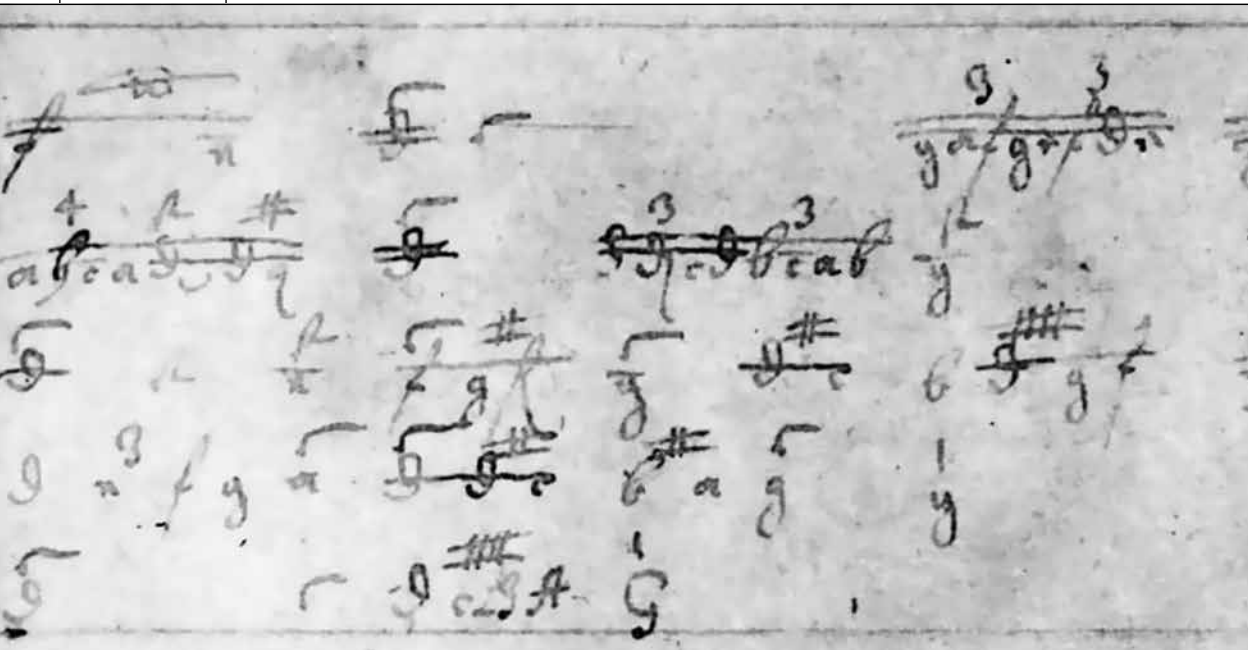




Klaus Beckmann

Profiling Buxtehude

**Aufführungspraxis beim *Praeludium C-Dur*
BuxWV 138**

Zugegeben: Der aus der englischen Kriminalistik stammende Begriff Profiling mag im Zusammenhang mit dem braven Lübecker Marienorganisten zunächst überraschend klingen, zumal überhaupt nicht feststeht, für welches Delikt der «Täter» Buxtehude zur Verantwortung gezogen werden soll.

Kriminalistik
in der Musik-
wissenschaft.

Immerhin konnten 1962 durch die Spurensicherung in Gestalt des Göttinger Musikwissenschaftlers Dietrich Kilian drei handgeschriebene Notenseiten mit dem *Prælu-dium ex C h di Diet: Buxtehude* in einer Sammelhandschrift aus dem Besitz des 1790 in Giessen, seit 1805 in Darmstadt tätigen Organisten Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846) geortet werden, die 1852 in Darmstadt vom amerikanischen Musikprofessor Lowell Mason (1792–1872) käuflich erworben und 1873 der Yale University in New Haven, USA, übereignet worden waren (Music Library, LM 4838).¹ Rinck hatte 1786–1789 bei Johann Christian Kittel in Erfurt, einem Schüler Johann Sebastian Bachs, Komposition und Orgelspiel studiert, und die Abschrift des Buxtehude-

¹ Vgl. Dietrich Kilian (Hrsg.): *Dietrich Buxtehude, Præludium und Fuge C-Dur. Für Orgel, Erstdruck*. Berlin: Verlag Merseburger 1963 (EM 836)

Praeludiums geht wahrscheinlich auf die Zeit seines Unterrichts bei Kittel zurück, wobei letztgültig nicht gesichert ist, dass Rinck die erhaltene Kopie selbst angefertigt hat.

Die Spur der Überlieferung des Buxtehude-Praeludiums endet mithin bei Kittel in Erfurt. Erhellendes zum Weg des Urtextes aus Lübeck nach Erfurt, von Buxtehude zu Kittel, fehlt leider, sodass die Authentizität dieser Überlieferung nicht durch nachweisbare lückenlose Tradierung verbürgt ist (*Filiation, Äussere Textkritik*). Ein weiteres Unsicherheitsmoment stellt die Notenschrift der Quelle dar, denn mit Sicherheit ist davon auszugehen, dass die Urschrift dieses Orgelpräliums in Buchstabentabulatur abgefasst war. Nicht nur der Vorgang der Übertragung aus der Tabulatur in Noten ist – je nach Erfahrung der Schreiber – fehleranfällig, das System Notenschrift impliziert ebenso Eigentümlichkeiten der Notation, die sich von der Tabulatur unterscheiden, insbesondere hinsichtlich der Rhythmusnotation, speziell bei der Balkensetzung. Trotzdem stehen heute Methoden der Textprüfung und Edition zur Verfügung (*Innere Textkritik; tabulaturkonforme Rhythmusnotation*), die Bonität beziehungsweise Authentizität des Tonsatzes weitestgehend absichern können. Über eventuelle Eingriffe in den Quellentext informieren die Herausgeber wie üblich detailliert im Revisionsbericht ihrer Notenausgaben.²

Jenseits der somit als gelöst zu bewertenden Textfrage, die bei einer Einzelüberlieferung wie *LM 4838* besondere Aufmerksamkeit beansprucht, richtet sich das *Buxtehude-Profil* nunmehr auf die Interpretation, die Aufführungspraxis des schriftlich fixierten Praeludiums, rund 350 Jahre nach der mutmasslichen Entstehung des Werkes. Zu fragen ist: Lassen sich aus dem Notentext Anhaltspunkte für eine authentische Verklanglichung des Quelleninhalts – etwa durch Beobachtung aussagekräftiger Strukturen – gewinnen? Das wäre eine detektivische Ermittlungsarbeit, die das Profil der Tonsprache des Lübecker Meisters nicht mehr – wie heutzutage üblich – nach eigenem Gutdünken, sondern aufgrund methodischer wie strukturanalytischer Reflexion «authentisch» zutage treten liesse. Wie es scheint, hat die Textfrage die praktische Beschäftigung mit Buxtehudes Orgelœuvre in den letzten Jahrzehnten weitgehend in den Hintergrund gedrängt, sodass es nun gewiss an der Zeit wäre, den nicht minder wichtigen Fragenkomplex *Aufführungspraxis* intensiver zu behandeln. In Bezug auf das Ziel, *Unbekanntes* durch geeignete Beobachtung des vorhandenen *Bekannten* aufzudecken, zu erschliessen, zu ermitteln, herauszufinden, entspricht diese beabsichtigte musikpraktische Recherche dem *Profiling* der Kriminaltechnik.

Aufbau, Datierung des Praeludiums C-Dur

Buxtehudes *Praeludium* C-Dur gliedert sich in drei Teile oder Flächen (**F1, F2, F3**), die *Figurative Eröffnung* (Takt 1–22), den *Fugierten Durchführungskomplex* (T. 23–63) und das kurzgefasste *Final* (T. 64–69). Der Schlussteil **F3** wird durch ein eintaktiges Pedalsolo eingeleitet, das über die Pfeilertöne $c' g^\circ c^\circ$ die Mollparallele mit dem Pedalton

Textfragen.

Anhaltspunkte
für authentische
Interpretation aus
dem Notentext.

² Edition des Praeludiums und textkritisch-editorische Details vgl. Claudia Schumacher (Hrsg.): *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke, Teil 1: 18 Praeludia [pedaliter]*, Mainz: Schott 2012 (ED 2111 • *Meister der Norddeutschen Orgelschule*, hrsg. von Klaus Beckmann, Band 25), S. 4, 16–19, 110–112

Buxtehudes
ureigene Diktion
ermitteln.

A aufsucht, um sodann kadenzierend über den Sextakkord *E-g-c*, den Quintsextakkord *E-g-b-c*, die Subdominante F und den Verminderten Dreiklang *D-f-h* schliesslich die Tonika beziehungsweise den Orgelpunkt *C* zu erreichen.

Die Fuge **F2** über ein munteres Thema mit italienisch-konzertierendem Duktus bietet charakteristischerweise drei *Expositionen*, zunächst mit *Beibehaltenem Kontrapunkt*, schliesslich in Kombination mit einem selbstständigen *Kontrasubjekt*.

Im Eingangsteil **F1** begegnen einem mannigfache Erscheinungsformen figurativer Arbeit: Skalen, Gruppierungen beziehungsweise Motivbildungen, pointierte intervallische Figuration und ostinate Gestaltungen, wobei sich – aufs Ganze gesehen – das Interesse erkennbar in besonderem Masse auf die intervallische Feinzeiselierung richtet.³

Die knappe formale Ausgestaltung des *C-Dur-Praeludiums* 138 als Praeludium, Fuga und Final erinnert an das ähnlich konzis angelegte *Praeludium G-Dur* BuxWV 147 mit Figurativer Eröffnung **F1**, Fuge **F2** und Supplementum **F3**. Dem Stilbefund nach darf auf eine relativ frühe Entstehung dieser beiden Orgelwerke geschlossen werden, wozu wahrscheinlich Buxtehudes Zeit im dänischen Helsingør 1660–1667 – vor seiner Berufung nach Lübeck – in Betracht kommt.⁴

Die Spur zurück zum Originalklang

Es gilt, aus dem «Sachverhalt Notentext» den – möglichst originalen – «Sprachverhalt Buxtehudes» zu ermitteln, seine ureigene Diktion, seine musikalische Rede- beziehungsweise Spielweise. Klar, dass eine derartige gedankliche Rekonstruktion verlorener Klänge Risiken aufweist. Als warnendes Beispiel steht die mittelalterliche Schmunzelgeschichte von den beiden neugierigen Mönchen zur Verfügung. Wer als Erster ins Paradies käme, hatten sie verabredet, würde dem Zurückgebliebenen im Traum eine Ein-Wort-Botschaft senden, entweder *taliter*, so ist es, wie man sich gemeinsam den Himmel ausgemalt hatte, oder *aliter*, anders als die erdachte Vorstellung. Als der Erste das himmlische Sein kennenlernte, meldete er seinem Ordensbruder, was nunmehr zweier Wörter bedurfte: *Totaliter aliter* – vollkommen anders!

Praeludium [C-Dur] BuxWV 138

Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707)

3 Vgl. hierzu Klaus Beckmann: *Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755, Teil II, Blütezeit und Verfall, 1620–1755*. Mainz: Schott 2009 (ED 20088), S. 319 ff.
4 Zu BuxWV 147 vgl. Klaus Beckmann: *Zur Chronologie der freien Orgelwerke Buxtehudes*. In: Arnfried Edler, Friedhelm Krummacher (Hrsg.): *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit, Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, Kassel: Bärenreiter 1990, S. 224–234.

Takte 5–7 • Basisinformationen

Arme, Beine, Hände, Füße und so weiter – wie der menschliche Körper aus Gliedern besteht, so ist die Strecke Takt 5–7 des Praeludiums aus fünf korrespondierenden Einheiten oder Gliedern von der Länge eines Dreivierteltaktes (2 + 1 Viertel) gestaltet, die hier als *m1* (*membrum 1*), *m2* usw. bis *m5* bezeichnet seien.

In drei Fällen beginnen die Einsätze sozusagen «volltaktig», das heisst auf beziehungsweise mit der Taktzeit (*m1* Bass, *m3* Alt, *m4* Bass), zweimal «auftaktig» mit einer Sechzehntelpause (*m2* Diskant, *m5* Diskant). Wozu dieser Unterschied?

Beim «volltaktigen» Beginn der betreffenden Membra *m1*, *m3* und *m4* ist zu berücksichtigen, dass die erste Sechzehntelnote jeweils Bestandteil eines weiträumig übergeordneten «Gitters» oder «Netzes» von Impulsen darstellt, das Buxtehude ab Takt 2, Taktzeit 3, in regelmässiger Folge aufgebaut und als Achtelnote mit nachfolgender Achtelpause notiert hat. Diese 18 Akzentuierungen aller vorhandenen Taktzeiten – die Bezeichnung «Achteltupfer» wäre durchaus angemessen – verteilen sich innerhalb der Takte 2–7 zum einen auf Diskant+Alt-Terzen sowie zum andern auf Einzelnoten-Tupfer (Achtel + Achtelpause) im Manualbass.

Wie bei *m2* und *m5* übereinstimmend zu erkennen ist, beginnt das *Membrum m* definitiv auftaktig. Innerhalb des Tonsatzes der hier beobachteten Strecke Takt 5–7 tritt allerdings eine Mischung aus voll- und auftaktigen Einsätzen auf, zudem in imitatorischer Schichtung (Bass, Diskant, Alt). Dabei zeigt sich, dass trotz den Sukzessiveinsätzen eine strengstimmig-kontrapunktische Qualität des Tonsatzes nach Fugenart nicht intendiert ist, sondern freie imitative Verwendung des *Membrum*-Materials vorherrscht – ein Paradigmenwechsel vom traditionell-linearen Kontrapunkt zu aufgelockerter figurativer Satzgestaltung.

Des Rätsels Lösung: Die Verschiedenheit der *Membra*-Einsätze resultiert daraus, dass sich zwei Ebenen überlagern; während die *Struktur* (Substanz, Profil von *m*) durch auftaktigen Beginn (Sechzehntelpause) charakterisiert ist (*m2*, *m5*), erfordert das übergeordnete *Viertel-Raster* (Achtel + Achtelpause) den klingenden Impuls jeweils auf den Taktzeiten, hier 1, 1 und 3 (Sechzehntelnote, *m1*, *m3*, *m4*).

Es fragt sich, ob dieser analytische Befund durch den Spieler hörbar gemacht werden sollte. Um einen auftaktigen Beginn der Membra *m1*, *m3* und *m4* zu erreichen, müsste artikulatorisch jeweils eine Zäsur zwischen dem ersten und zweiten Sechzehntel zu Beginn der Takte 5 und 6 sowie in der Mitte des Taktes 6 eingefügt werden. Das Ergebnis grenzt an Manierismus, Überprägnanz, und überdies ergäbe sich gegenüber den Achteltupfern ein quasi-synkopischer Konflikt in der Spielbewegung. Im Sinne des «Viertel-Rasters» und einer koordinierten Spielbewegung beider Hände (Gewicht, Tupfer) erscheint es mithin vorteilhafter, auf die motivisch-strukturelle Profilierung durch Minimalzäsur zu verzichten und stattdessen dem Aspekt grossräumiger Viertel-Impulse (in Gestalt von Achteltupfern plus Achtelpause) Vorrang zu gewähren und dazu mit betontem volltaktigen Beginn (analog den Tupfern) die Akzentuierung der Taktzeiten vorzugsweise zu unterstützen.

Was für den Anfang der *m*-Membra gilt, trifft nunmehr auch für das Terz-Intervall in der Mitte der *m*-Motive zu. Eine artikulatorische Zerlegung der Terz in (1.) Zielton der vorhergehenden Stufenbewegung, (2.) Zäsur und (3.) auftaktigen Beginn einer

Überlagerung
zweier Ebenen.

Wie hörbar
machen?

Terz als
profilier-
tes
Intervall.

neuen motivischen Miniatur würde wiederum den Konflikt gegenläufig-synkopischer Bewegung zum Tupfer in der anderen Hand heraufbeschwören. Dagegen erscheint es für die Kontinuität des übergeordneten Bewegungsverlaufs (Achteltupfer–Achtelpause) weitaus vorteilhafter, die Terz als profiliertes Intervall, als Figur beziehungsweise besondere Auszeichnung, nämlich als *Variatio* (Christoph Bernhard, ca. 1660)⁵ hervorzuheben – als Trochäus (schwer-leicht, lang-kurz) entspricht diese intervallische Figuration zudem den Gewichtsverhältnissen der Tupfer-Bewegung voll und ganz.

Nimmt man die Betonungsverhältnisse in den Blick, stellt sich Buxtehudes Membrum *m* als Kombination aus drei Elementen dar:
(a) aus 4 oder (I)+3 Sechzehnteln, einem *Paeon 1* («volltaktig»/betont oder «auftaktig»/unbetont, mit Sechzehntelpause beginnend – Schreibweise: *sPaeon 1*),
(b) aus 2 + 2 Sechzehnteln, nämlich Terz- + Sekundintervall, jeweils trochäisch betont, zusammengefasst zu einem *Ditrochäus*, ferner
(c) aus 1 Achtel + Achtelpause, als *Trochäus*,
somit als dreigliedriges Kombi-Membrum aus

Paeon 1 + Ditrochäus + Trochäus oder (vereinfacht zu)
Alpha + Beta + Gamma.⁶

Die aufgezeigten Betonungsverhältnisse lassen sich auf der Orgel durchaus dynamisch differenziert wiedergeben (quasi *forte*, *piano*) beziehungsweise durch Artikulation (Dichte) und Agogik (Akzentuierung durch Dehnung) hörbar machen.

Takte 1–4. Sicheres Verstehen durch kontextuale Hilfe

Gestützt auf diese anhand der Takte 5–7 gewonnenen Erkenntnisse lassen sich nunmehr die Takte 1–4 in den Blick nehmen. Die einstimmige Diskantlinie des Taktes 1 zeigt Übereinstimmungen mit dem Motiv *m*, wobei sich allerdings die Richtung des Tonhöhenverlaufs signifikant geändert hat: Der *Ascensus* von *m* (Takte 5–7: Tonhöhenverlauf von *m* beginnt *aufwärts*) ist in einen *Descensus* (Beginn *abwärts*) gespiegelt, umgekehrt worden. Die Umkehrung (*inversio*) gehört zwar zu den traditionellen Mitteln der frankoflämischen Schule beziehungsweise zu deren kontrapunktischer Hochkultur, bei Buxtehude hat sich indes der Zusammenhang gewandelt: Das Interesse gilt hier nicht mehr den ausgeklügelten satztechnischen *artes* (Künsten) wie ehemals, sondern der modernen, in erster Linie *figurativen* Ausstattung des Tasten- beziehungsweise Orgelsatzes, des Praeludiums.

Viel wichtiger als diese historische Einordnung ist jedoch der spielpraktische Gewinn. Aus der Analyse der aussagekräftigen Takte 5–7 kann nunmehr fundamentiert und insofern viel sicherer das artikulatorische Profil des Anfangstaktes bestimmt beziehungsweise gewonnen werden. Die Einstimmigkeit des Taktes 1 ist nämlich als

5 Joseph Müller-Blattau: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter 1963, S. 73
6 Zur Analyse unter den Aspekten *Metrum* und *Intervallische Figuration* vgl. Klaus Beckmann: *Historisierend oder historisch? Andreas Knellers «Praeludium [pedaliter, d-Moll]» in historisierender Spielweise*, in: *organ* 1/2015, 18. Jahrgang, Mainz: Schott 2015, S. 38–42; Ders.: *Intervallische Figuration und Artikulation*, in: *Ars Organi*, 63. Jg., 2/2015, S. 94–97

Nicht mehr artes,
sondern figurae.

Umkehrung von *m* im Sinne der ermittelten Konturierung *sPaeon 1 + Ditrochäus + Trochäus* oder *Alpha + Beta + Gamma* aufzufassen, und zwar mit den charakteristischen Details der pointiert trochäisch geschärfte Intervalle Terz *g'-e'* und Sekunde *f'-g'* in der Mitte von *m*. In Takt 2, Taktzeit 2, zeigt sich nochmals dasselbe ditrochäische Profil im *Beta*-Element, in Takt 4:2 im Diskant schliesslich ein weiteres Mal.

Wesentlich: hörbare Taktordnung

Auf das *Vierteltaktzeiten-Raster* (Achteltopfer + Achtelpause, beginnend mit Takt 2, Taktzeit 3) ist bereits aufmerksam gemacht worden. Dabei gilt es allerdings zu beachten, dass die vier Taktzeiten – numerisch 1 2 3 4, $\frac{4}{4}$ -Takt, Taktvorzeichnung: *C* – hinsichtlich ihres Klangwertes in ein übergeordnetes System oder Regelwerk eingepasst sind. So, wie sich die fünf Motive *m1*, *m2* bis *m5* in den Takten 5–7 aneinanderreihen, akzentuieren sie mit ihren melodischen Ziel- und Endpunkten jeweils die Taktzeiten 1 und 3, was nunmehr faktisch eine $\frac{2}{2}$ -Taktordnung ausmacht. Hinzu kommt, dass die artikulatorische Besonderheit der Terzfigur *Variatio* (Trochäus), die jeweils auf die Taktzeiten 2 und 4 fällt, unüberhörbar eine Unterteilung der beiden Halbe-Grundwerte aktiviert. Man spricht in solch einem Fall von «unterteilten Halben» oder von «2-Halbe-Takt, unterteilt». Für diese beschriebene Differenzierung, die auf dem überlieferten Tonsatz basiert, darf sogar der Anspruch erhoben werden, dass die Taktverhältnisse « $\frac{2}{2}$, unterteilt» beziehungsweise deren Hörbarmachung der genuinen Intention des Komponisten Buxtehude entspricht. Verworfen wird jedenfalls eine Korrektheit des Vortrags, die den Notentext grammatisch einwandfrei und in angestrebter Gleichmässigkeit distanziert wiedergibt. Es kommt vielmehr auf eine artikulatorisch differenzierte Darbietung der einzelnen Motive und ihres Zusammenwirkens an, was eine dynamische (lautstärkenmässige) Unterscheidung beziehungsweise Gruppierung von *Forte*- und *Piano*-Tönen beziehungsweise *Crescendo*- oder *Decrescendo*-Führungen im Verbund mit einer lebendigen Agogik mit einschliesst. Als Ziel gefragt sind Deklamation, musikalische Rede mit prononcierten Spitzen, vitale Darbietung des schriftlich fixierten musikalischen Sinns nach Massgabe der *Seconda prattica* Monteverdis, wie wenn es eine handlungsbetonte – «dramatische» – Spielszene wäre.

Rückblickend kann festgestellt werden, dass es methodisch sinnvoll war, das *Buxtehude-Profil* nicht gleich mit den ersten Takten zu beginnen, sondern zunächst einen geeigneten aussagekräftigen Ausschnitt, nämlich die Takte 5–7, zu wählen, um dort Erkenntnisse zu gewinnen, die für den – in diesem Fall vorhergehenden – Kontext aufschlussreich sein oder werden können.

Takte 7:3–9:2 • Fortspinnung mit neuem Material

Mit *m5* endet in Takt 7, 1. Takthälfte, die Staffel der *m*- beziehungsweise der *m/Umkehrung*-Einsätze. Zwar werden die Achteltopfer im Diskant und Bass fortgesetzt, aber im Alt tritt, gleichsam durch Störung des Regelmässigen eine neue Entwicklung einleitend, die synkopische Akzentuierung hinzu (Sechzehntel *b'-a'*, *a'-g'*), was wiederum für die Vierteltaktzeiten 3 und 4 jeweils eine Unterteilung, eine Verschnellerung zu Achtel-Impulsen bedeutet – entstanden sind zwei *Ditrochäen*. Zu Beginn des Taktes 8 kulminiert die Verschnellerung aufgrund einer weiteren Bewegungssteige-

Keine angestrebte Gleichmässigkeit.

Musikalische Rede mit prononcierten Spitzen.

rung: repetierte Sechzehntel-Akkorde in der Rechten, verschärfend unterlegt durch gegenläufige Akzente in der Linken – diese zweitönige Figur «Sechzehntel + punktierte Achtel» ist als *Lombardischer Rhythmus* bekannt. Sodann führt die solistische Fortsetzung im Bass die Bewegung wieder in unterteilte Viertel zurück, perfekt realisiert durch nachschlagende Oktaven, modellhafte Achtel-Trochäen (*a°-A, D-d°, A-a°*).

Takt 9:3 ff. • Fragmentierung

Paëon 1 (4 oder (1)+3 Sechzehntel), *Ditrochäus* (2 + 2 Sechzehntel) und *Trochäus* (Achtel + Achtelpause) beziehungsweise *Alpha, Beta, Gamma* sind als die drei Strukturelemente von *m* ermittelt worden. In Takt 9:3–4 ist erstaunlicherweise zu beobachten, dass Buxtehude aus dem dreiteiligen *m*-Verbund das mittlere *Ditrochäus/Beta*-Element (Terz + Sekunde, *g'-b' + a'-g', Beta*) herausbricht und dieses Fragment sogleich aufwärts sequenziert (*a'-c'' + b'-a', Beta/Sequ*). Diese Aktion (*Beta + Beta/Sequ*) findet ihre Fortsetzung und zugleich ihren Abschluss mit *Gamma* (T. 10:1–2), nämlich zwei fallenden Terzen *g'-e' f'-d'* und dem Zielton *e'*. Insgesamt ist diese neu exponierte Phrase *n* mit *Beta, Beta/Sequ* und *Gamma* als fest umrissene Sinneinheit hinreichend markiert.

Anschliessend leiten drei Sechzehntel in Stufenbewegung hin (oder über) zur erneuten Präsentation des (aus *m* herausgelösten) *Ditrochäus/Beta*-Elements *c''-e'' d''-c''* und seiner unmittelbaren Sequenzierung (*Beta/Sequ*) *d''-f'' e''-c''*. Wenn nun auch noch das diastematische Profil von *Gamma* erschiene, würde es sich um eine Quasi-Wiederholung der vorhergehenden Phrase *n* handeln. Buxtehude zieht es jedoch vor, für die folgenden vier Takte eine völlig anders geartete Fortsetzung – *Fortspinnung* – zu präsentieren, und zwar eine stereotype, rein *intervallische Figuration*: zunächst (T. 11) regelmässig abwechselnd aufwärts gerichtete *Sekunden* und *Terzen* – in der Figurenlehre⁷ werden sie *Superjectiones* und *Variationes* genannt – , dann allein das kleinstmögliche Intervall, die Sekunde *e''-f''*, achtmal (T. 12), und schliesslich greift der Komponist für die Takte 13–14 wieder auf Sekunden und Terzen im Wechsel (wie zuvor in T. 11) zurück.

Wenig Sinn dürfte es machen, wenn man diese intervallischen Stereotypen der Takte 11–14 nun auch einheitlich spielen würde – gleichsam wie eine stupide Etüde. Gewiss ist hier die Persistenz ostinater Reihung durchaus intendiert, aber einen musikantischen Sinn erhält die länger ausgebreitete Musik erst durch eine orientierende übergeordnete Binnengliederung. Um solch eine – das sei unterstellt: immanente – Struktur erkennbar zu machen, bietet sich an, zunächst *Gamma* in seiner ursprünglichen Länge aufzugreifen (*Gamma/L*) und damit das in Takten 10:3–4 begonnene Zitat von *Beta* und *Beta/Sequ* abzurunden: Bei *Gamma/L* handelt es sich um 2+2+2 = 6 Sechzehntel oder *Ditrochäus + Trochäus* am Anfang von Takt 11, nicht in der Diastematik, wohl aber in der *Länge* *Gamma* entsprechend, dabei jedoch keinesfalls mit (ab)schliessender, sondern öffnender formbildender Wirkung ausgestattet (*e''-f''*).

Musikantischen
Sinn durch über-
geordnete Bin-
nengliederung.

7 wie Anmerkung 5, S. 71 ff.

Die Betonungsverhältnisse, die Akzentuierung der Taktzeiten 1 und 3 («unterteilter $\frac{2}{2}$ -Takt»), weisen den Weg für die anschließende sext- und dezimenparallele Figuration: *Gamma/L* wird in Takt 11 zwar als 9.–14. Sechzehntel wiederholt, muss aber betonungshalber mit einem «Auftakt» *d''-f''* versehen werden, sodass sozusagen eine Sechzehntel-Gruppierung von 2 | 2+2+2, eine Phrase von 2+6 = 8 Sechzehnteln entsteht. Diese auftaktige 2+6-Gruppierung (Phrasierung, Gliederung) lässt sich sinnvollerweise als fortlaufendes Ordnungsprinzip auf die Takte 11–14 applizieren, insgesamt siebenmal.

Das reizvolle Spiel mit ostinater Motorik setzt sich in den Takten 15–16 fort. Wie es scheint, akzentuiert die permanent kreisende melodische Bewegung von Alt und Diskant samt Viertelbewegung des Pedalbasses nunmehr wieder die «volltaktige» Ausrichtung der Taktordnung, und auch der Trommelwirbel von Quartsextakkorden, die vorteilhafterweise in dreistimmigen Griffen beider sich abwechselnder Hände erzeugt werden, wird zunächst einmal durch den solistischen Pedaleinsatz G metrisch genau fixiert.

In Takt 17 lässt sich wiederum die ursprüngliche halbtaktige Struktur des musikalischen Verlaufs geradezu mustergültig in der Anordnung *Ditrochäus–Ditrochäus–sPaeon 1–Ditrochäus* wahrnehmen. Das artikulatorische Profil der Ditrochäen in Takt 17 (Tz1, Tz2, Tz4) und Takt 18 (Tz 4) tritt durchaus ausgeprägt in Erscheinung, obwohl es «nur» enge Sekundbewegungen sind.

Als besonderes Ereignis will zu Beginn des Taktes 20 im Diskant das exponierte Zitat von *Beta/K* – hier handelt es sich um eine Art *Krebs (cancricans)*, um eine rückläufige Form von *Beta* – dargeboten werden. Der echoähnliche Appendix Takte 21:2–22:4 wird bezeichnenderweise mit auftaktigem *Alpha (sPaeon 1)* eingeleitet. Als letzte Finesse innerhalb der *Figurativen Eröffnung F1* (T. 1–22) präsentiert Buxtehude schliesslich im Schlussklang die gegen die Tonika C-Dur scharf dissonierende Lydische Quarte *fis'*, den synkopierenden Tritonus als unvorbereitete Reizdissonanz.

Zusammenfassung

Ausgangspunkt war das Ansinnen, aus dem in einer einzigen Quelle (*unicum*) überlieferten Notentext die originale Klanggestalt, Buxtehudes Intention, herauszufiltern, zu rekonstruieren. Schon im 19. Jahrhundert stellte die Textwissenschaft (Klassische Philologie) für ihre ähnlich gelagerten Belange den Begriff *vox ipsissima* zur Verfügung – gesucht wurde die «ureigene Stimme» von Verfassern der Antike, die seit Langem nicht mehr erreichbar sind. Ferner wird in der modernen Kriminalistik das *Profiling* verwendet, um Erkenntnisse zu unbekannten Sachverhalten zu ermitteln. In der Zielsetzung sind sich die drei genannten Ansätze weitestgehend einig.

Es galt, der Morphologie, der schriftlich fixierten «Oberflächenstruktur» des Praeludiums, jene bestimmbar Elemente zu entnehmen, die im Konzert der Mehrdeutigkeiten Aufschluss über den *authentischen Buxtehude* bieten können. Das wurde möglich im Zusammenspiel von Beobachtungen zu Taktakzent beziehungsweise Taktzeitenimpulsen, Motivbildungen, metrischen Gliederungsmodi, Phrasierung und Artikulation, wobei der *intervallischen Figuration* bei diesem Stück eine ausserordentliche Bedeutung zukommt. Die möglichen beziehungsweise angelegten Feinzise-

Aus dem in einer einzigen Quelle überlieferten Notentext Buxtehudes Intention herausfiltern.

lierungen wollen erkannt und hörbar gemacht werden und disqualifizieren zugleich eine undifferenziert-flächige Präsentation, wie schnell auch immer, als unangemessen.

Die wahrscheinliche Entstehung des Praeludiums zwischen 1660 und 1668 in Helsingør, St. Marien, wirft die Frage nach der Orgel und dem Raum auf. Erbaut wurde das Instrument 1634–1636 durch den königlich privilegierten Orgelbauer Johann Lorentz. Während Buxtehudes Amtszeit nahm Hans Christoff Frietzsch 1663 Erweiterungen vor, wohl in Bezug auf den Klaviaturnumfang (Höhe) und die Stimmzahl. Seit 1663 standen schliesslich 24 Register zur Verfügung, nämlich im *Manual/Werck*: *Principal* 8 Fuss, *Gedackt* 8, *Octav* 4, *Rohrflöte* 4, *Quinte* 3, *Octav* 2, *Zifflöte* 1½, *MiksTur* 4 Fach, *Trompete* 8 – *RückWerck*: *Gedackt* 8, *Principal* 4, [?], [?], [?], *Scharf*, *Dulcian* 8 – *PedalWerck*: *Untersatz* 16, *Principal* 8, *Gedackt* 8, *Octav* 4, *RauschPfeiffe* 2 Fach, *Posaun* 16, *Trompete* 8, *Trompete* 4 [2?] – *Zimbelstern* • *Manual*: C D E F-c3 • *Pedal*:

Praeludium [C-Dur] BuxWV 138

Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707)



Dietrich Buxtehude: Praeludium [C-Dur], manipulierter Notentext mit nicht originalen Zusätzen, die im Aufsatz angesprochene Sachverhalte verdeutlichen sollen. Unterbrochene Zweit- und Doppelbalken zielen auf Gruppierung, kurze Bögen markieren eine Zweierbindung (Trochäus), längere Bögen gliedern Strecken (von der Länge eines halben oder ganzen Taktes, Phrasierungsbögen). Die vorgeschlagenen Fingersätze dienen als spielpraktische Anregung (leider gibt es keine spezielle Untersuchung zu Buxtehudes Applikatur). Selbstverständlich sind sämtliche Vorschläge in den weiträumigen Spielfluss zu integrieren.
(Vollständiger Editionstext des Praeludiums in: Schumacher, Claudia [Hrsg.]: Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke, Teil 1: 18 Praeludia, Mainz: Schott 2012 [Meister der Norddeutschen Orgelschule, hrsg. von Klaus Beckmann, Band 25], S. 16–19)

*C D E-c1 – Koppel: RückWerck-ManualWerck – Sperrventile: ManualWerck, RückWerck, PedalWerck – 3 Bälge.*⁸

Im Hinblick auf die Zeichnungsfähigkeit der Orgel und des Halles ist es gewiss wichtig zu wissen, dass der Kirchenraum von St. Marien kaum eine mittlere Grösse (bezogen auf norddeutsche Backsteinkirchen) erreicht, sodass die Hörsamkeit günstig gewesen und ein verwischender Kathedraleffekt nicht zustande gekommen sein dürfte (Untersuchungen zur Akustik von St. Marien einst und jetzt sind nicht bekannt). Unter diesen Voraussetzungen wäre am ehesten davon auszugehen, dass dem heute vorliegenden Notentext des Praeludiums aus Johann Christian Heinrich Rincks Besitz (ca. 1788) bei der Uraufführung (um 1665) ein klar konturiertes Klangbild entsprochen hat.

Kein verwischen-
der Kathedraleffekt
in St. Marien.

Klaus Beckmann studierte Philosophie, Pädagogik, Latein und evangelische Theologie in Köln, Bonn, Bielefeld, Schulmusik in Detmold und Köln, Musikwissenschaft in Münster und Bochum (1975 Dr. phil.). Gymnasiallehrer (Musik, evang. Religion) in Recklinghausen und Gelsenkirchen, zehn Jahre Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Detmold (Kirchenmusik: Orgelliteraturkunde), 48 Jahre nebenamtlicher Organist, Mitarbeiter und Leiter von C-Kursen. Über 150 Veröffentlichungen, darunter «Repertorium Orgelmusik 1150–2000», 36 Bände «Meister der Norddeutschen Orgelschule», Gesamtdarstellung «Die Norddeutsche Schule, Teil I und II» (allesamt Mainz: Schott). Bereitet zurzeit die Edition des Thesaurus Reconditus (8 Concerti für Soloviolone, Streicher und Continuo) von Johann Paul Schifferholz (1685–1758), Regens Chori et Scholae in Ingolstadt, zum Druck vor und befasst sich zunehmend mit Fragen der Aufführungspraxis bei den Komponisten der Norddeutschen Schule, vor allem bei Tunder und Buxtehude.

⁸ Vgl. Henrik Fibiger Nørfelt: *Orglet i Sct. Mariæ kirke • The Organ at Sct. Mariæ Church • Die Orgel in der St. Marienkirche*. In: *Diderich Buxtehude 1637 • 350 år • 1987, Program for International Buxtehude-Festival 1987*, Helsingør: Sct. Mariæ sogns menighedsråd 1987, S. 30–35.