
- Johann Heinrich BUTTSTETT, UT, MI, SOL, RE, FA, LA, tota Musica et Harmonia Aeterna, Erfurt (1716)
- Joh. Arn. FOCKERODT, Gründlichen Musikalischen Unter-Richts Erster Teil/ Darinnen die Musikalischen Regeln aus denen mathematischen principiis ..., Mühlhausen (Thür.), 1698
- Athanasius KIRCHER, Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni, Rom 1650; deutsche Übersetzung von Andreas HIRSCH, Schwäbisch Hall 1662, Faks.-Nachdruck hrsg. von Wolfgang GOLDHAN, Kassel 1988 (= Bibliotheca musica-therapeutica – Nachdrucke zum Thema Musik und Medizin, Bd. 1).
- Conrad MATTHAEI, Kurtzer/ doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis, (Königsberg) 1652 und 1658
- Johann MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faks.-Neudruck, hrsg. von Margarete REIMANN, Kassel 1964 (= Documenta musicologica I/5)
- Johann Georg WALTHER, Praecepta der musicalischen Composition, (Manuskript Weimar 1708); Neuauflage, hrsg. von Peter BENARY, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2) (Kurztitel: Praecepta)
- Johann Gottfried WALTHER, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732; Faks.-Ausgabe, hrsg. von Richard SCHAAL, Kassel 1953 (= Documenta musicologica I/3) (Kurztitel: Lexikon)
- Andreas WERCKMEISTER, Musicalische Paradocal-Discourse, Quedlinburg 1707 (posthum) (Kurztitel: Paradocal-Discourse)
- A. WERCKMEISTER, Musicalisches Sendschreiben, Quedlinburg und Aschersleben 1700 (= stark kommentierte Übersetzung von A. STEFFANIs Quanta certezza habbia da suoi principii la Musica. Amsterdam 1695) (Kurztitel: Sendschreiben)

III. Sekundärliteratur

- Adolf ADAM und Rupert BERGER, Pastoralliturgisches Handlexikon. Freiburg/Br. 1980, Artikel "Epiphanie", S. 123-125
- Lawrence ARCHBOLD, Style und Structure in the Organ Praeludia of Dietrich Buxtehude, Ann Arbor 1985 (= Studies in Musicology, Bd. 82)
- Willi APEL, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967
- Dietrich BARTEL, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985
- Klaus BECKMANN, Zur Chronologie der freien Orgelwerke Buxtehudes, in: Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit (Symposiumsbericht Kiel 1987; in Vorbereitung)
- Walter BLANKENBURG, Der Titel und das Titelbild von J.H. Buttstedts Schrift Ut, mi, sol, re, fa, la ..., in: Mf 3 (1950), S. 64-66
- Friedrich BLUME, Art. "Buxtehude", in: MGG, Bd. 2, 1952, Sp. 548-571
- Werner BRAUN, Zwei Quellen zu Christoph Bernhards und Johann Theiles Satzlehren, in: Mf 21 (1968), S. 460-466
- Werner BREIG, Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 3)
- Carl DAHLHAUS, Einleitung zu: Johann THEILE, Musikalisches Kunstbuch, Kassel 1965 (= Denkmäler norddeutscher Musik, Bd. 1), hrsg. von Carl DAHLHAUS (Kurztitel: Theile)
- Carl DAHLHAUS, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel 2/1988 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2) (Kurztitel: Untersuchungen)
- Rolf DAMMANN, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967

- Christine DEFANT, Kammermusik und Stylus phantasticus – Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten, Frankfurt a.M. 1985 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 Musikwissenschaft, Bd. 14) (Kurztitel: Kammermusik)
- Christine DEFANT, Johann Adam Reinckens Hortus Musicus – Versuch einer Deutung als Metapher für die hochbarocke Musikauffassung in Deutschland, in: Mf (in Vorbereitung) (Kurztitel: Reincken)
- Christine DEFANT, Red' und Antwort – Ein Beitrag zu Matthias Weckmanns Kammermusik, in: Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit (Symposiumsbericht Kiel 1987; in Vorbereitung) (Kurztitel: Red' und Antwort)
- Christine DEFANT, Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland – Eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke von Weckmann, Reincken und Buxtehude, Frankfurt a.M. 1989 (in Herst.) (Kurztitel: Instrumentale Sonderformen)
- Fritz DIETRICH, Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert, Kassel 1923 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1)
- Arnfried EDLER, Der nordelbische Organist – Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert, Kassel 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIII)
- Alfred EINSTEIN, Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1905 (= BIMG II, Folge 1)
- Gotthold FROTSCHER, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Bd. 1-2, Berlin 1935-1936, ²/1959 (um einen 3. Bd. erweitert)
- Martin GECK, Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus, Kassel 1960 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 15)
- Josef HEDAR, Dietrich Buxtehudes Orgelwerke, Stockholm 1952
- Georg KARSTÄDT, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude, Wiesbaden 1974
- Friedhelm KRUMMACHER, Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10) (Kurztitel: Überlieferung)
- Friedhelm KRUMMACHER, Stylus phantasticus und phantastische Musik – Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude, in: SJB 2 (1980), S. 7-77 (Kurztitel: Stylus phantasticus)
- Eva LINFIELD, Dietrich Buxtehude's Sonatas – A Historical and Analytical Study, Phil. Diss. Brandeis University 1984
- Ewald A. LIPPMAN, Artikel "Symbolik"; in: MGG, Bd. 12, 1965, Sp. 1789-1803
- Joseph MÜLLER-BLATTAU, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926, ²/Kassel 1963
- Karl NEF, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1902 (= BIMG, Heft V)
- Hans Jakob PAULY, Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes, Kassel 1960 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 31)
- André PIRRO, Dietrich Buxtehude, Paris 1913
- Friedrich Wilhelm RIEDEL, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland), Kassel 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 10)
- Peter SCHLEUNING, Die Fantasie, Bd. 1, Köln 1971 (= Das Musikwerk, Bd. 42) (Kurztitel: Fantasie)
- Walter SERAUKY, Artikel "Affektenlehre", in: MGG, Bd. I, 1949-1951, Sp. 113-118
- Kerala SNYDER, Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint, in: JAMS 33 (1980), S. 544-564 (die Monographie von Kerala SNYDER, Dietrich Buxtehude – Organist in Lübeck, New York 1987 erschien erst nach Abschluß des vorliegenden Textes und konnte deshalb nicht mehr ausgewertet werden)
- Philipp SPITTA, Joh. Seb. Bach, Bd. 1-2, Leipzig 1873-1880.

- Wilhelm STAHL, Franz Tunder und Dietrich Buxtehude – Ein biographischer Versuch, in: AfMw 8 (1926), S. 1-77 (Kurztitel: Tunder und Buxtehude)
- Wilhelm STAHL, Musikgeschichte Lübecks, Bd. II: Geistliche Musik, Kassel 1952
- Harald VOGEL, Tuning and Temperament in the North German School of the 17th and 18th Centuries, in: Charles Fisk, Organ Builder, Vol. I, Essays in his Honor, Easthampton Mass. 1986, S. 237ff.
- Christoph WOLFF, Das Hamburger Buxtehude-Bild – Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken, in: 800 Jahre Musik in Lübeck <Tl. I> – Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982, hrsg. von Antjekathrin GRASSMANN und Werner NEUGEBAUER, Lübeck 1982 (Amt für Kultur, Veröffentlichung 19), S. 64-79; Wiederabdruck in: MuK 53 (1983), S. 6-19

A n m e r k u n g e n

- 1 SPITTA, Bd. 1, S. 256-308.
- 2 Vgl. etwa die Arbeiten von PIRRO, DIETRICH, HEDAR; RIEDEL, PAULY, FROT-SCHER und APEL.
- 3 KRUMMACHER, Stylus phantasticus.
- 4 DEFANT, Kammermusik.
- 5 BUXTEHUDE, Sonaten.
- 6 LINFIELD; DEFANT, Kammermusik.
- 7 RIEDEL; GECK; KRUMMACHER, Überlieferung.
- 8 EDLER.
- 9 DAHLHAUS, Theile; BRAUN; SNYDER; WOLFF; DEFANT, Kammermusik, S. 52ff.
- 10 WECKMANN; Sonaten; REINCKEN, Hortus Musicus; THEILE, Musikalisches Kunstbuch, Sonata à 4 violis in A; dazu: DEFANT, Kammermusik, S. 212ff.
- 11 Vgl. DEFANT, Red' und Antwort.
- 12 Vgl. DEFANT, Reincken.
- 13 THEILE.
- 14 Vgl. DEFANT, Kammermusik.
- 15 SCHLEUNING, Fantasie; SCHLEUNING, Freie Fantasie.
- 16 KRUMMACHER, Stylus phantasticus.
- 17 KIRCHER, Lib. VII, Cap. V. S. 585; Lib. VI, Cap. I, S. 465.
- 18 MATTHESON, S. 87.
- 19 Ebenda, S. 478.
- 20 Ebenda, S. 477. Dazu auch S. 88: "<...> als welchem kein Ding so zuwieder ist, denn die Ordnung und der Zwang".
- 21 KIRCHER, S. 585.
- 22 DAMMANN, bes. S. 402ff.
- 23 Ebenda, S. 56.

- 24 DEFANT, Reincken. Vgl. auch DAMMANN, S. 402ff., bes. die Zitate von A. Werckmeister.
- 25 Vgl. DAMMANN, S. 87.
- 26 Ebenda, S. 116. Zum Begriffspaar Ingenium und Ratio vgl. KIRCHER, S. 465.
- 27 KRUMMACHER, *Stylus hantasticus*, S. 42: "Die deutliche oder sogar einfache Ausprägung der satztechnischen Grundlagen ist die Voraussetzung des regulativen Rahmens, vor dem sich der *Stylus phantasticus* in der norddeutschen Toccata entfalten konnte". S. 53: "Die These, gerade der schweifende Gestus einer Toccata appelliere an den Hörer, mag zunächst widersprüchlich wirken. Ihr entsprechen jedoch einerseits die Versuche der Theorie, den *Stylus phantasticus* im Verhältnis zu Gattungen wie der Fantasie und der Toccata zu definieren. Und andererseits setzen diese Ansätze normative Kriterien voraus, in deren Rahmen die Freiheit des Phantastischen erst faßlich werden kann." S. 54: Ihre <der norddeutschen Toccata> ebenso freie wie genaue Disposition wäre nicht denkbar ohne die Vorgaben funktionaler Harmonik und akzentuierender Rhythmik, die erst die konzise Formulierung von Themen und Varianten, von Kontrasten und Vermittlungen erlaubten."
- 28 KIRCHER, S. 585; MATTHESON, S. 88: "<...> da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet <...>".
- 29 Vgl. ARCHBOLD, S: 235-299; BECKMANN.
- 30 DEFANT, Kammermusik, S. 124f. und 311f.
- 31 Ebenda, S. 308ff.; vgl. Satzschema und Analyse der Sonate Op. I/3. Die Tonartenfolge ist a-F-a-E-e-G-a. S. 354: vgl. Satzschema und Analyse der Sonate Op. II/6 mit der Tonartenfolge E-H-cis(-E-H)-E.
- 32 DAHLHAUS, Untersuchungen; DEFANT, Kammermusik, S. 116ff. – Die drei Ton-systeme Diatonik, Chromatik und Enharmonik wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem im Zusammenhang mit der Affektgestaltung diskutiert, vgl. KIRCHER, S. 635ff.: *De compositionibus chromaticis et Enarmonicis*. In der Praxis spielte die Enharmonik selbstverständlich keine Rolle; dazu auch: DEFANT, Red' und Antwort.
- 33 DEFANT, Kammermusik, S. 336f. und 373f.
- 34 Ebenda, S. 307f.
- 35 Ebenda, S. 94ff.
- 36 Ebenda, S. 424. Es gibt einen einzige Satz in Buxtehudes Kammeresonaten, der mit einer Wiederholungsanweisung versehen ist, und zwar in der Sonate Op. I/3. Ein interessantes Beispiel bietet die Sonate Op. II/6, *Poco Presto* (4. Teil), S. 373ff. Hier wird aus der Auflösung und Umbildung eines Fugato ein Tanzteil entwickelt und anschließend das Fugato wie ein Rahmen nochmals aufgenommen bzw. wiederholt. Nach den Erfahrungen des Tanzteils wird jedoch diese Fugato-Wiederholung anders gehört als zu Beginn des Satzes. Als Beispiel für überlappende Oberstimmengliederungen vgl. DEFANT, Kammermusik, S. 354ff., Analyse der Sonate op. II/6, besonders S. 383-395.
- 37 DAMMANN, S. 469.
- 38 BERNHARD, in: MÜLLER-BLATTAU, S. 67 und 151.
- 39 WALTHER, *Praecepta*, zit. nach BARTEL, S. 247; WALTHER, Lexikon, Artikel "Retardatio", S. 521. Dazu die Ausführungen von BARTEL, S. 246-249.
- 40 DEFANT, Kammermusik, S. 445 und S. 463.

- 41 Ebenda, S. 298-300.
- 42 MATTHESON, S. 478.
- 43 DEFANT, Kammermusik, Kap. VII.7, S. 396ff.
- 44 KIRCHER, S. 585.
- 45 EDLER, S. 160ff.
- 46 APEL, S. 218f.; A. EDLER, S. 155, 164, 247.
- 47 BREIG, S. 37 zu den Kompositionen anderer norddeutscher Komponisten vgl. auch EDLER, besonders S. 239ff.
- 48 EDLER, S. 240.
- 49 Vgl. STAHL, Musikgeschichte, S. 119ff.; EDLER, S. 244, Anm. 92, und S. 86, Anm. 345.
- 50 STAHL, Tunder und Buxtehude, S. 46.
- 51 KIRCHER, S. 585.
- 52 EDLER, Teil III, S. 223ff. und 242f.
- 53 Adolf ADAM und Rupert BERGER, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg/Br. 1980, Stichwort "Epiphanie", S. 123-125. Die "neue Sonne" – Christus – geht im Osten auf.
- 54 Matt. 2,2 und 2,9.
- 55 ADAM und BERGER.
- 56 Ebenda.
- 57 LIPPMAN, Sp. 1789-1803, bes. Sp. 1794; Riemann Musiklexikon, Sachteil, Artikel "Perfectio", S. 721.
- 58 Matth. 3, 13-17.
- 59 BUTTSTETT, Titelblatt. Ein von zwei Engeln gehaltenes Band trägt die Aufschrift: "Wo warest du, da mich die Morgensterne Lobeten ...", (Hiob 38,7). Im Zentrum der oberen Bildhälfte ist ein aus zwei Dreiecken gebildeter Stern zu sehen, in dem drei Flammen brennen. Vgl. dazu BLANKENBURG; der Stern steht hier als zentrales Symbol für die Trinität mit einem direkten Bezug auf die "Drei-Klänge" ut-mi-sol und re-fa-la.
- 60 DAMMANN, S. 56; eine ausführlichere Analyse von BuxWV 223 bei DEFANT, Instrumentale Sonderformen.
- 61 DAMMANN, S. 215ff. und 353f.; SERAUKY, Sp. 113-118.
- 62 WERCKMEISTER, Paradoxal-Discourse, S. 23, zit. nach DAMMANN, S. 404.
- 63 MATTHESON, S. 130. Aufgeführt bei KARSTÄDT als BuxWV 251.
- 64 Vgl. DEFANT, Reincken.
- 65 Von nicht nachlassender Aktualität während des ganzen 17. Jahrhunderts waren offenbar die "Vier Bücher vom wahren Christentum" von Johann ARNDT (Magdeburg 1610). Das Werk erfuhr 1695 in Lüneburg eine Neuauflage, der kleinere Abhandlungen von Arndt als 5. und 6. Buch angefügt wurden. Auf Arndt bezieht sich bereits Johann LIPPIUS in der Vorrede zu seiner "Synopsis musicae novae omnio verae atque methodicae universae" (Straßburg 1612); Andreas WERCKMEISTER bemerkt in "Paradoxal-Discourse", S. 22: "Der seelige Johann Arndt schreibt in seinem 4ten Buche im 4ten Cap. Gott der getreue Schöpfer hat es also geordnet/

daß die Untern/ von den Obnern ihre Kräfte/ und Einflüße empfangen müßten". Und sogar noch J.H. BUTTSTETT bezieht sich 1716 auf Arndt (S. 53ff.). Mit dem Verhältnis Gott-Natur-Musik befaßt sich auch Athanasius KIRCHER in seiner "Musurgia", auf deren Titelkupfer alle Bereiche emblematisch dargestellt werden. Einen Ausschnitt aus diesem Frontispiz übernahm Johann RIST für seine 1651 in Lüneburg gedruckte "Sabbathische Seelenlust". (Dazu auch DAMMANN, S. 406ff. und die Abb. IV und VII). Daß diese Vorstellungen populär gewesen sein müssen, zeigt ihr Eindringen in kleinere Unterrichtswerke dieser Zeit, vgl. DAMMANN zu Mathaei und Fockerodt, S. 75, 86 und Kap. V.

66 BLUME, Sp. 548-571, bes. 555. Zu WERCKMEISTERS "Harmonologia Musica" (1702) verfaßte Buxtehude ein Epigramm und ein Akrostichon über den Namen "Werckmeister". Diese Schrift enthält Werckmeisters Kontrapunktlehre. Die Orgeln in der Lübecker Marienkirche wurden 1683 in eine wohltemperierte Stimmung in der Art Werckmeisters verändert. Vgl. dazu VOGEL.

67 WERCKMEISTER, Sendschreiben, S. 53.

Alle Notenbeispiele aus: D. Buxtehude. Sämtliche Orgelwerke, hrsg. von Klaus Beckmann, Edition Breitkopf Nr. 6661-6664, Wiesbaden 1971. Copyright by Breitkopf und Härtel, Wiesbaden