

# Über Typologisierung der Couranten und Sarabanden Buxtehudes

Von OTTO MORTENSEN

Es ist nur allzu naheliegend hier die Bemerkung Nils Schiørrings (im Vorwort der »Allemande og fransk Ouverture«, Kopenhagen 1957) darüber zu wiederholen, wie bedauerlich es ist, dass die Arbeiten Werner Danckerts und Ernst Mohrs über die Gigue bzw. die Allemande von Monographien anderer in der Suite aufgenommenen Formen des Tanzes nicht gefolgt sind. Hätte man eine Geschichte der Courante und der Sarabande gehabt, wäre es vielleicht einfach gewesen, Buxtehudes Couranten und Sarabanden in einen im voraus gekannten historischen Verlauf zu setzen.

Der folgende Bericht ist ein Teil einer grösseren Arbeit, deren Sicht die Suiten als Ganzheit gewesen ist. Es geht aus obenerwähnter Überschrift hervor, dass man nur Beziehungen, die mit Couranten und Sarabanden Verbindung haben, erwähnen wird. Es wäre doch natürlich, über die Grundlage der gesamten Arbeit und über das Verhältnis zur Quellenschrift ganz kurz zu berichten.

Zu einem Zeitpunkt als diese (die sich im Familienbuch der Familie Ryge befindet) nicht zugänglich war, wurde ein Plan für die Arbeit gemacht, ohne Vorbehalt Emilius Bangerts Ausgabe der Klavierwerke Buxtehudes als die Überlieferung dieser Werke zu betrachten. Der gleiche Gesichtspunkt wurde für viele eng verwandte Arbeiten veranlegt, die unten angeführt werden. Die Begründung war, dass alle (bei Ausgabe und Umschreibung) dadurch auf einen gemeinsamen Nenner gebracht worden waren, dass sie in neuerer Notenschrift mitgeteilt worden waren. Dieser Nenner ermöglichte vergleichende Studien – als ein einleitendes Arbeitsstadium zu betrachten. Ob das Ergebnis dann eine grosse Anzahl relevanter Fragen betreffend Einzelheiten in den Werken sein sollte, so könnte man sich in einem späteren Stadium mit diesen Fragen an die Quellenschriften wenden, und in dieser Weise den Umständen nach einen festen Hintergrund eventueller Erörterungen über Verschreiben, Probleme mit der Notenschrift u. ä., und auf diesem Wege eine näher begründete Auffassung der eigentlichen Überlieferungen finden, deren Unsicherheit bekannt ist sowohl was Buxtehudes Orgelwerke als auch seine Klavierwerke betrifft.

Danach begann die Arbeit, Buxtehudes Suiten in einen grösseren Zusammenhang einzulesen. Rein musikalisch ist es auf diese Weise zu verstehen, dass man vergleichende Studien in Werken betreibt wie:

»The Fitzwilliam Virginal Book« (Herausgeber: J. A. Fuller Maitland & W. Barclay Squire, 1899), Johan Lorenz: Klavierwerke (Lund 1960, Herausgeber: Bo Lundgren), Johann Jakob Frobergers Klaviersuiten in *DTÖ* Bd. 13 und 21 (Herausgeber: Guido Adler), Johannes Erasmus Kindermann: 30 Tanzstücke für Klavier (DTB Bd. 32, Herausgeber: Felix Schreiber), Johann Pachelbel: Klavierwerke (DTB Bd. 2, Herausgeber: Max Seiffert), Georg Böhm: Klavierwerke (Wiesbaden 1952, Herausgeber: Johannes og Gesa Wolgast) und als die Werke im Zentrum Dietrich Buxtehude: Klavierwerke (Kopenhagen 1942, Herausgeber: Emilus Bangert) und Dietrich Buxtehude: Vier Suiten für Clavichord oder Laute (Kopenhagen 1954, Herausgeber: Bo Lundgren).

Bedeutsam für die Arbeit ist auch »Oeuvres du Vieux Gautier« (Paris 1966, Herausgeber: André Souris) gewesen. Unter Studien der Musikwerke ist eine Durchnahme von Johann Anastasius Freylinghausen: »Geistreiches Gesangbuch« anzuführen, 1. Teil: 1734 und 2. Teil: 1733 sind verwendet. Auf der literarischen Seite haben besonders Matthesons: »Courante-Beispiel« (das unten behandelt werden wird) und Putnam Aldrich: *Rhythm in Seventeenth Century Italian Monody* (London 1966) eine Rolle gespielt.



1. Matthesons Courante-Beispiel kommt das erste Mal in dem »Kern melodischer Wissenschaft« 1737 (p. 120) und danach in »Dem vollkommenen Capellmeister« 1739 (p. 231) vor. Die erstgenannte Arbeit ist ein Vorläufer der letztgenannten.

Matthesons Courante heisst »die Hoffnung« und umfasst 11 Takte, auf 2 Repetitionen verteilt, die erste von 5 Takt, die letzte von 6. Eine Untersuchung der in den einzelnen Taktteilen vorkommenen rhythmischen Figuren

führt zum Ergebnis, dass die Melodie rhythmisch von der Figur dominiert ist: punktiertes Viertel von einem Achtel gefolgt. Die punktierte Figur, wie sie hiernach genannt werden wird, kommt auf erste Halbnote 7 Male und auf dritte Halbnote 9 Male vor, insgesamt 16 Male. Sie kommt auf zweite Halbnote *nicht* vor; während auf diese Taktzeit vorkommen: 2 Viertel 4 Male, 1 Viertel von 2 Achteln gefolgt 3 Male, 2 Achtel von einem Viertel gefolgt 1 Mal und 4 Achtel 1 Mal.

In den Takten 5 und 11 steht: punktierte Halbnote von einer Halbnote gefolgt. In »Dem vollkommenen Capellmeister« sind die 2 Noten im Takt 11 zusammengebunden, sondern nicht im Takt 5; im »Kern melodischer Wissenschaft« dagegen, gibt es der Bogen sowohl im Takt 5 als auch im Takt 11.

Insofern könnte man wohl Bedenken dazu tragen, die im Matthesons Courante-Beispiel gemachten Beobachtungen auf z. B. Buxtehudes Couranten zu übertragen, die eigentliche Gefahr hierdurch besteht aber darin, dass man im Laufe der Arbeit das Bedenken vergisst und sich dadurch vielleicht davon abschneidet, Beobachtungen in anderen Werken zu machen, die auch von Bedeutung sein könnten. Mit diesem Vorbehalt können wir dann damit fortsetzen, Matthesons Courante-Beispiel zu beobachten und zwar durch die Bemerkung, dass er in den Takten 1 und 9 nach dem punktierten Viertel als eine alleinstehende Note das Achtel notiert, d. h. er schlägt die ersten drei auf einander folgenden Achtel mit einem gemeinsamen Balken *nicht* zusammen. (Eine solche Notation sollte laut Karl Hader: »Aus der Werkstatt eines Notenstechers« (1948, Vorwort von Wilhelm Fischer) p. 56 in Taktarten wie 6/8 und damit verwandten Arten, nicht in 3/4 und 3/2, beheimatet sein).

Matthesons Notation: punktiertes Viertel von einem alleinstehenden Achtel gefolgt und zwei Achtel auf gemeinsamen Balken gibt es nur einmal in den Couranten Buxtehudes, in der d-Moll-Courante Suite VI, p. 18, Takt 5. Die Beispiele von 3 Achteln auf gemeinsamen Balken sind zahlreich.

Bei Froberger kommt die hier so nachgestrebte Notation öfter vor: in der e-Moll Courante, Suite XXII, p. 65 (DTÖ Bd. 13) in den Takten 1, 3 (2 Male), 5, 8, 9 (2 Male) und 11. Im Takt 1 folgen die Achtel nicht einem punktierten Viertel, sondern dem Pausenäquivalent. Im Takt 3 folgt das Achtel das erste Mal punktiertem Viertel, das zweite Mal einer Achtelepause, und doch ist die Notation: alleinstehendes Achtel – von 2 Achteln auf gemeinsamen Balken gefolgt – beibehalten. Dies gilt dagegen nicht den Takten 10, 12 und 13.

Bei der Notation dieser Courante soll man besonders auf die Urschrift aufmerksam sein: von Guido Adler Y bezeichnet, d. h. MS 16798 der Wiener Hofbibliothek.

In noch einer Courante Frobergers finden wir Matthesons Notation: Das ist in der Courante p. 113 (DTÖ Bd. 21), die Takte 3 und 13. In den Takten 19 und 29 kann er infolge der Tonwiederholung gewählt sein.

Das Notenbild: punktiertes Viertel von 3 Achteln auf gemeinsamen Balken gefolgt ist weder unverständlich noch unlesbar; was die Arbeit mit den Couranten betrifft, ist es aber unhandlich. Es ist besser, das Notenbild darin aufzulösen: punktiertes Viertel von einem alleinstehenden Achtel gefolgt, eventuell von 2 Achteln auf gemeinsamen Balken oder einem Viertel gefolgt – das Wesentliche im Notenbild ist »die punktierte Figur«, die analytisch als eine Masseinheit – als Massstab sozusagen – verwendet werden kann.

In der folgenden Darstellung werden Ausdrücke wie Dimensionen und Proportionen Verwendung finden. Mit »Dimension« ist die Anzahl des Taktes im Satz gemeint – ohne Rücksicht auf die Repetitionen. (Man soll aber darauf aufmerksam sein, dass die Anzeigen der Dimensionen betreffend die Suitensätze Bach's in BWV die Repetitionen mitzählen). Der Ausdruck »Proportion« bedeutet in diesem Zusammenhang der Bruch, der das Verhältnis zwischen den Taktanzahlen der beiden Repetitionen angibt. In Matthesons Courante ist die Dimension 11 Takte, die Proportion 5/6.

Buxtehudes Courante, die die Matthesons mit Bezug auf Dimension und Proportion am nächsten kommt, steht nicht in den Suiten, sondern ausserhalb: das ist Courante zimble (p. 80). Er ist in 3/4 notiert und erreicht deshalb die Zahlangaben: 16, 8/8 – die Frage ist aber (auf die wir später zurückkommen werden), ob die Courante zimble in Wirklichkeit nicht in 3/2 notiert werden soll. Hierdurch erreichen wir die Zahlen 8, 4/4 – also eine Courante, die etwas kleiner ist als die Matthesons. Innerhalb der Suiten Buxtehudes ist nur die a-Moll Courante, p. 58, in 3/2 notiert, die übrigen in 3/4. Sie hat nur mit Matthesons Courante die Taktart gemeinsam, sonst nichts.

Die übrigen Couranten innerhalb der Suiten sind stark variierend mit Bezug auf Dimensionen und Proportionen. Die grösste Courante ist die e-Moll Courante, p. 32, mit den Zahlen 44, 22/22; bei eventueller Notation in 3/2: 22, 11/11 – aber fortwährend die grösste. Das wird ein Vorgreifen den Ergebnissen sein, wie es aber später hervorgehen wird, ist der erwähnte Satz keine Courante, sondern eine Corrente.

Wenn wir laufend den eigenen Satzbezeichnungen Buxtehudes folgen, dann sind seine kleinsten Courante-Sätze: die C-Dur Courante p. 11, die d-Moll Courante p. 23 und die g-Moll Courante p. 49, für sämtliche Couranten gelten die Zahlen 28, 14/14. Courante p. 18 (Bo Lundgren) hat 28, 11/17. Noch aber eine Bezugnahme auf die kommende Auseinandersetzung: sie sind alle Correnten, nicht Couranten.

Der Courante-Satz Frobergers, der den Matthesons am nächsten kommt, ist die C-Dur Courante p. 11. Für sie gelten die Zahlen 10, 5/5 – das heisst, dass erste Repetition ein Takt kleiner als die Matthesons ist. Frobergers Satz ist eine wirkliche Courante, der erste Takt erinnert rein melodisch an Matthesons »Die Hoffnung«.

Mit Ausgangspunkt im Widerspruch zwischen den Takten 5 und 11 des Courante-Beispiels Matthesons (»Kern melodischer Wissenschaft« gab es den Bogen in beiden Takten, in »Dem vollkommenen Capellmeister« gab es den Bogen nur im Takt 11, nicht im Takt 5) werden wir untersuchen, ob es an den entsprechenden Stellen in Buxtehudes Couranten auch Bogen gibt.

In der d-Moll Courante p. 26 kommt der eine Bogen vor, der letzte, über dem abschliessenden Tonika-Akkord (Takt 36–37). Mit Bezug auf Dimension und Proportion hat diese Courante die Zahlen: 37, 15/22, eine Bemerkung p. XVIII lenkt aber der Gedanke auf die Frage hin, ob die Zahlen rechtmässig nicht 38, 16/22 sein sollten, so dass auch der Tp-Akkord die Dauer von ungefähr 2 Takten erreicht (die Takte 15–16). Wenigstens kann man noch eine Courante (C-Dur, p. 4) anführen, für die auch die Zahlen 38, 16/22 gelten.

In der g-Moll Courante p. 52 kommt der Bogen sowohl in den Takten 15–16 als auch in den Takten 33–34 vor, doch sind aber die abschliessenden Töne ein Viertel kürzer als bei Mattheson.

Die erwähnten Bogen hätten in den folgenden Couranten hervortreten können: p. 13, 16, 23 (in den Takten 13–14, nicht in den Takten 27–28), 39 (in den Takten 30–31, nicht in 16–17), 46, 49 (in den Takten 27–28, nicht in den Takten 13–14), 58 und in der Courante p. 18 in Bo Lundgrens Ausgabe von 4 Buxtehude-Suiten.

Ausserhalb der Suiten hätten die Bogen in der Courante zimble p. 80 und in den Couranten p. 101 und 102 (in letzten im Takt 39–40, nicht im Takt 18–19) hervortreten können. Die beiden zuletzt erwähnten Couranten sind anonym, aber in Buxtehudes Klavierwerken aufgenommen.

Was zuletzt die Couranten betrifft, die die Bogen nicht haben und sie nicht haben *können*, so ist der Grund meist der, dass der abschliessende Ton einige Male wiederholt wird. Beispiele hiervon sind die Couranten p. 4, 8, 18, 30, 32, 36, 55, 62 (alle bei Bangert) und p. 8 (bei Bo Lundgren). In diesen Fällen könnte man dazu geneigt sein, sich zu denken, dass der Satz mit einem Instrument vorgetragen wird, das einen langen Ton nicht tragen kann, und dass die Wiederholungen der Töne deshalb notwendig sind, um den Ton lebendig zu halten.

Nachdem der Ultima-Akkord erreicht ist, kann zuweilen eine Wiederholung des Pen-Ultima- und Ultima-Akkords in Frage kommen, so dass die Oberstimme im Ultima-Takt: »Tonika-Leitton-Tonika« hat. Die Beispiele hiervon sind die Couranten p. 11 (Takt 13–14), p. 23 (Takt 27–28) und p. 43 (Takt 15–16). Das gesamte Notenbild zeigt in diesen Fällen deutlich einen 6/4-Takt an, oder besser zwei 3/4-Takte.

Bei Froberger kommen Matthesons Bogen nur in zwei Fällen vor: Die Courante p. 78 (Takt 25–26, sondern nicht in den Takten 11–12), und die Courante p. 80 (Takt 25–26, sondern nicht in den Takten 13–14).

Abschliessend kann man wohl sagen, dass die Bogen bei Buxtehude und



Froberger nur selten vorkommen. Wenn man in dieser Frage Bachs Courante konsultiert, gewinnt man ein ganz anderes Bild. Ein Durchgang gibt das folgende Ergebnis.

Die Couranten der englischen Suiten (BWV 806–811) haben *alle* Bogen. Die Courante der ersten französischen Suite (BWV 812) hat *keine* Bogen, die Wiederholung des Tons ist aber hier in der Akkord-Brechung involviert, die sonst den Unterstimmen allein zufällt. Die Couranten der 6 Partiten (BWV 825–830) haben, was die c-Moll Courante betrifft, keine Bogen. Die D-Dur Courante hat keine Bogen im Takt 16, sondern im Takt 40.

Danach die Suiten Bachs ausserhalb der 3 Haupt-Sammlungen: Die Courante der a-Moll Suite (BWV 818) hat Bogen im Takt 8, sondern nicht im Takt 16. In der Es-Dur Courante (BWV 819) ist der Bogen im Takt 28; im Takt 12 entsteht ein Fall, der eigentlich genau der Situation der Couranten Buxtehudes p. 11, 23 und 43 entspricht, wo wir in der Oberstimme (statt eines langen Tons oder der Wiederholung des Tons): »Tonika-Leitton-Tonika« hatten.

Schliesslich hat die Courante in Partita h-Moll (BWV 831) die beiden Bogen.

In dem hier angestellten Vergleich sind Buxtehudes Couranten für ihren Nennwert genommen, d. h. sie sind alle für Couranten gehalten und das könnten sie insofern auf Grund der beobachteten Einzelheit allein sein. Noch besteht aber die Möglichkeit, dass es sich nach sorgfältigerer Untersuchung zeigen wird, dass einige davon Correnten sind, oder Hybriden – Kreuzungen zwischen Couranten und Correnten, wie es bei den meisten Couranten Händels der Fall ist.

Matthesons Courante-Beispiel ist im H. C. Kochs Werk wiedergegeben: Musikalisches Lexicon, die dänische Uebersetzung (1826) *ohne* die Bogen; ferner im »Journal of Music Theory« Bd. II, Nr. 1 (April 1958) in einer Übersetzung ausgewählter Teile »Des vollkommenen Capellmeister«s (Hans Lenneberg, Brooklyn College) und das Beispiel hat deshalb den Bogen nur im Takt 11, nicht im Takt 5.

Obgleich eine Durchnahme der Couranten bei Johann Lorenz, Kindermann und Pachelbel zum Ergebnis führt, dass sie *keine* Bogen haben, müssen wir doch annehmen – mit Unterstützung in der Autorität Bachs – dass Matthesons Courante-Beispiel im »Kern melodischer Wissenschaft« mit den beiden Bogen das richtige ist, und dass die Überführung der Couranten Buxtehudes mangelhaft ist in den Fällen, wo es an den Bogen fehlt.

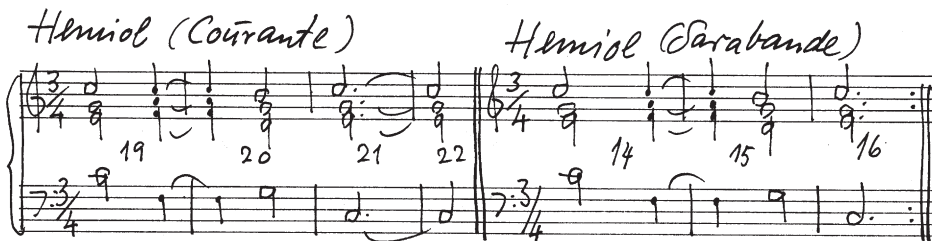
*Aber:* Wenn die Courante einen Auftakt von einer 1/4-Note hat, dann muss die Note in den Takten vor den Wiederholungszeichen von 5/4-Dauer sein, und diese Notenlänge kann nur als ein Notenbild notiert werden (punktierte Halbnote an Halbnote gebunden), das den Gedanken auf die Taktart 6/4 hinleitet. Wenn es an Bogen fehlt, gewinnt man leicht den Eindruck, dass von Taktwechsel die Rede ist, und das könnte wohl gut in Frage kommen, was die

Courante betrifft, kaum aber in den Schlusstakten. Obgleich die Bogen da stehen, legt die Notation doch rein schriftlich zu einer Ausgestaltung des abschliessenden Akkords auf, der bildgemäss mehr einem 6/4-Takt gleicht als einem 3/2-Takt.

Übrig bleibt die Frage, ob man gerade an diesen Stellen in rhythmischer Hinsicht (»taktfest«) die Notation streng buchstäblich verstehen soll; lieber kann in Betracht kommen, die abschliessenden Akkorde als abgeschriebene Fermaten oder frei arpeggierte Akkorde zu verstehen. Wenn die Couranten vom Laute ausgeführt werden, wird höchst wahrscheinlich auf das Instrumental-Klangliche mehr Gewicht gelegt als auf das streng Rhythmische.

Da Mattheson seine Courante »eine alte, sehr bekannte Melodie« nennt, lässt es sich denken, dass es Erinnerungen an sie in der Literatur der Suiten gab. Bei Froberger kann man Ähnlichkeit mit dem ersten Takt Matthesons in den Couranten p. 6 und 11 finden. Es gibt zwar eine thematische Verbindung mit den Allemanden der betreffenden Couranten, es ist aber deshalb nicht gegeben, dass das Thematische der Allemande entspringt und danach auf die Courante übertragen wird. In einigen Fällen fällt es einem schwer, sich des Gedankens zu erwehren, dass die Courante es in Wirklichkeit ist, die der eigentliche Stofflieferant der Suite ist.

(Bei Bach kommen einige einzelne Fälle der Moll-Versionen des ersten Taktes Matthesons vor: Die Courante in der 2. englischen Suite (BWV 807) und die Courante in der 5. Suite für Solo-Violoncell (BWV 1011), folglich auch in 995).



Da wir jetzt die einstimmige Courante Matthesons verlassen und zum Durchgang der Courante-Sätze in »The Fitzwilliam Virginal Book« hinüberwechseln, ist es notwendig, eine Erscheinung zu betrachten, das so typisch für diesen mehrstimmigen Courante-Satz (jedoch in »stile sueto«) ist. Das ist die Hemiolo, und zuerst werden wir uns einige Beispiele ansehen, die rein schematisch die typischen Hemiolo-Situationen wiedergeben.

Im ersten Beispiel ist die tonale Kadenz als eine Hemiolo aufgesetzt, als Schluss eines Courante-Satzes gedacht. Die beiden ersten Akkorde brauchen nicht notwendigerweise T und S zu sein, es gibt in der Praxis verschiedene

andere Möglichkeiten; dagegen hören die beiden abschliessenden Akkorde D und T zum festen unabweisbaren Repertoire. Es ist typisch, dass das erste Taktpaar, das T, S und D enthält, die Taktzahlen 19 und 20 hat, d. h. eine ungerade und eine gerade Zahl. Das Taktpaar macht einen  $3/2$ -Takt aus. Es ist ebenfalls typisch, dass der D-Akkord die Dauer einer Halbnote hat, und dass der abschliessende Akkord (die Takte 21–22) eine Dauer von  $3/2 - 1/4$  hat, nämlich das Viertel, das bei der Repetition der Auftakt sein soll. Entsprechendes Verhältnis macht sich normalerweise in den Takten vor dem ersten Repetitionszeichen geltend. Die hier erwähnten Verhältnisse haben auch für die Moll-Sätze Gültigkeit.

Im zweiten Beispiel ist die tonale Kadenz als eine Hemiole aufgesetzt – als Schluss eines Sarabandensatzes gedacht. Auch hier gilt, dass das Beispiel rein schematisch ist, enthält aber die typischen Züge: das erste Taktpaar, das T, S und D enthält, hat die Taktzahlen 14 und 15, d. h. eine gerade und eine ungerade Zahl. Das Taktpaar macht einen  $3/2$ -Takt aus. Auch hier hat der D-Akkord die Dauer einer Halbnote, der abschliessende Akkord hat aber nur die Dauer einer punktierten Halbnote.

Während es für das Courante-Beispiel gilt, dass es einen gemeingültigeren Charakter hat, so hat das Sarabande-Beispiel nur für einen besonderen Typ Gültigkeit, hierüber aber später.

2. Die Couranten in »The Fitzwilliam Virginal Book« (FVB) stehen alle in Volume Two, und werden hier durchgearbeitet in der Reihenfolge, in der sie stehen. Das Material umfasst 17 Couranten, da es aber zwei Wiederholungen gibt (Nr. CCIV, p. 267 ist beinahe mit Nr. CXCI, p. 260, identisch, und Nr. CCLXIV, p. 414 ist sozusagen mit Nr. CCXXIII, p. 309 identisch), ist die reale Anzahl nur 15 Couranten.

Die Bezeichnung Corrauto kommt am öftesten vor, sie steht über den Nummer CXXXVIII, p. 128, Dr. Bull's Juell (Courante Juweel): Dieses Stück ist in anderem Zusammenhang (Datierung von »The Fitzwilliam Virginal Book«) von ausserordentlich grossem Interesse: siehe Volume One, p. IX. Das folgende Verzeichnis der Couranten sind mit arabischen Ziffern numeriert – hier bekommt »Courante Juweel« die Nummer 1.

Die Bezeichnung Corrauto kommt am öftesten vor, sie steht über den Nummern 3, 4, 5, 6, 10, 13, 15, 16 und 17. Von diesen ist Nr. 15 eine der Wiederholungen; als Nr. 9 heisst sie Corrauto.

Die Bezeichnung Corrauto steht über den Nummern 7, 8 und 14. Sie ist offenbar von William Byrd verwendet, da sowohl Nr. 7 als auch Nr. 14 ihm zugeschrieben sind.

Dreimal kommt auch die Bezeichnung vor: Corrauto, – über den Nummern 9, 11 und 12.

Nr. 2 hat die Überschrift »A Toy«, da aber ihre Wiederholung Nr. 5:



Corranto bezeichnet ist, muss sie auf jeden Fall im Material mitgenommen werden.

Mit Bezug auf die Bezeichnungen der Taktarten kommen vier vor:

3 (6/4), 3 (12/4), 3 und C (6/2); diese verteilen sich in dieser Weise:

3 (6/4): Nr. 1, 2, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15 (9), 16 und 17.

3 (12/4): Nr. 4, 5, 6 und 14.

3: Nr. 3.

C (6/2): Nr. 8.

Was die dritte Gruppe (mit der Bezeichnung der Taktart 3 (12/4)) betrifft, scheint gemeinsam zu sein, dass *keine* Hemiole-Bildungen vorkommen; ein schwacher Anlauf in Nummer 5, p. 267, Takt 6 sollte vielleicht doch notiert werden. Bei dem folgenden Durchgang der einzelnen Nummern werden wir auf diese Frage aufmerksam sein.

### 1. CXXXVIII. p. 128. Dr. Bull's Juell. (Courante Juweel)

Das Notenbild ist von Halbnoten und Vierteln dominiert, häufig in der erwähnten Reihenfolge. Doch kommt Viertel-Halbnote in Takt 13–14 (erstem Takt p. 129) vor; bemerkenswert sind die dadurch entstehenden Betonungen am Platze der 2. und 5. Viertel im Takt. Im Takt 7 bietet die Oberstimme ein Notenbild dar, das den Gedanken auf die Taktart 3/2 lenkt, ein Anlauf zu einer Hemiole, die übrigen Stimmen stellen aber deutlich genug den D-Akkord auf das 4. (nicht 5.) Viertel.

Die punktierte Figur (punktiertes Viertel wird einem Achtel gefolgt) kommt nicht so oft vor, dass sie den Satz prägen wird. Wenn wir von den mit »Rep.« bezeichneten Abschnitten absehen, haben wir  $3 \times 8$  Takte = 24 Takte, in Halbnoten umgesetzt = 72 Halbnoten. Die punktierte Figur kommt  $8 + 2 + 7 = 17$  Male vor, d. h. das Vorkommen kann prozentual annähernd mit 25 angegeben werden. Die mit »Rep.« bezeichneten Abschnitte entsprechen möglicherweise begrifflich – aber nicht buchstäblich – dem, was bei Buxtehude (und anderen Komponisten) Double heisst. In dem »Courante Juweel« ist die Bewegung der »Rep.«-Abschnitte eine beinahe durchgeführte Achtelbewegung, oft in Skalen, d. h. John Bull geht nicht unter den geringsten Notenwert, der in den der »Rep.« vorangegangenen Abschnitten vorkommt.

Ein einzelner der Suitensätze Buxtehudes führt eine Erinnerung an die Virginalisten mit sich. Das ist die e-Moll Sarabande p. 40. – Hier hätte im Takt 9 »Rep.« stehen können, im Takt 17 die grosse 2-Zahl und im Takt 25 »Rep.« – wie bei den Virginalisten lösen, »atomisieren« die Rep.-Abschnitte die vorhergehenden Abschnitte in Achtelbewegung auf.

Der Ausdruck »Double« bedeutet rein buchstäblich, dass ein Satz mit dieser Bezeichnung doppel so viele Noten hat wie der vorhergehende Satz. Z. B. wird Buxtehudes Courante p. 23 von einem Double gefolgt – die Courante bewegt

sich hauptsächlich in Achtelbewegungen, das Double in Sechzehntelbewegungen.

(Dem direkten augenfälligen Unterschied der »Rep.« und des Doubles zum Trotz gibt es möglicherweise einen begrifflichen Zusammenhang zwischen ihnen. Rein zeitmässig kann es einen Zusammenhang zwischen Jan Pieter Sweelincks Choralvariationen und FVBs »Rep.« geben. – Die Samuel Scheidt-Bezeichnung »Variatio« ist später als die Bezeichnung FVB, und »Double« noch später.

Eine Bemerkung Manfred F. Bukhofzers im Werk: »Music in the Baroque Era« scheint, die Fäden sammeln zu können; auf Seite 105 steht: »Scheidt's chorale variations are literally »elaborations« since ceaseless »labor« in the service of God was regarded as the measure of devotion«. Von Bedeutung sind hier nicht nur die Worte »Ausarbeitung« und »Arbeit«, sondern auch »Andacht«.)

Die Bezeichnung »Double« ist bei Buxtehude ferner p. 22 (nach der Allemande p. 21) und p. 12 (nach der Sarabande p. 11) zu finden. Ausserhalb den Suiten Buxtehudes, aber innerhalb den Klavierwerken, finden wir im Werk »Rolfis« p. 78 Seite an Seite die Scheidt-Bezeichnung »Variatio« und »Double«. Im Inhaltsverzeichnis (p. V) so angegeben: 2. Variatio. Le Double.

Innerhalb den Suiten: Nr. 18 des Inhaltsverzeichnisses, Bangert p. V.

(Innerhalb Buxtehudes Werken der Kammermusik hat die D-Dur Sonate für Gambe, Violon und Cembalo (DDT, Bd. 11, p. 179) nach dem Solo für Viola da Gamba: Double I, II und III).

Die Taktart des Courante Juweels ist als 3 (6/4) angegeben; die Bezeichnung 6/4 kann praktisch sein, da ein 6/4-Takt mit einem 3/2-Takt kongruent ist; man hat dann die Möglichkeit sowohl eines Taktwechsels als auch einer Polyrhythmik. Wenn aber dies erwähnt ist, dann kann in diesem Zusammenhang die Taktart 6/4 verdächtig vorkommen, d. h. als Angabe der Taktart der Courante. Nach unseren Begriffen von der Taktart 6/4 werden wir dazu geneigt sein, sie als eine zweiteilige Taktart aufzufassen, in der die beiden Taktteile in drei kleinere Teile untergeteilt sind. Ausserdem verstehen wir das erste Viertel als durchaus betont, das vierte Viertel als verhältnismässig betont. Die Frage ist aber, ob in der Courante ein Unterschied zwischen den Betonungen der beiden erwähnten Viertel bestehe?

Zur Beleuchtung der Frage können die folgenden, schematisch wiedergegebenen, polyrhythmischen Situationen dienen:

$$\begin{array}{ccc} 1 & - & 2 & - & 3 & - \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \end{array} \quad \text{und} \quad \begin{array}{ccc} 1 & - & 2 & - & 3 & - \\ 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 \end{array}$$

Die erste Situation zeigt ein Zusammenspiel zwischen einem 3-geteilten Takt und einem 2-geteilten. Die andere Situation zeigt ein Zusammenspiel zwischen einem (grossen) 3-geteilten Takt und zwei (kleinen) 3-geteilten Takten. Das letzte Beispiel ist das wesentlichere, da es das Zusammenspiel zwischen zwei 3-geteil-

ten Taktarten zeigt. Bei eventueller Anwendung von Bezeichnungen wie »Niederschlag« und »Aufschlag« gibt es hier einen Niederschlag im 3/2-Takt und zwei Niederschläge in den beiden 3/4-Takten. Dadurch sind wir von der Vorstellung von Niederschlägen und Aufschlägen befreit, die sich mit der 6/4-Taktart verknüpfen.

Sehr naheliegend ist es, William Byrds Werk »Through Amaryllis dance in the green« (1588) zu untersuchen, das E. H. Fellowes in »The English Madrigal Composers« p. 163 durchnimmt. – Fellowes sagt: »a feature of it is the alternative use of the 3/2 and 6/4 rhythms, a special characteristic of the *Courante* at a rather late date. In this instance the two rhythms sometimes appear independently, as in the first two bars, the first of which is in 3/2 and the second in 6/4, and sometimes simultaneously, as in the sixth bar; while the fifth bar is open to either rhythmical interpretation.«

Es ist offensichtlich, dass es sich im Takt 6 um Polyrhythmik handelt, es kommt aber weniger überzeugend vor, dass die Bassstimme im Takt 5 rhythmisch zweideutig sein sollte. Man hat kaum Grund anzunehmen, dass sie nicht wie die übrigen Stimmen in die Taktart 3/2 stehen sollte. Das Textlegen hätte uns in dieser Beziehung vielleicht einen Wink geben können, es tut es aber nicht. Wäre das 4. Viertel punktiert gewesen, hätten wir einen unabweisbaren Beweis der Taktart 6/4 gehabt; es scheint aber, als folgen alle Stimmen im Takt 5 einem Muster eines 3/2-Taktes.

Im »Courante Juweel« kann man für die 3/2-Taktart argumentieren unter Hinweis auf die Oberstimme im Takt 7 (Die Stelle ist früher erwähnt), und insbesondere unter Hinweis auf Takt 6, Abschnitt 3 (den letzten Takt auf p. 129). Hier haben wir die charakteristische »Schwebung« zwischen 3/2 und 6/4.

## 2. CXCI. p. 260. A Toy. Anon.

Das Notenbild ist von den kleinen 5-Tonen-Skalen in Achtel-Bewegung dominiert, dem rein notenmässigen Ausdruck des »Laufes« (Courante). In strengerem sprachlichem Sinne bedeutet La Courante: die laufende Frau. Die punktierte Figur spielt in diesem Satz keine Rolle, sie kommt nur zweimal vor. An dem Übergang zum Takt 9 ist Anlauf einer Hemiole-Bildung. Wäre der Satz in 3/4 notiert (so wie beinahe alle Couranten Buxtehudes), würde er aus 20 Takten bestehen (wenn vom letzten mit Brevis-Noten notierten Akkord mit Fermate abgesehen wird). Die Taktpaarung mit Hemiole-Anlauf wäre dann 18–19, d. h. gerade-ungerade, eine Taktpaarung, die wie früher erwähnt, die Courante nicht kennzeichnet, die aber in der Sarabande vorkommen kann. – Die Bezeichnung »Rep.« ist hier weniger verständlich.

Keiner Auftakt.

3. CCI. p. 266. *Corranto. Anon.*

Die punktierte Figur kommt hier nur zweimal im Abschnitt 1 vor, und einmal im Abschnitt 2. Die 5-Tonen-Skalen sind in den Takten 1 und 3 auffällig; im Abschnitt 2 sind Betonungen in den zwei ersten Takten am Platze des 2. und 5. Viertels bemerkenswert. An dem Übergang zwischen den Takten 3 und 4 bewegt sich der Tenorstimme in einem Muster eines 3/2-Taktes.

Keiner Auftakt.

4. CCIII. p. 267. *Corranto. Anon.*

Die kleinen 5-Tonen-Skalen dominieren das Notenbild. Die punktierte Figur kommt nur zweimal vor. Es gibt kein Zeichen der Hemiole-Bildungen.

Keiner Auftakt.

5. CCIV. p. 267. *Corranto. Anon.*

Dieser Satz ist beinahe mit dem als Nr. 2 in diese Liste aufgenommenen Satz identisch. Die Taktart ist aber hier als 3 (12/4) angeführt, in Nr. 2 war sie als 3 (6/4) gegeben.

Keiner Auftakt.

6. CCV. p. 268. *Corranto. Anon.*

In diesem Satz kommen die kleinen »Läufe« nicht vor; andererseits prägt aber die punktierte Figur das Notenbild, aber verhältnismässig nicht in grösserem Umfang als in dem »Courante-Juweel« (Nr. 1). Es gibt kein Zeichen von Hemiole-Bildungen. Der 2. Takt des Abschnittes 2 enthält nur 9 Viertel. 3 fehlen vermutlich.

7. CCXVIII. p. 305. *Coranto. William Byrd.*

Der Satz ist eine Bearbeitung des Werkes »Belle qui tiens ma vie« (Thoinot Arbeau's »Orchésographie« 1588) – eine der wirklich grossen Favoritten. »Läufe« kommen nur in den mit »Rep.« bezeichneten Abschnitten vor. Wahrscheinlich muss auch eine »Rep.« im Takt 19, erstem Takt des 5. Systems, auftreten. Die punktierte Figur dominiert besonders den Abschnitt 2, als Ganzheit aber kommt sie verhältnismässig nicht öfter vor als in dem »Courante-Juweel« und in Nr. 6.

In den Takten 3 und 5 bewegt sich der Tenor rhythmisch im Muster eines 6/4-Taktes, die übrigen Stimmen dagegen im Muster eines 3/2-Taktes, eine von der Hemiole geprägte »Schwebung« zwischen den Taktarten 3/2 und 6/4.

Zum erstenmal in diesem Material (FVB) sehen wir in diesem Satz das Notenbild, das wir in Buxtehudes Couranten so übermässig häufig treffen; das punktierte Viertel von 3 Achteln auf gemeinsamen Balken gefolgt. Das soll – wie früher erwähnt – aufgelöst werden in: punktiertes Viertel von einem alleinstehenden Achtel und 2 Achteln auf gemeinsamen Balken gefolgt.

## 8. CCXXI. p. 308. Coranto. Anon.

Dieser Satz ist ein Unikum zuerst wegen seiner rhythmisch inkreten und komplizierten Erscheinung. Schon im Takt 1 ist ein Beispiel der Polyrhythmik: Die Oberstimme steht in 6/4, die Unterstimme in 3/2. Im Takt 3 steht die Oberstimmen in 6/4, die Unterstimmen in 3/2, zweite Hälfte des Taktes 4 und erste Hälfte des Taktes 5 machen die Hemiole aus vor dem Akkord, der den ersten Abschnitt vollendet, der verglichen mit 2. Abschnitt wenig kompliziert ist.

Im Zusammenhang mit diesem Satz ist es angemessen, auf Folgendes zu verweisen: Thomas Morley: »A plain & easy Introduction to practical Music«, 1597 (Neu-Ausgabe von R. Alec Harman, 1952) p. 214, übrigens muss man aber damit zufrieden sein, festzustellen, dass diese Courante, wie interessant sie auch sein kann: in dem Zusammenhang von dem hier die Rede ist – Typologisierung der Couranten Buxtehudes (oder anderer) – nur eine kleine Rolle oder sogar keine spielt. Sie hebt aber hervor, dass sich mit dem Begriff Courante die Vorstellung eines rhythmisch inkreten oder komplizierten Satz verbindet. – Ordnungshalber sollen wir aber notieren, dass die Bass-Stimme in den Takten, die das 4. Notensystem einleiten, die rhythmische Figur (früher in der Oberstimme der Nummer 1 und 3 beobachtet) hat, die Betonung am Platze des 2. und 5. Viertels im Takt zur Folge hat.

Keiner Auftakt.

## 9. CCXXIII. p. 309. Corráto. Anon.

Die punktierte Figur prägt das Notenbild, das punktierte Viertel kann entweder von einem Achtel oder von 3 Achteln gefolgt sein. Wenn man von den mit Brevis-Noten notierten Akkorden absieht und sich den Satz in 3/4 vorstellt, kommt man zum Ergebnis, dass der Satz  $3 \times 8 = 24$  Takte umfasst. Die Takte 6 und 7 paaren sich zu einer Hemiole, die punktierte Figur im Takt 7 sitzt an der Stelle einer Halbnote; man könnte sich vorstellen, dass im Takt 3 ein ähnlicher Fall vorkäme, das ist aber nicht ganz sicher. Die früher erwähnten rein schematischen Hemiola-Clausula-Beispiele hatten Buxtehudes Couranten (und Sarabanden) als Hintergrund; sie haben uns gezeigt, dass der dem D-Akkord folgende T-Akkord die Dauer 5 Viertel haben muss, wenn der D-Akkord die Dauer einer Halbnote hat. Im gegebenen Beispiel hat der T-Akkord im Takt 8 nur die Dauer 3 Viertel (von Auftakt des Abschnittes 2 ist abgesehen).

Auch die Takte 14 und 15 paaren sich zur Hemiole-Bildung vor dem D-Akkord; und schliesslich paaren sich die Takte 22 und 23 zu einer Hemiole vor dem T-Akkord im Takt 24. Die Taktpaarungen sind also: 6–7, 14–15 und 22–23, d. h. gerade-ungerade, die Taktpaarung, die bei Buxtehude in der Sarabande, sondern *nicht* in der Courante vorkommen kann.



Wie in Nummer 8 gibt es auch die früher erwähnte rhythmische Figur: Viertel-Halbnote hier einige Male wiederholt (Takt 4–5–6).

10. CCXXIV. p. 310. *Corranto. Anon.*

Dieser Satz ist eigentlich der erste in diesem Material (FVB), der Buxtehudes Couranten in Erinnerung bringt. Die Taktpaare 4–5 und 6–7 sind 3/2-Takte (wenn eine Umnotation des Satzes zu 3/4 statt 6/4 unternommen wird).

Der erste Takt im 2. System ist äusserst auffällig; man muss die Richtigkeit der Ueberlieferung bezweifeln.

11. CCXXV. p. 310. *Corrãto. Anon.*

Der Auftakt ist dadurch auffällig, dass er 4 Sechzehntel ist. Wenn wir den Satz von 6/4 zu 3/4 umnotieren, erreichen wir die folgenden Takt-Paarungen: 13–14 = Hemiole vor Tv im Takt 15–16, – 29–30 = Hemiole vor Tv im Takt 31–32, d. h. hier haben wir die für Buxtehude charakteristische Takt-Paarung: ungerade – gerade = Hemiole vor T (evtl. Tv). Es ist zu beobachten, dass vor Tp (Takt 23–24) *keine* Taktpaarung stattfindet. Bemerken Sie ferner die Länge der abschliessenden Akkorde im Verhältnis zum vorangegangenen D-Akkord.

12. CCXXVI. p. 311. *Corrãto. Anon.*

Im ersten Abschnitt kommt die punktierte Figur einmal vor. Sowohl im Abschnitt 1 als 2 ist die Bewegung in Vierteln vorherrschend, im Abschnitt 3 kommt die punktierte Figur in jedem der ersten 4 Takte vor.

Das Motiv im Bass Takt 1 wird in der Oberquinte im Takt 2 imitiert. Das Viertel-Halbnote-Motiv der Mittelstimme im Takt 5–6 wird in der Oberoktave mit dem Abstand eines Viertels imitiert. Im Abschnitt 2 wird die Oberstimme Takt 1 in der Unteroktave im Takt 3 imitiert, und im Abschnitt 3 wird die Oberstimme Takt 1 in der Unteroktave in der Mittelstimme Takt 3 imitiert. Imitation und Kontrapunkt sind für die Courante nicht besonders charakteristisch, dagegen aber für die Gigue.

Zur Beobachtung eventueller Takt-Paarungen ist es notwendig, den Satz in 3/4 umzunotieren. Das Ergebnis wird hier, dass sich die Takte 13–14 vor dem T-Akkord in den Takten 15–16 paaren, und die Takte 29–30 vor dem D-Akkord in den Takten 31–32, die für Buxtehudes Couranten charakteristischen Situationen. Als nicht-charakteristisch müssen wir in diesem Zusammenhang die Takt-Paarung 46–47 (gerade-ungerade) vor dem letzten T-Akkord Takt 48 charakterisieren.

Keiner Auftakt.

13. CCXXVIII. p. 312. *Corranto. Hooper. (Im Inhaltsverzeichnis Giles Farnaby zugeschrieben).*

Die punktierte Figur kommt nur in den Takten 2, 5, 6, 7 und 8 vor. Im Abschnitt 2 kommt sie überhaupt nicht vor. Wie im vorherigen Satz ist die Bewegung in Vierteln vorherrschend – man kann in dieser Beziehung an Frescobaldis Correnten zu denken kommen. Zu diesen haben wir eigentlich keine Buxtehude-Courante (Corrente?) die als Seitenstücke bezeichnet werden können. Merkwürdigerweise hat dagegen die »Far Verden, far vel« (Adieu Welt)-Gigue p. 40 ein wenig von der wunderbaren Leichtigkeit im Satz, die für Frescobaldis Correnten so auffällig ist.

Bei der Umnotation von 6/4 zu 3/4 erreicht der Satz 32 Takte sowie den abschliessenden Brevis-Akkord. Vor dem Tonika-Akkord Takt 15–16 findet Takt-Paarung statt Takt 13–14 was die Oberstimme betrifft. Vor dem T-Akkord Takt 31–32 sieht es aus, als stehe nur die »Tenor-Stimme« in 3/2, die übrigen Stimmen bieten alle Notenbilder, die als rhythmische Figuren – in  $2 \times 3/4$ -Takten notiert – zu verstehen sind.

Keiner Auftakt.

14. CCXLI. p. 359. *Coranto. William Byrd.*

Imitation in der Unteroktave zwischen den Aussenstimmen im Takt 1. Die Bass-Stimme wiederholt das imitierte Motiv im Takt 2. Die Bezeichnung »Rep.« im Takt 3 ist zweifelhaft; 1. Takt im 4. System ist mit 2 bezeichnet, hätte aber eher mit »Rep.« bezeichnet werden sollen. Durch Notation in 3/4 erreichen wir annähernd eine Takt-Paarung (6–7) vor dem T-Akkord im Takt 8. Dagegen gibt es aber keinerlei Anlauf einer Hemiole-Bildung vor dem T-Akkord im Takt 24. Im Takt 13 haben wir die kleine 5-Tonen-Skala – sie kommt in den figurierten Abschnitten häufig vor.

Keiner Auftakt.

15. CCLXIV. p. 414. *Corranto. Anon.*

Dieser Satz ist sozusagen mit Nr. 9 identisch.

16. CCLXV. p. 414. *Corranto. Lady Riche. Anon.*

Nur zwei der durchgearbeiteten Sätze haben Namen ausser der Bezeichnung der Art. Der erste war Nr. 2, »A Toy« p. 260, der Name gilt aber kaum speziell für die Courante. In FVB Bd. II haben wir p. 413: »A Toy«, einen Satz in zweigeteilter Taktart; ausserdem »A Toy« p. 418, in der Taktart 3 (6/2) – und schliesslich Giles Farnaby: »A Toye« p. 421 in zweigeteilter Taktart.

Im Titel »Lady Riche« ist »Riche« vielleicht ein Eigenname, »Die reiche Dame« ist aber sonst die Bedeutung, die sich unmittelbarer aufdrängt.

Im Werk »Oeuvres du Vieux Gautier« haben wir die folgenden Courante-Namen: La belle Homicide, Le Canon, Cleopatre Amante, Diane, La petite Bergère, Courante des Anges, Courante du Someil, La Champré, La Conquérante, L'Adieu, La Pleureuse, La Superbe, Rossignol, L'Immortelle. – Innerhalb eines geschlossenen Gebiets wie François Couperins »Pièces de Clavecin« ist es auffällig, dass Couperin, der sich sonst nicht davon zurückhält, seine Sätze Namen oder Titel zu geben, äusserst zurückhaltend ist, wenn es die Couranten gilt.

Es heisst in der Regel ganz lakonisch »Courantes I & II«; nur im »Second Livre de clavecin« Order Nr. 12 wird nach dem Titel »L'Intime« auf Courante als Bezeichnung des Tempos verwiesen.

Bei Buxtehude gibt es »Allemande d'Amour« p. 18 und »Sarabande d'Amour« p. 19, die kaum einen Zusammenhang mit den sogenannten Planet-Suiten haben (siehe Bangert p. VI und Mattheson: »Der vollkommene Capellmeister« p. 130). Es ist vielleicht hier naheliegend, die Überschrift des Kapitels »L'Amour de Jésus. L'Amour de Dieu« in André Pirro: Dietrich Buxtehude (1913) zu erwähnen. Von der frühesten Geschichte der Sarabande gesehen ist es verständlich, dass die Sarabande – vor allen anderen – der Liebestanz ist. Hätte man vom »Allemande d'Amour« absehen können, hätte man (wenn Matthesons Courante »Die Hoffnung« in Betracht gezogen wird) eine Andeutung der Allemande, Courante und Sarabande als Symbole des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe sehen können.

#### 17. CCLXVI. p. 415. Corranto. Anon.

Die punktierte Figur kommt nur einige Male vor, der Satz ist aber von den langen Achtel-Ketten beherrscht, eigentlich in den »Rep.«-Abschnitten beheimatet; hier kommen sie schon im 1. Hauptabschnitt vom Takt 2 vor. Bei Umnotation in 3/4 erreicht der gesamte Satz eine Taktanzahl von 32 + den abschliessenden Akkord mit Brevis-Noten notiert. Es sind deutliche Spuren von Hemiole-Bildungen in den Takten 13–14 und 29–30.

»Die englische Klaviermusik ist volksnahe, im Gegensatz zur höfischen Musik der französischen Clavecinisten« heisst es im Walther Georgiis »Klaviermusik«, 1941 – und es gilt in groben Zügen für die Couranten in FVB, dass sie volksnahe sind, obgleich es hier – wie in den Variationenwerken – kein benanntes Verhältnis zu einem volksnahen Melodienstoff gibt.

Auch im Verhältnis zu den Couranten Buxtehudes sind die FVB-Couranten als Ganzes »volksnahe«; die Ausnahmen bilden Nr. 8 und 12. Wenn man Buxtehudes Couranten in Gruppen der Tonart aufstellt, müssen wohl die Dur-Couranten volksnäher als die Moll-Couranten genannt werden, und der Preis der Volkstümlichkeit muss wohl am nächsten den C-dur Couranten zufallen.

Als ein Gegensatz hierzu ist den eigentümlichen Abschluss der e-Moll Courante p. 32 mit ihrem scheinbaren Mangel an Stofflichkeit zu erwähnen. Der Ausdruck »Schwebung«, das früher verwendet ist im Zusammenhang mit dem Taktverhältnis, meldet sich auch hier. – Im anderen Verhältnis: die ehrbare Musik der französischen Clavecinisten einerseits und die Klaviermusik Buxtehudes andererseits können wir vorläufig nur sagen, dass insofern die Couranten französisch sind, sind sie ehrbar. Beim Durchgang der einzelnen Couranten Buxtehudes werden wir auf die Frage zurückkommen.

Ist das Material in FVB mit Buxtehudes Couranten zu vergleichen, kann man auf Grund der rein technischen Daten das folgende Verfahren verwenden:

Da alle Couranten Buxtehudes zweigeteilt sind, kann man zuerst alle 3-geteilten Couranten in FVB ausschliessen: das ist die Nummern 1, 9, 12, 15 und 17. Geschichtlich muss dieser Typ als »älter« bezeichnet werden.

Da alle Couranten Buxtehudes Auftakt haben, gehen folgende FVB-Nummern aus: 2, 3, 4, 5, 8, 12, 13 und 14.

Da keine der Couranten Buxtehudes »Rep.« hat, gehen die folgenden FVB-Nummern aus: 1, 2, 3, 7, 14 und 17. Der Unterschied zwischen »Rep.« und notentreuer Repetition ist doch eher ein äusserer Unterschied als ein innerer.

Übrig bleiben die Nummern 6, 10, 11 und 16. Gemeinsam für die Nummern 6 und 10 ist die Proportion 8/16 (für Nr. 10 doch nur annähernd), die für Buxtehude nicht charakteristisch ist. Für die Nummern 11 und 16 gilt dagegen die Proportion 16/16, die Buxtehude näher kommt.

Ogleich FVB Nr. 10 nicht die Courante ist, die mit Bezug auf die rein technischen Daten Buxtehude am allernächsten kommt, ist sie es doch, die rein melodisch und bis zu einem gewissen Grade in der Satzanlage vor einer anderen FVB-Courante den Gedanken auf ihn und seine d-Moll Couranten lenkt.

Die Satzanlage in FVB ist schwerfälliger als bei Buxtehude; es kann sich zwar wohl um Freistimmigkeit handeln (*stile sueto*), die Sätze tragen aber in überwiegendem Grade das Gepräge des schwerfälligen, steifen, 4-stimmigen Note-gegen-Note Satzes.

Schon in FVB ist die Courante ein weitgespannter Begriff; als äusserste Punkte können vielleicht am besten das kleine Charakterstück »A toy« p. 260 einerseits genannt werden, und andererseits der rhythmisch intrikate Satz p. 308. – Während z. B. »A Toy« ein unverkennbares instrumentales Gepräge hat, so hat William Byrds Bearbeitung des Werkes »Belle qui tiens ma vie« p. 305 ganz natürlich ein Gepräge des Vokalsatzes in den Hauptabschnitten; in den »Rep.«-Abschnitten tritt dagegen der instrumentale Charakter hervor, und die Frage könnte sich dann melden, ob wir hier ein Spiel zwischen der Courante und der Corrente beobachten können, ob die Distinktion geschichtlich bis zu einem Spiel zwischen das Vokale und das Instrumentale zurückgeht?

Vorläufig müssen wir uns, vom hier gewählten Ausgangspunkt gesehen, von

dem wir tatsächlich rücklings die Frage angeschnitten haben, hypothetisch so ausdrücken: Wenn Matthesons Courante-Beispiel und Bachs Couranten die Norm der Couranten angeben, dann sind keine der Couranten in FVB Couranten, sie sind *alle* Correnten. Mehrheitsentscheidungen haben geringes Interesse in Fragen dieses Charakters, es soll aber doch erwähnt werden, dass in FVB 9 Sätze die Bezeichnung »Corranto« mit den beiden r'en wie in »Corrente« haben. Auch in der Satzbezeichnung der Nummern 9, 11 und 12 erscheinen die beiden r'en wieder in der Bezeichnung Corráto. Nur Nr. 1 und 7, 8 und 14 haben Bezeichnungen mit nur einem r: »Courante« bzw. »Coranto«.

Das Wort »Courante« ist entweder eine Artbezeichnung oder das ins Französisch übersetzte italienische Wort »Corrente«. Alle Bezeichnungen in FVB sind Übersetzungen des italienischen Wortes »Corrente«.

3. In der alten Bachausgabe (BGA) war es noch nicht klar, dass Bach zwischen Courante und Corrente unterscheidet, ein Verhältnis, das im Bukhofzers: »Music in the Baroque Era« p. 297 (Fussnote) und in Thurston Dart: »The Interpretation of Music« p. 95 erwähnt worden ist. Das letztgenannte Werk gibt ferner eine Charakteristik von vielen Sätzen Bachs, einleitungsweise die Sätze in den englischen und französischen Suiten auf Grund der nationalen Züge, z. B. » in den englischen Suiten sind alle Couranten französisch – in den französischen Suiten sind die Couranten I und III französisch, die übrigen sind italienische Correnten . . .« usw.

Die vorherige Bemerkung (p. 94) ist höchst wesentlich; wenn sie darauf reduziert wird, nur für die Klaviermusik zu gelten, bleibt das Folgende übrig: »Undulating rhythms . . . usually point to the French style; regular »sewing-machine« rhythms, Scotch snaps . . . are characteristic of the Italian style.«

Bei Bach geben die Taktarten einen deutlichen Fingerzeig über den Stil; die Taktart 3/2 ist für die französischen Sätze angeführt, für die Couranten in BWV 806, 807, 808, 809, 810, 811–812, 814, 818, 819 (hier aber: 3/2 (6/4)), eine Betonung der Taktart, die als die wesentlichste betrachtet ist (obgleich man sich nach dem Anfang des Satzes versucht fühlen könnte, die Taktart als 6/4 (3/2) zu bezeichnen), 826, 828 und 831.

Die Taktarten wie 3/4 und 3/8 sind für die Correnten in: BWV 813, 815, 816, 817, 821, 825, 827, 829 und 830, verwendet.

Ein Sonderfall ist die Courante in BWV 814 (die dritte französische Suite), die die Taktart 6/4 hat. Herman Keller gibt im Buch »Die Klavierwerke Bachs« p. 171 eine Übersicht über die Verhältnisse der Taktart in dieser Courante. Das Schema ist überzeugend, was die 1. Repetition betrifft; in der 2. Repetition kommt es weniger überzeugend vor, dass Takt 15 ein 6/4-Takt sein sollte. Er ist viel eher ein 3/2-Takt, wodurch der Verlauf der 2. Repetition wird:



|                   |         |         |
|-------------------|---------|---------|
| 6/4: Takt 13 – 14 | 19 – 22 | 28      |
| 3/2: Takt         | 15 – 18 | 23 – 27 |

Hierdurch wird dann die Taktgruppe 23–28 mit 7–12 der 1. Repetition übereinstimmen, in der 2. Repetition wird aber das einleitende Taktpaar 13–14 von zwei 4-Takt-Gruppen (15–18 und 19–22) gefolgt, während der Takt 1–2 der 1. Repetition von zwei 2-Takt-Gruppen gefolgt wird.

Das Ergebnis wird dann eine straffere Aufteilung in 2- und 4-Takt-Gruppen, die insofern in diesem konkreten Fall verdächtig sein könnten. Wenn wir es im Lichte der Beobachtungen sehen, die wir mit Bezug auf Dimensionen und Proportionen in Bachs Couranten machen können, werden wir vielleicht die Frage klarer sehen.

Für Dimensionen und Proportionen in den Couranten der englischen Suiten Bachs (BWV 806–811) gelten die folgenden Anzeigen: 20, 10/10 – 24, 8/16 – 24, 12/12 – 32, 16/16 – 20, 8/12 – 28, 12/16 – 32, 16/16.

Für Couranten und Correnten der französischen Suiten (BWV 812–817) gelten folgende Anzeigen:

24, 10/14 – 57, 24/33 (dieser Satz ist in zwei anderen Versionen bekannt: BGA Bd. 13.2, hier sind die Zahlen 54, 24/30, und BGA Bd. 45, mit den Zahlen 48, 24/24), 28, 12/16 – 36, 16/20 – 32, 16/16 – 32, 16/16.

Und zuletzt für die Partiten (BWV 825–830):

60, 28/32 – 24, 12/12 – 56, 20/36 – 40, 16/24 – 64, 32/32 – 116, 54/62.

Unter den vielen Zahlen kommen nur zwei ungerade vor: 57 und 33, beide im Zusammenhang mit BWV 813. Alle die übrigen sind Multipla von 2 oder 4.

Hiernach wenden wir uns zu Dimensionen und Proportionen in Buxtehudes Couranten, hier nach Seitenzahlen in Dietrich Buxtehude: Klavierwerken (Herausgeber Emilius Bangert) aufgeführt.

P. 4: 38, 16/22 – p. 8: 40, 20/20 – p. 11: 28, 14/14 – p. 13: 30, 14/16 – p. 16: 36, 18/18 – p. 18: 31, 16/15 – p. 23: 28, 14/14 – p. 26: 37, 15/22 – p. 30: 30, 14/16 – p. 32: 44, 22/22 – p. 36, 16/20 (Diese e-Moll Suite ist vom Ternstedts Buch der Tabulatur bekannt. Universitäts-Bibliothek Uppsala, Instrumentale Musik Nr. 410, p. 64–71. Laut Bo Lundgren (In der Einleitung des Werkes Dietrich Buxtehudes: »Vier Suiten für Clavichord oder Laute« p. 4) hat Emilius Bangert die Vorlage seiner Wiedergabe p. XX–XXI fehlerhaft als deutsche Laute-Tabulatur bezeichnet. Dimension und Proportion für die Courante p. XX ist 35, 15/20; mit der Version p. 36 (36, 16/20) verglichen muss man das Ergebnis erreichen, dass ein Takt (Takt 6) im Ternstedts Buch der Tabulatur fehlt).

p. 39: 31, 17/14 – p. 43: 32, 16/16 – p. 46: 36, 18/18 – p. 49: 28, 14/14 – P. 52: 34, 16/18 – p. 55: 36, 18/18 – p. 58: 24, 10/14 – p. 62: 36, 16/20 – p. 80 (Courante zimble): 16, 8/8 – p. 101: 32, 16/16 – p. 102: 40, 19/21. Bo Lundgren: p. 8: 32, 16/16 – p. 18: 28, 11/17.

Ein Vergleich unter den Zahlen, die Dimensionen und Proportionen für die Couranten Bachs und Buxtehudes angeben, gibt unmittelbar in dieser Hinsicht ein bunteres Bild bei Buxtehude als bei Bach.

Die Bemerkungen zu Bachs h-Moll Courante in 6/4 (BWV 814) – sie hatte die Zahlen: 28, 12/16 – sind nicht wie folgt zu verstehen: wenn die Taktanzahl der einzelnen Repetitionen mit 4 teilbar ist, dann führt das automatisch mit sich, dass es sich um 2- oder 4-Takten-Perioden handelt. Im erwähnten Fall stützt die Notation, dass es sich tatsächlich um 2- und 4-Takten-Perioden handelt, allein aber von Zahlangaben wie z. B. 8, 16, 24 und 32 heraus kann man im voraus nichts von Taktgruppierungen innerhalb der einzelnen Repetitionen des Satzes schliessen.

Was Buxtehude betrifft, können wir uns die »schiefen« Zahlen ansehen. Die Courante p. 26 (37, 15/22) ist früher in einem anderen Zusammenhang (Matthesons Courante-Beispiel) erwähnt worden. Der notierte Bogen im Takt 36–37 war es, der die Aufmerksamkeit auf die Revisionsbemerkung p. XVIII hinleitete, wonach anzunehmen war, dass die Zahlen 38, 16/22 die richtigen waren, d. h. Bogen über den Takten 15–16 und 37–38 mit Tp im Takt 15–16 und T im Takt 37–38.

Für eine Gruppe der Suiten gilt, dass ihre Proportionen auf 1/1 »abgekürzt« werden können. Das gilt die folgenden 4 Suiten:

- Die Suite p. 7: Allemande: 9/9, Courante: 20/20, Sarabande: 8/8, Gigue: 11/11.  
 – – p. 10: Allemande: 9/9, Courante: 14/14, Sarabande: 8/8, Gigue: 8/8.  
 – – p. 48: Allemande: 8/8, Courante: 14/14, Sarabande: 8/8, Gigue: 7/7.  
 – – p. 54: Allemande: 7/7, Courante: 18/18, Sarabande: 8/8, Gigue: 6/6.

Zu diesen 4 Suiten könnte sich die Suite p. 18 eventuell schliessen, wenn es nicht so wäre, dass ihre Courante die Zahlen 31, 16/15 hätte. Die Proportionen der übrigen Sätze sind:

Suite p. 18: Allemande: 8/8, Sarabande I: 8/12, Sarabande II: 8/8, Gigue: 7/7.

Obleich die Sarabande I die Proportion »1/1« nicht hat, liegt es doch nahe anzunehmen, dass die Courante die Zahlen 32, 16/16 haben soll. – Beim Durchgang der einzelnen Couranten Buxtehudes werden wir die Gelegenheit haben, fernere Beobachtungen zu machen.

(In diesem Zusammenhang zieht sich ein einzelner Fall bei Froberger die Aufmerksamkeit: Das ist die Courante sopra Maÿerin (DTÖ, Bd. 13 p. 16). Die Zahlen für Dimension und Proportion sind: 24, 8/16 – aber die Takt-paarung: Takt 6–7 für Hemiole ist aussergewöhnlich wegen der Paarung: gerader Takt – ungerader Takt. Ausserdem war nach der auch bei Froberger charakteristischen Kadenz, in der der D-Akkord von einem T-Akkord – der 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Male so lang wie der D-Akkord ist – gefolgt wird, zu erwarten, dass der T-Akkord im Takt 8 eine Dauer von 5 Halbnoten statt 2 hatte. Ganz bezeichnend steht eine Fermate über dem Ultima-Akkord im Takt 24; man fühlt

sich versucht zu vermuten, dass noch eine Fermate über dem Akkord im Takt 8 hätte stehen sollen).

Während sich kein besonderes Interesse an einem Vergleich unter den Hauptkadenzen (die Kadenzen vor den Repetitionszeichen) bei Bach und Buxtehude knüpft, so trägt ein anderer Vergleich zu einer Charakteristik der Moll-Couranten Buxtehudes bei. In dieser Beziehung sind Beobachtungen betreffend die vorläufigen Kadenzen, die Mittelkadenzen, in der 2. Repetition der Moll-Couranten, erläuternd.

Für Bachs Couranten und Correnten gilt Folgendes:

BWV 807: IV (Takt 18), BWV 808: VII (Takt 20), IV (Takt 24)  
 BWV 810: IV (Takt 16), VII (Takt 21), BWV 811: IV (Takt 21), VI (Takt 26)  
 BWV 812: IV (Takt 16), BWV 813: IV (Takt 38), (in diesem Verhältnis sind die Varianten ohne Bedeutung), BWV 814: IV (Takt 19).  
 BWV 826: I (Takt 16), IV (Takt 19), BWV 827: III (Takt 42)  
 BWV 830: III (Takt 38).

Ausserhalb der 3 Haupt-Sammlungen, der englischen und französischen Suiten und der 6 Partiten, haben wir folgende Beispiele:

BWV 818: V (Takt 12), BWV 831: III (Takt 18).

Für die Couranten Buxtehudes gilt Folgendes:

p. 18: VII (Takt 22), p. 23: VII (Takt 20), p. 26: VII (Takt 26), p. 32: III, doch in Terz-Stellung, (Takt 29), p. 36: VII (Takt 24) p. 39: III, in Terz-Stellung, (Takt 26) aber kein ausgesprochenes Kadenzieren,  
 p. 46: VII, doch in Terz-Stellung, (Takt 27) – auffällig ist die Sub-Dominant-Variante im Takt 31 – p. 49: VII (Takt 20), III (Takt 23), p. 52: VII (Takt 25) und p. 58: IV (Takt 15).

Hier geht das charakteristische Mittelkadenzieren zu VII – ein kirchen-tonaler Zug – am deutlichsten ausgesprochen, was die d-Moll Couranten betrifft, danach die g-Moll Couranten und am schwächsten was die e-Moll Couranten betrifft.

Die a-Moll Courante ist in dieser Beziehung mit ihrem Kadenzieren zu IV Dur-und-Moll orientiert – wie die meisten Couranten und Correnten Bachs.

Es ist typisch für Buxtehudes Mittelkadenzen, dass sie »kompakt« sind, d. h. sie haben die beiden Akkorde in der Grundform, den D-Akkord in Terz-Stellung und den T-Akkord in Oktav-Stellung. Die Ausnahme ist p. 49: VII (Takt 20).

Untersucht man die gleiche Einzelheit bei Froberger wird das Ergebnis, dass »kompakte« Mittelkadenzen verhältnismässig selten sind. Es handelt sich insgesamt um 4 Fälle:

p. 37: III (Takt 13), p. 76: III (Takt 24), beide in d-Moll Couranten.  
 p. 113: IV – ohne Terz – (Takt 26), Notation dorisch.

p. 80: III (Takt 22), die Tonart ist e-Moll.

(Der Verweis auf p. 113 gilt für DTÖ Bd. 21, die übrigen DTÖ Bd. 13).

Ganz eigenartig ist das Kadenzieren zu VII hier nicht vertreten. Oft kommt Einleitungsvortrag zu VII vor, bei Trugschlüsse aber (häufig bei Froberger vorkommend) wird nach einem anderen Akkord abgebogen. Frobergers Repertoire der Akkorde ist kaum reicher als das Buxtehudes, bei grösserem Gebrauch von Umkehrungen und anderen Akkord-Stellungen wird das Harmonische aber flexibler, geläufiger.

Das erwähnte Verhältnis bestätigt in allerhöchstem Masse Guido Adlers Aussage, DTÖ Bd. 13, p. IX: »In der Behandlung der Tonalität sind Frobergers Suiten durchaus modern« . . .

### *Buxtehudes Couranten.*

Durch Anwendung der in Matthesons Courante-Beispiel gemachten Beobachtungen, in den Courantesätzen des Buches »The Fitzwilliam Virginal Book« und im vorherigen Abschnitt der Konfrontation zwischen Bachs und Buxtehudes 2.-Sätzen in den Klaviersuiten (ob sie Couranten oder Correnten sind), werden wir Buxtehudes Couranten durchnehmen.

Bei einer engeren Betrachtung zeigt es sich, dass zwei von ihnen eine Sonderstellung einnehmen. Es handelt sich um die Couranten p. 26 und p. 52. In diesen Sätzen bilden die punktierten Figuren ein festes, regelmässiges Muster, das wie folgt veranschaulicht werden kann:

3 /1. 2 3 /1 2. 3 /1. 2 3 /1 2. 3/ usw.

in anderen Worten: bei Notation in 3/4 ist abwechselnd 1. und 2. Viertel punktiert. In der Praxis ist die punktierte Note am öftesten ein Viertel, den Umständen nach aber (bei Kadenzieren) kann an ihrer Stelle eine Halbnote stehen, wie es am öftesten vorkommt, dass das punktierte Viertel von einem allein stehenden Achtel gefolgt wird, als rhythmisches Äquivalent zu punktiertem Viertel – Achtel kann aber vorkommen; punktiertes Viertel – 2 Sechzehntel (siehe z. B. Courante p. 26, Takt 14 und 30). Diese Beobachtungen, die wir jetzt gemacht haben, bestärken uns im Glauben, dass der letztgenannte Takt in der Tat Takt 31 sein soll.

Die Festigkeit und Regelmässigkeit, die das obenerwähnte Schema prägen, bringen unmittelbar Matthesons Courante-Beispiel in Erinnerung, weil die Taktart 3/2 durchscheint. Schematisch kann das Verhältnis veranschaulicht werden, wie folgt:

3/4: 3 /1. 2 3 /1 2. 3 /1. 2 3 /1 2. 3 /

3/2: – 1 – 2 – 3 – /1 – 2 – 3 – u. s. w.

Bei Umnotation von 3/4 auf 3/2 ist es wesentlich zu bemerken, dass die

punktierten Noten in 3/4 insofern betont bleiben, obgleich es einen Gradunterschied der Betonungen in 3/2 gibt. Im ersten 3/4-Takt war das 3. Viertel eine unbetonte Note (Auftakt), sie wird im ersten 3/2-Takt eine verhältnismässig betonte Note. Im zweiten 3/4-Takt war 1. Viertel eine betonte Note – sie wird im ersten 3/2-Takt zu einer unbetonten Note.

In der Courante p. 26 wird man beobachten, wie nah die Oberstimme dem rhythmischen Muster folgt, obgleich die punktierte Note nicht notwendigerweise in dieser immer vorkommt. In den Unterstimmen können rhythmische Muster vorkommen, die in 3/4 beheimatet sind, z. B. im Takt 9–10. Die betonte lange Note im Takt 10 steht gleichzeitig mit dem unbetonten Taktteil der Oberstimme, es entsteht eine »Schwebung« zwischen 3/2 und 3/4.

(Das Verhältnis zwischen dieser Courante und der folgenden Sarabande (p. 27) weist einen interessanten Vergleich zwischen den Courante-Takten 31–34 (32–35?) und den Sarabande-Takten 17–20 auf. Unmittelbar muten die Letzterwähnten als die am besten überlieferten an; obgleich man keine slawische Ähnlichkeit erwarten kann, so kommt doch besonders der Takt 31 (32?) der Courante weniger überzeugend vor als der Taks 17 der Sarabande.)

Buxtehudes Courante p. 26 trägt ihren Namen mit Recht, sie ist wirklich eine Courante – und es gibt keine Hemiole-Bildungen.

Auch die Courante p. 52 ist eine wirkliche Courante, die Oberstimme bewegt sich nach dem festen, regelmässigen rhythmischen Muster, eine Umnotation auf 3/2 wird das Zusammenspiel zwischen der Taktart der Oberstimme und eventuellen Betonungen in der Unterstimme »gegen den Takt« am besten veranschaulichen, d. h. Betonungen, die aus Polyrhythmik entstanden sind: ein 3/2-Takt gegen zwei Takte in 3/4.

Rein tonal ist dieser Courante-Satz dadurch eigenartig, dass 1. Repetition nur einen ganz kurzen Anschlag in g-Moll hat – vom Takt 4 und dem Rest der 1. Repetition ist die Tonart B-Dur. In sich selbst ist es nicht auffällig, dass die Hauptkadenz der 1. Repetition zu Tp geht – das Auffällige ist die Länge des Tp-Abschnittes.

Auch das Verhältnis zwischen dieser Courante und der folgenden Sarabande weist einen interessanten Vergleich auf. Im vorherigen Courante-Sarabande-Paar befanden sich die beiden verglichenen Takte in der 2. Repetition. Diesmal gilt der Vergleich den Takt 18–21 der Courante (d. h. in der 2. Repetition des Satzes) und den Takt 5–8 der Sarabande (d. h. in der 1. Repetition des Satzes). Die Ähnlichkeit der beiden Aussenstimmen des Abschnittes ist auffällig, insbesondere was die der Unterstimmen betrifft. Es kommt berechtigt vor zu fragen, ob die Oberstimme der Sarabande im Takt 5 nicht die »richtige« ist, und ob folglich nicht ein Auflösungszeichen im Takt 18 der Courante stehen soll.



Ausserdem ist es interessant, die Taktpaarungen zu beobachten:

Courante: 17 + 18 – 19 + 20 – 21

Sarabande: 5 – 6 + 7 – 8

d. h. in der Courante ist die Taktpaarung: ungerade – gerade, in der Sarabande dagegen: gerade – ungerade. Das angeführte Verhältnis ist früher ganz kurz anlässlich der beiden schematischen Hemiolen-Beispiele erwähnt – hier haben wir zu einem gewissen Grade den Ergebnissen dadurch vorgegriffen, dass wir das rhythmische Verhältnis der Sarabande erwähnt haben, wir werden aber später – während der Durchnahme der einzelnen Sarabanden – die Gelegenheit bekommen, die Frage näher anzuschneiden.

Zu den Couranten p. 26 und p. 52 kommen noch zwei Sätze hinzu, und zwar die Courante p. 13 und (ausserhalb den Suiten) Courante zimble p. 80. Es gibt doch hier einige Ausnahmen des festen regelmässigen Musters, das in den beiden erstgenannten Couranten so auffällig war.

Die C-Dur Courante p. 13 hat Ausnahmen des festen Musters in den Takten 6, 9, 25, 27, weil es die punktierte Figur in diesen Takten nicht gibt. Die Verhältnisse unter den Takten 9, 25 und 27 entkräften aber nicht, dass die Taktart  $3/2$  ist; übrig bleibt Takt 6, wo ein Bogen in der Oberstimme zwischen Takt 5 und 6 diesen ins Muster des  $3/2$ -Taktes wohl schon bringen könnte, wogegen die Unterstimme zwei  $3/4$ -Takte deutlich indiziert. Im Bass-System Takt 6 fehlt entweder ein Punkt oder eine Pause.

Das Verhältnis zur folgenden Sarabande ist schwach mit Bezug auf die Verwendung gemeinsamen Stoffes – wir können hier die Aussage erweitern auf: Das Verhältnis zu den umgebenen Sätzen ist schwach, aussergewöhnlich schwach.

»Courante zimble« schließt sich den Couranten an, obgleich das charakteristische Muster im Takt 12 zerbrochen wird; an der entsprechenden Stelle in der Variatio 2 erscheint das Muster dagegen ganz planmässig. Die Begründung, die Taktart  $3/4$  zu wählen, könnte dann die sein, dass Takte in  $3/4$  gelegentlich vorkommen, die das sonst vorherrschende  $3/2$ -Muster zerbrechen.

In Thomas Kingos »Gesamte Schriften« (von Hans Brix, Paul Diderichsen und F. J. Billeskov Jansen herausgegeben) 1945 hat Nils Schiørring im Bd. VII p. 28 die »Courante zimble«-Melodie durchgearbeitet, die Kingo für »Auf, auf im süßen Namen Jesus« mit der Melodieangabe »Schön Dame höret mir ein Wort« verwendet hat. Nils Schiørring ist der Meinung, dass eine Notation in  $3/2$  besser passen wird als die Notation in  $3/4$ , obgleich auf  $3/4$  in der 1674-Melodienform, in Buxtehudes »Courant zimble«, in der 1681-Ausgabe und im Dorothe Engelbretsdatters: »Gesangopfer der Seele« (1681) verweisen werden kann.

Eine Durchnahme der Melodie, so wie sie in der 1684-Ausgabe des Werkes »Aandelige Sjungekor's Første Part« (Facsimilendruck 1931. p. 26–27), unter-

stützt in hohem Grade die Auffassung der Taktart der Melodie als  $3/2$ . Die Taktstriche im »Canto« haben doch keine Beziehung zur Taktart, geben aber nur den Linienabschluss an. Dagegen indizieren die Taktstriche im »Basso« deutlich genug die Taktart  $3/2$ , um das Repetitionszeichen herum kann es aber nur  $3/4$  werden – kann man »stillschweigend« eine Fermate über die letzte Note vor dem Repetitionszeichen anbringen? – A. P. Berggreens Notation der Melodie in  $2/4$  (Melodier til »Psalmebog til Kirke- og Hus-Andagt« 1858, Nr. 148) ist dadurch interessant, dass Berggreen als den rhythmischen Grundsatz auch die Halbnote empfunden hat.

Buxtehudes Überschrift ist vermutlich als »Courante simple« zu verstehen (Johan Lorentz hat eine »Courant simple« in Klavierwerke Nr. 34; Bach hat eine »Sarabande simple« im BWV 818) und nach Curt Sachs: »World History of the Dance« 1937, p. 364 wird zwischen dem Folgenden unterschieden: *Courante simple* consisting of forward steps;

*Courante figurée* consisting of forward, backward, and sideward steps.

(Anderseits wird ja das französische C auf deutsch zu Z, und das bringt uns in die Nähe eines anderen Wörtergebiets, französisch: Cymbel, deutsch: Zimbel.

Das Orgelregister Zimbel ist u. a. durch die folgenden Orgeln bekannt: St. Jacobi (Hamburg), die Kathedrale in Konstanz, Marienkirche (Danzig), Thomaskirche (Leipzig) und die Compenius-Orgel im Frederiksborg Schloss. Von den erwähnten Orgeln hat die Konstanz-Orgel Zimbelstern, den drehenden Stern auf der Orgelfassade, eine Vorrichtung, die es auch auf den folgenden dänischen Orgeln gibt: Holmens Kirke, Christianshavns Kirke und Dreslette Kirke (in der Nähe von Assens). Ein Gedicht von Johannes Plavius hat den Titel: »Courante oder drähe-tantz«, Erster Druck 1630, in: Danziger Barockdichtung, Herausgeber: Heinz Kindermann, Leipzig, Reclam 1939, wiedergegeben.

Zimbel ist eine Mixturstimme wie die Sesquialtera; die Hemiola und die Sesquialtera können Synonyme sein, da sie beide auf das Zahlenverhältnis  $3/2$  verweisen.

Tobias Norlind gibt im »Dansens Historie« 1941 den folgenden Vers wieder:

Bockfotspan, spel opp en visa,  
Som vårt bygdfolk pläga prisa  
Och ej någon la bochan.  
Courant, simpel, minuetter  
Passa ej för bondefötter,  
Dock en polskner dans ibland  
Kan väl brukas i vårt land.

Da »simpel« kaum ein Tanz sein kann, ist anzunehmen, dass das Komma hinter Courant fehlerhaft ist, und dass die Meinung Courant simpel ist. Das französische Wort »simple« kann sowohl auf schwedisch als auch auf dänisch

»schlicht« bedeuten – in der Bedeutung einfach; dadurch kommen wir zum französischen Ausdruck »Courant simple« zurück, können aber vielleicht hinzusetzen, dass die kurze sprachliche Exkursion kaum ganz überflüssig war).

Wenn der Rest der Couranten Buxtehudes hiernach nur als Correnten bezeichnet werden könnte, so war die Typologisierung insofern beendet, was die Couranten betrifft. So einfach verhält es sich aber nicht; wie es aus der folgenden Durchnahme der einzelnen Sätze hervorgehen wird, gibt es Gradunterschiede.

Die Courante p. 4. Takt 2 + 3 und 4 + 5 kann betreffend die Oberstimme als Taktpaarungen aufgefasst werden, als 3/2-Takte. Die Paarung ist gerader – ungerader Takt. Da sowohl Takt 6 als auch Takt 7 fit der punktierten Figur eingeleitet werden, hört die Taktpaarung in der Oberstimme auf – andererseits bilden die Mittelstimmen ein 3/2-Muster. Die Takte 9–12 verlaufen beinahe ungebrochen in einer Achtelbewegung, dem besonderen Kennzeichen der Corrente (Thurston Dart: »sewing-machine« rhythms ... characteristic of the Italian style). Die Ausnahme ist aber genug bemerkenswert: im Takt 11 kommt punktiertes Achtel von einem Sechzehntel gefolgt vor, ein auffälliges Notenbild in diesem Zusammenhang.

Mit besonderer Aufmerksamkeit wird man immer die Takte vor den Repetitionszeichen beobachten; von den Taktpaaren 13 + 14 und 29 + 30 kann man hier sagen, dass die Paarung (die Hemiole) in der Oberstimme Takt 29 + 30 am deutlichsten ist, dass es aber übrigens in beiden Fällen Notenbilder gibt, die zwei 3/4-Takte indizieren.

Eigentümlich ist die Ähnlichkeit zwischen den Takten 27–30 und 33–36; solche Wiederholungen sind für Buxtehude nicht besonders charakteristisch.

Die Courante p. 4 hat Introduktion, d. h. es kommt zu einem Kadenzieren zu I im Takt 6. Das Kadenzieren gehört nicht zu den »kompakten«.

Die Courante p. 8. Der Satz ist eine Corrente. Die punktierte Figur kommt einleitend in den ersten drei Takten vor, danach verhältnismässig selten. Das Notenbild ist von den langen Zügen in reiner Achtelbewegung beherrscht.

Die erste Note in der Oberstimme Takt 24 soll vermutlich punktiert sein. Das Notenbild: 4 Sechzehntel im Takt 35, ist auffällig. Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 9, die Kadenz ist »kompakt«.

Courante p. 11 = Corrente. Nach der punktierten Figur im Takt 5 folgt Takt 6–11 in einer ungebrochenen Achtelbewegung. In der vorherigen Courante p. 8 hätte man das Verhältnis zwischen den Takten 28–29 und 30–31 als ein »Dux-Comes«-Verhältnis verstehen können. Etwas Ähnliches gilt hier für die Takte 21–22 und 23–24, besonders bemerkenswert, weil die beiden Taktpaare sich in den Takten 9–10 und 13–14 der Sarabande wiederfinden, d. h. hier

durch Takt 11–12 getrennt. Vermutlich soll die Beantwortung in der Courante Takt 23 auch notentreu sein.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 7.

Courante p. 16 = Corrente. Die punktierte Figur spielt eine auffällig kleine Rolle; in den Takten 26–27–28 macht sie sich am stärksten bemerkbar. In den Takten 16 und 34 steht sie ihrer Anbringung gemäss in einem Hemiole-Zusammenhang; die Hemiole-Bildung ist am stärksten im Taktpaar 33–34 ausgesprochen. Wenn der Ausdruck »logisch« in diesem Zusammenhang eine Berechtigung hat, kann man vielleicht sagen: es ist logisch, dass die Hemiole-Bildung vor der abschliessenden Clausula am klarsten ist.

Mehrere Takte sind aus zerbrochenen Akkorden ausgemacht; es ist kaum unberechtigt, die Artbezeichnung mit dem Eigenschaftswort »luthée« zu versehen.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 8.

Courante p. 18 = Corrente. Nur wenige punktierte Figuren, lange Züge mit Achtelbewegung.

Hier handelt es sich um direkte Ähnlichkeit einiger Stellen bei Froberger. Die Oberstimme bei Buxtehude Takt 5–7 finden wir bei Froberger an folgenden Stellen wieder: DTÖ Bd. 13 p. 28 und DTÖ Bd. 21 p. 108. Gemeinsam für die drei erwähnten Stellen ist auch die Bassstimme, die aus dem Chaconne-Tetrachord ausgemacht wird. Zum ferneren Vergleich dienen die folgenden Beispiele:

Froberger: p. 52, p. 76 (im Bd. 13) und p. 113 (im Bd. 21).

Buxtehude: p. 39.

In allen Fällen gilt es den Correntesätzen und der Ähnlichkeit entweder unter den Oberstimmen oder unter den Unterstimmen (Chaconne-Tetrachord) eventuell Ähnlichkeit unter den Sätzen als solchen.

Betreffend die Courante p. 18 sind die »korrekte« Notation im Takt 5, und das zeitweilige Kadenzieren zu VII im Takt 22, früher erwähnt.

Die Proportion des Satzes gehört zu den »schiefen«, da 2. Repetition nur 15 Takten hat. Wenn ein Takt fehlt, ist es wahrscheinlich nach dem Takt 22.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courante p. 23 = Corrente. Kadenzieren zu I im Takt 5 mit vorherigem Anlauf zu Taktpaarung (Hemiole) in den Takten 3 + 4. Die Taktpaarung 7 + 8 ist deutlicher (Kadenzieren zu III im Takt 9). Die Taktpaarung Takt 25 + 26 ist wohl am deutlichsten; ein Bogen zwischen den beiden Vierteln in der Oberstimme kommt wahrscheinlich vor.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courante p. 30 = Corrente, am deutlichsten was die 1. Repetition betrifft. In der 2. Repetition bekommt der Satz Courante-Gepräge wegen der Taktpaarungen: 15 + 16, 17 + 18, 19 + 20. Übrigens ruft sich ein Dux-Comes-Verhältnis Takt 15–16 und 17–18 die Aufmerksamkeit an, so wie zwei Fälle von Trugschlüssen (Takt 20–21 und 24–25) auffällig wirken.

Courante p. 32 = Corrente, obgleich mit Taktpaarung eingeleitet wird. Das Eigenschaftswort »luthée« kann den Takten 31–40 angeheftet werden. Im Diskant gilt das Muster des Akkordbruchs für all die Takte 32–37; es ist eine Frage, ob nicht Takt 38 demgleichen Muster folgen muss. Punktirtes Viertel im Takt 9?

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 7.

Courante p. 36 = Corrente. Die Einleitung hat mit den einleitenden Takten in der Courante p. 32 Ähnlichkeit.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courant p. 39 = Corrente; die Einleitung ist doch durch die Courante geprägt worden. Nach dem Muster, das die punktierten Figuren bilden, entstehen die Taktpaarungen: 1 + 2, 3 + 4, 5 + 6, die ersten zwei Paare sind in 3/2-Takten ausgesprochener als das letzte Paar.

Es scheint, als sei Takt 7 der eigentliche Störenfried, weil die letzten 10 Takte bis zu einem gewissen Grade 5 Takt-Paare bilden können. Takt 11 steht doch ausserhalb des Musters. In all den Takten 10, 11 und 12 ist das erste Viertel punktiert. Die Taktpaarungen 12 + 13, 14 + 15 und 16 + 17 sind offensichtlich.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courante p. 43 = Corrente. So wie in der Courante p. 30 gilt auch hier, dass die 2. Repetition wegen 4 Taktpaarungen Courante-Gepräge bekommt. Die Zahlen: 23 + 24, 25 + 26, 27 + (28), 29 + 30 und 31 + 32 geben an, dass das Muster, das die punktierten Figuren bilden, im Takt 28 gebrochen wird.

Courante p. 46 = Corrente. Unter der Voraussetzung, dass das C der Oberstimme im Takt 3 eine punktierte Note ist, gibt es Anlauf zu einer Taktpaarung: Takt 2 + 3 (gerade – ungerade) früher in der Courante p. 30 beobachtet. Die Taktpaarung ist im Takt 6 + 7 auffälliger. Hiernach folgen 6 Takte, alle mit Punktieren auf 1. Viertel, Takt 13 ist aber doch erster Takt in einer Taktpaarung. Takt 15 weist »eine Engführung« der punktierten Figur auf. 1. Repetition deutet scheinbar ein Kadenzieren auf Tp unmittelbar vor dem Repetitionszeichen an; Tp wird aber schnell zu Gunsten des D verlassen. Die Einleitung der 2. Repetition ist durch die dreimal wiederholte punktierte



Figur eigentümlich: punktiertes Achtel – Sechzehntel. In dieser Repetition kann die folgenden Taktpaarungen angeführt werden: 25 + 26, 29 + 30 und 33 + 34.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 6.

Courante p. 49 = Corrente. Die punktierte Figur im Takt 3 leitet die Taktpaarung 3 + 4 ein, geht aber in eine Akkordbrechung ein. Deutlich ist hier das Verhältnis zwischen *Hemiola* und *Clausula*, die Taktpaarung: 3 + 4 wird von T gefolgt, 7 + 8: T, 11 + 12: D, 21 + 22: Tp, 25 + 26: T.

Mit der vorherigen Courante p. 46 verglichen spielt Tp überhaupt keine Rolle in 1. Repetition. Ein anderer Vergleich mit der vorherigen Courante drängt sich auf: die Bassstimme in 2. Repetition p. 46 Takt 20–26 hat eine auffällige Ähnlichkeit mit der Bassstimme in 2. Repetition p. 49, Takt 15–19, der stufenweise Aufgang ist praktisch gemeinsam, der folgende Abstieg ist nur in Vierteln p. 49 Takt 19 – p. 46 Takt 24 ist er breiter ausgeführt. Die Sarabande p. 50 hat im Takt 12–14 mit dem stufenweisen Aufgang Verbindung.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 5.

Courante p. 55 = Corrente. Der Satz ist durch die Takte 9–10–11 und 24–25–26 eigentümlich, die alle Punktieren auf 2. Viertel haben. Über die Courante heisst es in Hugo Leichentritt: *Musikalische Formenlehre* (<sup>3</sup>1927): »Die Courante ... liebt punktierte Rhythmen auf den zweiten Taktteil.« (p. 91). – Beinahe gleichlautend heisst es in Richard Stöhrs Buch: *Formenlehre der Musik*, p. 113: »Die Courante ... liebt punktierte Rhythmen auf dem zweiten Viertel ...« – nach den hier gemachten Beobachtungen liebt die Courante aber in gleich hohem Grade Punktieren auf 1. und 2. Viertel, wenn sie in 3/4 notiert wird. Was die Corrente betrifft, so liebt sie eher Punktieren auf 1. als auf 2. Viertel.

Dieser Satz wird am Ende der 2. Repetition kraft der vielen Taktpaarungen: 27 + 28, (29) + 30, 31 + 32, 33 + 34, 35 + 36 von Courante geprägt.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 8.

Courante p. 58. Nach der Taktart 3/2 zu urteilen, müsste dieser Satz eine Courante sein; er besitzt aber keine Charakteristika der Courante. Die Takte 3, 4, 5, 6, 7 und 8 haben alle 1. Taktteil als eine punktierte Note. In der 2. Repetition ist 2. Taktteil in den Takten 11, 13 und 14 punktiert, von diesen hätte Takt 13 in einer Taktpaarung stehen können, was aber nicht der Fall ist. Die Akkorde vor den Repetitionszeichen haben die typische Länge: 2 Takte, wäre aber der Satz eine Courante gewesen, hätten die zwei vorherigen Taktpaare (7–8 und 21–22) sich zu 3/1-Takten (Hemiolen) gepaart sein müssen, was auch nicht der Fall ist.

Der lange stufenweise Abstieg der Bassstimme (Takt 3–8) ist teilweise sowohl in der Allemande als auch in der Sarabande zu finden. Da sowohl Courante als

auch Sarabande im Takt 7 G haben, muss Gis im Takt 7 der Allemande zweifelhaft sein. Søren Sørensen sagt im Buch: »Dietrich Buxtehudes vokale Kirkemusik« p. 291: »In der Frage über Zusammenklang gibt es namentlich einen Zug, auf den man besonders achtgibt: Den Gebrauch von unvollkommenen Konsonanzen in Parallelbewegung. Insbesondere auf parallelen Terzen sind die Beispiele legio . . .« – zu dieser Beobachtung schliesst sich der lange Abstieg in parallelen Dezimen Takt 3–8 (im buchstäblichen Sinne 3–7) der Courante p. 58.

Courante p. 62 = Corrente, von den langen Perioden mit ungebrochener Bewegung in Achteln geprägt. Die Ähnlichkeit zwischen dem Takt 17–24 der Courante und dem Takt 9–16 der Sarabande ist auffällig.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 4.

*(Bo Lundgrens Ausgabe von Buxtehude: »Vier Suiten  
für Clavichord oder Laute):*

Courante p. 8 = Corrente. Ausserhalb Takte, die vor zeitweiligem oder endgültigem Kadenzieren (6 + 7: T, 9 + 10: D, 13 + 14: D, 17 + 18: T, 21 + 22: D, 29 + 30: T) sich paaren, sind nur wenige punktierte Figuren zu sehen.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 8.

Courante p. 18 = Corrente. Im Takt 2 wird die punktierte Figur »eng geführt«. In der Oberstimme weist die Figur auf eine eventuelle Paarung mit Takt 1 zurück, während die Figur in der Mittelstimme gegen eine Paarung mit Takt 3 zeigt, keines von beiden findet aber statt. Besonders 2. Repetition ist mit dem langen Abschnitt Takt 18–25, die in Achtel- und Viertelbewegung ganz ohne die punktierte Figur verläuft, von der Corrente geprägt.

Einführung: Kadenzieren zu I im Takt 6.

Ausserhalb der Suiten (in Emilius Bangerts Ausgabe von Buxtehudes Klavierwerken).

Courante p. 101 = Corrente. In der 1. Repetition kommt nur erstes Viertel als punktierte Note (Takt 5 ausgenommen) vor; in 2. Repetition kommt 2. Viertel als punktierte Note nur in den Takten 22 und 30 (die Ausnahme ist hier Takt 17) vor – typisch genug im Zusammenhang mit Kadenzieren (zu Dur-Subdominante und Tonika). Die Ähnlichkeit zwischen der Einleitung dieses Satzes und einer Courante (L'Immortelle) im Werk »Oeuvres du Vieux Gauthier« p. 107 ist auffällig.

Courante p. 102 = von der Corrente geprägt, dem zum Trotz, dass der Satz nach der Taktart eine Courante (reine Viertelbewegung in den Takten 4–10, z. B.) sein sollte.

Die Proportion ist »schief« (19/21). Typisch ist die Hemiole-Bildung im Takt 37–38 vor dem Ultima-Akkord (39–40). Nicht typisch sind dagegen die Takt-paarung 18–19 (gerade – ungerade) und die fehlende vorherige Hemiole-Bildung. Wenige Takte mit Imitation in der Unterquinte zwischen den Aussenstimmen (die Takte 13–16, Motiv-Ankündigung in Takt 12) sind auffällig. – Die beiden letztgenannten Couranten sind beide anonym, aber ins Familienbuch der Familie Ryge aufgenommen, die Handschrift, die die Klavierwerke Buxtehudes fasst.

Beim Wort »Einführung«, das in der Erwähnung der grössten Mehrheit der Correnten (nicht aber im Zusammenhang mit den Couranten) verwendet ist, ist in diesem Zusammenhang zu verstehen, dass der Satz eine ganz kurze Einleitung hat, die zu Tonika am öftesten in Oktav-Stellung kadenziert. Dabei steht 1. Repetition wie in zwei Abschnitten, der kurzen Einleitung und der dazu fest geknüpften Fortsetzung.

Das erwähnte Phänomen ist nicht für Buxtehude speziell; das kann man auch bei Froberger beobachten. Siehe die Couranten p. 6, 11, 22, 37, 43, 47, 52, 68 und 80 alle in DTÖ Bd. 13; ausserdem in DTÖ Bd. 21: p. 108 und 113. Bei Froberger gibt es in diesem Zusammenhang Beispiele von Anlauf zum Kadenzieren zu I, jedoch mit Trugschluß. Die Beispiele sind: Bd. 13: p. 49, 54, 58, 78 – und Bd. 21: p. 107.

(Innerhalb eines anderen Gebiets des Stils ist das Phänomen »Zusammenziehung« von Günther Massenkeil in dem Buch »Symmetrie in der Instrumentalmusik Mozart's«, Wiesbaden 1962 untersucht worden).

Abschliessend kann man sagen, dass es für die Couranten typisch ist, dass die Oberstimme in der Taktart 3/2 durchgeführt ist, dass man aber gelegentlich 3/4-Takte in den übrigen Stimmen finden kann, wodurch Poly-Rhythmik entsteht. Ob die Taktart 3/4 – was die Couranten betrifft – festgehalten wird, und die Angabe der Taktart so verstanden wird, wie man sie jetzt neigungsgemäss verstehen wird, so hat man zwar eventuell vorkommende Takt-Bildungen in 3/4 in Betracht gezogen, gleichzeitig hat man aber in höherem Grade das tatsächliche Verhältnis verhüllt, als wenn man die Angabe 3/2 der Taktart gewählt hätte.

Betreffend die Correnten ist Poly-Rhythmik nicht der typische Zug; hier handelt es sich um wechselnde Taktarten, ein Wechseln zwischen 3/4 und 3/2.

Das, was übrig bleibt, ist, dass die Angaben der Taktart kaum so zu verstehen sind, wie wir sie am öftesten verstehen. Vieles spricht dafür, dass der Zähler (3) verstanden werden soll als die Kundgebung, dass das folgende Stück in einer oder vielleicht mehreren dreigeteilten Taktarten steht. Theoretisch sollten in dieser Weise Taktarten wie 3/1, 3/2, 3/4 und 3/8 vorkommen können, in der Praxis wird es aber wohl Schwierigkeit verursachen, Beispiele von

so vielen Taktwechseln zu finden. Was den Nenner (4) betrifft, ist er als eine Tempoundikation zu verstehen, d. h.  $3/4$  gibt ein schnelleres Tempo als  $3/2$  an.

Mehr aber bleibt übrig: das, was die eigentliche Schwierigkeit sein könnte, ein Verständnis und eine Aneignung eines Stoffes wie Buxtehudes Couranten und Correnten zu erreichen, ist unsere Auffassung von Begriffen wie »Takt« und »Taktarten«, gebunden – wie wir sind – von der immer präsenten Bereitschaft zum Akzentuieren, von der grossen Taktfestigkeit und von Bezeichnungen wie schweren und leichten Taktteilen. Wenn wir von betonten und unbetonten Taktteilen sprechen, haben wir zwar die Möglichkeit abzustufen, von durchaus und verhältnismässig betonten Taktteilen zu sprechen. Das andere Band, das auch schnürend vorkommen kann, ist die Aneignung, Taktarten zu direktions-technischen Bezeichnungen wie »Niederschlag« und »Aufschlag« zu knüpfen und die Taktarten in »Schlag-Rauten« zu legen. Natürlich kann man – von praktischen und pädagogischen Rücksichten gesehen – für die erwähnten Begriffe und Bezeichnungen argumentieren, dem Stoff gegenüber aber, mit dem wir hier gearbeitet haben, kommt man mit ihnen schnell zu kurz. Deshalb ist es vernünftig zu fragen, ob die Vorschläge einer Umnotation der Couranten von  $3/4$  auf  $3/2$  nicht die Gefahr mit sich führen, dass der »Kobold auch umzieht«, und hier ist man wohl am öftesten dazu geneigt, bejahend zu antworten.

Rein notationsmässig gibt es den Ausweg, Taktarten und Taktstriche (nicht aber Repetitionszeichen) ganz wegzulassen und das Notenbild allein auf Grund punktierter Halbnote, Halbnote und punktierten Viertels zu lesen als der drei verhältnismässig betonten Taktteile. Haben wir, im bildlichen Sinne, mit »Silbenwägung« oder »Silbenmessung« zu tun, kann bald von entweder/oder, bald von sowohl/als auch die Rede sein?

Kein Beitrag zur Geschichte der Courante ist mit dem vorherigen Bericht erstrebt. Wenn die Frage berührt werden soll, kann man sich vorstellen, dass das vorletzte Taktpaar (die Hemiole) stufenweise durch den Satz zurückgezogen wird bis jede Spur eines  $3/4$ -Taktes entfernt ist, mindestens in der Oberstimme. – Das ist aber vorläufig graue, dunkelgraue Theorie.

### *Buxtehudes Sarabanden*

Es könnte einleuchtend scheinen, einen Durchgang der Sarabanden Buxtehudes in gleicher Weise wie den Durchgang der Couranten eingeleitet wurden, einzuleiten, aus gutem Grunde ist es aber unmöglich, das Werk »The Fitzwilliam Virginal Book« gerade in dieses Thema mit hineinzuziehen. In der Liste von Orlando Gibbons Werken figuriert ein »Saraband« (Harvard Dictionary, »Sarabrande«), er ist aber in FVB nicht aufgenommen.

Was Bachs Sarabanden betrifft, so hätte dafür Grund sein können, die Sarabanden in den drei Partiten, BWV 827, 829, 830 zu erwähnen, weil sie Auftakt haben. Nur eine Buxtehudes Sarabanden hat Auftakt: das ist Sara-

bande p. 8. – Aus der folgenden Darstellung wird es hervorgehen, dass es sich nur scheinbar so verhält.

Wenn die Einleitung des Durchgangs der Sarabanden so kurz ist – wie es der Fall ist, so ist es darauf zurückzuführen, dass der Übertritt von der Arbeit mit den Couranten und Correnten zu Sarabanden weniger jäh ist, als man vielleicht vermuten könnte. Es zeigt sich nämlich, dass der Modul (punktiertes Viertel – Achtel), der bei Typologisierung der Couranten verwendet wurde, auch brauchbar ist, wenn man Sarabanden nach dem Typ aufstellen wird, dem sie gehören. Der erste Typ ist durch die beinahe durchgeführte Punktierung des 1. Viertels typisch. Der zweite Typ ist durch die beinahe durchgeführte Punktierung des 2. Viertels in den »ungeraden« Takten und Punktierung des 1. Viertels in den »geraden« Takten charakteristisch. Der dritte Typ kann »Sarabande luthée« genannt werden, weil das Notenbild von gebrochenen Akkorden dominiert wird.

### Typ 1

Sarabande II, p. 5. Die vielen punktierten Figuren sind ein französischer Zug, italienisch ist die durchgeführte Bewegung in Achteln. Hemiole-Bildung: Takt  $6 + 7$ ; Chaconne-Tetrachord im Bass Takt 9–12 chromatisch ausgefüllt.

Männliche Kadenz Takt 8, weiblicher Takt 16.

Sarabande p. 8. Auftakt: eine Sechzehntel-Note. Beinahe durchgeführte Punktierung des 1. Viertels, durchgeführte Bewegung in Vierteln. Die Rosalie, die 2. Repetition einleitet, bringt Mozarts Klarinettenkonzert (KV 622) in Erinnerung. Die betreffende Stelle steht im 2. Satz, Takt 17; Mozarts Rosalie hat ein Glied mehr als die Buxtehudes. Es würde wahrscheinlicher wirken, wenn der Lauf im Takt 14 Sechzehntel wäre statt Zweiunddreissigstel.

Weibliche Kadenz Takt 8 und 16.

Sarabande p. 16. Die 1. Repetition ist rein italienisch, erst in 2. Repetition kommen punktierte Figuren in 6 der 8 Takte vor. Im Vergleich zur vorherigen Courante wirkt die Einleitung wie das, was die Virginalisten »Rep.« nannten.

Männliche Kadenz Takt 8, weiblicher Takt 16.

Sarabande p. 56. In 1. Repetition beherrscht die punktierte Figur das Notenbild, obgleich es auch gleichzeitig eine durchgeführte Bewegung in Achteln gibt. Das italienische Gepräge ist unverkennbarer in 2. Repetition. Takt 1 und 2 können dazu dienen, vor einer Überschätzung der Beobachtungen zu warnen, die auf Grund rein technischer Daten wie z. B. der punktierten Figur gemacht werden können. Sie findet sich zwar als Notenbild in Takt 1 und 2,



die Achtel aber gehen die Akkordbrechung ein, und deshalb hat die Figur eine Bedeutung, die ein wenig anders als z. B. im Takt 3 ist.

Weibliche Kadenz in Takt 8 und 16.

### Typ 2

Dieser Typ ist durch eine eigentümliche Verwandschaft des reinen Couranten-typs charakteristisch. Das Muster, das die punktierten Noten bilden, zeichnet sich hier, wie folgt:

|       |   |    |   |   |    |   |   |                  |
|-------|---|----|---|---|----|---|---|------------------|
| Takt: | 1 | /  | 2 | / | 3  | / | 4 |                  |
| 3/4 : | 1 | 2. | 3 | / | 1. | 2 | 3 | / 1. 2. 3 / usw. |
| 3/2 : | – | 3  | – | / | 1  | – | 2 | – 3 – / 1 – 2    |
| Takt: |   | /  | 1 |   |    | / | 2 |                  |

Zum Unterschied von der Courante wird man sehen, dass die Taktpaarung sich hier aus geradem Takt + ungeradem Takt zusammensetzt. Es galt für die Couranten, dass wir zwei Prototypen hatten, die Couranten p. 26 und 52. Auch Sarabande-Typ 2 hat zwei Prototypen, die Sarabanden p. 11 und 52. Buxtehudes Suite Nr. XVI (Nr. 25 in der Handschrift) in g-Moll hat auf diese Weise zwei ganze Sätze, die prototypisch sind.

Sarabande p. 11. Dem Vorherigen gemäss ist der erste Takt in der Tat nur ein halber Takt; der erste ganze Takt in 3/2 wird von Takt 2 + 3 gebildet. Das Ornament im Takt 11 ist vermutlich ein Viertel zu früh angebracht. Die Anbringung der übrigen Ornamente bestätigt, dass die wirkliche Taktart 3/2 ist.

Männliche Kadenz vor den beiden Repetitionszeichen.

Sarabande p. 52. Während das rhythmische Muster vollständig fest und regelmässig in Sarabande p. 11 war, so wird es hier an zwei Stellen gebrochen: in Takt 12 und 16, ohne dass die Taktart 3/2 mit dem Auftakt eines halben Taktes verlassen wird. Man kann fast dadurch dem Muster folgen, dass man die Anbringung der Ornamente beobachten kann. Der erste Pralltriller im Takt 7 ist vermutlich fehlerhaft, er wäre über dem punktierten Viertel im Takt 6 besser angebracht. Der Pralltriller im Takt 17 macht den Eindruck, als sei er ein Viertel zu früh angebracht. – Der Satz hat die für Buxtehudes Sarabanden typische Taktanzahl in 1. Repetition: 8 Takte. Es kommt seltener vor, dass 2. Repetition – wie hier – von 16 Takten ist.

Männliche Kadenz in den Takten 8, 16 und 24.

Bevor wir den Durchgang Buxtehudes Sarabanden fortsetzen, werden wir uns bei einigen Beispielen des rhythmischen Musters verweilen, das so auffällig in

den Sarabanden p. 11 und 52 war. – Im Buxtehudes: Sonata V, Opus I kommt ein »Violino Solo« (DDT, Bd. 11 p. 46) in 3/4 notiert vor. Nach unserer gemachten Beobachtung sehen wir aber jetzt, dass der Satz in 3/2 steht – mit einem halben Takt eingeleitet. Das erwähnte rhythmische Muster ist in der Oberstimme durchgeführt, das Muster wird von der Unterstimme im Takt 24 gebrochen. Im folgenden Double (Allegro) wird das Muster gebrochen, auch von der Unterstimme, in den Takten 4, 12 und 24. Der Satz ist doch eine Sarabande vom gleichen Typ wie den Sarabanden p. 11 und 52 in den Klavierwerken.

Im Anschluss hieran hat der Satz *Poco Adagio* im Buxtehudes: »Sonata IV Opus II« (DDT Bd. 11, p. 116) Interesse. Der Satz ist in 3/4 notiert und hat 37 Takte. Diese sind als 18 + 1 + 18 zu verstehen, weil das rhythmische Muster, das von uns beobachtet wird, im Takt 19 gebrochen wird. Für die Oberstimme gilt es, dass sie das Sarabande-Muster Typ 2 bilden, der erste halbe Takt hat aber nicht die punktierte Figur, aber von der Taktpaarung 2 + 3 wird das Muster deutlich. Die Unterstimme ist freier verglichen mit dem Muster, und es scheint, als gehen die einleitenden Akkorde gegen den Takt. Das gleiche Verhältnis kann man in Corellis Werk: »La Folia« beobachten, auch sie ist eine Sarabande, die Oberstimme in 3/2 mit einem einleitenden halben Takt, die begleitenden Akkorde folgen einem Taktmuster in 3/4.

Innerhalb dieses Themas fällt auch die einleitende Sonata der Solo-Kantate Buxtehudes: »O Gottes Stadt«. Diese ist eine Sarabande, und legen wir das Muster über den Satz, wird es deutlich, dass es in der Oberstimme erst so spät wie im Takt 30 (– hier hält aber die Unterstimme das Muster fest) gebrochen wird. Umgekehrt bricht die Bassstimme das Muster in den Takten 14 und 24. Vom Takt 30 ist die Bildung der Taktperiode weniger regelmässig, das Nahe-liegendste ist (von einschliesslich Takt 30): 3 + 2 + 3 + 2 + der abschliessende Takt 40.

Insofern haben wir nicht den Bereich der Instrumentalmusik verlassen, die beobachtete Sonata leitet doch eine Solo-Kantate ein, und hierdurch tritt die Möglichkeit in Bild, dass der Sarabandentyp, von dem wir Beispiele gesehen haben, charakterisiert werden kann über die Züge hinweg, die die rein technischen Daten bieten. Ich verweise auf Martin Geck: »Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus«, 1965 p. 170; von Bedeutung ist hier die einleitende Charakteristik: »O Gottesstadt«: Mystische Himmelssehnsucht. Ausserdem dem Satz: »In »O Gottesstadt« bedient sich Buxtehude dabei eines Momentes, das ihm unmittelbar aus dem Text entgegentreift: drängender Sehnsucht und Begierde, der *unio mystica* teilhaftig zu werden«. Ist die Vorstellung von *unio mystica* zur Vorstellung von einem bestimmten Sarabandentyp geknüpft?

Mit Bezug auf die technischen Daten bringt »O Gottesstadt« uns weiter: die nächste Station auf dem Wege ist ein Passus in Søren Sørensens »Dietrich Buxtehudes vokale Kirkemusik«, 1958. Es heisst p. 249: »Das Versmass ist

8-Zeilen jambisch (a B a B C C d d, lauter 4-Arten-Reihen). 1. Vers ist wie die selbständige einleitende Sonata in Viertel-Bewegung im dreigeteilten Takt, und das mehrmals vorkommende Problem mit der Einordnung eines bisyllabischen Textes in einen trisyllabischen Taktrhythmus ist dann auch hier aktuell.« Der Weg führt von hier direkt zu den folgenden Melodien in Freylinghausen: Geistreiches Gesangbuch:

1. Triumph, triumph! es kommt mit pracht (Freylingshausen I, p. 194).
2. Uns ist ein kindlein heut geboren (Freylinghausen II, p. 46).
3. Des Heil'gen Geistes reiche gnad (Freylinghausen II, p. 1100).

(Siehe: Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Nr. 2631 a, 2579 und 2601). Die drei erwähnten Lieder machen zusammen mit »Wie schön ist unser Königs« Freylinghausens »42 Art.« aus.

Das Versmass ist hier von 6 Zeilen jambisch, lauter 4-Arten-Reihen, und die Melodien weisen folgende Kennzeichen aus:

1. Triumph, triumph! – Die punktierte Figur kommt nicht oft vor, nach dem Muster aber an den »richtigen« Stellen. Die erste punktierte Figur ist durch ein Melisma ersetzt, hier ein Ausdruck des Hangs zur Betonung. Zahn gibt als Taktart nur: 3, die Taktstriche indizieren mehr Linientrennung als die Taktgliederung an. Die Taktart ist 3/2, es wird mit einem halben Takt eingeleitet.
2. Uns ist ein kindlein heut geboren. – Diese Melodie ist an punktierten Figuren reicher; man wird bemerken, dass das Muster im Takt 19 gebrochen ist. Im Takt 23 muss es in Freylinghausen einen Druckfehler geben, es scheint, als sei Zahns Version die richtige.
3. Des Heil'gen Geistes reiche gnad. – Freylinghausens Version steht den besprochenen Sarabandentyp näher als die Zahns. Zum Vergleich dient die Melodienführung der Zeile »die Herzen der Apostel hat«, die verschieden ist; gleichlautend ist dagegen die Melodienführung der Zeilen »geschenkt der Sprachen Unterschied« und »darum mit Freuden lobet Gott«. Zahn notiert die Melodie ohne festes Vorsetzungszeichen – ein b statt des ersten h kommt erforderlich vor. Freylinghausen notiert die Melodie einen Ton höher, mit einem festen Kreuz für f.

Es gilt für Freylinghausens Versionen, dass sie auch ein wenig von den Problemen des Textlegens getroffen werden; hier kann die Arbeit mit der Typologisierung der Sarabanden hinzutreten, insofern sie sich mit dem Betonungsverhältnisse beschäftigt.

(4-Arten-Reihen = 4-schlägige Reihen)

Die Fachliteratur kann uns abwechselnd mit Begeisterung, Bewunderung, Freude und Dankbarkeit erfüllen, alles hängt aber von den Umständen ab. Wenn diese Darstellung zu diesem Punkt gefolgt und approbiert ist, wird man verstehen können, dass das Beispiel Putnam Aldrichs »God save the Queen« in »Rhythm in the seventeenth Century italian Monody« (1966) auch das Lächeln herausfordern kann. Der Grund ist nicht nur, dass der hier gegebene Ausgangspunkt zu einem anderen Ergebnis führen wird als dem Putnam Aldrichs, sondern viel mehr, dass man glauben könnte, man stehe hier einem wesentlichen Beitrag gegenüber, einem frischen Antrieb zur Arbeit mit der Typologisierung. Wenn die Spur mit Ausgangspunkt im »God save the Queen«-Artikel in Groves Dictionary gefolgt wird, so endet sie doch blind, was man eigentlich im voraus hätte einsehen können, allein auf Grund des Versmasses. Wird aber die Spur mit Ausgangspunkt im »God save the Queen«-Artikel in The Oxford Companion to Music gefolgt, dann eröffnet sich die Perspektive wieder. Es handelt sich um zwei Beispiele:

1. Henry Purcell: Saraband, Suite Nr. 1, G-Dur, Werkverzeichnis Nr. 660 (4). Dieser Satz ist wie im Werkverzeichnis angeführt *kein* Menuett, dagegen aber, was wir uns vom Vorherigen gesehen anschliessen können, eine Sarabande. Der Satz steht in 3/2, der mit einem halben Takt eingeleitet wird, das rhythmische Muster wird ferner durch die Ornamente betont, die ausschliesslich über punktierten Noten oder über Halbnoten angebracht sind.
2. Henry Purcell: Sonata VI (from the First Set of Twelve), das Werkverzeichnis Nr. 795 (2), Takt 94–109. Hier ist das Sarabandenmuster in Violino I durchgeführt, ausser dem Takt 109. Der Bruch des Musters bringt Buxtehudes Sarabande p. 52 Takt 12 und 16 in Erinnerung. Die Bassstimme ist mehr dem Muster gemäss als die Continuo-Bass-Stimme. Violino II bricht das Muster im Takt 104. (Werkverzeichnis: Henry Purcell: An analytical catalogue of his music (F. B. Zimmerman)).

In der L'Oiseau Lyre-Ausgabe hat W. Gillies Whittaker die Strich-Bezeichnungen unternommen. Für uns ist es interessant, dass die Strich-Bezeichnungen der Violino I die Auffassung des Satzes als eine Sarabande in 3/2 – mit einem halben Takt beginnend, dem zum Trotze, dass sie hier in 3/4 notiert ist – völlig decken. Es scheint, als liege ein Thema wie Strich-Bezeichnungen ziemlich weit weg von den Problemen der Typologisierung innerhalb Buxtehudes Klavier-Suiten, der Zusammenhang ist aber doch klar genug: es ist das Verständnis der Anbringung der Takteile innerhalb eines rhythmischen Musters, das wir möglicherweise auch auf diesem Wege vertiefen können.

Hier können wir kurz auf das Beispiel 103 im Buch Bukhofzers: »Music in the Baroque Era« (p. 377), Georg Muffats Vorführung des Unterschiedes

zwischen deutscher und französischer Führung des Bogens verweisen. Das Beispiel ist ein Menuett, keine Sarabande; insofern man mit dem letztgenannten Purcell-Beispiel vergleichen kann, ist es klar, dass Whittakers Strich-Bezeichnungen deutsch, nicht französisch sind.

Um auf die Klaviersarabanden zurückzukommen: Der hier behandelte Typ 2 ist bei François Couperin reich vertreten. Seine Sarabanden sind rhythmisch viel differenzierter als die Buxtehudes, das Grundmuster selbst ist aber das gleiche. Bachs Sarabande in Partita III, a-Moll, BWV 827, gehört allein kraft ihrer Taktart 3/4 mit dem Auftakt eines halben Taktes auch dem Typ 2. Aus Bachs Notation kann man schliessen, dass das Tempo der Sarabanden Buxtehudes p. 11 und 52 verhältnismässig schnell sein muss.

Bevor wir den jetzt lange Zeit unterbrochenen Durchgang Buxtehudes Sarabanden fortsetzen, ist es passend, an der Erwähnung des Purcell-Satzes, der *kein* Menuett war, sondern eine Sarabande (den 4. Satz der G-Dur Suite) die Bemerkung zu knüpfen, dass wir hier vielleicht einem »double emploi«-Phänomen gegenüber stehen könnten. Es ist möglich, dass die Frage in die Domäne der praktischen Tanzmusik schlägt, vorläufig muss man aber eine begründete Stellungnahme abwarten. Innerhalb der Tänze in zweigeteilten Taktarten kann auf das Werk »Oeuvres du vieux Gautier« p. XXXI verwiesen werden, zu dem André Souris bemerkt:

»Bref, si notre seconde hypothèse était valable, il faudrait en conclure que la gigue mesurée à 4/4 serait à double usage: exécutée lentement par temps binaires et inégalités binaires, ce serait une Allemande; en tempo vif, par temps et inégalités ternaires, ce serait une Gigue (à 12/8)«

Obgleich der untenstehende Vers in Curt Sachs Erwähnung der Courante (World History of the Dance, p. 364) vorkommt, so muss er mit seinem Versmass: 6-Zeilen jambisch, lauter 4-Arten-Reihen geeigneter dafür vorkommen, die Erwähnung der Prototypen Buxtehudes Sarabanden, Typ 2 zu beenden:

I join the dancers hand in hand  
In minuet and saraband,  
And ask myself to what avail  
As sweat forms on my features pale.  
I am a doctor indiscreet,  
My brains are surely in my feet.

*Albertus von Gomin*

Sarabande p. 14. Die erste Repetition gehört rein dem Typ 2. In zweiter Repetition sind einige Brüche des Musters. Den Takten 10 und 16 gemeinsam ist die starke Betonung des Halbnote-Akkordes. In den Takten 13, 19 und 21 werden die französischen punktierten Figuren durch die italienischen Achtel ersetzt.

Männliche Kadenzen.



Sarabande p. 19 (Sarabande d'Amour). Mit den gebrochenen Akkorden in den einleitenden Takten scheint es, als gehöre diese Sarabande zum Typ »Sarabande luthée«, die punktierten Figuren in den Takten 4, 6 und 8 deuten aber auf eine Zugehörigkeit zum Typ 2, nicht zuletzt weil man in zweiter Repetition die für diesen Typ charakteristischen Taktpaarungen beobachten kann:  $10 + 11$ ,  $12 + 13$ ,  $16 + 17$ . Dimension und Proportion können ausgedrückt werden durch:  $20$ ,  $8/12$ , die 12 Takte zweiter Repetition müssen aber als  $8 + 4$  verstanden werden, da Takt 13–16 in der Unteroktave wiederholt wird. Solche Wiederholungen sind bei Froberger häufig, bei Buxtehude nicht.

Weibliche Kadenz.

Sarabande p. 20. Diese Sarabande weicht in den Takten 4, 9, 13 und 15 von Typ 2-Muster ab. Zusammengehörig sind hier 9, 13 und 15; wie in der Sarabande p. 14 haben wir hier italienische Achtel statt französischer punktierter Figuren.

Weibliche Kadenz.

Sarabande II, p. 25. Es gibt hier die charakteristischen punktierten Figuren in den Takten 2, 3, 4, 6 und 7, und das gibt annähernd die Taktpaarungen  $2 + 3$ ,  $4 + (5)$  und  $6 + 7$ . In 2. Repetition ist in 4 nach einander folgenden Takten (9, 10, 11 und 12) der erste Taktteil punktiert; hiernach können jedenfalls  $12 + 13$  eine Taktpaarung sein, das Muster ist in den Takten 14 und 15 schwächer.

Männliche Kadenz im Takt 8, weibliche im Takt 16.

Sarabande p. 27. Hier fällt es sofort in den Augen, dass die Takte 9, 10 und 11 alle die punktierten Figuren auf dem 2. Taktteil haben, vom Takt 12 tritt aber das bekannte Muster wieder hervor. In 1. Repetition ist die punktierte Figur in den Takten 1, 3, 6 und 7 – bei Notation (und Ausführung) in  $3/2$  mit einem halben Takt beginnend, wird die Akzentuierung der ersten Halbnote im Diskant stärker als sie bei der mitgeteilten Notation  $3/4$  vorkommen würde.

Männliche Kadenz im Takt 8, weibliche im Takt 24.

Sarabande p. 39. Die Takte 17–24 fallen ganz ausserhalb dieses Typs, das charakteristische Muster tritt aber sonst in den Takten 1–16 deutlich hervor. Die einleuchtenden Brüche des Musters geschehen in Takt 4, 9 und 15.

Männliche Kadenz im Takt 12, weiblicher Takt 24.

Sarabande p. 40. Keine punktierte Figur in Takt 1, 5 und 8, die Taktart ist aber – trotz der Engführung der punktierten Figur im Takt 2,  $3/2$  mit einem halben Takt beginnend. In der Periode Takt 17–24 ist der Bruch des Musters im Takt 21 weniger auffällig, wogegen es augenfällig ist, dass erster Taktteil im Takt 23 punktiert ist.

Männliche Kadenz in Takt 8 und 16, weibliche in Takt 24 und 32.

Sarabande p. 47. Dieser Satz ist ein schwächeres Beispiel vom Typ 2. Er hat zwar die punktierte Figur in Takt 4, 6 und 7 (insofern Viertel, Achtel-Pause und Achtel als Äquivalent der punktierten Figur verstanden werden können) ausserdem im Takt 8 (in einer Mittelstimme). In die Quere liegen trotzdem die punktierten Figuren in den Takten 5, 6 und 7. In 2. Repetition tritt die charakteristische Figur nur in den Takten 10, 12 (in der Mittelstimme), 13 und 14 auf, vom Takt 11 gibt es eine beinahe durchgeführte Bewegung in Achteln, diese wird aber von der Figur gebrochen: punktiertes Achtel-Sechzehntel, die Figur, mit der der Satz eingeleitet wird und die im Takt 9 so auffällig ist.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande, Bo Lundgren, p. 18. Innerhalb der Rahmen des Typs 2 fallen die Takte 2, 3, 4, 7 und 8; in 2. Repetition die Takte 10, 12, 14 (in der Unterstimme) und 16. Ausserhalb dieser Rahmen fällt die Anbringung der punktierten Figur im Takt 14 (der Oberstimme) und 15 (in der Mittelstimme). Der Satz hat Einschlüsse der Laute-Elemente und italienischer Achtel-Ketten.

Weibliche Kadenzen.

Aria, p. 64. Unmittelbar scheint es, als sei diese Melodie trotz dem fehlenden Auftakt eine Courante, die unverkennbaren Taktpaarungen 2 + 3, 6 + 7, 10 + 11 und 18 + 19 weisen aber darauf hin, dass wir hier vielleicht einer Sarabande Typ 2 gegenüberstehen. Anscheinend hat die Melodie mit der vom Kingos Sjonge-Chor bekannten Melodie des Liedes: »Sorrig og Glæde de vandre til Hobe« Zusammenhang, doch muss es sich hier um eine Dur-Variante handeln (Zahn 5059: »O Jesu, komm zu mir, mein rechtes Leben«, in Freylinghausen 1704–1707 aufgenommen). Erleuchtend ist ein Vergleich zwischen Buxtehudes Aria p. 64 und der Version in Anna Maria van Eijls Klavierbuch (1671), auch in diesem finden wir die Taktpaarungen 2 + 3 und 6 + 7, das Sarabandenindiz, wieder. Das gleiche gilt die handschriftliche Form, von Nils Schiørring im Buch: »Thomas Kingo, Samlede Skrifter, Bd. VII p. 35, mitgeteilt. Die gedruckte Form (p. 54) hat dagegen nur die Taktpaarung 6 + 7. Die punktierte Figur im Takt 14 ist »richtig«, aber etwas einsam. Zu diesen Beispielen kann Johan Lorentz: Saraband, Klavierwerke Nr. 35 beigegeführt werden, auch sie haben die Taktpaarung 6 + 7. Nils Schiørring führt einige interessante Umstände an: dass die Melodie in alten Tagen wie eine Courante (siehe: Zahn 4932 a) gespielt wurde, dass sie in Anna Maria Eijls Klavierbuch als Sarabande bezeichnet worden ist, und dass Thomas Laub die Melodie als eine Sarabande auffasst (Om Kirkesangen 1887 p. 77, Musik og Kirke 1920 p. 124 f.). Von einem Text-Kriterium heraus kann man nur sagen, dass der Satz kaum eine Sarabande sein kann, wenn der Text: »Sorrig og Glæde de vandre til Hobe« der »richtige« ist. Wenn dagegen der Text: »O Jesu, komm

zu mir« »richtig« sein sollte (obwohl er zu 42. Art Freytingshausens nicht gehören kann), dann kann der Satz sehr leicht eine Sarabande sein, in diesem Fall ist aber zu wünschen, dass Buxtehudes Aria mit drei Halbnoten eingeleitet wurde, oder noch besser: mit Halbnote – punktierter Halbnote und Viertel.

Weibliche Kadenzen.

Aria p. 84. Dieser Satz hat wohl eine schwächere Zugehörigkeit zum Typ 2, die folgenden Taktpaarungen sind aber doch charakteristisch: in 1. Repetition nur 6 + 7; danach: 8 + 9, 10 + (11), 12 + (13), 14 + 15, 16 + (17), 18 + (19), 20 + (21), 22 + 23, oder in anderen Worten: in zweiter Repetition sind nur zwei durchaus charakteristische Taktpaarungen: 14 + 15 und 22 + 23.

Männliche Kadenzen.

### Typ 3

Sarabande I, p. 5. Der Satz eignet sich besser dafür, die Schwierigkeit einer Typologisierung der Sarabanden zu veranschaulichen als dafür, einen ersten Eindruck des Typs 3 zu vermitteln. Zwar ist die Akkord-Brechung im Takt 1 unverkennbar, die folgenden Takte haben aber doch trotz der vielen stufenweisen Bewegungen mehr Charakter ausgeschmückter Akkorde als linearer melodischer Stofflichkeit. Besonders interessant ist die 3/2-Takt-Bildung in der Oberstimme Takt 6 + 7, die Betonungen indizieren eine Hemiole-Bildung. – 1. Viertel im Takt 12 soll vermutlich punktiert sein.

Männliche Kadenz im Takt 8, weibliche im Takt 16.

Sarabande I, p. 25. Es ist besonders 2. Repetition, die diese Sarabande in die Gruppe der lautegeprägten Sätze anbringt. 1. Repetition hat auch durchgeführte Bewegung in Achteln, stufenweise Bewegung ist aber hier auffälliger als Akkord-Brechung. Der Bass im Takt 1–2 ist ein leicht ausgeschmückter Chaconne-Tetrachord. Die punktierte Figur taucht gelegentlich auf, und zwar in den Takten 3 und 8; der Anbringung nach könnte der Satz zur Sarabande Typ 2 gehören. Da die Proportion »schief« ist, fällt die punktierte Figur im Takt 22 scheinbar ausserhalb; wäre die Proportion 8/14, wäre sie in den Satz angebracht.

Männliche Kadenzen.

Sarabande p. 33. Auch dieser Satz wird mit dem Chaconne-Tetrachord in der Basstimme eingeleitet, doch breiter ausgeführt. Eine Erinnerung Johann Schops Melodie des Liedes »Hilf, Herr Jesu, lass gelingen« (Zahn 3687 a) drängt sich auf, die Ähnlichkeit ist aber wahrscheinlich ganz zufällig. (Felix Mendelssohn-Bartholdy kann die Textzeile und die Akkord-Folge pressant gehabt

haben, als er mit äusserst kurzer Frist die Ouvertüre zu »Ruy Blas« schrieb). Die wenigen zerstreuten punktierten Figuren in der Oberstimme (Takt 5, 8 und 11) könnten die Sarabande auf Typ 2 rechnen. Hiergegen steht doch die punktierte Figur im Takt 7.

Männliche Kadenzen.

Sarabande p. 36. 1. Repetition wird mit 4 Takten Akkord-Brechungen eingeleitet, danach 4 Takte mit stufenweisem Abstieg in Vierteln; 2. Repetition wird mit 2 Takten Akkord-Brechungen eingeleitet, danach 2 Takte durch stufenweise Bewegung mehr geprägt. Die Takte 13–14 sind wieder Akkord-Brechungen, während der Rest des Satzes durch Schritt mehr als durch Sprung geprägt ist. Die punktierten Figuren in den Takten 8, 11, 16, 18 und 20 sind wie im Typ 2 angebracht, die punktierte Figur in der Oberstimme Takt 17 bricht aber das Muster.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande p. 44. Es ist besonders 2. Repetition, die diesen Satz in die Laute-Gruppe anbringt. 1. Repetition hat nur wenige Akkord-Brechungen – die stufenweisen Läufe haben keinen richtigen »stofflichen« Charakter, der den Satz auf einen der anderen Typen rechnen konnte. Die punktierten Figuren in den Takten 1, 4, 7, 8, 12 und 16 geben keinen sicheren Anhaltspunkt.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande p. 50. Die sonst regelmässig durchgeführte Achtel-Bewegung bleibt in Takt 11 und 12 stehen. – Nach den langen Noten zu urteilen, haben wir eine Hemiole-Bildung in Takt 2 + 3; es gibt drei Betonungen: Takt 2, Halbnote A im Bass, Takt 2, 3. Viertel in der Oberstimme (die Note, die die B-Dur-Akkord-Brechung einleitet) und Takt 3, die Halbnote an der Stelle des 2. Viertels.

Weibliche Kadenzen.

Sarabande p. 58. Wie für die Sarabanden p. 25 und 44 gilt es auch für diesen Satz, dass besonders die Akkord-Brechungen in 2. Repetition es sind, die ihn als zum Laute-Typ gehörend klassifizieren. – 1. Repetition kann »stofflich« genannt werden, insofern sie eine auffällige Ähnlichkeit des Liedes »Mein Gott, ich habe dich, dieweil mich Jesus hat« (Freylinghausen, II p. 542) Zahn 7478 a, ausweist. Der erwartete fallende verminderte Quinte-Sprung im Takt 18 (der Bass) ist durch den steigenden vergrösserten Quarte-Sprung ersetzt, weil es das tiefe DIS auf dem Instrument (dem Clavichord mit kurzer Oktave) nicht gibt.

Männliche Kadenzen.

Sarabande p. 62. Während des Durchgangs der Couranten (Correnten) wurde die Ähnlichkeit zwischen den Takten 17–24 der Corrente und den Takten 9–16 der Sarabande erwähnt. Als Ganzes gibt es doch eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Sätzen – die Corrente ist auf keine Weise von Akkord-Brechungen frei, sie unterscheidet sich aber von der Sarabande durch die vielen punktierten Figuren; von denen hat die Sarabande nur zwei – in den Takten 8 und 22. Weibliche Kadenzen.

Sarabande, Bo Lundgren p. 9. Dieser Satz ist schwierig zu bestimmen; es scheint, als sei er stofflich, insofern er sozusagen um eine »Aria« kreizt, das Stoffliche verflüchtigt sich aber durch Akkord-Brechungen und andere Formen stofflicher Neutralität. Die Anbringung der punktierten Figuren trägt in diesem Falle nicht zu einer Charakteristik bei. Die Proportion ist 8/12, in der 12 doch als  $8 + 4$  (siehe Sarabande d'Amour p. 19) zu verstehen ist.

Männliche Kadenz im Takt 8, weibliche im Takt 16 (20).

Ausserhalb der Suiten und Arien gibt es in den Variationswerken Sätze, die als Suitensätze nicht benannt sind, die aber doch die äusseren Kennzeichen im selben Notenbild bieten. (Im Werk Frobergers »Auf die Maÿerin« sind die besonderen Suitensätze doch benannt: »Courante sopra Maÿerin« und »Sarabande sopra Maÿerin«). In Buxtehudes Klavierwerken könnte man vielleicht Variatio 25, p. 98 »Sarabande sopra La Capricciosa« benennen. Der Satz ist durch seine Proportion: 10/10 eigentümlich; die Anbringung der punktierten Figur in den Takten 14, 16, 18 und 19 könnte den Satz auf Typ 2 rechnen.

Männliche Kadenzen.

Die Einteilung der Sarabanden mit Bezug auf das Vorkommen von männlichen und weiblichen Kadenzen gibt kaum einen Beitrag zur Typologisierung, wird aber doch hier mitgeteilt:

1. Männliche Kadenz vor 1. Repetitionszeichen und weibliche Kadenz vor 2. Repetitionszeichen haben die folgenden:  
 Sarabande II, p. 5 und Sarabande p. 16, beide zum Typ 1 gehörig.  
 Sarabande II, p. 25, Sarabande p. 27, 39, 40, insgesamt 4 Sarabanden zum Typ 2 gehörig.  
 Sarabande I, p. 5, Sarabande (Bo Lundgren) p. 9, beide mit gewissem Vorbehalt unter Typ 3 aufgeführt.
2. Männliche Kadenz vor beiden Repetitionszeichen die folgenden:  
 Sarabande p. 11 und 52, die beiden Prototypen des Typs 2. Ferner:  
 Sarabande p. 14, Aria p. 84, ebenfalls zum Typ 2 gehörig.  
 Sarabande I, p. 25, p. 33 und 58, zum Typ 3 gehörig.  
 (In dieser Gruppe ist Typ 1 nicht vertreten).



3. Weibliche Kadenz vor beiden Repetitionszeichen hat folgendes:

Sarabande p. 8 und p. 56, beide Typ 1.

Sarabande p. 19, 20, 47, Aria p. 64 und Bo Lundgren p. 18, alle zum Typ 2 gehörend. Ferner:

Sarabande p. 36, 44, 50 und 62, alle zum Typ 3 gehörend.

Wenn man Couranten und Correnten unter Anwendung von Ausdrücken wie extrovertiert und introvertiert charakterisieren würde, würde man wohl extrovertiert dafür geeignet finden, die Courante zu charakterisieren, und vielleicht auch zu einem gewissen Grade die Corrente, vom Courante-Gepräge abhängig, das sie eventuell besitzt. Dagegen scheint der Ausdruck introvertiert keine richtige Anwendung finden zu können gegenüber Couranten und Correnten, obgleich eine Einzelheit wie Takt 31–44 in Courante p. 32 wohl mehr introvertiert als extrovertiert ist. Verwendet man Ausdrücke wie ehrbar und völkisch als Charakteristik der erwähnten Sätze, ist ehrbar für eine Charakteristik der Couranten verwendbar, völkisch ist aber kaum für eine Charakteristik der Correnten verwendbar, nur wenn man »italienisch« und »völkisch« als Synonyme betrachtet, was aber weniger dauerhaft vorkommt, kann dieses in Betracht kommen.

Obgleich es Variationen im musikalischen Ausdruck der Couranten und Correnten geben kann, so haben die Sarabanden vergleichsweise eine viel grössere Spannweite. Die augenfälligste Charakteristik ist die Bezeichnung introvertiert – für die Sarabanden des Laute-Typs geltend. Im Gegensatz scheinen Ausdrücke wie extrovertiert und ehrbar zu einer Charakteristik der Sarabanden p. 11 und 52, der Prototypen des Sarabande-Typs 2, beizutragen. Es ist der ausgedehnte Gebrauch der punktierten Figur, der – wie die Couranten – sie »französisch« macht. Zur fernerer Charakteristik dient, dass die Oberstimmen der beiden Sarabanden sich endgültig im hohen Register bewegen, und dass der Abstand der Aussenstimmen auffällig gross ist.

Während die ersten d-Moll Sarabanden p. 19, 20 und 25 alle introvertiert sind, so ist die letzte d-Moll Sarabande p. 27 extrovertiert und ehrbar, sie zieht unwillkürlich Vorstellungen über »Lully«, »24 Violinen«, »Abstrich und Aufstrich« mit sich. Ganz anders wirkt 1. Repetition der Sarabande p. 14 – sie ist im Ton ruhig, die Ähnlichkeit in dieser Beziehung mit dem Violine-Solosatz in Sonata V, Opus I ist auffällig.

Der grösste Gegensatz zu den extrovertierten und ehrbaren Sarabanden machen jedoch die Sarabanden p. 39 und 40 aus, vielleicht besonders die erste mit ihrer ruhigen Lied-geprägten Einleitung.

Auf die Frage, ob der französische oder italienische Stil der dominierendere ist, muss man wohl antworten, dass der französische es ist. Zwar kann man hier nur auf die Couranten p. 26 und p. 52 sowie die Sarabanden p. 11 und p. 52 verweisen, die reinen französischen Sätze, die nur eine kleine Minderheit

ausmachen. Andererseits kann man aber nicht auf vier andere rein italienische Sätze verweisen. Was den italienischen Stil betrifft, kommen stärkere oder schwächere Einschläge in Betracht.

Emilius Bangert gibt p. V das Inhaltsverzeichnis der Quellschrift wieder; es gibt mit seiner Mischung des Französischen und Italienischen einen starken Vorgeschmack vom Charakter des Werkes.

Martin Geck kommt während seiner Besprechung von »Ich bin eine Blume zu Saron« (im Werk: »Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus« p. 179) zur folgenden Betrachtung:

»Deutlich zeigt sich das Bestreben, das »Generalbassdenken«, wie man es vielleicht nennen könnte, abzuschütteln. Das ist nicht Monodie, nicht Konzert: Wieder bricht etwas von jener spontanen Artikulation hervor, welche die Tonsprache von Empfindsamkeit und Klassik vorwegnimmt.«

Innerhalb der Suiten Buxtehudes ist es in den Sarabanden, dass wir Beispiele des Bestrebens finden, sich des »Generalbassdenkens« zu erwehren, wie Martin Geck es in einem anderen Zusammenhang nannte. Es ist auch in denen, dass die Tonsprache »Empfindsamkeit« und »Klassik« vorwegnimmt. Die Verbindung mit dem Pietismus ist insofern deutlich, dass »Ich bin eine Blume zu Saron« in Martin Gecks Darstellung seinen Platz im Kapitel V des Buches gefunden hat mit den beiden Unterteilungen:

1. Ideen pietistischer Frömmigkeit in den musikalischen Gattungen, und:
2. Ideen pietistischer Frömmigkeit im Einzelkunstwerk.

Der völkische Ton, den wir bei den Virginalisten finden, gibt es kaum bei Buxtehude; sein Volkstum hat einen Klang des frommen Gesangs von Halle.

In diesem Zusammenhang wäre es hier am Abschluss dieser Darstellung verlockend zu bemerken, wie klein die Rolle ist, die alle Verhältnisse, die etwas mit der melodischen Seite zu tun haben, bei der Typologisierung gespielt haben. Laufend haben rhythmische (und metrische) Verhältnisse (und bis zu einem gewissen Grade reine Zahlenverhältnisse) die grösste Rolle gespielt. Andererseits ist es vielleicht am natürlichsten, dass gerade die Arbeit mit stilisierter Tanzmusik sich in höherem Masse um das Rhythmische zu drehen kommt als um das Melodische, um gar nicht das Zusammenklangsmässige zu erwähnen. Die Frage hängt damit zusammen, welchen Ausgangspunkt man für die Arbeit mit den Suiten Buxtehudes hat: Wenn man zu ihnen mit einer eingehenden Kenntnis der Klaviersuiten Bachs als Hintergrund kommt, so kann man den Eindruck der Suiten Buxtehudes gewinnen, dass sie oft eintönig sind, mitunter geradezu nichtssagend – hier gibt es keine scharf profilierten Stimmen, keine prägnanten Themen und Motive. Die Ähnlichkeiten zwischen den Suiten Buxtehudes und denen Bachs können sonst gross genug sein: das gilt bis zu einem gewissen Grade Dimensionen und Proportionen, es gilt aber besonders die

modulatorische Anlage der Sätze – von Tonika zur Dominante oder Tonika-Parallele, und zurück zur Tonika – und jedoch sind die Unterschiede es, die am deutlichsten hervortreten. Buxtehude sucht nicht das prägnante Thema oder Motiv – er erstrebt auch keinen Reichtum an Motiven; seine Kunst gehört ganz zum 17. Jahrhundert, er legt grösseres Gewicht auf Variation (im breitesten Sinne dieses Wortes, hierunter auch die Bedeutung, die es in dem Zusammenhang: »Variationssuite« hat) als auf einen umfassenden prägnanten Motivkreis. Es ist von diesem Hintergrund gesehen, dass man mit Buxtehudes Klaviersuiten in Kontakt kommen kann, und ob man sie am Klavier oder Schreibtisch pflegt, so entwickelt sich ein faszinierender Dialog zwischen ihnen und dem, der mit ihnen arbeitet.

1. Die englische Kadenz (siehe Edward C. Bairstow: *The Evolution of musical Form*, 1943 und J. A. Westrup: *Purcell*, 1937 p. 248) kommt zwar dreimal innerhalb der Allemanden Buxtehudes vor, andererseits aber 6 Male in den Couranten und 2 Male in den Sarabanden, so es wird deshalb am natürlichsten sein, das Phänomen in Zusammenhang mit der Durchnahme der Couranten und Sarabanden zu erwähnen. Innerhalb Buxtehudes Suiten kommt die englische Kadenz in den Tonarten C-Dur und d-Moll vor, 7 Male in C-Dur-Suiten und 2 Male in d-Moll-Suiten, und das Eigentümliche ist, dass 8 der insgesamt 9 Fällen identisch sind, insofern sie alle mit dem querstandsmässigen Verhältnis zwischen einem f in der Oberstimme und einem fis in einer Mittel- oder Unterstimme eingeleitet werden. Der 9. Fall kommt in der Courante p. 14, Takt 20–21 vor, wo das querstandsmässige Verhältnis zwischen b in der Oberstimme und h in der Unterstimme entsteht, im gleichen Satz kommt aber p. 13, Takt 9–10 das erstgenannte querstandsmässige Verhältnis vor. Auf die einzelnen Suiten verteilt, gibt es einen Fall in Suite I, C-Dur, 4 Fälle in Suite IV, C-dur, 2 Fälle in Suite VIII, d-Moll. Dazu kommen ein Fall in Suite XIV, g-moll (p. 46, Takt 31–32) und ein in Suite XVI, g-moll (p. 51, Takt 18). (Alle Hinweise sind auf die Ausgabe Emilius Bangerts). In Bo Lundgrens Ausgabe gibt es 2 Fälle in Suite I, p. 7. – Und jetzt eine Erwähnung der einzelnen Fälle mit Kommentaren: (Bangert)
  - p. 4. Courante Takt 9–10. Der charakteristische Abstieg: f – e – d – c – h in der Oberstimme, und in der Mittelstimme fis gleichzeitig mit dem d der Oberstimme, und g gleichzeitig mit dem h der Oberstimme.
  - p. 13. Allemande Takt 11–12. Der charakteristische Abstieg ist ein wenig verlängert, die abschliessende Terz Takt 12 kommt hier in den Unterstimmen vor.
  - p. 13. Courante Takt 9–10, die abschliessende Terz in Takt 11.
  - p. 14. Courante Takt 20–21. Das querstandsmässige Verhältnis ist hier ausnahmsweise (in diesem Material) b in der Oberstimme und h in der Unterstimme. Wenn die Tonart (zeitweilig) als F-Dur aufgefasst wird, steht die charakteristische Wendung am Platze des Antepenultima-Akkords, eine Anbringung, die in diesem Stoff für die englische Kadenz typisch ist.
  - p. 14. Sarabande Takt 13–14. Im Takt 13 die ersten 4 Töne des charakteristischen Abstiegs in der Oberstimme; in der Unterstimme die charakteristische Alteration: f zum fis. Ausnahmsweise wird nicht mit h in der Oberstimme und g in der Unterstimme abgeschlossen. Ob die Tonart hier (zeitweilig) als a-Moll aufgefasst wird, führt aber nicht Takt 13 zu einer Antepenultima-Position in der harmonischen Handlung, sondern zu einem Akkord, der unmittelbar vor dem Antepenultima-Akkord im Takt 14 kommt.
  - p. 27. Courante Takt 31 (32?) – 32 (33?). Wegen der grossen Ähnlichkeit mit Takt

17–18 der folgenden Sarabande, in der der Satz voller ist, ist es besser, diesen Fall zu kommentieren.

p. 27. Sarabande Takt 17–18. Der charakteristische Abstieg ist hier: f – es – d – c – h (in der Courante: f – e – d – c – h) in der Oberstimme, die Unterstimmen sind in den beiden Fällen beinahe identisch. In den beiden Fällen wird mit dem charakteristischen Zusammenklang abgeschlossen: h in der Oberstimme, g in der Unterstimme. Im harmonischen Verlauf kommt die charakteristische Wendung hier vor der Subdominant-Variante (Dur-Subdominante, am deutlichsten im Takt 18 der Sarabande) vor.

(Lundgren)

p. 7. Allemande Takt 14–15.

p. 8. Courante Takt 10–11. Den beiden hier angeführten Beispielen gemeinsam ist, dass die Alteration: f zur fis in einer Mittelstimme vorkommt, wie im ersten angeführten Fall (Bangert p. 4, Courante Takt 9–10).

2. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (Lindenschmiedton) Zahn 2496c, kann man eine frühe »Sarabande Typ 2« nennen. Buxtehude hat die Melodie verwendet, allerdings in zweigeteilter Taktart (Orgelchoräle, Hedar Bd. IV, Nr. 16).

3. Von Michael Prætorius: Terpsichore (1612) sagt Karl Nef im Buch: »Geschichte der Sinfonie und Suite« (1921), dass die Formen knapp und prägnant, – regelrechte Tänze – sind, im Gegensatz zu den Sätzen der deutschen Komponisten, die eher Vortragsmusik sind, nicht Tanzmusik (siehe p. 33). In Anbetracht dessen, dass »Terpsichore« weder stilisierte Tänze noch Klaviersätze enthält (die Sätze sind für 4- oder 5-Stimmen Instrumental-Ensembles geschrieben), muss das Werk weit ausserhalb des Kreises der Werke zu liegen vorkommen, zu denen eine Arbeit mit Klaviersuiten natürlich suchen muss. Und doch enthält »Terpsichore« eine Einzelheit, die im Zusammenhang mit der Frage über einen möglichen Zusammenhang zwischen Couranten und Sarabanden interessant ist. Im hier gegebenen Zusammenhang ist die Meinung: Corrente und Sarabande.

In »Rhythm and Tempo« (1953) lenkt Curt Sachs (p. 272) die Aufmerksamkeit darauf hin, dass Prætorius die Sarabande als eine Art Courante bezeichnet hat, und er führt Michael Prætorius: Gesamtausgabe 1929, Vol. XV, p. 75–76, an, in der 3 Sätze die Bezeichnung: »Courrant Sarabande« tragen. Dies gilt auch 3 Sätze p. 44–45, hierzu kommt aber, dass Prætorius auch 2 Sätze hat mit der Bezeichnung »La Sarabande« (p. 42) und, auf p. 167, zwei Sätze mit der Bezeichnung »1. Sarabande« und »2. Sarabande«.

Der Unterschied zwischen den »Courrant Sarabande«-Sätzen und den »La Sarabande«-Sätzen ist, dass die ersterwähnten Auftakt haben, die letzterwähnten keinen. Von den beiden Sarabanden p. 167 hat »1. Sarabande« Auftakt, »2. Sarabande« hat keinen Auftakt.

Wenn Prætorius' Sarabanden nach den gleichen Richtlinien typologisiert werden sollten wie die, nach denen Buxtehudes Sarabanden typologisiert worden sind, so gehören die »La Sarabande«-Sätze mit der häufigen Punktierung des ersten Takteils unter Typ 1. Von Typ 2 gibt es keine Spur, und aus naheliegenden Gründen auch nicht von Typ 3.

4. Die Bezeichnung »Courante Juweel« kommt in FVB nicht vor; siehe das Vorwort p. viii.

(Übersetzt von Kirsten Bundgaard)