

Ein Vergleich der Couranten und Sarabanden Buxtehudes und Lebègues

Otto Mortensen

Nach Erscheinen meines Aufsatzes "Über Typologisierung der Couranten und Sarabanden Buxtehudes" (im folgenden als T I bezeichnet) in *Dansk aarbog for musikforskning*, VI, 1968-72, hat Professor Dr. phil. Jens Peter Larsen mir liebenswürdig mitgeteilt, dass zwei der Suiten in *Dietrich Buxtehude: Klaverværker* (herausgegeben von Emilius Bangert. Wilh. Hansen, Kopenhagen, 1942) von Nicolas Lebègue stammen.

Die beiden Suiten, um die es sich handelt, stehen in Buxtehudes Klavierwerken S. 26-28 (die dritte d-Moll Suite) und S. 51-53 (die dritte g-Moll Suite). In Nicolas Lebègue: *Oeuvres de Clavecin*, herausgegeben von Norbert Dufourcq (im folgenden beziehe ich mich auf diese Ausgabe) stehen die beiden Suiten S. 49-52 und 53-61. Sie leiten als Nr. 1 und 2 das *Second Livre de Clavessin* (1687) ein.

Bei Lebègue hat die d-Moll Suite fünf Sätze, da nach den vier Stammsätzen ein Menuett folgt, während die g-Moll Suite elf Sätze hat, nämlich sieben ausser den vier Stammsätzen. Die Satzfolge ist: Allemande 1, Allemande 2, Courante, Sarabande, Rondeau, Gigue, Passacaille, Menuett, Gavotte 1, Gavotte 2 und Menuett. In den Klavierwerken Buxtehudes haben die beiden Suiten nur die vier Stammsätze. – Im Rygeschen Familienbuch stehen die Suiten Lebègues als Nr. 4 und Nr. 25.

Die in T I vorgelegten Ergebnisse haben ungeachtet der Frage, wer der Autor des behandelten Materials ist, dennoch Gültigkeit, doch kann man sagen, dass die punktierte Figur (punktierte Viertelnote, gefolgt von einer Achtelnote) sich zwar zunächst als brauchbare Messeinheit erwies, sich aber bei einem grösseren Material als etwas unhandlich herausstellte. Hier kam ein Ausdruck, der im Resümee von T I in *RILM* gewählt wurde: die besondere Placierung der punktierten Viertelnote, sowohl in bezug auf Couranten wie Sarabanden zu Hilfe.

Es mag nicht überflüssig sein, zu betonen, dass die Charakterisierung der punktierten Figur und der besonderen Placierung der punktierten Viertelnote als wertvolle Masseinheit und Messmethode nicht bedeutet, dass

Aussagen wie "festes, regelmässiges Muster", "reiner Courante-Satz", "reiner Sarabande-Satz, Typ 2" und dergleichen Werturteile enthalten. An sich könnte wohl eine gewisse Vorliebe für eine "Kunst des reinen Satzes" vorgelegen haben, aber dies war nicht der Fall.

Die Art der Arbeit führt gelegentliche Bemerkungen über die verwendeten Ausgaben mit sich, doch war eine Stellungnahme zu ihnen, geschweige denn eine Kritik, nicht beabsichtigt. Andererseits werden sich, wenn einmal ein weit grösseres Material als das hier vorgelegte zur Verfügung steht, vermutlich Fragen erheben, die natürlich beantwortet werden müssen, indem man *ad fontes* geht.

Zur Beleuchtung des Folgenden sei hier das bereits von T I bekannte Courante-Beispiel (Mattheson) angeführt, mit nummerierten Viertelnoten:

The image shows a musical score for a Courante by Mattheson. The score is written on a single melodic line in 3/2 time. It is divided into two systems of four staves each. The first system contains measures 1 through 28, and the second system contains measures 31 through 59. Each measure is marked with a number above it. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Beispiel 1. Mattheson: Courante "Die Hoffnung".

Der Auftakt ist, wie man sieht, mit 0 bezeichnet, die erste Viertelnote nach dem ersten Taktstrich mit 1, die zweite Viertelnote 2, u.s.w. Das Ergebnis kann so ausgedrückt werden:

1. 5. 7. 11. 17. 19. 23. R
31. 35. 37. 41. 47. 49. 53. 55. 59.

Hieraus ist zu ersehen, dass die punktierten Viertelnoten sich ausschliesslich an den Plätzen der mit ungeraden Ziffern numerierten Viertelnoten befinden. Die schrägen Ziffern beziehen sich auf punktierte Viertelnoten zu Beginn eines Taktes. R, Repetition, bedeutet Wiederholung. Die Courante-Sätze Buxtehudes und Lebègues sind in der folgenden Durchnahme nach ihrer Dimension geordnet: begonnen wird mit den längsten Sätzen. Zu Vergleichszwecken ist es angebracht, Sätze von gleicher Dimension (und eventuell gleicher Proportion) unter einem zu behandeln. Ziffern in einer Parenthese beziehen sich auf punktierte Viertelnoten, die in der Mittel- oder Unterstimme stehen.

A *Bangert* S. 32. 44 – 22/22

1. 5. (23.) (25.) 26. 28. 30. 33. 35. 40. 44. 46. 49. 59. 61. R
(67.) (70.) 71. 79. (85.) (88.) 121. 125. 127.

(23.) und (25.) sind nominell punktierte Viertelnoten, aber sie gehören eher zur harmonischen als zur rhythmischen Struktur; das gilt auch für die vielen punktierten Viertelnoten Takt 31 – 40. Vermutlich beruht es auf einem Druckfehler, dass bei (25.) ein Punkt fehlt. Zu Vergleichszwecken sind die schrägen Ziffern angeführt, als wäre die Taktart 3/2.

B *Bangert* S. 8. 40 – 20/20

1. 4. 7. (16.) 23. (25.) (34.) (40.) (46.) 53. 55. R
61. 64. (67.) 70. (85.) (97.) (100.) 103. (106.) 113. 115.
(Im Takt 24 fehlt entweder ein Punkt oder eine Achtelpause.)

C *Bangert* S. 26.38 – 16/22 = *Dufourcq* S. 50. 19 – 8/11

5. 7. 11. 17. 19. 23. (25.) 29. 31. 35. 37. 41. R
53. (55.) 59. 65. 71. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 93. 95. (97.) 101. (103.) 105. 107.
Dieser Satz, der wie bereits erwähnt von Nicolas Lebègue stammt, ist ein reiner Courante-Satz, da die Ziffernreihe ausschliesslich aus ungeraden Ziffern besteht. Bei *Dufourcq* ist die Taktart 3/2 und die erste Wiederholung 8 Takte (16 Takte bei Notation in 3/4); dadurch umfasst die 2. Wiederholung bei *Bangert* die Takte 17 – 38. Man vergleiche die Takte 31 – 32 und 35 – 36 bei *Bangert* mit den Takten 16 und 18 bei *Dufourcq*.

Auffallend ist der Akkordschlag, die ganze Note auf 44. – man glaubt ein Aufstampfen zu hören; man könnte sich einen entsprechenden T-Akkordschlag auf 110. denken, aber er kommt nicht. In der zweiten Lebègue-Courante (*Dufourcq* S. 55), die sich auch in Buxtehudes Klavierwerken (*Bangert* S. 52) befindet, ist der Akkordschlag insofern durchgeführt, als er sowohl auf 44. wie auf 98. vorkommt. Andere Beispiele bei Lebègue sind: *Dufourcq* S. 73: Auf 104. ist ein Akkordschlag mit punktierten halben Noten notiert, doch dürften, nach allem zu schliessen, ganze Noten gemeint sein. Gemeinsam für die 7 folgenden Lebègue-Couranten: *Dufourcq* S. 3, 15, 31, 55, 63, 67 und 80 ist die Dimension, 17 Takte, und die Proportion, 8/9. Den Couranten S. 55, 63 und 80 ist gemeinsam, dass sie Akkordschläge (ganze Noten) auf 44. und 98. haben; ausserdem sind die Akkordschläge zu finden in *Dufourcq* S. 25 auf 38. und 92., S. 16 auf 86., S. 32 auf 74., S. 42 ebenfalls auf 74. (Die beiden zuletzt genannten Sätze haben als gemeinsame Dimension und Proportion: 13 – 6/7).

D *Bangert* S. 4. 38 – 16/22

1. 8. 10. 14. 16. 19. (23.) 37. 41. 43. R

49. 53. 55. 58. (59.) 61. 65. 70. 73. 77. (79.) (80.) 85. 89. 91. 95. 97. (98.) 103. 107. 109.

(Gleiche Dimension und Proportion wie Beispiel C, jedoch nur einige Übereinstimmung zwischen den 2. Wiederholungen.)

E *Bangert* S. 36. 36 – 16/20

1. 11. (31.) 41. R

49. (68.) 70. 82. 85.

F *Bangert* S. 62. 36 – 16/20

1. 4. (7.) 8. 10. 13. 17. (19.) 32. 41. R

49. 55. 58. 61. 74. 90. 101.

NB: (7.)?

G *Bangert* S. 16. 36 – 18/18 (Dimension und Proportion wie in Beispiel H und I.)

1. 47 R

58. 67. (75.) 76. 79. 82. 101.

NB den extrem grossen Abstand (45 Takteile) zwischen den beiden punktierten Viertelnoten. Gleiche Dimension wie Beispiel F.

H *Bangert* S. 46. 36 – 18/18

1. 4. (7.)? 8. (9.) (11.) (16.) 20. (22.) 25. 28. 31. 34. 37. 39. 41. 43. (44.)
45. 47. (49.) R
55. (58.) 67. 70. 73. 79. 82. (84.) 89. 91. 93. (97.) (99.) 101. (103.)

I *Bangert* S. 55. 36 – 18/18

(16.)? 20. 26. (29.) 32. 40. 47. R
59. 71. 74. 77. 79. 83. 89. (91.) 95. 97. 101.

J *Bangert* S. 52. 34 – 16/18 = *Dufourcq* S. 55

5. 11. 13. 17. 23. 25. 29. 31. 35. 37. 41. R
49. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 69. 71. 73. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 95.

Auch dieser Satz stammt von Nicolas Lebègue. Er ist – wie der in Beispiel C dargestellte – eine reine Courante, in der Ziffernreihe erscheinen nur ungerade Ziffern. Abgesehen vom VII-Akkord auf 73. (Takt 25) treten die punktierten Viertelnoten ausschliesslich in der Oberstimme auf. NB die Akkordschläge auf 44. und 98.

K *Bangert* S. 43. 32 – 16/16

1. (5.) (13.) 16. (19.) 26. 41. 43. R
53. (59.) 66. (67.) 71. (73.) 77. 79. (80.) (85.) 86. (87.) 89.
(25.)?

L *Lundgren* S. 8. 32 – 16/16

(7.) 20. 22. 25. (29.) (31.) (34.) 37. 39. 41. 43. R
49. 53. 61. 65. (67.) 79. 89. 91.

Lundgren: Diderich Buxtehude: *Vier Suiten für Clavichord oder Laute*, aus der Tabulatur übertragen und herausgegeben von Bo Lundgren. Engstrøm & Sødning, Kopenhagen, 1954.

M *Bangert* S. 39. 31 – 17/14

1. 5. 7. 11. 13. (17.) 19. 22. (23.) (25.) 26. 28. 31. 34. 38. 44. R
56. 58. 62. (65.) (68.) 70. 74. 76. (86.)

In der 1. Wiederholung zeigt sich das Courante-Gepräge in den Ziffern: 1. 7. 13. 19. (25.) und 31. Bestände sie nur aus 16 Takten, so hätte die zweite Wiederholung folgende Ziffern bekommen: 53. 55. 59. (62.) (65.) 67. 71. 73. (83.), ebenfalls typisches Courante-Gepräge.

N *Bangert* S. 18. 31 – 16/15

1. 4. (11.) 13. (16.) 17. (22.) 28. 34. 41. R
49. (52.) (57.) (58.) 86.

O *Bangert* S. 13. 30 – 14/16

1. 5. 7. 9. 11. 19. 23. 29. (31.) 35. R
43. 47. (49.) 53. 55. 59. 61. 63. 65. 67. 71. 77. 81. 83.
Reiner Courante-Satz.

P *Bangert* S. 30. 30 – 14/16

1. 4. 8. (34.) 35. 37. R
43. 47. (49.) 53. 55. 59. 61. (64.) (67.) 68. 71. 83. 85.

Q *Bangert* S. 11. 28 – 14/14

1. 4. 7. (8.) 13. 30. 35. R
43. (47.) 49. 56. (58.) 62. 64. (65.) 68. 70. (71.) 77.

R *Bangert* S. 23. 28 – 14/14

(7.) 11. 13. 23. (25.) R
49. 58. 67. (68.) (76.) (77.)

S *Bangert* S. 49. 28 – 14/14

1. 7. (11.) 13. 19. (20.) 23. (28.) 35. R
(46.)? (52.) 53. (58.) (67.) 73. (77.)?

T *Lundgren* S. 18. 28 – 11/17

(4.) 5. 7. 14. (16.) 20. (22.) 26. R
43. (44.) 46. 50. 77.

U *Bangert* S. 58. 24 – 10/14

7. (8.) 10. (11.) 13. 16. 19. 22. R
32. 38. 41. (53.) 58. 61.

Dass die meisten Sätze nicht reine Courante-Sätze sind, sondern bisweilen mehr oder weniger das Gepräge einer Corrente haben, ist uns seit der Analyse in T I bekannt. Nichtsdestoweniger hätte eine genauere Untersuchung zu einer Gruppierung von Sätzen mit gewissen gemeinsamen Zügen führen können. Das scheint jedoch nicht der Fall zu sein – nicht einmal, wenn wir die Beispiele G, H und I vergleichen, die hinsichtlich Dimension und Pro-

portion eine Gruppe bilden. Ebenso verhält es sich mit den Beispielen Q, R und S.

Ein Detail im Beispiel P, die einleitenden Ziffern: 1. 4. 8. – und im Anschluss daran bis zu einem gewissen Grad die Beispiele F und H – erinnern an eine Cavalli-Arie: *Sospiri di foco* (aus *Elena*, 1659, siehe: *La Flora* (Herausgeber: Knud Jeppesen), Bd III, S. 22). Die Arie ist ein richtiggehender Courante-Satz, das Wiederholungszeichen lässt sich ohne weiters im Takt 12 anbringen. Hier bekommt der Satz sein Corrente-Gepräge durch die Koloraturen (die laufenden Achtelbewegungen). Mag diese Beobachtung nur die eine Schwalbe sein, die noch keinen Sommer macht – mit der Zeit könnten noch mehr hinzukommen: Klarerweise müssen wir nach dem Ursprung der vielen Buxtehudeschen Courante-Sätze forschen, die nicht rein französisch sind, sondern auch italienische Elemente enthalten.

In der folgenden Darstellung der Couranten von Lebègue ist der Ausgangspunkt, dass beide Teile der Courante wiederholt werden. Dufourcq führt beide Wiederholungen nur in den Couranten S. 73 (Beispiel d), S. 63 (Beispiel i) und S. 67 (Beispiel j) an. In den restlichen Couranten gibt er entweder an, dass nur der erste oder dass keiner der Abschnitte wiederholt werden soll. Die punktierten Viertelnoten haben den gleichen Platz, ob wiederholt wird oder nicht. – R (für Repetition) ist auch hier das Zeichen für eine eventuelle Wiederholung.

a *Dufourcq* S. 50. 19 – 8/11 = Bangert S. 26
5. 7. 11. 17. 19. 23. (25.) 29. 31. 35. 37. 41 R
(49.) 53. (55.) 59. 65. 71. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 93. 95. (97.) 101. (103.)
107.

NB: 93. hat einen Bogen bei Bangert, 103. keinen bei Bangert.

b *Dufourcq* S. 24. 18 – 8/10
5. 7. 11. 17. 19. 23. (25.) 27. 29. 37. 39. 41. R
49. 53. 59. 61. 65. 71. 73. 77. (79.) 83. 85. 91. 95. 101.

c *Dufourcq* S. 3 (grave). 18 – 8/10
5. (13.) 17. 23. 25. 29. 31. 35. (37.) 41. R
53. (55.) 59. 61. 65. 71. 77. (79.) 83. 85. 89. 91. 93. 95. 97. 101.

d *Dufourcq* S. 73. 18 – 9/9
1. 3. 5. 13. 17. 19. 23. 27. 29. (31.) 35. 37. 41. 43. 45. 47. R
55. 59. 61. 65. 67. 71. 73. 77. 79. 81. 83. (85.) 89. 91. 95. 97. 99. 101.

e *Dufourcq* S. 3 (gaye). 17 – 8/9

5. 11. 19. 23. 25. 29. 31. 35. 41. R

49. 53. (55.) 59. (61.) 65. 67. 69. 71. 77. 79. 83. 87. 89. 95.

f *Dufourcq* S. 15 (grave). 17 – 8/9

1. 5. 13. 17. 19. 23. 25. 29. 31. 35. 41. R

53. 59. 61. 63. 65. 67. 71. (73.) 76. 81. 83. 91. 93. 95.

g *Dufourcq* S. 31. 17 – 8/9

5. 7. 11. (13.) 17. 19. 23. 29. 31. 35. 37. 41. R

49. 51. 53. 59. 61. 65. 69. 71. 77. 83. 85. 89. 95.

h *Dufourcq* S. 55. 17 – 8/9 = *Bangert* S. 52

5. 11. 13. 17. 23. 25. 29. 31. 35. 37. 41. R

49. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 69. 71. 73. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 95.

i *Dufourcq* S. 63. 17 – 8/9

1. 5. 11. 13. 17. 23. 25. 29. (31.) 37. 39. 41. R

49. 53. (58.) 59. 61. 65. 71. 73. 75. 77. 79. 83. 85. 89. 91. 93. 95. NB: (58.)

j *Dufourcq* S. 67. 17 – 8/9

5. 7. 11. (13.) 15. 17. (19.) 23. 25. 29. 35. 37. 41. R

49. 53. 59. 61. 65. 67. 71. (73.) 77. 83. (85.) 89. 91. 95.

k *Dufourcq* S. 80. 17 – 8/9

5. 7. 13. 17. 19. 23. 25. 29. 39. 41. R

49. (52.) 53. 59. 61. 65. 73. 77. 83. 93. 95.

NB: (52.)

l *Dufourcq* S. 18. 16 – 7/9

5. 7. 11. 17. 23. 25. 29. 35. R

43. 47. 49. 53. 59. 65. 71. 73. 75. 79. 83. 85. 89.

NB: Punktierter Viertelnoten nur in der Oberstimme.

m *Dufourcq* S. 25 (2°). 16 – 7/9

1. 5. 7. 11. 17. 19. 23. 25. 29. 31. 35. R

43. 47. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 71. 77. 79. 83. 89.

NB: Punktierter Viertelnoten nur in der Oberstimme. Akkordschlag auf 38. und 92.

n *Dufourcq* S. 42 (2^e). 16 – 7/9

5. 7. 9. 11. 13. 17. 23. 25. 29. 35. R

(43.) 47. 49. 53. (56.) 58. 61. 65. 71. 73. 77. 79. 83. (85.) 89.

NB: 53. (56.) 58. bilden eine imitatorische Figur.

o *Dufourcq* S. 15 (2^e). 15 – 7/8

5. 13. 17. 19. 23. (25.) 31. 35. R

47. 49. 53. 55. 59. (61.) 63. 65. (67.) 73. 77. 83.

NB: Akkordschläge auf 8. und 86.

p *Dufourcq* S. 8. 13 – 6/7

(1.) 5. 7. 11. 13. 19. 23. 29. R

37. (38.) 41. 47. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 71.

NB: Takt 38 und Akkordschlag auf 74.

q *Dufourcq* S. 32 (2^e). 13 – 6/7

5. 11. 13. 17. 19. 23. 25. 27. 29. R

(37.) 41. 43. 45. 47. 49. 53. 55. 59. 61. (62.) 65. 67. 69. 71.

NB: 61. (62.) bilden eine imitatorische Figur.

r *Dufourcq* S. 42 (1^e). 13 – 6/7

1. 5. 7. 9. 11. 13. 15. 17. 19. 21. 23. 29. R

37. 41. 43. 47. 49. 53. 55. 59. 61. 65. 67. 71.

NB: Punktierter Viertelnoten ausschliesslich in der Oberstimme. Akkordschläge auf 26. und 74.

Die Beispiele zeigen, dass alle Couranten Lebègues ebenso "taktfest" und rein französisch sind wie die beiden, die auch in den Klavierwerken Buxtehudes stehen. Nur äusserst selten (und ausschliesslich in der 2. Wiederholung) stehen punktierter Viertelnoten an den Stellen der mit geraden Ziffern nummerierten Viertelnoten – beide Male in Verbindung mit kleinen kontrapunktischen Situationen (Stretti), siehe die Beispiele n und q. Nicht so deutlich ist das im Beispiel p, obzwar man ja leise an Polyphonie erinnert wird, weil 38. als ein "Einsatz" wirkt. Anders im Beispiel K: hier bewirkt 52. eine Schwenkung der Taktart zu 6/4.

Es ist auch zu ersehen, dass 5. immer eine Konstante ist, oder mit anderen Worten: In den Lebègueschen Couranten endet der 1. Takt immer mit der punktierten Figur. – In den Beispielen e, f, g, h, i, j und k (denen die Dimension von 17 Takten und die Proportion 8/9 gemeinsam ist) sind 59.

und 61. Konstanten, d.h. Takt 10. endet und Takt 11 beginnt immer mit der punktierten Figur. Im übrigen kommen punktierte Viertelnoten in dieser Gruppe so oft vor, dass man nicht nur von einer prästabilisierten Harmonie des Suitesatzes, sondern beinahe von einem prästabilisierten Rhythmus sprechen kann.

Im Vergleich zu den Couranten Buxtehudes weisen die von Lebègue eine grosse Gleichartigkeit auf. Ähnliches ist beim Vergleich der Sarabanden der beiden Komponisten festzustellen. In T I wurde dargelegt, dass sich bei Buxtehude anscheinend drei Sarabande-Typen unterscheiden lassen. Bei Lebègue findet man davon weder den Typ 1, für den die Ziffernreihe 1. 4. 7. 10. 13. usw. charakteristisch ist, noch den sogenannten Lautentyp mit den charakteristischen dominierenden Akkordbrechungen.

Hingegen ist der Sarabandentyp 2 reichlich vertreten. Auch hier suchen wir die besondere Placierung der punktierten Viertelnote, diesmal jedoch ohne Anwendung der Bezeichnung Null. Traten bei den Couranten die ungeraden Ziffern hervor, so dominieren bei der Sarabande Typ 2 umgekehrt die geraden Ziffern.

Die Beispiele sind hier beschränkt auf die beiden Lebègue-Sarabanden, die auch in den Klavierwerken Buxtehudes stehen, und auf die Buxtehude-Sarabande, die den reinen Sarabandentyp 2 darstellt.

Dufourcq S. 50. 24 – 8/16 = *Bangert* S. 27

2. 8. 14. (16.) 20. R

26. 29. 32. 34. 38. 40. 46. 50. (55.) 56. 58. 62. 70.

NB: 14. nicht bei Bangert. Vgl. die Takte 11-12 (Bogen), 15, 18, 19 und 21.

NB: 29. und (55.)

Dufourcq S. 56. 24 – 8/16 = *Bangert* S. 52

2. 4. 8. (10.) 14. 16. 20. R

26. 28. 32. 38. 40. 44. 50. 52. 56. 62. (64.) 68.

NB: Die Anbringung der Ornamente auf 19. und 20. stimmt in den beiden Ausgaben überein. Vgl. Takt 1 der beiden Ausgaben. Punktierte Viertelnoten nur auf den mit geraden Ziffern nummerierten Stellen. Der Akkordschlag auf 47 kann als Pendant oder besser gesagt als Gegenstück zum Akkordschlag der Couranten bezeichnet werden.

Bangert S. 11. 16 – 8/8

2. 4. 8. 10. 14. 16. 18. 20. 22. R

26. 28. 32. (34.) 38. 40. 44. 46.

Ausser den genannten Sätzen von Lebègue verdienen folgende Beachtung:

Dufourcq S. 17, Menuett. 24 – 8/16.

Dieser Satz ist wie der in T I genannte von Purcell "a saraband not a minuet". Zur Illustration:

2. 4. 8. 10. 14. 16. 20. R

26. 28. 32. 34. 38. (40.) 44. 50. 52. 56. 58. 60. 62. 64. 68.

Dufourcq S. 44. 20 – 8/12

2. 8. 14. 20. R

26. 32. 40. 44. 50. 56.

Hinsichtlich der Placierung der punktierten Viertelnoten könnte der Satz eine Sarabande des Typ 2 sein, doch mischt sich hierin ein völlig regelmässiges Muster von halben Noten, folgendermassen angebracht:

5. 11. 17. 23. R

29. 35. 41. 47. 53. 59.

weshalb wir nicht an der Auffassung der Taktart als 3/2, mit einem halben Takt eingeleitet, festhalten können; hier muss es sich um eine Sarabande in 3/4 Takt handeln. Ein Vergleich des Notenbildes mit dem vorhergehenden (S. 17) zeigt, wie typisch es ist, dass die halben Noten *gleichzeitig* mit den punktierten Viertelnoten angebracht sind.

Dufourcq S. 74. 24 – 8/16

2. 4. 8. 10. 14. 16. (18.) 20 R

26. 32. 38. 40. 44. 50. 52. 56. 58. 62. (64.) 68.

Hier hingegen handelt es sich um eine Sarabande vom Typ 2. Das beim vorigen Beispiel erwähnte Halbnotenmuster ist nur mit 23. 47. und 53. vertreten. Bei der Besprechung der Sarabande *Dufourcq* S. 56 = *Bangert* S. 52 wurde 47. als Akkordschlag bezeichnet.

Brachte die Arbeit an der Typologisierung der Suitensätze Buxtehudes uns auf ihre Art in Kontakt mit ihnen, so tauchte doch auch die Frage auf, ob wir uns diesem Stoff nicht auf eine andere Weise nähern können.

Die Einleitung zur e-Moll Gigue (*Bangert* S. 40) ist schon längst als die Zeile "Far Verden, far vel" des dänischen Kirchenlieddichters Kingo erkannt. Da muss man sich fragen, ob nicht andere der Suitensätze versteckt oder selbst offen eine Beziehung zu einem nicht genannten, ausserhalb der Suiten liegenden Stoff haben.

Auf diese Frage möchte ich in einem folgenden Artikel zurückkommen.

Oversat af Lotte Eskelund