

Instrumentalforspillene i Buxtehudes kantater

Af SØREN SØRENSEN

Instrumentalmusikkens stadige vækst og selvstændiggørelse gennem det 17. århundrede er en væsentlig medvirkende faktor i udviklingen af den flersatsede kantateform. Påvirkningen fra den tidlig-italienske opera griber her som på andre områder hurtigt om sig. I den kirkelige vokalmusik træffes den instrumentale sinfonia og ritornel både anvendt og kommenteret så tidlig som hos Michael Prætorius, hhv. i samlingen »Polyhymnia Caduceatrix« (1619) og dens teoretiske sidestykke fra samme år, 3. del af »Syntagma musicum«. I denne sidste defineres en Symphonia som »eine liebliche Harmonia, mit 4, 5 oder 6 Stimmen auff einerley oder allerley Instrumenten, (die) ohne zuthun der Cantorum, und im anfang des Concerts und Gesangs vorher gemacht wird / welches fast einem Præludio oder Tocaten zuvergleichen / so ein Organist auff der Orgel / Regal oder Clavicymbel vorher Fantasirt, darauff hernacher der rechte Gesang angefangen und ins Werck gerichtet wird ...« (Syntagma III, s. 189, »Die VI. Art«).

Det fremgår, at sinfoniaen som indledende instrumentalsats nu også (ligesom i operaen) er inkorporeret i kirkekoncerten med for det første et praktisk formål: at give tonen til de syngende (jvf. sidste sætning i citatet) med henvisning til den tilsvarende organistpraksis, for det andet med det æstetiske formål at skabe afveksling og behage. Dette sidste fremgår af de første linier, der sidestiller sinfoniaen med ritornellen. Den forudgående, udførlige paragraf (V. art) gør rede for ritornellens funktion og forskellige former og betoner dens italienske proveniens. En ritornel defineres som »ein Hallelujah oder Gloria, oder ein ander schöne Sententia, welche auffmerckens würdig ist ... und nicht unanmütig zu hören ist«, og til afslutning siges: »Wann in dieser Fünfften Art die Hallelujah, Gloria und Ripieni, mit eitel Instrumenten, ohne zuthun der Vocal-Stimmen Musicirt werden, so sind es rechte Symphonien und Ritornello, wie dieselbe von den Italienern jetzigen zeit gebraucht werden.« (Ibid. s. 184 og 189).

Sinfoniaens og ritornellens formmæssige funktion træder hermed klart frem. De er hver især led i den gennem kontrastering klart afsnitsdelte helhed, der kendetegner vokalkoncerten (og fører frem til kantaten) overfor den ældre, enhedsbestemte motetform.

Sinfoniaen fremtræder hos Prætorius som en ren instrumental form, overensstemmende med dens oprindelige praktiske sigte. Af det ovenfor citerede af Prætorius (VI. art) fremgår, at der ikke eksisterer nogen norm for komponisten med hensyn til forspillet form. De opregnede muligheder spænder fra de improvisatorisk prægede, frie former, med eller uden imitation, præambulum, toccata, can-

Følgende forkortelser er anvendt ved citater og henvisninger:

Bär.-ed. = Bärenreiter-edition. – Bc = Basso continuo. – BW = Buxtehude, Werke (Ugrino-Verlag).

D.B.v.k. = Søren Sørensen: Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik, København 1958.

DDT = Denkmäler deutscher Tonkunst. – S, A. T, B = hhv. sopran, alt, tenor, bas.

zona, ricercare etc. til rene dansesatser, pavaner, mascerader, balletter. Disse sidste henregnes dog ikke til den egentlige sinfonia- *kategori*, men opregnes som alternative muligheder til opfyldelse af sinfoniaens *funktion* («an statt der Symphony»). I praksis bliver den præludeagtige, frie form med tydelige træk fra canzonen (bl. a. den i rytmisk henseende typiske begyndelse ) den foretrukne sinfoniatype både hos Prætorius selv og i den nærmest følgende tid i den protestantiske kirke-musik.

I Heinrich Schütz' »Symphoniae sacrae« I (1629) er brugen af en indledende sinfonia endnu ikke blevet nogen fast regel. Kun halvdelen af de 20 værker er forsynet med en »Sinfonia« til indledning (nr. 3, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17), mens den anden halvdel lader værkerne begynde uden nogen instrumental indledning. Disse forspilsløse værker er dog for nogles vedkommende forsynet med selvstændige instrumentalsatser på anden måde, nemlig som mellemspil, også i denne funktion kaldet »Sinfonia« (nr. 2, 4, 6). De indledende sinfoniaer i Symph. sacrae I kan være nogle få takters (4–12 takters) instrumental igangsætning, der er sammenhængende med den efterfølgende vokalsats, og som introducerer dennes første (eller to første) hovedmotiv(er) (nr. 3, 7, 8, 10) eller uden sådan motivisk sammenhæng (nr. 17), eller de kan være længere, selvstændigt afsluttede instrumentalsatser med motivfællesskab med vokalsatsen (nr. 13, 14, 15, 16) eller uden sådant fællesskab (nr. 5)¹⁾.

I Schütz' »Symphoniae sacrae« II (1647) er brugen af sinfoniaen som forspil heller ikke trængt frem som en regel, tværtimod er kun 12 af de 27 værker forsynet med instrumental indledning. Også her gælder det, at de værker, der begynder uden instrumental indledning, har en eller flere sinfoniaer anbragt *inde i* værket. Først i »Symphoniae sacrae« III (1650) er det blevet almindeligt at indlede værkerne med et forspil, kun 5 af de 21 værker i denne samling har ikke en sådan indledning (nr. 2, 6, 13, 14, 18). I begge disse samlinger, II. og III. del af Symph. sacrae, træffer vi, som i I. del, både den selvstændige sinfonia, adskilt ved helslutning og fermat fra den efterfølgende vokalsats, og den kortere introduktion sammenhængende med vokalsatsen, for begge arters vedkommende findes de med motivisk fællesskab med vokalsatsen (II: nr. 10, 11, 18, 26; III: nr. 9, 12, 19, 20) og uden sådant fællesskab.

Denne kirkelige sinfonia, der træffes hos de tysk-protestantiske komponister før 1650²⁾, og som i århundredets sidste del finder stigende anvendelse i kirkekantaten, har sine rødder i Venedig³⁾.

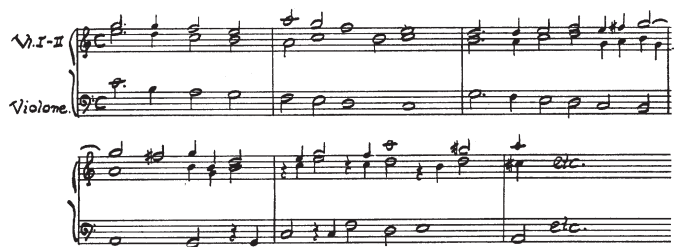
1) Jof. Botstibers gennemgang af de forskellige forspilsmuligheder for de kirkelige vokalværker (Gesch. d. Ouvertüre, Leipzig 1913, s. 12), skematisk gengivet hos Kölsch: Nik. Bruhns, Kassel 1958, s. 146.

2) Foruden hos Prætorius og Schütz findes den, blandt de repræsentative komponister fra denne periode, hos Hammerschmidt, jvf. Botstiber s. 90, uden at dens anvendelse her følger nye træk til de fra Prætorius og Schütz kendte.

3) I H. Botstibers grundlæggende, ovenfor nævnte værk, »Geschichte der Ouvertüre...« omtales i forbigående under de store hovedformer også det kirkelige kantate-forspil. Forf. betoner stærkt udviklingslinien fra Gabrieli til Schütz og dens videreførelse hos de senere kantate-komponister med en særlig reverens overfor de tysk protestantiske komponister (»Der Same, den Giovanni Gabrieli und die übrigen katholischen Kirchenmusiker Italiens ausgestreut, ist eigentlich im protestantischen Deutschland erst zu vollster Reife gediehen: Schon bei den zwei Altmeistern der evangelischen Kirchenmusik, Andreas Hammerschmidt und Heinrich Schütz, sind solche Einleitungssinfonien, denen unverkennbar der Stempel italienischer Herkunft aufgeprägt ist, zu finden«, op.cit. s. 90), men nævner ikke i denne sammenhæng slægtskabet med den venetianske opera-ouvertüre. — En redegørelse for de forskellige muligheder for kantateindledning, der udnyttes i første del af det 17. årh. (dancesatser, canzoner, orgelpræludier m.m.) findes i Heinz Kölsch's bog om Nikolaus Bruhns, Kassel 1958.

I den venetianske opera undergår Ouverturen i løbet af det 17. årh. en væsentlig udvikling fra det enhedsbestemte til det satsmæssigt differentierede, svarende til udviklingen fra canzona til (kammer-, kirke- og orkester-)sonate. De tidlige Ouverture (før ca. 1650), der forekommer sporadisk og endnu ikke som et fast inventar i operaen, er énsatsede, homofone (mest 5-stemmige) med gennemført festivo-præg. Deres opgave var at stå som varsel om noget stort og festligt, skabe den rette stemning blandt tilhørerne, inden den egentlige opera tog sin begyndelse. Det æstetiske formål er træffende gengivet af Alfr. Heuss, når han siger, det er som om Ouverturen vil tilråbe publikum et: »Gebt Acht, es kommt etwas ganz Besonderes!« Satsen er i gravitativ rytme og regelmæssig metrisk udformning, ofte således at perioderne er opbygget som sekvenser. En længere udholdt node i indledningstakterne er hyppigt forekommende⁴⁾.

Denne énsatsede og satsmæssigt enhedsbestemte venetianske Ouverture holder sig til ca. 1650, da allegro-elementer begynder at trænge ind i formen. Det sker dels inden for selve festivo-satsen i form af en satsmæssig uddifferentiering, som f. eks. i Cavallis Ouverture til »Il Giasone« 1649 (benævnt »Sinfonia«), der efter 4 takters rent homofon indledning i halvnoderbevægelse går over i en mere opløst sats med et lille imitationsmotiv i komplementærritmisk 4.-delsbevægelse:



Eks. 1: F. Cavalli: Il Giasone. Sinfonia (Viole I-II udeladt).

Det sker endvidere ved tilføjelse af en selvstændig 2. del, der kontrasterer som allegro-del overfor den indledende grave. Cavallis ovenfor citerede Ouverture til »Giasone« danner overgangen til den todelt venetianer-Ouverture. Den indledende $\frac{4}{4}$ -sats efterfølges efter hel slutning på tonika af en tredelt homofon sats af samme længde som den indledende, og denne Ouverture-type, canzona-typen, som også kan træffes i den tidlige romerske opera (f. eks. i Landi's »Il San Alessio«), bliver herefter den almindelige, ofte med betegnelsen Sonata. (Om terminologien Sonata og Sinfonia vil der nedenfor blive gjort rede).

I løbet af 1660'erne bliver 2. delen, allegro-delen, udvidet og omformet til en fugeret sats, evt. afsluttet med en større homofon kadence. Denne satsmæssige differentiering og udvikling i imiterende retning sker under indtryk af udviklingen inden for den franske Ouverture. Allerede i 1640'erne viser de franske ballet de cour-indledninger ansatser til todelt kontrasterende form, ansatser der peger frem mod den franske Ouvertures klassiske udformning med Lully, endegyldigt opnået med Ouverturen til komedieballetten »Monsieur de Pourceaugnac« 1669, hvor Ouverturen har den form, der siden bliver fastholdt⁵⁾. Mødet mellem venetianer-operaen og dermed -sinfoniaen og den franske Ouverture sker med opførelsen af

⁴⁾ Om disse enkeltheder, se nærmere hos A. Heuss: Die venetianischen Opern-Sinfonien, Sammelbände der intern. Musikgesellschaft 1902-03, særlig s. 410 ff.

⁵⁾ Nils Schiørring: »Allemande og fransk Ouverture«, Kbh. 1957, s. 60 og 69.

Cavallis »Ercole amante« i Paris 1662. Omend mødet ikke sætter spor lige straks, sker der i de følgende år en påvirkning fra den franske todelte form, hvor 2. ledet var fugeret, som fører til en tilsvarende satsfølge inden for den venetianske *sinfonia*⁶⁾.

De forspil-typer, der står som forudsætning for kantateforspillene efter ca. 1650, kan da sammenfattes til følgende:

- 1) den énsatsede »sinfonia«-type enten
 - a) som gennemført homofon sats eller
 - b) med homofone indledningstakter, der går over i en mere opløst sats med småimitationer og komplementærrytmik;
- 2) den flersatsede »ouverture«-type med taktmæssig og/eller kompositionsteknisk kontrast mellem satserne.

Foruden disse selvstændige forspil-typer har vi for kantatens vedkommende at regne med endnu en form for instrumental indledning, som vi traf både hos Prætorius og Schütz, nemlig den ikke-selvstændige indledning, den der er direkte forbundet med, og som hører med til den indledende vokalsats.

Denne ikke-selvstændige indledning kan have motivfællesskab med vokalsatsen, eller den kan være motivisk selvstændig. Man ville vel på forhånd antage, at forekomsten af indledningstakter *uden* motivisk fællesskab med vokalsatsen var det ældst forekommende af de to fænomener, og at udarbejdelsen *med* motivfællesskab var et senere udviklingsstadium, fremkaldt af den elementære kunstneriske trang til enhed. Hvor vidt dette er tilfældet, lader sig ikke med sikkerhed afgøre på grundlag af det forhåndenværende, begrænsede materiale af tidlig italiensk kantatekunst. Hos Prætorius og Schütz forekommer de to fænomener ligelig fordelt, så enheds-trangen har tidligt gjort sig gældende, og i kantatemusikken efter 1650 bliver den tematiske overensstemmelse mellem de instrumentale indledningstakter og selve vokalsatsens åbningstema et almindeligt forekommende fænomen. Også de selvstændige ouverturer kan, som det vil ses nedenfor, være bygget over tematisk stof fra den vokale hovedsats.

Fra slægtledet før Buxtehude skal fremhæves Kaspar Förster d.y., der af komponisterne fra Østersø-området repræsenterer den mest direkte forbindelse mellem Italien og Norden, og som i relation til Buxtehude er af særlig interesse i kraft af sin centrale placering i dansk musikliv som leder af hofkapellet 1661–68. Hos Förster er det selvstændige forspil begrænset til énsatsede, mindre stykker, i formen hører de til ovennævnte type 1 b), den satsmæssig kontrasterende opbygning med homofon indledning kontra imiterende fortsættelse⁷⁾. Den indledende del be-

⁶⁾ Henry Prunières hælder i sit grundlæggende arbejde om den franske ouv. i Sammelbände der intern. Musikgesellschaft XII, 1910–11, særlig s. 585, til den anskuelse, at den franske ouverture skulle være blevet til under påvirkning fra den venetianske *sinfonia*, en antagelse der må siges at være kuldkastet med Schiörrings påvisning af Lully-ouvertürens rent franske forbilleder. Og Heuss' fremhævelse af, op.cit. s. 437, at den venetianske *sinfonia* efter 1680, *uafhængigt* af den franske ouverture, udvikler sig henimod den lully'ske ouvertureform, må ligeledes siges at være indhentet af senere undersøgelser, hvoraf det fremgår, at den franske ouv. efter Cavallis Pariser-besøg 1662 øvede en stadig stærkere indflydelse på den venetianske, jvf. H. Botstiber: »Geschichte der Ouverture . . .«, s. 26: »Jedenfalls hat aber die Bekanntschaft Cavallis und der anderen venetianischen Tonsetzer mit der französischen Ouvertüre auf die venetianische Opernsinfonie starken Einfluss geübt. Die Einzelnen langsamen oder schnellen Sätze beginnen sich schärfer voneinander zu trennen; in ihre Anordnung und Aufeinanderfolge kommt ein gewisses System. Die meisten Sinfonien nähern sich der französischen Satzaufstellung Langsam – Schnell – Langsam.«

⁷⁾ Undersøgelsesmaterialet er de 17 partitursatte kantater (KB Kbh., kat. C II, 186) af de 35, der beror i Dübensamlingen i Upsala UB.

står af nogle få takter (fra 3 til 6 takter) som oftest i halvnoder, hvoraf der udvikler sig en imiterende sats i hurtigere nodeværdier med et eller to motiver.



Eks. 2: Kaspar Förster: Vanitas Vanitatum. Sinfonia.

Af de 17 undersøgte kantater af Förster har de 7 selvstændige forspil, der alle er benævnt »Sinfonia« (det er kantaterne Vanitas vanitatum; Repleta est malis; Lauda Jerusalem; Domini dominus noster; Dialogus de Juditha ...; Bella movet Israel; Ah peccatores). De 5 af dem er af samme type som den ovenfor viste sinf. til »Vanitas vanitatum«, i én af dem (»Ah peccatores«) er den homofone sats gennemført, men kontrasten er på ældre canzone-vis indført ved taktskifte. Undtagelse fra type 1 b) er kun forspillet til »Bella movet Israel«, der indtager en særstilling ved sin programmatisk intrada-karakter (krigsfanfaren, opbygget med et daktylisk trekangsmotiv i imitationer gennem hele satsen).

Af de resterende 10 kantater har de 3 ingen instr. indledning (Intenderunt arcum; Confitebor tibi (a 9) og Ad arma fideles, denne sidste har kun B.c.-ledsagelse), mens 7 har en instrumental indledning, der er forbundet med den efterfølgende vokaldel. Hovedparten af disse 7 viser tematisk fællesskab med vokalsatsen (Credo quod redemptor; Confitebor tibi (a 8); Beatus vir; Dulcis amor Jesu), én har fælles basstemme mellem instr. indledning og vokal indledning (Jesu dulcis memoria), mens 2 ikke har noget motivisk fællesskab mellem instr. og vokal indledning (Confitebor tibi (a 6) og Benedicam dominum). For den sidstes vedkommende (Benedicam dominum) gælder det, at den i sin udstrækning og udformning helt slutter sig til de selvstændige sinfoniaer (type 1 b) og kun adskiller sig fra disse ved, at den instr. indlednings slutakkord falder sammen med vokalsatsens indsats.

For Försters vedkommende kan vi således konstatere (stadig med forbehold overfor det kvantitativt spinkle materiale) dels, at de selvstændige forspil viser en næsten gennemført enhed i type (den venetianske type 1 b), dels at Sinfonia-betegnelsen er konsekvent gennemført for disse selvstændige indledninger, men ikke anvendt for den følgende gruppe, de ikke-selvstændige indledninger. Disse er for hovedpartens vedkommende korte med motivfællesskab med vokalsatsen, et enkelt eksempel viser typen fra den selvstændige indledning overført til den med vokalsatsen forbundne. Kun et lille mindretal har slet ingen instr. indledning (det ene

eksempel begrundet i, at det kun er generalbas-akkompagneret). Ingen af de selvstændige forspil har tematisk fællesskab med den efterfølgende vokalsats.

Försters jævnaaldrende og Buxtehudes forgænger i Lübeck Franz Tunder har efterladt sig 17 bevarede kantater samt 1 løsrevet sinfonia⁸⁾. Kun én af kantaterne (koralkantaten »Helft mir Gott's Güte preisen«) begynder uden instrumental indledning. Et flertal på 10 af de resterende 16 kantater har selvstændige forspil, hvortil kommer den selvstændige, løsrevne Sinfonia a 7 viole. Disse forspil viser både i terminologi og i form en større differentiering end Försters. Som betegnelse begynder nu sonata at vinde indpas ved siden af sinfonia, uden at der kan opstilles kriterier for anvendelsen af det ene og det andet⁹⁾. Sinfonia er endnu langt det almindeligste, det anvendes i 9 tilfælde, mens Sonata kun forekommer i 2.

Den énsatsede type er repræsenteret ved 5 forskellige eksempler på den venetianske type 1 b) og et enkelt eksempel på type 1 a). Mens udformningen hos Förster af den almindelige type 1 b) var temmelig stereotyp, er den hos Tunder væsentlig mere varieret. Den »ortodokse« opbygning, homofon indledning kontra opløst, imiterende fortsættelse finder vi i ktn. »Herr, nun lässest du deinen Diener« (DDT III, s. 22), det ene eksempel på Sonata-betegnelsen, og delvis i »Dominus illuminatio mea« (DDT III, s. 42), i den sidstnævnte består opløsningen dog ikke i imitation og komplementærrytmi, men i violinernes 8. dels-underdeling af halvnodeakkorderne.

Af samme grundtype, den énsatset kontrasterende, er sinfoniaen til »Ach Herr, lass deine lieben Engelein« og til »Nisi dominus aedificaverunt (a 10)«, men begge disse viser en udvidelse til tredeling af formen. Sinfoniaen til »Ach Herr —«, der står i en espressiv c-moll, har en opbygning med klare tonale indsnit på Dom. (takt 7), Dp (t. 11) og T (t. 21, slutningstakten). 1. del er homofon i halvnodebevægelse, men mod sædvane ret stærkt udsmykket i de enkelte stemmer med småornamenter og -figurationer. 2. del, den traditionelt opløst imiterende, er ganske kort (4 t.), og 3. del, der atter er homofon (nu uden nævneværdige udsmykninger), danner en tempomæssig kontrast til de foregående dele, idet tempoet med denne del skifter fra halvnode- til fjerdedelsbevægelse. Forspillet til »Nisi dominus (a 10)«, som er det andet der benævnes Sonata, er en større anlagt indledning. 1. del (t. 1–16) er homofon, opbygget i to sekvensrækker (T–D, D–T) og en 8.delsunderdelt overgang til den opløste 2. del, der har koncerterende imitation mellem stemmerne 2 og 2 og slutter på TV (t. 26). 3. del er atter homofon, i 8.delsbevægelse og opbygget i sekvens med et fastholdt, karakteristisk rytmisk motiv, der med lignende pauseindskud genfindes hos Buxtehude (jvf. forsp. til »Erbarm dich mein —«):



Eks. 3: F. Tunder: Nisi Dominus . . . a 10. Sinfonia, t. 27ff, kun violin I.

⁸⁾ De 17 kantater og sinfoniaen »a 7 viole . . . gesetzt für ein Muttetd Da pacem domine« er trykt i DDT III, 1959. – Den enkeltstående sinfonia kan være skrevet til en almindelig brugt kor-motet over den faste da pacem-trilogi ved gudstjenestens slutning: »Erhalt uns, Herr«, »Verleih uns Frieden« og »Gib unserm Fürsten Fried« (om deres liturgiske placering, se D.B.v.k., s. 95 fodnote). For antagelsen af denne løsrevne sinfonias forbindelse med da pacem-trilogien taler foruden overskriften dette, at dens toneart er a-moll, som er den almindeligt anvendte toneart for trilogien.

⁹⁾ Jvf. Kölsch's kategoriske erklæring (rettet mod Spitta): »Sinfonia und Sonata sind zwei Benennungen für ein und dasselbe Stück, nämlich die Orchester-Einleitung, einerlei welchen Stil oder Formcharakter sie trägt . . .«, op.cit. s. 145.

Til den ældre canzone-type, der har taktmæssig, men ikke satsmæssig kontrast mellem de to dele af satsen, hører sinfoniaen til »Da mihi domine«. Og som gennemført enheds-sats (type 1 a) står sinf. til »Wachet auf«, der er sammensat af 5 pause-adskilte homofone fraser.

Formen med de to satser, den venetianske type 2, som ikke fandtes hos Förster, finder vi i 5 af Tunders kantater. Det er bemærkelsesværdigt, at andetleddet i intet tilfælde er imiterende. Kontrasten mellem de to satser er taktmæssig, ikke satsmæssig, første led i lige takt, andet led i tredelt. De to led er lige lange, kun i sinfoniaen til »Ein kleines Kindelein« er førsteleddet en ganske kort introduktion, hvorved andetleddet i dette tilfælde får overvægt som hovedsats. Førsteleddet kadencerer for dursatsernes vedkommende på Dom., for mollsatsernes vedkommende på Tp, undtagelse danner kun mollsinfoniaen til »Streuet mit Palmen«, der også i førsteleddet kadencerer på T.

De ikke-selvstændige instrumentalindledninger spænder fra den ganske korte introduktion (som de indledende 2 takter i »Salve coelestis pater«) til den tematisk gennemarbejdede sinfonia til »O Jesu dulcissimi«, der i realiteten er selvstændig, men forbundet med vokalsatsen ved en overbundet bastone. De 5 indledninger af denne gruppe har motivfællesskab med vokalsatsen (DDT III, nr. 1, 2, 6, 13, 16), de to af dem (nr. 13 og 16) er koralbearbejdelser, der i instrumentalindledningen gennemfører hhv. de to første og den første linie af c.f. Endelig danner instrumentalindledningen til nr. 3, »Salve mi, Jesu«, en særlig helhed sammen med begyndelsen af vokalsatsen. Værket indledes med en 5-st. homofon introduktion på 8 takter, hvor sangstemmen sætter ind i kadencen (t. 7) og fortsætter, uden anden instrumental ledsagelse end B.c., med indvarslingen af det vokale begyndelsestema, idet taktarten skifter fra $\frac{4}{4}$ til $\frac{3}{2}$. Efter denne vokale indvarsling gentages den instr. introduktion (med skift tilbage til $\frac{4}{4}$), hvorefter sangstemmen (påny med taktskifte) atter sætter ind med sit tema og fører dette til ende. Den instrumentale indledning og den vokale indvarsling er her sammenarbejdet til en ABA-indledning, hvor B-delen udgøres af det vokale motto-udråb. (Hele værket er bygget op i mange kontrasterende smådele med skiften mellem lige og ulige takt).

Sammenfattende kan det siges om Tunders forspil, at de viser en nuancerig udformning af de venetianske typer 1 (med hovedvægten på 1 b) og 2, for den sidstes vedkommende udelukkende med taktmæssig kontrast mellem de 2 led. Den imiterende udformning findes ikke i type 2's andetled, og i type 1 b) er de imitative dele ret minimale, i ét tilfælde består opløsningen ikke af imitation, men akkordunderdelinger. Den instrumentale imitation hos Tunder må som helhed betegnes som rudimentær, endnu i begyndelsen af 1660'erne er det imitative element ikke for alvor trængt ind i kantate-sinfoniaerne¹⁰⁾. Intet af de selvstændige forspil viser motivfællesskab med vokalsatsen. »Sonata« er brugt som betegnelse for to af type 1 b)-ouverturerne, mens alle de øvrige (også de andre af denne type) er benævnt »Sinfonia«. De ikke-selvstændige indledninger, hvoraf en enkelt, formentlig begrundet i dens betragtelige omfang, er benævnt Sinfonia, har motivfællesskab med vokalsatsen. En enkelt af de ikke-selvstændige (Salve mi, Jesu) viser et særlig udarbejdet samspil med indledningen af vokalsatsen.

¹⁰⁾ De overleverede kantater af Tunder kan antages at være blevet til i begyndelsen af 1660'erne, nedskriften kan tidsfæstes til årene 1663–67, se DDT III, s. VIII.

De øvrige for Buxtehude-stilen relevante kantater fra 1660'erne¹¹⁾ opviser et lignende billede som det, der dannede sig efter betragtningen af Tunders kantate-sinfoniaer. Både Matthias Weckmann og Christoph Bernhard¹²⁾ anvender i nuanceret udformning de i Venedig udviklede ouverture-typer, og som hos Tunder er forekomsten af det imitative element ganske rudimentær. Hos Bernhard er forspil-lene som helhed forholdsvis enkle, enten gennemført homofone (type 1 a) eller med ansats til imiterende udarbejdelse af 2. halvdel (type 1 b, som det kan ses i ktn. »Fürchtet euch nicht«).

Hos Weckmann finder vi en bemærkelsesværdig udnyttelse af det koncerterende element, både i gammel skikkelse (type 1 a) og i ny (udnyttet inden for type 1 b). I sinfoniaen til »Weine nicht«, der i overskriften benævnes »Motetto concertato«, sker koncerteringen efter gammelt venetiansk mønster ved en vekslen mellem tutti – mørke stemmer (gamber) – lyse stemmer (violiner og 1. gambe) – tutti i gennemført homofon sats. Denne kantate er forsynet med endnu en sinfonia efter 1. vokalafsnit, og den er ligeledes opbygget på kontrasten mellem lyse og mørke stemmer, men her med anvendelse af imitation (af et enkelt treklangsmotiv) ved indsætterne af de resp. afsnit.

I kantaten »Kommet her zu mir« er det store D-dur forspil, kaldet Sonata, opbygget med et koncerterende anlæg efter nyere, rent instrumentale principper. Satsen er opdelt i tre dele, en kort markant indledning med punkteret rytme (t. 1–4), en koncerterende hoveddel med to successivt behandlede motiver (t. 5–13 og t. 14–41) og en afsluttende homofon del med ekkovirkning (t. 41–47). De to motiver, der behandles koncerterende, er rent instrumentale i deres konception (modsat det førnævnte mere vokal-prægede koncerterende forspil til »Weine nicht«). Det første motiv består af 16.dels-figurationer, imiteret i tertser 2 og 2 (eks. 4), det andet, der behersker størstedelen af satsen med kadence til Sp midt i, består af 16.dels-underledinger af 4.dels-grundbevægelsen (det såkaldte multipli-catio) og imiteres ligeledes fortrinsvis 2 og 2 (eks. 5), undertiden dog i enkeltvis imitation. Efter Sp-kadencen og en efterfølgende overledning til Dom. gennem-føres denne underdeling homofont i samtlige stemmer, indtil en formidlende ekkovergang leder over til sidstedelens adagio-karakter, der fremkaldes ved ind-førelse af ren 4.delsbevægelse over akkordskifter i halvnoder.



Eks. 4: M. Weckmann: Kommet her zu mir. Sonata, t. 5ff.

¹¹⁾ Dette begreb må naturligvis tages med forbehold, et fuldstændigt billede af 60'ernes kantatelitteratur med relation til Buxtehude kan først opnås, når også det italienske materiale, der bl. a. er bevaret i Dübensamlingen i Upsala, gennem partitursætninger bliver gjort tilgængeligt.

¹²⁾ Af Bernhard er bevaret 17 kantater i ms. og 1. del af samlingen »Geistliche Harmonien« (omfattende 20 kantater i stemmebøger, trykt i Dresden 1665) i Dübensamlingen, Upsala, 5 ktr. er trykt i DDT VI, ²1957, endvidere er 2 ktr. udkommet hos Bärenreiter: Fürchtet euch nicht og Jauchzet dem Herren alle Welt. – Af Weckmann er 7 kantater trykt i DDT VI (den som nr. 7 optagne »Wenn der Herr –« er af Jacob Weckmann), i Organum-serien er endvidere udgivet »Zion spricht« og »Wie liegt die Stadt so wüste«.



Eks. 5: M. Weckmann: Kommet her zu mir. Sonata, t. 13ff.

Hos Weckmann træffer vi endvidere et karaktermæssigt nyt og bemærkelsesværdigt træk. Forsp. til »Zion spricht: Der Herr hat mich vergessen« hører i den ydre form til typen 1 b), men formen er her udnyttet til et indholdsmæssigt *espressivo* helt i stil med det i kantaten anvendte *lamentoso*¹³⁾. Kantaten er skrevet over en af Esajas' klagetekster (kap. 49, 14–16) og udformet i tre vokale afsnit for mørke stemmer: hhv. ATB, B-solo og ATB. Det musikalske udtryk i sinfoniaen, der har samme besætning som det ovennævnte forspil til »Kommet her –«, er fremkaldt af den fint cisellerede melodiske udformning. Den indledende homofone del har de 3 gambestemmer + Bc som fundament, hvorover de to violiner ved melodiske tritonus-dissonanser og overslående ornamenteringer og ved hårde dissonansspændinger fremkalder indtryk af det sorgfuldt bevægede:



Eks. 6: M. Weckmann: Zion spricht. Sinfonia, t. 9ff.

I den opløste del af satsen, der sætter ind i t. 11 (se eks. 6), deltager de to violiner og de to øverste gamber i det imiterende spil over et 8.dels-motiv, hvis karakteristikum er en afsluttende faldende kvint, der understreger det nedslående i sindsstemningen (motivet anvendes i 2. halvdel af den efterfølgende vokalsats til tekstleddet »Der Herr hat mich verlassen«). At Weckmann har været sig den særlige *espressivo*-udformning bevidst såvel for forspillet som for hele kantaten ses af, at han i ms.'et til indledning har skrevet: »Diss Stück muss durchaus langsam und affetuos gemacht werden«, og ydermere har han sat karakterbetegnelsen »Adagio« over sinfoniaen (normalt forekommer disse værker uden karakter- eller tempo-betegnelse).

13) Jvf. G. Ilgner: »Matthias Weckmann«, Wolfenbüttel-Berlin 1939, s. 155 f.

Motivfællesskab hos Weckmann mellem instrumentalindledning og vokalsats findes kun i de kortere forspil, i forsp. (uden betegnelse) til ktn. »Der Tod ist verschlungen«, sinf. til »Zion spricht« som anført i forrige stykke og i de indledende ritorneller til de latinske liedkantater »Angelus coeli chorus« og »Rex virtutum«, i den sidste er det dog kun den trinvis faldende bas i de 2 første takter, der er fælles. De øvrige selvstændige forspil viser intet slægtskab. Det er derfor næppe helt berettiget, når Ilgner om de instr. dele af kantaterne siger: »Die Thematik dieser durchweg einsätzig angelegten Stücke hängt mit einigen Ausnahmen mit dem Themenmaterial der Vokalpartien zusammen.«¹⁴⁾ Det er spørgsmålet, hvad der i dette tilfælde er regel, og hvad der er undtagelse, i det sparsomt overleverede materiale er der lige så mange forspil uden som med dette slægtskab.

Buxtehudes forspil De énsatsede, ikke kontrasterende forspil (type 1 a)

a) Gennemført homofone

I Buxtehudes 119 kantater¹⁵⁾ findes 80 selvstændige forspil og 29 ikke-selvstændige instrumental-indledninger, mens 10 kantater ikke har nogen instrumental indledning. I undersøgelsen er endvidere inddraget forspillet til motetten »Benedicam Dominum« og forspillene til 1., 2. og 4. akt af oratoriet med den senere tilføjede titel »Das jüngste Gericht«.

Disse 84 selvstændige forspil viser dels en overtagelse af de forudgående former og typer, dels en friere og stærkere udnyttelse af kontrasteringselementerne i de flerleddede former. Den talrigst repræsenterede type er den énsatsede, ikke-kontrasterende, altså type 1 a). Den forekommer, ligelig fordelt, i gennemført homofon udformning (26 eksempler)¹⁶⁾ og med imitation (27 eksempler)¹⁷⁾.

Den gennemført homofone indledningssats er den, der tydeligst viser slægtskabet med den ældste venetianske operasinfonia og med de tidlige forspil hos Prætorius og Schütz, hvor forspillet var en vægtig, homofon introduktion, men hos Buxtehude finder vi tillige andre karakterer i de homofone forspil. Ser vi på forspillet (»Sinfonia«) til »Aperite mihi« (eks. 7), har vi her en melodisk strømmende, motiv-båren sats, en trionsatesats i triolbevægelse. En tilsvarende allegro-

¹⁴⁾ Ilgner, op.cit. s. 115.

¹⁵⁾ Materialet er det, der er fremlagt i D.B.v.k., s. 27–43. Brudstykket »Dies ist der Tag« på 2½ takt (Pirro s. 437) er ladet ude af betragtning.

¹⁶⁾ De 26 eksempler er: Aperite mihi; Schwinget euch himmelan; O Gott wir danken; Wachet auf I; Nun danket alle Gott; Wenn ich Herr Jesu habe dich; O Gottes Stadt; O lux beata trinitas; Dixit Dominus; Wie wird erneuet; Membra Jesu V; Das jüngste Gericht 4. akt; Wo soll ich fliehen hin; Lauda anima; Ich bin die Auferstehung; Lobe den Herrn; Dominum salvum fac; Wie schmeckt es; Membra Jesu IV; Erbarm dich mein; Fürwahr er trug; Membra Jesu II; Nimm von uns Herr; O fröhl. Stunden II; Pange lingua; Du Lebensfürst.

¹⁷⁾ Eksemplerne er: Entreisst euch; Gen Himmel; Lauda Sion; Jubilate Domino; Ich sprach in meinem Herzen; Herzlich tut mich verlangen; Ihr lieben Christen; Salve Jesu; Membra Jesu VII; Herr auf dich traue ich; Ecce nunc; Schaffe in mir Gott; O wie selig; O Jesu mi dulcissime; Membra Jesu I; Jesu meines Lebens Leben; Herren vår Gud; Welt packe dich; Salve desiderium; Mein Gemüt erfreuet sich; Att du Jesu; O dulcis Jesu; Fürchtet euch nicht; Laudate Dominum; Gott hilf mir; Du Friedefürst I; Gott fähret auf.

karakter med relativt lange motivfraser udviser forspillet til »Schwinget euch himmelan« (Bär.-ed.), der er i $\frac{6}{8}$ -takt, forsp. til »O Gott, wir danken«, »Wachet auf« I (BW VI, 60) og den intrada-prægede »Nun danket alle Gott«, der alle er i $\frac{3}{2}$ -takt, og det med mange synkopebindinger og enkelte småimitationer opbyggede forspil til »Wenn ich, Herr Jesu, habe dich« (BW II, 25). Denne gruppe modsvare det ideal, som er gældende for instrumental-sonaten i det 17. årh., således som det er formuleret af Ernst Hermann Meyer:

»Die Festigung des neuen Sonatentypus ... vollzog sich unter tiefgreifenden stilistischen Wandlungen. Eine neue, straffe, körperhafte Rhythmik führte im Zusammenhang mit dem Siegeszug der Tanzmusik im Ausgang des 16. Jahrhunderts zu symmetrischen Gruppenbildungen in Vokal- und Instrumentalmusik. Ebenso wurde die kompakte Klangeinheit des instrumentalen Motettensatzes aufgelockert. Man strebte nach Bewegtheit und melodisch-symmetrischer Gliederung der Einzelstimme. Die stets auf Klangsinnlichkeit und Melodie eingestellte italienische Musikalität wandte sich mehr und mehr der Ausgestaltung des geringstimmigen, kantablen Satzes mit schöner, geschlossener Linienführung in der Oberstimmen zu.«¹⁸⁾



Eks. 7: D. Buxtehude: Aperite mihi portas justitiae (BW VII, 62). Sinphonia.

Den største gruppe af homofone forspil af type 1 a) hos Buxtehude udgøres af stærkt leddelte, af småfraser sammensatte satser. Enhederne udgøres af 2-, 3-, 4-, undertiden 6-takts perioder, hvor cæsurerne er markeret ved tydelige kadenceindsnit, undertiden understreget med pauseindskud. Som prototype kan vi fremhæve forsp. til »O Gottes Stadt« (eks. 8).

I det storformale er forspillet tredelt med en indledende del, der kadencerer på Dom. (t. 14), en anden del, der kadencerer på Tp (t. 22) og derefter gentages som ekko med ændring af kadencen i sidste takt til T (t. 30), og en tredje del, der er en friere afslutning.

1. del er sammensat af 4-takts perioder og disse igen, ved den fastholdte rytmiske totaktsfigur, opdelt i for- og eftersætning på hver 2 takter. Den afsluttende kadence, der fører til D (t. 12-14), er en selvstændig 2-takts periode. 2. del er til indledning opbygget med en sekvens (2+2 takter, $T_6 - S, Dp_6 - Tp$), de følgende 4 takter danner en sammenhængende periode. Sidste del danner satsmæssig en kontrast til de to foregående, den er bygget over et ostinato-lignende bastema, der fremføres to gange, hvorover overstemmerne udfolder sig i en, i forhold til de foregående dele, mere opløst, men dog rent homofon sats.

Denne tydelige opdeling i mindre fraser, og frasers fraser, holdt sammen af det tonale helhedsforløb og evt. motivisk af et rytmisk motiv eller af sekvenser

¹⁸⁾ Ernst Hermann Meyer: »Die mehrst. Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa«, Kassel 1934, s. 10.

Eks. 8: D. Buxtehude: O Gottes Stadt (BW I, 84).

eller andre motiv- eller ekko-gentagelser, er den fortrinsvis anvendte teknik i Buxtehudes énsatsede, homofone forspil. Den findes både i kortere og længere forspil (med yderpunkter i forsp. til »O lux beata trinitas« på 11 takter ($\frac{3}{2}$) og »O Gott wir danken« på 41 takter ($\frac{3}{2}$)), den findes i forspil med allegro-præg, hvor taktarten er $\frac{4}{4}$ og 8.dels- og 16.dels-bevægelsen den fremherskende (Dixit Dominus, Wie wird erneuet, Membra V og det todelte forspil til Das jüngste Gericht 4. akt med en arios præget 2. del) og i satser, hvor karakteren er den roligere, som vi også finder i en mellemsats af en sonate, enten i $\frac{4}{4}$ -takt med fjerdedelsbevægelse (Wo soll ich fliehen hin) eller i tredelt takt (Lauda anima, Ich bin die Auferstehung, Lobe den Herrn, Domine salvum fac, O Gottes Stadt, Wie schmeckt es). Helt opbygget med sekvenseringer af et enkelt motiv står forsp. til Membra Jesu IV.

En eksklusiv gruppe inden for denne forspiltype udgøres af de satser, der er opbygget med fremherskende tone- og akkordgentagelsesteknik, den i tidens terminologi benævnte multiplicatio-teknik. Det er forspillene til »Erbarm dich mein« (Bär.-ed.), Membra Jesu II (ingen udg.), »Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« (Bär.-ed.) og »O fröhliche Stunden« II (ingen udg.). I den førstnævnte,

»Erbarm dich mein«, fremkaldes en særlig espressivo-karakter af det fastholdte, rytmiske motiv i forbindelse med multiplicatio-bevægelsen og de mange synkopedissonanser på de stærkest betonedede taktider¹⁹⁾. Vi har tidligere truffet den samme karakter hos Weckmann (se s. 13), men som helhed er den endnu i 1670'erne og 80'erne et sjældent forekommende fænomen. Både hos Weckmann og i dette Buxtehude-forspil er affetuosoet nært sammenhængende med kantateteksten, det er bodfærdige, selvransagende og anrørende tekster, der straks i forspillet får et adækvat musikalsk udtryk.

Det samme gælder forspillene til de to passionskantater »Nimm von uns, Herr« (Bär.-ed.) og »Fürwahr, er trug unsere Krankheit« (Bär.-ed.). I den første sætter multiplicatio-bevægelsen ind efter så småt at være forberedt gennem de indledende 5 takter. Af halvnodebevægelsen i t. 1–2 udvikler der sig en multiplicatio-bevægelse i 4.-dele i t. 3–4 for derefter i t. 5–6 efter pause og 4.-delsoptakt at diminueres til et 8.-delstremolo, som bevares i resten af satsen, først opdelt i 2 + 1 + 1 + 1 + 2 takter med pauseadskillelser, derefter i sidste halvdel i én sammenhængende sats. Tilsvarende opdeling i pauseadskilte smådele præger forsp. til »Fürwahr —«, hvor enheden, som i »Erbarm dich mein«-forsp., men i mindre udstrækning end dette, skabes gennem et rytmisk fastholdt motiv.

Et tilsvarende espressivo-formål har det foreskrevne tremolo i forspillet til Membra Jesu II. Forspillet er en gennemført node mod node-sats i halvnodebevægelse, der foreskrives udført »in tremolo«. Også her er det spændingsfyldte understreget ved de stadige synkopedissonansvirkninger, og hele karakteren, der indvarsler den efterfølgende Esaias-tekst »Ad ubera portabimini, et super genua blandientur vobis«, ligger på linie med de førnævnte bods- og passions-kantateforspil.

I det femte af disse forspil, »O fröhl. Stunden« II, er multiplicatio-bevægelsen imidlertid anvendt som forvarsel om det stik modsatte affektindhold. Kantateteksten er Joh. Rists lovprisning af påskesejren, og en sammenligning mellem dette forspil og de foregående viser, hvorledes det samme stiltræk med små variationer kan anvendes til fremkaldelse af diametralt modsatte affekter (eks. 9).

Gentagelses-bevægelsen er i melodisk henseende motivløs, udviklingen ligger i selve harmonifølgen, multiplicatio-bevægelsen kan opfattes som en simpel udsmykning af en akkordrække (tydeligst i den uudskevne Membra Jesu II). I det stærkest espressive, »Erbarm dich mein«-forspillet, fremkaldes karakteren af det rytmiske element, det fastholdte rytmiske motiv med pauseindskuddene, der ligesom præsenterer den bodfærdigt betrængte sjæl, sætningerne kommer stammende og hakkende, med stadige afbrydelser og med en overvejende faldende melodisk linie. Tonearten er moll og hovednuancen piano. Helt anderledes er gentagelses-bevægelsen udnyttet i forsp. til »O fröhliche Stunden« II. Her er ingen pauseafbrydelser, tonearten er C-dur, og satsen strømmer i tre lange, sammenhørende sætninger (kadencer på D, T, T), hvor den sidste er en ekkogentagelse. Hvor de førnævnte affetuoso-forspil var indadvendte i karakteren, er denne udadvendt, lys og problemfri, frit strømmende uden rytmisk eller melodisk motivarbejde, enheden findes alene i det motoriske, i det fastholdte multiplicatio. Taktarten er $\frac{6}{4}$, og akkordskifterne sker på 1. og 4. fjerdedel. Samtidig er den i den metriske sammenhæng præget af liedprincippet, helheden er sammensat af taktfølgen 4 + 4 | 2 + 2 + 6 | 2 + 6 (de lodrette streger angiver kadenceringer) og peger også herved frem mod den følgende tekst, der som nævnt er en liedtekst.

¹⁹⁾ Jvf. D.B.v.k., s. 137.



Eks. 9: D. Buxtehude: O fröhliche Stunden II. Sonata à 5.

Nært beslægtet med dette står forspillene til tre andre lovsangskantater, der ligeledes, men i væsentlig mindre udstrækning, anvender tone- og akkordgentagelsesteknikken. Det er forsp. til »Pange lingua« (Samf.-ed.), »Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ« (Bär.ed.) og »Lauda anima mea« (BW I, 57).

Pange lingua-forspillet har en kromatisk faldende bas (med skifte på hver halvnode) som udgangspunkt for den harmoniske udvikling. Akkorderne i det 5-st. kompleks er, efter 3 takters introduktion over orgelpunkt, ved multiplicatio formet i en fastholdt rytmisk 8.delsbevægelse (på samme måde som »Erbarm dich mein«, men i mindre udstrækning, 5 takter). Den munder ud i en kadence, der har taktveksel fra $\frac{4}{4}$ til tredelt takt. Om nogen egentlig kontrastvirkning er der ikke tale, idet $\frac{3}{4}$ -afsnittet har ren kadencekarakter (kadencen er udvidet ved dobbelt ekko-gentagelse), men ikke nogen selvstændig funktion overfor det foregående. Satsen er gennemført node mod node.

Det andet, forsp. til »Du Lebensfürst Herr Jesu Christ«, falder i 2 dele, hvor 1. del er en sammenhængende 8.delsbevægelse i strygerne over Bc-stemmens akkordskifter i 4.delsbevægelse, mens 2. del udviser tilløb til koncertering mellem violiner og violaer og derved til en stedvis, mindre opløsning af satsen.

Det tredje, forsp. til »Lauda anima mea«, står mere på overgangen til den følgende gruppe, den af mindre fraser sammensatte sats. Taktarten er $\frac{3}{4}$ med akkordskifte vekselvis på fjerdedel og halvnode. I hele første del (t. 1–14) sker akkordskiftet regelmæssigt med

halvnodes mellemrum, hvilket giver denne del et med hemioldannelser gennemført rytmemønster. Alle halvnoder er i strygerne underdelt i tone- og akkordgentagelser med en punkteret udformning de steder, hvor halvnoden er noteret og skal udføres som sådan, men ikke de steder, hvor der mellem takterne opstår hemioldannelser. Her sker underdelingen i 2 fjerdedele, hvorved der skabes et fast rytmisk totaktsmotiv. Denne rytmiske opbygning modvirker det til grund liggende hemiolmønster, og det kontrasterende spil mellem $\frac{3}{4}$ -taktformemmelsen og hemiolopbygningen understreges endvidere ved, at basstemmens fjerdedele på 3 i takten ikke nogetsteds i denne del (det sker kun en enkelt gang i sidste del, t. 29–30) er bundet over til gentagelsen på 1 i den efterfølgende takt, bastonen skal, ligesom overstemmen, gentages.



Eks. 10: D. Buxtehude: *Lauda anima mea*.

Multiplicatio-bevægelsen i denne ouverture er vel mindre udtalt end i de to foregående som følge af de hurtigere akkordskifter, men trækkene er de samme: den gennemførte tone- og akkordgentagelsesteknik og et enhedspræg, der i forbindelse med denne teknik skabes af et fastholdt rytmisk motiv i en homofont strømmende sats.

Ser vi på terminologien for de énsatsede homofone forspil, synes der at være en tendens mod, at forspillene med de længere fraser fortrinsvis benævnes *Sinfonia* (*Aperite mihi, O Gott wir danken, Wachet auf I*), mens de øvrige, både dem af multiplicatio-gruppen og dem med de korte fraser, er benævnt *Sonata*. Det skal dog tilføjes, at sonata-overskriften også findes blandt de »langfrasede« (Nun danket alle Gott) og sinfonia-betegnelsen blandt de »kortfrasede« (*Wie wird erneuet*).

b) med imitation

De *fugerede*, énsatsede forspil²⁰⁾ opviser, ligesom de homofone, forskellige indholds- og karaktertyper. Den mest almindelige er den fugerede allegro-sats med ét eller to temaer i livlig bevægelse (fremherskende 8.-dele og 16.-dele).

De imiterende forspil med ét tema består af én eller to gennemføringer og en afslutning, der oftest er en ekstra gennemføring over en (afspaltet) del af temaet

²⁰⁾ Om brugen af fuga-betegnelsen, jvf. side 31, note 36.

eller en sekvensering over mindre temadele. Hertil hører forspillene til »Entreisst euch« (BW I, 15), »Gen Himmel« (BW I, 23), »Lauda Sion« (BW VI, 24) og »Jubilate Domino« (BW II, 19). Mens de tre førstnævnte er skrevet for 2 eller 3 strygere med Bc, er den sidstnævnte instrumenteret for én solostemme (gamba) med Bc. Bc-stemmen er dels blot akkompagnerende, dels medvirkende i det tematisk imiterende spil. Afslutningen efter den imiterende gennemføring kan også være en fri, homofon grave-afslutning, som det ses i det fyldigere instrumenterede forspil til »Ich sprach in meinem Herzen« (BW I, 47). Til denne éntematiske gruppe hører også det korte forspil til »Herzlich tut mich verlangen« (Nord. Musikförl.), der bygger på koralens 3 første toner i rytmisk omformning med en fri viderespinding i de to gennemføringer.

Et større anlagt, koncerterende-imiterende forspil finder vi til »Ihr lieben Christen« (DDT XIV, 107). Det falder i tre dele. 1. del (t. 1–7) består af en temagennemføring for strygere (3 violiner akkompagneret af Bc) efterfulgt af en gennemføring for de to trompeter (+ Bc), begge afsnit kadencerer på T. 2. del (t. 8–12) består af en homofon udsættelse af temaet i strygernes med temaindsatser i violin 3 og violin 2, der modulerer til Dom. og efterfølges af en imiterende gennemføring i blæserne med tilbagevenden til T. 3. og sidste del (t. 13–20) består af en tættere ført koncertering mellem strygere og blæsere, hvor temaets rytmiske udformning er bibeholdt, men intervalmæssigt friere behandlet, særlig gennem afspaltnings teknikken.

De fugerede forspil med 2 temaer er mere varierede i udformningen som en naturlig følge af de forøgede muligheder for variation i satsudformningen, det giver at have mere end ét tema som udgangspunkt. Enklest i formen er forspil til »Salve Jesu« (BW III, 86), Membra Jesu VII og »Herr, auf dich traue ich« (BW I, 29), der ligger på linie med det éntematiske allegro-forspil og blot har udvidet dette ved indførelse og imiterende gennemføring af et andet tema. Det sidstnævnte af disse forspil, »Herr auf dich traue ich«, er særlig bemærkelsesværdigt ved sin sluttede repriseform og ved at være det eneste af de fugerede forspil, der anvender obligat kontrapunkt (til 1. tema). Der er også i dette forspil forsøgt fremkaldt en karaktermæssig, omend beskeden kontrast mellem 1. tema med sin længere udstrækning (3 takter) og sin klart profilerede treklangsindledning og det kortere, mellemspilprægede 2. tema:



Eks. 11: 1. tema (med obl. kontrapunkt). – 2. tema.

De øvrige forspil med to eller flere temaer med imitationsteknik er mere særprægede individualformer. En af dem er forspillet til »Ecce nunc, benedicite Domino« (Samf.-ed.), der er bygget over et ostinat basmotiv på 3 takter. De to overstemmer er ført imiterende med stadig vekslende motiver i skiftende 8.-dels- og 16.-delsbevægelse, snart mere markante 8.-delsmotiver, snart løbende 16.-delsmotiver. Det er tydeligt, at det er en form, hvor Buxtehude har følt sig hjemme,

jvf. at orgel-passacagliaen og -ciaconaerne hører til hans betydeligste værker, det fine kammermusikalske, velproportionerede, afvekslende spil over den faste harmonifølge har, selv inden for den diminutive forspilform, i sjælden grad været hans sag.

Forspillet til »Schaffe in mir, Gott« (BW I, 96) har to temaer, hvoraf det første udelukkende har funktion som indlednings-motto. Det gennemføres (konciterende-imiterende mellem vl. 1 som dux og vl. 2–3 som comes) i de to første takter, mens resten af satsen (ligeledes i konciterende-imiterende udformning) bygger på 2. tema. Begge temaer er taget fra vokalsatsen, det første fra indledningstakten, det andet fra videreførelsen, begge temaer er korte fraser (hver især hører til tekstdelen »Schaffe in mir, Gott« hhv. til dens første fremførelse og dens varierede gentagelse), og de to temaer har en ensartet punkteret udformning, som giver forspillet et rytmisk enhedspræg.

Samspillet mellem homofon udformning og imitationsteknik bestemmer endnu tydeligere de følgende forspil: »O wie selig« (BW III, 83), »O Jesu mi dulcissime« (BW VI, 39), Membra Jesu I (Merseburger-ed.) og »Jesu, meines Lebens Leben« (Merseburger-ed.). Satsen er i disse forspil i sit væsen homofon, men igangsætningen og stemmeføringen inde i satsen er periodevis bestemt af imitationsprincippet.

»O wie selig«-forspillet (a-moll) er sammensat af småfraser. Den første (t. 1–5) indledes af imitation mellem de to violiner. 2. frase (t. 5–13) har temaet (forkortet) i bassen, og efter sekvensering kadencerer frasen på Tp. Et nyt tema, en trinvis nedadgående 8.delsfigur i sekster i violinerne over orgelpunkt indleder næste frase, og efter kadencering på Dp imiteres dette 2. tema i bassen og behersker i imiterende sats resten af forspillet.

Nært beslægtet med dette i karakter og satsteknik er forspillet til »O Jesu mi dulcissime«. Alle temaerne og deres udformning og sammensætning er direkte taget fra den efterfølgende vokalsats. En konciterende imitation (der hører til tekstdelen »O Jesu, o Jesu«), indleder 1. del, der med ekkogentagelse (tekstfrasen »O Jesu mi dulcissime«) føres til afslutning på T, e-moll (t. 11). 2. del (t. 12–19) er rent homofon med et sekvenseret 8.delsmotiv (hørende til tekstdelen »Spes suspirantis animae« og tonemalerisk bestemt af denne med de suk-efterlignende pauseindskud) og en ved trillebevægelse udsmykket kadencering (på Tp) over en trinvis gående bas. En større trillebevægelse over længere udstrakte bastoner (svarende til tekstdelen »te qærun«) bliver imitationstema i 3. og sidste del, og imitationen sker i konciterende udformning mellem violiner og strygbas. Efter trille-imitationen føres forspillet til ende med en homofon kadence på 8 takter. En tilsvarende udnyttelse af vokalsatsens indledningstemaer finder vi i forsp. til Membra Jesu I.

Sinfoniaen til »Jesu, meines Lebens Leben« består af to dele, hvoraf den første (t. 1–8) er rent homofon med en ved punkteret rytme udsmykket, trinvis nedadgående figur i t. 1 og 3, som modsvares af den opadgående punkterede, kromatiske figur, der udgør temaet i 2. del. Imitationen foregår i 2. del mellem de to violiner, dog gennemført således, at hele satsen samtidig er fuldstemmig. Homofonien er det grundlæggende, og temaefremførelserne er rytmisk-intervalmæssige udbygninger på den ellers motivløse stemmeføring. Den her repræsenterede forspil-type med homofon indledning og imiterende fortsættelse nærmer sig stærkt den type, vi har kaldt type 1 b). Men den adskiller sig fra denne ved, at 2. del i »Jesu meines Lebens Leben«-forspillet ikke danner nogen kontrast til 1. del. De to dele er begge gennemført i harmonisk fuldstemmig sats, og 2. del har således ikke den, mod 1. del kontrasterende, i småimitationer opløste satsteknik, som er karakteristisk for type 1 b).

Endnu stærkere homofont prægede er de forspil, hvor imitationsteknikken alene er igangsættende for ét eller flere afsnit, og hvor temaet efter denne igangsætning er færdigspillet og uden betydning for den rent homofone videreførelse. Eksempler på denne teknik, som er beslægtet med den indvarslingsteknik af neapolitansk arieoprindelse, som vi ofte finder i Buxtehudes vokalsatser (jvf. D.B.v.k.,

s. 75 og 272), er forspillet til »Herren vår Gud« (BW VIII, 64), hvor indgangstemaet er koralens 4 første toner, til »Welt packe dich« (BW VI, 75), hvor forspillet er todelt med kadence midti på Dom., og hvor hver del har en imiterende igangsætning over lied-melodiens 4 første toner. Endvidere forspillet til »Salve desiderium« (BW VI, 46), hvor liedmelodiens begyndelsestoner ligeledes anvendes som igangsættende imitationsmotiv for den homofone sats og her efter kaden- cering på TV efterfølges af et nyt igangsætningsmotiv for den afsluttende del.

To forspil er afsnitsdelt på samme måde som de foregående, men lader nogle af afsnittene begynde uden imitation, således at vi får en vekslen mellem gennem- ført homofone afsnit og homofone afsnit med imiterende indledning.

Det gælder forspillet til »Mein Gemüt erfreuet sich« (BW VII, 10), der består af en 1. del (t. 1–5) med en førende overstemme og akkompagnerende understemmer, og en 2. del, der efter 1. delens kadence på Dom. indledes med en koncerterende imitation og en i øvrigt kun let ændret gentagelse af 1. del, hvor ændringen består i, at den denne gang i sin 4. takt ikke drejer til Dom., men bliver i T. Også forspillet til »Att du Jesu« (Nord. Musikkförl.) har denne homofone opbygning med imiterende islæt. 1. del (t. 1–10) begynder fuldstemmigt (vl. 1–2 + Bc) med overstemmen som den førende, og i t. 3 byttes de to overstemmer om, hvorved der fremkommer en kanonisk imitation. 2. del (t. 10–16) er rent homofon, mens 3. del (t. 16–24) atter indledes kanonisk mellem violin 1 og 2, denne gang dog således, at comes-stemmen pauserer indtil temaindsatsen. Forspillet til »O dulcis Jesu« (BW I, 71) fal- der i 4 afsnit, hvoraf de to første er udformet i livlig komplementærritmik med deraf fly- dende småimitationer, de følgende afsnit er mere homofont prægede skiftende mellem 16-- delspassager i tertser og genoptagelse af den komplementærritmiske opløsning.

Tre forspil har alene i indledningen imitatorisk udformning, mens resten af satsen er homofon.

Forsp. til »Fürchtet euch nicht« og »Laudate Dominum« svarer i deres opbygning gan- ske til den homofone forspiltype, der er sammensat af lutter småfraser, men anteciperer altså første frase ved imitatorisk indføring.

Det tredje eksempel, forsp. til »Gott hilf mir« (DDT XIX, 57), indledes kanonisk mellem de to violiner (akk. af Bc), men videreføres efter 3 takters forløb motivisk frit, vegeterende og fabulerende med den fastholdte, akkord-underdelende 8.delsbevægelse og parallelføringen af de to violiner som enhedsfaktor. I sin karakter ligger dette forspil, der i sin stadigt strømmende bølgebevægelse er bestemt af den efterfølgende tekst »Gott, hilf mir, denn *das Wasser geht mir bis an die Seele*«, nær ved den tidligere omtalte espressive forspilsudformning (se s. 17), hvor netop også tone- og akkordgentagelser er de affekt frem- kaldende elementer.



Eks. 12: D. Buxtehude: Gott hilf mir (DDT XIV, 57). Sonata.

I de sidst omtalte forspil har vi kunnet iagttage en stadig større udslettelse af skellet mellem den homofone udformning og den fugerede, i de allersidste eks- empler (Mein Gemüt, Att du Jesu, Gott hilf mir) er imitationsteknikken reduceret til et rudimentært forekommende igangsætningsprincip for en i øvrigt gennemført homofon sats. De énsatsede forspil, der anvender imitation, er således særdeles vidt-

spændende, de forekommer som gennemført imiterende (oftest allegro-)satser med ét eller to temaer samt i forskellige individualformer, hvor imitationsmomentet svinger fra at være det bærende konstruktive princip i opbygningen af de enkelte dele til at være et forbigående indslag i en homofon opbygning.

To forspil, som står tilbage at omtale i gruppen af énsatsede forspil med imitationsteknik, indtager en særstilling ved at være gennemførte koralbearbejdelser, hvor bearbejdelsen ikke blot gælder 1. linien, men omfatter samtlige koralens linier (orgelkoraltypen). Det er forspillene til »Du Friedefürst« I (BW V, 35) og »Gott fähret auf mit Jauchzen« (BW V, 44). De benytter to forskellige former for bearbejdelsesteknik, der hver især er kendt fra den samtidige orgelmusik. Det første, til »Du Friedefürst« I, er det enkleste og mest enhedsprægede, det benytter den særlig af Sweelinck rendyrkede form med c.f. i lange nodeværdier (her i overstemmen, vl. 1) og understemmerne i livligere kontrapunktisk udformning med indbyrdes imitationer af selvstændige småmotiver.

1. linie præsenteres homofont, akkompagneret i node mod node-sats af vl. 2 og Bc, men herefter tager mellemstemmerne (viola 1–2) fat med den livligere kontrapunktik. Efter 2. linie tager også vl. 2 del i det imitatoriske modspil, men gør det kun i denne ene linie (3. linie). Ellers følges de to violinstemmer i tertser, undertiden rytmisk udsmykkede, og hovedparten af satsen, bortset fra den homofone indledning og afslutning, er bestemt af dette spil mellem de to overstemmer i tertsparalleller i gennemført halvnodebevægelse og mellemstemmernes, undertiden også Bc-stemmens, kontrapunkterende 8.dels-bevægelse, der også udfylder cæsurerne mellem linierne.

Talrige eksempler på denne teknik finder vi i orgelmusikken inden for den nordtyske orgelskole, hos Buxtehude kan fremhæves bearbejdelserne af »Ach Gott und Herr«, v. 1, »Danket dem Herrn«, alle 3 vers, »Ich ruf zu dir« m. fl.²¹⁾

Den anden koralbearbejdelse er i sammenhængen med den efterfølgende del af kantaten højst bemærkelsesværdig, fordi der her er tale om en bibelkantate, der (som eneste eksempel hos Buxtehude) har et koralvers som forspil²²⁾. Koralmelodien er reformationstidssalmen »Nun freut euch lieben Christen gemein«, og sammenhængen mellem denne kamp- og glædessalme og kantatens Kristi himmelfarts-tekst »Gott fähret auf mit Jauchzen« (Ps. 47, 6–7)²³⁾ er idémæssigt vel begrundet. Forspillet er instrumenteret for 2 instrumentalkor, det ene kor bestående af to høje trompeter (trombetta 1 og 2), det andet af en firstemmig blok på to zinker (cornetto 1 og 2) og basun 1 og 2 samt fagot til forstærkning af Bc-stemmen i kor 2. Koncerteringen mellem de to kor i forbindelse med fremførelsen af koralens 7 linier veksler på følgende måde:

Korallinie 1: Kor 1, uudsmykket i 4.delsbevægelse

- 2, første halvdel: Kor 2 imiteret af kor 1, rytmisk og melodisk udsmykket
- 2, anden halvdel: Kor 2, lettere udsmykket

21) Jvf. den historiske oversigt over formerne koralvariation og koralfantasi hos J. Hedar: »Dietrich Buxtehudes Orgelwerke«, Stockholm 1951, s. 198 ff., særlig s. 209 ff.

22) Idéen at indlede et bibelsk vokaltværk med en koral-sinfonia er ikke ny hos Buxtehude, den træffes tidligere lejlighedsvis hos Schütz og før ham hos Mich. Altenburg, se C. Mahrenholz: »Samuel Scheidt«, Leipzig 1924, s. 92–93.

23) Den konkrete liturgiske bestemmelse fremgår vel ikke éntydigt af bibelteksten, men af den indskudte lied-tekst, Joh. Rists himmelfartssalme »Du Lebensfürst Herr Jesu Christ«, jvf. at den selvstændige liedkantate over samme Rist-salme (Bär.-ed.) i håndskriftoverleveringen i stemmer har angivet »Auff Himmelfahrt Christi«.

Frit mellemspil: Kor 1

Korallinie 3 (= 1): Kor 2, uudsmykket i melodien

- | | | |
|---|--|------------------------------------|
| - | 4 (= 2), første halvdel: Kor 1 imiteret af kor 2
og gentaget af kor 1 | } Samme udsmykning
som 2. linie |
| - | 4 (= 2), anden halvdel: Kor 2 | |

Frit mellemspil: Kor 1, det samme som før

Korallinie 5: Kor 2, let udsmykket, 1. halvdel halvnodebevægelse,
2. halvdel 4.delsbevægelse

- 6: Kor 1 – kor 2 – kor 1, først i 16.dels-udsmykning af 4.delsbevægelsen, derefter kun let udsmykket, tredje gang i 8. del-udsmykning
- 7: Kor 2, uudsmykket i melodien

Efterspil: Kor 1, det samme som de frie mellemspil.

Det ses, hvorledes satsen afsnit for afsnit veksler mellem de to kor og viser en stadig varierende både rytmisk, metrisk, klangligt, satsmæssigt og ornamentalt i fremførelsen af koralliniene. Det er afvekslings- og variationsprincippet fra de store orgelfantasier, der er anvendt en miniature, i kortere svungne fraser, i dette forspil. Et storslået eksempel på det samme princip inden for Buxtehudes orgelmusik, hvor det fantastiske element i udnyttelsen af variationsteknikken får langt rigere udfoldelse, findes netop anvendt over for den samme koralmelodi, »Nun freut euch –«²⁴⁾, hvor de to kor i kantateforspillet modsvares af udformningen for barok-orglets forskellige, selvstændige værker.

Terminologisk er det for denne gruppe af forspil, den énsatset imiterende, vanskeligt at finde noget kriterium for anvendelsen af hhv. Sonata og Sinfonia. Sinfonia-benævnelsen findes dels i de »stærke« forspil, hvor der medvirker blæsere (Ihr lieben Christen, Gott fähret auf), dels i de mere individuelt sammensatte former (Jesu meines Lebens Leben, Herren vår Gud, Salve desiderium, Att du Jesu), ligesom begge forspillene af orgelkoraltypen (og ikke blot det blæser-besatte) er benævnt Sinfonia.

Sonata-benævnelsen er den hyppigste og er næsten enerådende i de trionsonateagtige, éntematisk imiterende satser, undtagelser er her kun det nævnte »stærke« forspil til »Ihr lieben Christen« og den korte indledning til »Herzlich tut mich verlangen«. Også for forspillene med to temaer er Sonata-betegnelsen med en enkelt undtagelse gennemført (undtagelsen er »Jesu meines Lebens Leben«), mens de to betegnelser er ligeligt anvendt inden for de homofone forspil med imiterende igangsætninger²⁵⁾. For ydergrupperne, hhv. de »stærke« forspil og de sonateagtigt fugerede, kan der således nok opstilles en vis norm for anvendelsen af hhv. Sinfonia og Sonata, men for mellemgrupperne med de vekslende grader af imitations-teknik synes valget mellem de to termini at være mere tilfældigt.

De énsatsede, kontrasterende forspil (type 1 b)

Samspillet mellem homofone, node mod node-afsnit og komplementærritmisk opløste eller imiterende afsnit har vi allerede set eksempler på under type 1 a-forspillene, uden dog at dette samspil tog form af nogen egentlig satsmæssig kontrast.

²⁴⁾ Jvf. Hedar, op.cit., s. 276 ff.

²⁵⁾ Sonata hedder forsp. til Welt packe dich og Gott hilf mir, Sinfonia hedder forsp. til Att du Jesu, Herren vår Gud og Salve desiderium, mens 1 forspil, Mein Gemüt erfreuet sich, er uden benævnelse.

De forspil, vi nu standser ved som en anden gruppe, b-gruppen inden for de én-satsede forspil, adskiller sig netop fra de forrige ved at have udbygget dette samspil til en klart kontrasterende form, hvor de vekslende småafsnit er afløst af en kontrastering mellem større enheder, en indledende homofon del og en efterfølgende imiterende, hvor 2. delen ligesom vokser ud af 1. del, se eks. 13 (jvf. eksemplet af Cavalli, s. 7).

Ialt 8 forspil kan henregnes til denne gruppe. De viser en forholdsvis ensartet form med homofon indledning og imiterende videreførelse enten med et reelt imitationsstema, evt. således at den imiterende del munder ud i nogle takters homofon afslutning, eller i en med småmotiver, komplementærritmisk opløst sats. En ligelig fordeling er der mellem den homofone 1. del og den imiterende 2. del i forsp. til »An Filius« (BW VII, 49), »Ich habe Lust abzuschneiden« I og II (BW V, 56 og 62)²⁶⁾, andre er opbygget med den homofone del som en kort introduktion til den imiterende del, som derved kommer til at stå som hoveddelen. Det gælder forsp. til »Wie soll ich dich empfangen« (BW VI, 84), »Was mich auf dieser Welt betrübt« (BW I, 113) og »Fallax mundus« (BW I, 17).



Eks. 13: D. Buxtehude: Fallax mundus. Sinfonia.

Næsten reduceret in absurdum er den homofone introduktion i forsp. til »Was mich auf dieser Welt betrübt«. Den består kun af én takt, hvorefter imitationsstemaet sætter ind, men bemærkelsesværdigt er det, at introduktion og tema hører så tæt sammen, at introduktionens overstemme gentages som introduktion til comes' indsats.

Som modsætning hertil viser to forspil en tydelig overvægt for det homofone element. I forspillet til »Jesu komm, mein Trost und Lachen« (BW VII, 81), der er det eneste led i kantaten, der ikke er omfattet af ostinato-bassen²⁷⁾, er den homofone del i sig selv todelt med to takters (1 + 1) markant introduktion i 4. dellsbevægelse efterfulgt af to takters violinpassageværk i 16. dele. Herefter kommer som 3. del den komplementærritmiske opløsning (atter to takter), der munder ud i de sidste to takters homofone sats i 8. dellsbevægelse. I forsp. til »Drei schöne Dinge« (BW III, 10) er de første 26 af forspillet 46 takter en gennemført node mod node-sats sammensat af småfraser med pauseadskillelser. Derefter fortsætter den med en enkelt imitatorisk gennemførelse af et 8. dells-tema, der imidlertid efter gennemførelsen atter overgår til den homofone sats og skaber en varieret reprise-form. Opbygningen ligger i disse to tilfælde på grænsen til type 1 a), men viser for begge vedkommende en stærkere opløsning (henholdsvis komplementærritmisk og reelt imitatorisk), end man finder i den dér omtalte gruppe.

Den indre opbygning af hhv. de homofone og imiterende dele svarer til, hvad der gjaldt for de respektive satsarters anvendelse under type 1 a). For de homofone

²⁶⁾ De to versioner af kantaten viser som helhed kun få varianter, det samme gælder de to forspil. Version 2 har tre indledningstakter, som ikke findes i version 1, og er i den homofone del noget mere udyndet med gennemgangsnoder og punkteringer.

²⁷⁾ D.B.v.k., s. 213.

deles vedkommende kommer dog kun opbygningen i kort-fraser i betragtning, hvilket forklarer de homofone deles gennemgående ringe udstrækning. I de imiterende dele træffes kun den éntematiske udformning, naturligt ud fra den betragtning, at den eksisterende kontrast mellem homofon del og imiterende del ikke kræver yderligere differentiering inden for den enkelte del.

De flersatsede forspil (type 2)

De forspil, vi får at gøre med i dette afsnit, dem vi henregner til den opstillede type 2, udviser i princippet en videreførelse af kontrasteringsteknikken fra type 1 b), men de går et skridt videre i anvendelsen af dette princip, idet de kontrasterende dele er skilt ud som to (eller flere) selvstændige led og formen derved på ouverturemanér er blevet en flersatset form. Langt den hyppigste sammensætning, man kan sige grundformen, er – ligeledes efter samme princip som type 1 b) – den, hvor førsteledet er en kortere eller længere, langsom, homofon indledning og andetledet en hurtig, fugeret sats.

Formen og dens tilblivelse aftegner en parallel til kirke- og kammersonaten, er en slags forkortet kirkesonate, idet der her, som i sonaten, er sket en udkrystallisering af de kontrasterende elementer inden for samme sats til en kontrastering mellem større, i sig selv hvilende enheder. Også på dette punkt, den satsmæssige differentiering, står udviklingen i Venedig som et nært forbillede for Buxtehude og den nordiske komponistkreds²⁸⁾. Det er komponister som Ziani, Guerreri og særlig Legrenzi, der står i forgrunden i den udvikling²⁹⁾. At type 2-forspillet i langt de hyppigste tilfælde bliver stående ved todelingen fremfor sonatens tre-, fire- eller femdeling, skyldes den samtidigt virkende indflydelse fra den italienske – specielt den venetianske – operasinfonia, der under fransk indflydelse omkr. 1670 var skilt ud i satsfølgen: langsom indledning – hurtigt fugato, ofte med en afsluttende homofon, atter langsom del (jvf. s. 7 f.). Sonatens udbygning af kontrasteringsprincippet til større, sluttede enheder og ouvertures funktionelt bestemte satsmæssig stærkere koncentration (hvor enhederne væsentligst er begrænset til 2 satser) er de faktorer, der står som forudsætninger for Buxtehudes forspil af type 2-kategorien.

For anvendelsen af type 2-forspillet i denne udformning (med imiterende 2. led) som kantateforspil står Buxtehude som foregangsmand. Hos de nærmeste forgængere, Förster, Tunder, Weckmann, fandtes type 2-forspillet enten slet ikke (Förster) eller kun med taktmæssig kontrast (Tunder), ikke med den satsmæssige

²⁸⁾ Jvf. specialundersøgelsen af A. Schlossberg: »Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert«, Diss. Heidelberg 1932, der vier udviklingen i den venetiansk-øvreitalienske komponistkreds et særligt kapitel. Det hedder her bl. a.: »Der Gesamtaufbau der Sonata setzt in geradliniger Entwicklung die Tendenz fort, die schon früher zu erkennen war: die möglichst unmittelbar sinnfällige Kontrastierung benachbarter Sätze in Tempo, Satzweise, Harmonik usw. Es handelt sich in den Sonaten des venezianisch-oberitalienischen Kreises dieser Zeit um ein endgültiges Aufgeben jedweder archaisierenden Kanzonenteiligkeit oder eines inneren Inbeziehungsetzens der Einzelsätze untereinander, wie es sich noch bei Neri und Cavalli gelegentlich findet.« Og senere: »Die Sonata entsteht also ... im eigentlichen Sinn als »Komposition«, als synthetische Zusammenfügung in sich abgeschlossener und durchformter Satzelemente, deren formale Logik sich zur planmäßigen Architektur des Gesamtkomplexes erweitert.« (Op.cit. s. 42 og 43).

²⁹⁾ A. Schlossberg, op.cit., særlig s. 44 ff.

(homofoni kontra imitation). Det er da også betegnende, at denne forspil-type ikke træffes i de (i øvrigt få) Buxtehude-kantater, der kan antages at have en forholdsvis tidlig tilblivelsestid³⁰⁾, men – med en enkelt undtagelse – kun i de værker, der med sikkerhed kan dateres eller må antages at være blevet til i tiåret fra 1680. Undtagelsen er det korte forspil (benævnt Ritornello) til »Jesu, meiner Freuden Meister« (trykt 1677), og i Membra Jesu-kantaterne (hvis ms. er dateret 1680) findes 2 eksemplarer på type 2, dels et forholdsvis kort (Membra III), hvor 1. led er på 5 takter, 2. led på 8, dels et mere mosaikpræget (Membra VI), hvor formen er udvidet ved varierede gentagelser af de to led, ialt 3 gange satsfølgen langsom (homofon) – hurtig (imiterende).

Det synes, ud fra disse få daterede eksempler, som Buxtehude har arbejdet med den differentierede form i årene op mod 1680, har forsøgt sig med satssammenstillinger af mindre udstrækning, forsøgsvis udvidet ved variation, inden han derefter har knæsat denne form med større udstrækning af satserne. Efter Buxtehude, og som vi nu kan se, *med* Buxtehudes konsolideres formen inden for kantatelitteraturen og videreføres til langt efter 1700³¹⁾.

Ialt 22 af Buxtehudes kantateforspil kan henregnes til type 2. De udviser, foruden de afgørende fællestræk, et meget nuanceret billede, både hvad angår forholdet mellem satserne indbyrdes og med hensyn til den indre udformning af de enkelte satser.

Som eksempler på, hvad vi kaldte, grundformen: 2 selvstændige satser i kontrasterende følge, står forsp. til »Also hat Gott die Welt geliebet« (BW I, 10), »Alles was Ihr tut« (DDT XIV, 39), »Bedenke Mensch das Ende« (BW V, 14), »Singet dem Herrn« (BW I, 108)³²⁾, »Herr, ich lasse dich nicht« (BW III, 21) og den mangestemmigt koncerterende »Benedicam Dominum« (BW IV, 23). En gammeldags form for flersatset indledning, der viser tilbage til Monteverdi og Cavalli, viser forsp. til »Heut triumphieret Gottes Sohn« (Bär.-ed.). Efter den egentlige, énsatset homofone sinfonia i $\frac{6}{4}$ for trionsonatebesætning følger en ny sats i $\frac{3}{2}$, en ritornellignende fanfare for to trompeter med pauke-akkompagnement, to-delt i suitesatsform. Det er en sammenstilling, der kan føres tilbage til Monteverdis »Orfeo«, hvor operaen efter intradaen åbnedes med en ritornel. Den er overtaget af Cavalli i indledningen til »Il Giasone« (jvf. s. 7), men hos Buxtehude er denne kantateindledning et særtilfælde.

Umiskendelig to-leddede, men med 1. led som en ganske kort introduktion, hvorved 2. leddet så afgjort bliver hovedsatsen, er forspillene til »Herr, nun lässest du« (BW II, 39), »Nun freut euch, ihr Frommen« (BW III, 69), »Sicut Moses« (BW I, 101) og de to førnævnte »Jesu meiner Freuden Meister« og Membra Jesu III, i hvilke også 2. leddet er af forholdsvis kort udstrækning. Disse forspil med den ganske korte introduktion kunne lige så godt, ville man måske ræsonnere, henregnes til type 1 b)-forspillene, med hvilke de givetvis er stærkt beslægtet, sær-

³⁰⁾ Se herom D.B.v.k., s. 306 ff.

³¹⁾ Jvf. Botstiber, op.cit., s. 91. – Nogen stærkere direkte indflydelse fra den franske ouverture kan ikke spores hos Buxtehude og bliver i øvrigt ikke væsentlig i den nordiske kantatetradition. Enkelte eksempler kan findes, f. eks. hos Buxtehude-eleven Nik. Bruhns i hans madrigalkantate »Muss nicht des Mensch auf dieser Erden im steten Streite sein«, der formodentlig kan dateres til 1680'erne (Kölsch: »Nicolaus Bruhns«, s. 82 ff. og 147).

³²⁾ Forspillet til »Singet dem Herrn« er instrumenteret (som hele kantaten) for 1 soloviolin med Bc. Der er ingen imitation mellem solostemmen og Bc (som i den anden kantate, der var instrumenteret på samme måde med én solostemme, se s. 20), men den karaktermæssige og motoriske kontrast mellem de to (sammenhængende) satser motiverer en indordning blandt de to-leddede forspil.

lig med forspil af typen »Wie soll ich dich empfangen« (jvf. s. 25). Kriteriet for at regne dem med blandt de flersatsede ligger dog i det enkle, at 2. leddet ikke vokser ud af 1., således som 1. og 2. del i type 1 b)-forspillet gør det, men at der trods 1. leddets ringe udstrækning *er* tale om 2 sluttede enheder i kontrastmæssig følge.

Kontrasten mellem de to led er altid af motorisk art, næsten altid af satsmæssig art³³⁾, undertiden tillige af taktmæssig eller tempomæssig art.

Den *motoriske* kontrast fremkommer ved, at 1. led bevæger sig i rolige node-værdier, oftest halvnoder (evt. rolig fjerdedelsbevægelse), mens 2. led forløber i livligere 16.dels eller 8.delsbevægelse. Denne kontrast er ofte understreget ved de tilføjede karakterbetegnelser *adagio-presto* el. lign.

Den *satsmæssige* kontrast består i den klassiske modsætning mellem 1. leds homofoni, med langt overvejende node mod node-sats, og 2. leds anvendelse af imitation.

Den *taktmæssige* vekslen mellem todelt og tredelt takt findes i de anførte forspil kun i to: »Alles was Ihr tut« og »Benedicam Dominum«, men vi træffer flere eksempler nedenfor i de mere differentierede forspil. Den *tempomæssige* kontrast er gennemgående ikke stærk, hovedvægten ligger på den motoriske, hvorved kontrasten langsom-hurtig mere bliver af karaktermæssig end af tempomæssig art. Et mindre temposkifte, ved formindskelse af tidsintervallet mellem grundslagene ved overgangen fra 1. til 2. led, må dog være tænkt for forsp. til »Singet dem Herrn«, »Bedenke Mensch das Ende« og »Sicut Moses« (i hvilket sidste den motoriske kontrast er mindre udpræget).

Det tonale forhold ved overgangen fra 1. led til 2. led er som regel spændingsløst, idet såvel 1. led slutter som 2. led sætter ind på tonika. Det er påfaldende, for så vidt som tidligere kantatekomponister, der (ganske vist uden den satsmæssige kontrast) har gjort brug af type 2, oftest har et spændingsforhold ved overgangen (se s. 11), ligesom de større to-leddede ouvertur-former, således den franske, normalt har forholdet D-T ved denne overgang. Hos Buxtehude afviger kun 3 af disse to-leddede forspil fra den spændingsløse overgang: »Alles was Ihr tut«, der slutter 1. led på Dom., hvorefter første indsats i 2. led sker på Dom. med besvarelse på (og dermed tilbageføring til) T, »Singet dem Herrn«, der slutter 1. led på (D)Tp og sætter 2. led ind på samme, men ligeledes med hurtig tilbageførende modulation til T, og »Jesu meiner Freuden Meister«, der slutter sit korte 1. led på TV og sætter 2. led ind på TI.

Til denne grundform kan være føjet et større eller mindre 3. led, en homofon afslutning, som det også kendes fra de større to-leddede ouvertur-former – og fra orgeltoccataen, endnu efter 1700 hos Bach (f. eks. den berømte d-moll-toccata og fuga, Bach Werke Verz. 565).

En sådan homofon afslutning kan være sammenhørende og sammenhængende med 2. led, være en udmunding i en længere homofon kadence, som det kan ses i forsp. til »Surrexit Christus hodie« (BW VI, 51 og »Dein edles Herz« (Bär.-ed.). Eller den kan være skilt fra som et selvstændigt 3. led, enten af almen, motivløs afslutningskarakter som i forsp. til »Kommst du, kommst du, Licht der Heiden« (BW VI, 14) eller med et særligt enhedspræg fremkaldt ved fastholdelsen af et bestemt motiv eller en bestemt bevægelse. Det gælder forsp. til »Ich halte es dafür« (BW III, 30), hvor 3. led fastholder en multiplicatio-bevægelse, og »Je höher du

³³⁾ Undtagelsen er den førnævnte »Singet dem Herrn«.

bist« (BW V, 76), hvor det er opbygget med en trinvis stigende sekvensering af et kort, overledningsagtigt motiv, udformet i koncerterende imitation mellem vl. 1 som dux og vl. 2-vlone som comes. Denne sekvenserede overledning fører til den homofone, motivløse afslutning i de sidste 5 takter.

Det selvstændige 3. led kan endvidere være udformet efter repriseprincippet, som en gentagelse af 1. led, som det til »Das jüngste Gericht« 2. akt (Bär.-ed., s. 33), hvor 3. led efter en overledningstakt er en nodetro gentagelse af 1., til »Mein Herz ist bereit« (II, 74) og »Eins bitte ich« (DDT XIV, 15), hvor gentagelsen er varieret og udvidet. Kontrasteringen i »Eins bitte ich«-forspillet er ikke blot motorisk og satsmæssig, men også klanglig. De indledende og afsluttende homofone led er fuldstemmige (vl. 1–2 (forstærket med fløjter), vlone og Bc), men det imiterende 2. led er en duo for de to violiner (uden fløjter), endog uden Bc. Det er eneste gang, at kontrasten: med og uden Bc er udnyttet i de to led overfor hinanden³⁴⁾.

Satsfølgen langsom-hurtig under anvendelse af de ovenanførte kontrasteringsprincipper er i to tilfælde udbygget til flere satspar. Vi har nævnt forsp. til »Membra Jesu« VI, hvor udbygningen er de to indledende satser, der begge er ganske korte, sker ved anvendelse af variation, hvorved der opstår følgende variationsform (a = det homofone 1. led, b = det imiterende 2. led):

$$a \left(\frac{4}{4}\right) b \left(\frac{4}{4}\right) a^1 \left(\frac{3}{2}\right) b^1 \left(\frac{4}{4}\right) a^2 \left(\frac{3}{2}\right) b^2 \left(\frac{4}{4}\right)$$

Forsp. til »Das jüngste Gericht« 1. akt står som indledning til en cyklus og har fået en længere indledning end noget kantateforspil. Den er formet som en komplet kirkesonate med satsfølgen langsom-hurtig-langsom-hurtig med parvis motorisk kontrast mellem satserne og taktmæssig kontrast ved 3. satsens tredelte takt overfor de omkringstående todelte. Derimod er den satsmæssige kontrast ikke fremtrædende, det homofone, ariost bårne element er grundlaget ikke blot for de langsomme satser, men også for den normalt fugerede 2. sats, der her nærmest står som en ved frasegentagelser udvidet overledningssats mellem 1. og 3. sats. Først i sidste sats gøres der i 2. halvdel forbigående brug af imitation.

Tilbage blandt de flerleddede kantateforspil står at omtale forsp. til »Jesu meine Freude« (BW V, 87). Det er beslægtet med det lige omtalte forsp. til »Das jüngste Gericht« 1. akt, forsåvidt som det ligesom dette i form og karakter ligger triosonaten væsentlig nærmere end ouverturen. Men i modsætning til »Das jüngste Gericht«-forspillet, der viser den omkring 1680 fastslåede sonate-satsfølge, er »Jesu meine Freude«-forspillet som det eneste af Buxtehudes kantateforspil formet efter den satsfølge, der i de tidlige venetianske sonater vandt megen udbredelse: 2 fugerede ydersatser adskilt af en homofon grave-mellemsats³⁵⁾, den satsfølge der peger frem mod den senere neapolitanske sinfonia. 1. sats står som hovedsatsen, i »Jesu meine Freude«-forspillet en solidt gennemført fugasats over et faldende treklangsmotiv (afledt af koralens 1. linie med dens trinvis faldende kvint). 2. sats er en gennemført node mod node-sats i halvnoder, som efterfølges af en ny fugeret sats med 16.-delsbevægelse, af udpræget finalekarakter.

Den taktmæssige kontrast, som var en undtagelse i de forspil, der kun bestod af den toleddede grundform, er også yderst sjælden i disse forspil, der ved til-

³⁴⁾ Jvf. dog den særlige to-satsede indledning til »Heut triumphieret« (ovenfor side 27).

³⁵⁾ Jvf. A. Schlossberg, op.cit. s. 44 ff.

føjelse af et eller flere led har udvidet grundformen. Kun i 3 forspil af denne gruppe forekommer der taktveksel, i forsp. til »Je höher du bist« mellem 1. og 2. led ($\frac{3}{4} - \frac{4}{4}$), til »Mein Herz ist bereit« både mellem 1. og 2. led og 2. og 3. ($\frac{4}{4} - \frac{6}{4} - \frac{4}{4}$) og til »Das jüngste Gericht« 1. akt, i hvis firesatsede sonate-forspil 3. sats står i $\frac{3}{2}$ overfor de øvrige satsers lige takt. Den tonale spænding ved overgangen mellem leddene er derimod noget hyppigere i de tre- eller flerleddede forspil, det gælder især ved overgangen fra 2. til 3. led, mens overgangen fra 1. til 2. også her normalt er spændingsløst. Eneste eksempel på tonalt udsving mellem 1. og 2. led findes i det formalt særprægede »Jesu meine Freude«-forspil (e-moll), hvor 1. (fugeret) led slutter på Dom., 2. led (den kortere mellemsats) bliver inden for Dom., hvorefter 3. led efter indsats på Dom. modulerer tilbage til Ton.

Når der i flere tilfælde findes et tonalt udsving ved overgangen fra 2. til 3. led, skyldes det dels trangen til afveksling (der naturligt gør sig stærkere gældende, når der er tale om tre eller flere led og ikke blot om to), dels det formale moment, at 3. leddet i højere grad føles sammenhørende med 2. led, som en udløber af dette, end tilfældet var mellem 1. og 2. led. En understregning af samhørsforholdet mellem 2. og 3. led ved en tonal sammenhægtning bliver derved mere nærliggende. Vi finder den i forsp. til »Ich halte es dafür«, »Je höher du bist«, »Das jüngste Gericht« 2. akt og »Jesu meine Freude« (hvor den også fandtes mellem 1. og 2. led), i alle tilfælde med udsving til dominantregionen, D eller Dp. Et særligt forhold gør sig gældende i de to flerleddede forspil, således ved det variations-udvidede til Membra Jesu VI, hvor den tonale udvikling i de korte led er følgende (jvf. formskemaet s. 29):

$$a_T \quad b_D \quad a_{Sp}^1 \quad b_{Sp}^1 \quad a_T^2 \quad b_T^2$$

Endvidere ved det firesatsede til »Das jüngste Gericht« 1. akt, hvor den tonale kontrast på sonatemanér består i, at 3. sats står i Tp (a-moll) overfor de øvrige satsers tonika C-dur.

Det homofone 3. leds tonale sammenhægtning med det forudgående 2. led sker også i nogle tilfælde ved, at 3. led – uden at 2. led har sluttet med noget tonalt udsving – sætter ind med en veksel dominantisk akkord til hovedtoneartens parallel eller dominant, altså et udsving, der kun får mening sammen med det forudgående led. Et paradigma på denne tonale sammenhæng er forbindelsen (i Dur)

$$\underbrace{T}_{\text{afsl. af 2. led}} - \underbrace{(D)Tp - Tp \longrightarrow T}_{\text{beg. af 3. led}}$$

se forsp. til »Kommst du, kommst du, Licht der Heiden« (BW VI, 14, 4, 1) og »Eins bitte ich« (DDT XIV, 16, 2, + 3). Overhovedet synes – også hvor 2. leddet slutter uden tonalt udsving – indsatsen på en veksel dominantisk septimakkord (mest som $\frac{6}{5}$ -akkord) i 3. led at være et yndet stilistisk træk, se endvidere »Ich halte es dafür« (BW III, 30, 4, + 2) og »Das jüngste Gericht« 2. akt (Bär.-ed., s. 34, 2, + 2).

Vi har i dette afsnit uden nærmere definition – ligesom tilfældet var i type 1 b)-afsnittet – anvendt begreberne homofon sats og imiterende (evt. fugeret) sats. En udredning af disse satsarters karakteristika inden for Buxtehude-stilen må gøres i større sammenhæng, under inddragelse af hans øvrige værker for mindre

ensembler, først og fremmest triosonerne, i et samlet forsøg på klarlæggelse af Buxtehudes instrumentalstil (uden for orgel- og cembalomusikken). Denne opgave har det ikke været nærværende, mere specielle undersøgelses mål at søge løst, højst at give et indledende bidrag til. I omtalen af de to anvendte, forskellige satsarter er der i gennemgangen af hovedgruppen, forspillene i type 1 a), hvor de to satsarter anvendes isoleret hver for sig, peget på, at en homofon sats principielt – og hos Buxtehude ret nær gennemført – er en node mod node-sats, mens imitation forekommer i adskillige satsmæssige nuancer fra den fugerede sats med gennemført enkeltvis stemmeindsatser³⁶⁾ over den koncerterende-imiterende til den sats, hvor kun igangsætningen er imiterende, resten homofon. De samme karakteristika gælder for anvendelsen (i kontrasterende øjemed) af disse satsarter i type 2-forspillene. Her er homofonien næsten undtagelsesløst en node mod node-sats. Og i de imiterende satser finder vi de samme udsving fra den gennemført fugerede (Jesu meine Freude, 1. led) over hovedparten, de koncerterende-imiterende og til den rudimentært imitatoriske, hvor kun igangsætningen indeholder det imitative element (Alles was Ihr tut, 2. led).

Tematisk sammenhæng mellem forspillet og den efterfølgende vokalsats er forholdsvis sjælden i type 2-forspillene. Det kan skyldes, at disse to- og flerleddede forspil i højere grad er følt som en mere selvstændig part over for vokalsatsen og derfor også, som en hovedregel, er tematisk selvstændigt udarbejdet. Det eneste rene eksempel på anvendelse af fælles stof er betegnende nok et af de mindste af disse forspil, Membra Jesu II, hvor både den langsomme introduktion og motivet fra 2. led er taget fra vokalsatsens indledning. Mindre udprægede, men dog tydelige fællestræk mellem forspil og vokalsats inden for denne gruppe kan vi finde i følgende:

I forsp. til »Dein edles Herz« er 1. frase af den langsomme introduktion (t. 1) den samme som indledningen (i dobbelte nodeværdier) til vokalsatsen, og forspillets 2. frase (t. 2) er i sin fra terts nedadgående bevægelse afledt af vokalsatsens 2. frase (Bär.-ed., s. 7, t. 4), og denne 2. frase (i forspillets udformning) danner grundlaget for udformningen af imitationsmotivet i forspillets 2. led (t. 9 ff.).

I forsp. til »Mein Herz ist bereit« (BW II, 74) benyttes vokalsatsens 1. motiv ($\frac{6}{4}$) intervalmæssig let varieret som imitationsmotiv i forspillets 2. led.

Slægtskabet mellem det første imitationsmotiv i forsp. til »Jesu meine Freude« og koralmelodiens 1. linie er allerede bemærket (s. 29). En lignende afledning, og tekstens fremkaldelse af tonemaleri også i forspillet, kan iagttages i forsp. til »Surrexit Christus hodie«, hvor det indledende, opadgående kvart- (i besvarelsen kvint-) spring i imitationsmotivet (BW VI, 51, 1, + 2) er afledt af vokalsatsens indledende, retningsymboliserende kvint- (i gentagelsen kvart-) spring. Endvidere i forsp. til »Sicut Moses«, hvor imitationsmotivets bugtede forløb viser frem til omtalen af slangen, Sicut Moses exaltativt serpentem in deserto:

³⁶⁾ Udtrykket »fugeret sats« dækker, bør det måske tilføjes, i intet af Buxtehudes forspil begrebet streng (polyfon) sats. Dens særkende er den friere fugato-udformning, der udvikles i det 17. årh. efter mødet mellem imitationsteknikken og den altindtrængende generalbaspraksis. En meget klar og koncis redegørelse for de typiske træk i denne det 17. årh.s fugatostil med dens italiensk-prægede tematik findes i J. Müller-Blattaus »Grundzüge einer Geschichte der Fuge«, Kassel 1931, s. 71 ff., hvor »la seconda prattica«s udslag på dette område bl. a. karakteriseres ved det træffende: »Das Primäre ist die Verschmelzung der Stimmen im Klang« (ibid. s. 72).



Eks. 14: D. Buxtehude: Sicut Moses (BW I, 101), jvf. eks. 15 og note 37.

Terminologisk viser denne type af forspil en større enhed end den forrige, for såvidt som næsten alle er benævnt Sonata. Af de 22 forspil er kun 2 benævnt Sinfonia, nemlig ét af dem med det ganske korte 1. led (Herr nun lässest du) og det med de to sammenbundne led (Singet dem Herrn). Det korte forspil, som gentages før hvert basvers, til »Jesu meiner Freuden Meister«, er benævnt Ritornello, forspillet til »Eins bitte ich« med den korte duo som 2. led er betegnet Sonatina, og kun ét forspil af denne type (Surrexit Christus hodie) mangler overskrift. Som en hovedregel kan det altså fastslås, at hos Buxtehude hedder de to- og flerleddede forspil Sonata.

De ikke-selvstændige instrumentalindledninger

De med vokalsatsen sammenhængende forspil, d.v.s. indledningerne til de kantater, hvor vokalsatsen sætter ind, før forspillet er afsluttet, udgør ialt 29 i tal eller godt $\frac{1}{3}$ i forhold til de selvstændige forspil.

Satsmæssigt frembyder de ikke nye træk i forhold til, hvad der er fundet for de selvstændige typer. Hovedparten er gennemført homofone, ialt 17³⁸⁾, en mindre del, ialt 7, er imiterende³⁹⁾, mens 2 opviser en kombination af de to satsarter (svarende til type 1 b)⁴⁰⁾ og 2 er formet (ligesom kantaterne som helhed) over en basso ostinato⁴¹⁾.

Et flertal af disse indledninger (16 af 29) er tematisk sammenhængende med den efterfølgende vokalsats, og det betyder tillige, at de satsmæssig stemmer overens. Er vokalsatsens begyndelse homofon, gælder dette også forspillet behandling af det samme tema, og er begyndelsen af vokalsatsen imiterende, står instrumentalindledningen som en anticiperende eksposition, en præsentation af tema(er) og sats.

Et særlig nært og tonemalerisk forhold mellem vokalsats og instrumentaldel er der i kt. »Ich suchte des Nachts in meinem Bette« (BW III, 41). Kantaten er en

³⁷⁾ At der – uden den tekstlige baggrund – i almindelighed fornemmes noget bugtende ved barok-temaer af denne art, tonegentagelser (»bankerytme«) sammenkædet med oktavspring, kan ses af, at et beslægtet tema hos Buxtehude (fra præl. og fuga for orgel i d-moll) i folkemunde er døbt »søslangen« (eks. 15).

³⁸⁾ Homofone indledninger med tematisk fællesskab med vokalsatsen: O clemens; Quemadmodum cervus; Ich bin eine Blume; In te Domine speravi (kun Bc); Der Herr ist mit mir; Herr wenn ich nur dich habe II; Wo ist doch mein Freund geblieben; Was frag ich nach der Welt; Jesulein du Tausendschön; Das neugeborne Kindelein; Erfreue dich Erde.
Homofone indledninger uden tematisk fællesskab: Laudate pueri; Man singet mit Freuden; Erhalt uns Herr; Walts Gott; Du Friedefürst II; Herzlich lieb

³⁹⁾ Imiterende indledninger med tematisk fællesskab med vokalsatsen: Canite Jesu nostro; All solch dein Güt; O fröhl. Stunden I; Jesu dulcis memoria I; Meine Seele willtu ruhn.
Imiterende indledninger uden tematisk fællesskab: Ich suchte des Nachts; Nichts soll uns scheiden.

⁴⁰⁾ Ist es recht; Jesu meine Freud und Lust (begge uden tematisk fællesskab).

⁴¹⁾ Liebster meiner Seele saget; Jesu dulcis memoria II.



Eks. 15: D. Buxtehude: Fugatema fra Præl. og fuga d-moll.

interpoleret bibelkantate bestående af spruch I – aria v. 1 og 2 – spruch II – aria v. 3 – spruch III. I forbindelse med de tre spruchdele forekommer en tone-symbolistisk instrumentaldel, der er bestemt af tekstindholdet i de pågældende vokalsatser. Det første spruch indledes af 10 instrumentale takter, hvor afsnittets nøgleord »suchte« er anskueliggjort gennem et imitationsmotiv i violinerne udelukkende i tonegentagelser (over en trinvis gående bas). Det imiteres første gang i primen, og det standser i begge stemmerne på taktens sidste ottendedel. Temaet fører ingen steder hen og gengiver hermed den resultatløse søgen, der er indeholdt i teksten: »Ich suchte, aber ich fand ihn nicht«.



Eks. 16: D. Buxtehude: Ich suchte des nachts (BW III, 41).

2. spruch (»Es funden mich die Wächter, die in der Stadt umgehen«) har som mellemspil og efterspil det særegne indskud af den formelbestemte vægtermelodi (jvf. D.B.v.k., s. 71 f.), i denne del er der altså en i det ydre endnu stærkere sammenhæng, en realistisk association mellem nøgleordet (»die Wächter«) og instrumentaldelens udformning. I 3. spruch er sammenhængen igen rent karaktermæssig og allegorisk⁴²⁾, nu er søgningen efter den elskede kronet med held, og glæden er aftegnet i instrumentalindledningens fanfareagtige rytme og livligt fugerede dur-sats.



Eks. 17: D. Buxtehude: Ich suchte des Nachts (BW III, 47).

Afslutning

Til afslutning skal det undersøges, om der kan påvises nogen fast sammenhæng mellem Buxtehudes udformning af kantateforspillene og de kantater, som de hører til, m.a.o. om forspillene er rent instrumentalt bestemt eller hvorvidt de i form og indre er bestemt af den vokale del af kantaten. Vi kan da først spørge, om de store, af flere led sammensatte kantater fortrinsvis har længere udformede, evt. flerleddede forspil, og tilsvarende, om de små kantater normalt indledes af korte forspil.

En undersøgelse bekræfter ikke denne antagelse. Ganske vist er de flerleddede

⁴²⁾ Jvf. M. Bukofzers opdeling af de figurative musikalske udtryk i tre arter: »signs«, »allegories« og »symbols«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939–40, s. 3 ff.

type 2-forspil fortrinsvis anvendt som indgang til de store kantater (de interpolerede bibel- og koralktr.: Alles was Ihr tut, Eins bitte ich, Heut triumphieret, de større soloktr.: Mein Herz ist bereit, Also hat Gott die Welt geliebet, de relativt omfangsrige og varierede lied- og koralktr.: Dein edles Herz, Jesu meine Freude etc., se den fuldstændige fortegnelse side 27, og den mangestemmige motet *Benedicam Dominum*). Men omvendt gælder det ikke, at store kantater fortrinsvis har store, flerleddede forspil, i lige så mange tilfælde åbnes de med et mindre, evt. ikke-selvstændigt forspil, ligesom der også findes eksempler på, at større forspil af type 2-kategorien er sat til mindre, i hvert fald mindre komplicerede kantater (Bedenke Mensch das Ende, Kommst du kommst du Licht der Heiden, Singet dem Herrn).

Den eneste faste forbindelse, der findes mellem forspil og kantate, er overensstemmelsen i toneart. Hertil kommer for nogle kantaters vedkommende et tematisk fællesskab mellem forspil og efterfølgende vokaldel. Ialt forekommer dette fællesskab i 8 af de selvstændige forspil⁴³⁾, men er langt mere almindeligt blandt de ikke-selvstændige instrumentalindledninger, hvor det findes i 16 af de 29 (se s. 32). Endvidere, i forholdet mellem forspil og kantate, findes undertiden en særlig karaktermæssig overensstemmelse, om man vil en overensstemmelse af programmatisk art.

Det gælder kantaterne med de ekstreme karakterer af fest eller klage. I udprægede festkantater, hvor der medvirker blæsere, er forspillet bestemt af fanfareagtige blæserfigurer og strygernes efterligning af disse (Heut triumphieret, Nun danket alle Gott, Ich bin die Auferstehung, *Benedicam Dominum*), og i kantater, der repræsenterer det andet affektyderpunkt, klagen, sorgen, anråbelsen, kan vi finde karakteren anslået i forspillet ved en særlig *espressivo*-udformning (se s. 17), en satstype, der før Buxtehude findes hos Weckmann (se s. 13). Men i almindelighed kan der ikke siges at være nogen fast relation mellem forspil og kantate i den forstand, at der til bestemte kantatetyper skulle høre bestemte forspiltyper. Forspillene er, med de givne begrænsninger hvad angår toneart og et evt. tematisk fællesskab med vokaldelen, bestemt ud fra deres egne forudsætninger, d.v.s. ud fra besætningen og ud fra de i tiden givne forspil-typer, der frit kombineres med de forskellige kantatetyper. Konklusionen bliver da, at forspillene, med de anførte forbehold, i udformning og i kvantitet er rent instrumentalt bestemt, uafhængige af arten og udformningen af den efterfølgende kantate, ligesom der heller ikke ud fra de pågældende kantater kan findes nogen forklaring på, hvorfor 10 kantater ikke har nogen form for instrumentalindledning.

Hvad *terminologien* angår, kan det efter den foregående gennemgang resumeres, at der ikke kan opstilles faste normer for benyttelsen henholdsvis af Sinfonia og Sonata, kun visse hovedtendenser kan iagttages. For det første, at sonatabetegnelsen hos Buxtehude er blevet den almindelige over for den ældre sinfonia-betegnelse, der er den herskende hos Schütz, Förster, Tunder og andre forgængere. Hos Buxtehude hedder 19 forspil Sinfonia, mens 49 hedder Sonata. Hos Buxtehude gælder det endvidere, at disse forspil-betegnelser kun benyttes for de selvstændige forspil, mens man hos Schütz og Förster ofte tillige kunne finde sinfonia-

⁴³⁾ Med fuld overensstemmelse eller med små varianter findes det tematiske fællesskab i forspillene til: Wachet auf I, Schaffe in mir Gott, Herzlich tut mich verlangen, Herren vår Gud, Du Friedefürst I, Welt packe dich, Membra Jesu I (alle type 1 a), i Pange lingua-forspillet (type 1 b) og i forsp. til Membra Jesu III (type 2), i andre tilfælde, som ikke er medtalt, kan findes en sammenhæng af løsere art (jvf. s. 31).

betegnelsen ved de ikke-selvstændige instrumental-indledninger. Vi har endvidere kunnet iagttage, at sonata-betegnelsen hos Buxtehude næsten er enerådende for de flerleddede forspil – svarende til terminologien for den flerleddede kammer- og kirkesonate –, mens den terminologiske skillelinie for de udelte forspil synes mere tilfældig, dog således at sonata-betegnelsen er den foretrukne for de nyere, trio-sonateagtige forspil, mens de ældre intrada-prægede med blæsermedvirken får den ældre betegnelse *sinfonia* (se s. 24). Terminologi-historisk kan det konstateres, at overgangen fra den ældre *sinfonia*-betegnelse til den nyere sonata-betegnelse, der i den venetianske operaouverture finder sted i 1660'erne (med ouv. til *Cestis »Il Pomo d'oro«* 1667 som det mest repræsentative eks. på Sonata-betegnelsen), med Buxtehude er fulgt op inden for den kirkelige kantatemusik⁴⁴⁾.

Vil vi til slut forsøge at samle indtrykkene fra den foranstående gennemgang, står vel som det mest karakteristiske for Buxtehudes kantateforspillenes deres store nuancerigdom. I dette knytter de sig til den nærmeste forgænger, Tunders forspil, men er, særlig hvad angår brugen af imitation, betydelig mere fremskredne. De er ikke som hos mindre ånder skåret over samme læst, men viser en selvstændighed og fantasi, som hæver dem langt over gennemsnittet af de mange værker fra samtiden. Deres tilknytning til ældre former, til den venetianske ouverture og canzonnen og – i enkelte tilfælde – til orgelkorallen, er umiskendelig. Buxtehude skaber ikke nye former, men i udnyttelsen af de overleverede inden for kantaterammen finder vi den samme mangfoldighed og fantasirigdom, som kendetegner kantaterne som helhed. Det er i eftervisningen af denne nære tilknytning til venetianer-ouverturen og den stærkt personlige og vidtspændende udnyttelse af form- og stiltrækkene herfra i den mindre forspilform, at en beskæftigelse med denne hidtil parentetisk behandlede, specielle del af Buxtehudes kantater bl. a. har søgt sin berettigelse⁴⁵⁾. Som beforder af en selvstændig, instrumental bestemt udformning af kantateforspillet, en udvikling der fortsættes med hans elever⁴⁶⁾ og nærmeste efterfølgere og fører frem til Bachs store selvstændige, koncerterende forspil, står Buxtehude, så vidt det kan skønnes ud fra det overleverede materiale, som den centrale skikkelse, som den første, der på helt organisk vis formår at sammensmelte de typiske træk fra operasinfoniaen og kirkesonaten med den fra forgængerne overtagne kantate-sinfonia.

⁴⁴⁾ En terminologisk udvikling inden for B.s kantater *fra* det ene *til* det andet kan ikke eftervises. I de tidligere værker findes såvel *sinfonia*- som sonata-betegnelsen anvendt (i *Aperite mihi Sinfonia*, i *Ecce nunc Sonata*, om kronologi og derhen hørende problemer, se D.B.v.k., s. 306–13) og i det senest daterede værk (*Herren vår Gud* 1687) findes endnu *Sinfonia*-overskriften. De to muligheder har for B. til stadighed eksisteret side om side, men B. har almindeligvis – og formentlig uden dybere overvejelser – fulgt den nyere praksis ved at foretrække sonata-betegnelsen. – En skelnen som af Spitta (Bach I, s. 292) foreslået, hvorefter ved sonata hovedvægten lægges på den klanglige enhed og ved *sinfonia* på det stemmeførmæssige, lader sig ikke opretholde for Buxtehude.

⁴⁵⁾ Der er således givet et nødvendigt korrektiv og supplement til Botstibers (af Spitta prægede) fremstilling (Botstiber, op.cit. s. 91, jvf. Spitta: Bach, s. 292), når det om kantateindledningerne for tiden omkr. 1700 summarisk hedder: »Aus der früheren Einsätzigkeit hat sich, vielleicht unter dem Einfluss der französischen Ouvertüre, dann immer mehr und mehr eine Zweisätzigkeit entwickelt: eine langsame Introduction und ein Allegrosatz.« En sådan to-leddethed kan, som det er fremgået, påvises allerede hos Tunder og Buxtehude og på dette stadium med Venedig – i højere grad end Paris – som forbillede.

⁴⁶⁾ Jvf. Kölsch: Nikolaus Bruhns, s. 147 ff.

ZUSAMMENFASSUNG

Mit dem Gebrauch und der Kommentierung des Mich. Prätorius von reinen Instrumentalsätzen in dem Kirchenkonzert setzt sich die Einverleibung der Sinfonia (und des Ritornells) in der protestantischen Kirchenmusik durch. Die Aufgabe der Sinfonia ist für Prätorius zweierlei: Teils (in derselben Weise wie das Orgelpräludium) den Singenden die Tonart anzugeben, teils ein Glied in dem Satzgliederungsvorgang, durch den das Konzert der Motette gegenüber gekennzeichnet ist, zu bilden. Eine feste Sinfoniagegestaltung ist bei Prätorius nicht vorhanden, aber die canzonenhafte, freie Einleitung ist das normale.

Heinrich Schütz setzt diese Praxis fort, aber erst mit dem 3. Teil der *Symphoniae sacrae* 1650 wird bei Schütz das Vorspiel eine übliche Erscheinung (in den früheren Sammlungen sind nur etwa die Hälfte der Konzerte mit einem Vorspiel versehen).

Die Entwicklung der Sinfonia bei Schütz und seinen jüngeren Zeitgenossen vollzieht sich auf Hintergrund der venetianischen Opern-Sinfonia. Von seiner einsätzigen Festivo-Gestaltung entwickelt sich das Opernvorspiel in eine mehr gegliederte Form zunächst dadurch, dass kleinere Einheiten von Allegro-Elementen unter Verwendung von Komplementärrhythmik eingeführt werden (Bsp. 1), später durch die Einführung eines selbständigen 2. Teils, im gewissen Ausmass von der französischen Ouvertüre beeinflusst. Von der venetianischen Entwicklung ausgehend werden dann zwei Vorspieltypen als Voraussetzung der Kantatenvorspiele nach 1650 aufgestellt,

1. der einheitlicher Sinfoniatyp, entweder
 - a) als durchgeführt homophoner Satz, oder
 - b) mit homophonen Einleitungstakten, die in einen aufgelösteren mit Kleinimitationen und Komplementärrhythmik versehenen Satz hinüberleiten, und
2. der mehrsätziger Ouvertüretyp mit taktmässigem und/oder kompositionstechnischem Kontrast zwischen den Sätzen.

Von der Generation vor Buxtehude wird Kaspar Förster der Jüngere, bei dem das Vorspiel von dem Typ 1 b unter den selbständigen Vorspielen allein herrschend ist, hervorgehoben. Bei Franz Tunder findet man eine etwas variierte Anwendung des Typus 1 b nebst vereinzelt Beispielen vom Typus 2, jedoch noch ohne Gebrauch von Nachahmung im zweiten Teil. Dieselben Züge finden sich bei M. Weckmann und Chr. Bernhard wieder, in einem einzelnen Fall benutzt Weckmann das Typ 1 b-Vorspiel mit einer bisher unbekannten, barocken *espressivo*-Wirkung, die sich weiter bis Buxtehude verfolgen lässt (Erbarm dich mein, Membra Jesu II, Nimm von uns, Herr).

Die Untersuchung der Vorspiele Buxtehudes wird von der erwähnten venetianischen Typeneinteilung heraus vorgenommen. Insgesamt schliessen Buxtehudes Kantaten 84 selbständige Vorspiele ein. Der am häufigsten belegte Vorspieltypus ist der einheitliche, nicht-kontrastierende Typ 1 a. Die homophone Gestaltung (Beispiele siehe Anm. 16) und die Gestaltung mit Nachahmung (Beispiele siehe Anm. 17) sind gleichmässig vertreten. Verschiedene Gestaltungen des homophonen, einheitlichen Vorspiels werden nachgewiesen: Das dem Triosonatensatz nahe verwandte Vorspiel (Bsp. 7), das sehr gegliederte, aus Kleinphrasen zusammengesetzte (Bsp. 8), das aus Ton- und Akkordwiederholungen mit festen Pauseneinschiebseln aufgebaute *espressivo* (Erbarm dich mein u.a.), und das mit Ton- und Akkordwiederholungen frei hinströmende Lobgesangsvorspiel (Bsp. 9 u. 10).

Die nachahmenden, einsätzigen Vorspiele sind entweder mit einem Thema in 2 oder 3 Durchführungen (Beispiele sind oben auf S. 20 erwähnt) oder, etwas variiert in der Gestaltung, mit zwei Themen (Bsp. 11), aufgebaut. Eine Gruppe zeigt eine enge Wechselwirkung von homophoner Gestaltung und Verwendung von Imitationstechnik, deren äusserste Grenze die Vorspiele bilden, die bloss imitatorisch einsetzen, während der übrige Teil des Satzes homophon ist (Bsp. 12). Zu den Vorspielen, die die Nachahmungstechnik verwenden, gehören auch die beiden Choralbearbeitungen (Du Friedefürst I, Gott fähret mit Jauchzen),

die eine enge Verknüpfung mit Formen, die von der Orgelmusik bekannt sind, bzw. der Sweelinck'sche Orgelchoraltypus und die freiere Choralphantasie, zeigen.

Die einsätzigen Vorspiele mit Kontrastbildungen bestehen zum grössten Teil aus einer kurzen, homophonen Einleitung und einem darauf folgenden, imitierenden Teil, von denen der letztere als dem ersten entspriessend empfunden wird. In zwei Vorspielen hat das homophone Element die Oberhand (*Jesu, komm mein Trost und Lachen* und *Drei schöne Dinge*).

In Typ zwei ist die Kontrastierung in zwei selbständige Satzglieder umgebaut. Es wird hervorgehoben, dass Buxtehude der erste ist, der das Kantatenvorspiel mit satzmässigem Kontrast gestaltet: Homophonie kontra Imitation. Insgesamt 22 Vorspiele werden unter diese gezählt. Einige Beispiele zeigen die einfache, zweigliedrige Grundform (Also hat Gott die Welt geliebet u.a., siehe S. 27), andere zeigen Varianten davon, z.B. durch Zusatz eines homophonen Abschlusses (*Surrexit Christus hodie* u.a., siehe S. 28–29) oder durch einen in dem zyklischen etwas sonatenhafteren Aufbau (*Jesu meine Freude*). Die Art der Kontrastierung wird untersucht, und es wird nachgewiesen, dass die Kontrastierung der beiden Hauptglieder immer motorisch, fast immer satzmässig, zuweilen auch taktmässiger oder tempomässiger Art ist. Dagegen ist das tonale Verhältnis bei dem Übergang von dem ersten zum zweiten Glied in der Regel spannungslos.

Es wird gezeigt, wo man einen thematischen Zusammenhang des Vorspiels mit dem folgenden Vokalsatz findet, und wie dieser Zusammenhang verwertet sein kann. Ein kurzer Abschnitt ist der Erwähnung der nichtselbständigen Instrumentaleinleitungen, von denen die meisten (16 aus 29) mit dem nachfolgenden Vokaleinsatz thematisch verknüpft sind, gewidmet.

In dem letzten Abschnitt wird festgestellt, dass die Vorspiele, von tonartmässiger und etwaiger thematischer Übereinstimmung mit dem darauf folgenden Vokalsatz abgesehen, ausschliesslich aus ihren eigenen instrumentalen Voraussetzungen, d.h. aus der Besetzung und den in der Zeit üblichen Vorspieltypen, bestimmt sind. Kein fester Zusammenhang der Art des Vorspiels mit der Art und Gestaltung der nachfolgenden Kantate ist vorhanden.

Betreffs der Terminologie lässt sich feststellen, dass die Sonatenbezeichnung bei Buxtehude der älteren Sinfoniabezeichnung gegenüber die übliche geworden ist. Bei Buxtehude gilt ferner, dass diese Vorspielbezeichnungen nur für die selbständigen Vorspiele verwendet werden. Die Sonatenbezeichnung bei Buxtehude ist fast allein herrschend bei den mehrgliedrigen Vorspielen (Typ 2), während die terminologische Scheidelinie für die einheitlichen Vorspiele zufälliger scheint, doch so, dass die Sonatabezeichnung die bevorzugte für die neueren, triosonatenhaften Vorspiele ist, während die älteren, intradahaften mit Bläsermitwirkung die ältere Bezeichnung Sinfonia kriegen.

Zusammenfassend wird festgestellt, dass Buxtehude mit seinen Vorspielen keine neuen Formen schafft, dafür aber verwendet er die gegebenen mit grosser Selbständigkeit und Phantasie; dadurch wird er auch auf diesem Gebiet eine zentrale Gestalt, die erste, die es in durchaus organischer Weise vermag, die typischen Züge der Opernsinfonia und der Kirchen-sonate mit der von den Vorgängern übernommenen Kantatensinfonia zusammenzuschmelzen.

(Übersetzung: Niels Bach)