BUXTEHUDES ORGEL-CHACONNE IN C-MOLL (BuxWV 159)

Claus BOCKMAIER
München

Vorbemerkungen

Philipp Spitta hat Buxtehudes Ciacona in c-Moll[1] zweifellos mit Recht als Beispiel für die schöpferische Kraft des großen Organisten besonders herausgestellt: Im ersten Band des *Bach*-Buches ist (einschließlich des Notentexts der ersten 16 Takte) mehr als eine Seite auf ebenderen Beschreibung verwandt[2], und beim Lesen spürt man sogleich, daß Spitta von diesem Stück persönlich tief beeindruckt war. Was vor allem seine Bewunderung auslöste, hat er — getreu auch dem kunstwissenschaftlichen 'Stil' des 19. Jahrhunderts — in eine bewußt bildhafte, poetische Sprache übersetzt. Wenngleich man nun gerade um des tieferen Verstehens der Sache willen die romantische Grundauffassung von Musik, die dort mitschwingt, als hermeneutische Präsupposition einer solchen Beschreibung in Frage stellen muß, ist Spittas Würdigung der Ciacona doch bedeutsam und lehrreich genug, daß wir sie am Anfang dieses monographischen Beitrags ungekürzt wiedergeben wollen.

> Welch herrlicher Eingang! Wie hier alles in schwermuthsvoller Melodik aufblüht, wie überschwänglich das Hinübergreifen durch Bindungen in den folgenden Takt, das Absetzen oft mitten im Melodiezuge, als versage der übervollen Brust die Rede! Und die Harmonien - man beachte das as' im letzten Achtel des dritten Takts, und im folgenden das a der Oberstimme, im zehnten den schmerzlich klagenden Zusammenklang g-h-es" auf dem betonten Takttheile, und die herbsüßen, wie Seufzer klingenden Vorhalte, welche sich anschließen. Nun belebt es sich immer mehr; Sechzehntelbewegung tritt ein, zuerst noch mit Achteln versetzt, hernach gleichmäßig fortwallend, und auch das Thema ergreifend, was aber immer hindurchblinkt, wie ein Stern durch Wolkenzüge. Dann wieder kurze Ruhe, und neues Anschwellen bis zum Brausen, und harfenartige Accorde umwehen das Ohr; es war ein Windstoß, der in die Saiten der Aeolsharfe

1. Vgl. Georg KARSTÄDT, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Dietrich Buxtehudes (Wiesbaden 1974), 146.*
2. Philipp SPITTA, *Johann Sebastian Bach, Bd. 1 (Leipzig 1873), 277-278.*

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

> fuhr! Geschickt eingefügte Zwischenspiele lassen den Grundgedanken wieder frischer hervortreten. Durch hundert und vierundfünfzig Takte zieht sich der Tonsatz und schließt mit noch reicherer Harmonie und voll klagender Sehnsucht, wie er begonnen[3].

Wir haben es also gewiß mit staunenswerter Musik zu tun — was auch jenseits allen romantischen Empfindens doch das auslösende Moment für eine nähere Betrachtung bleiben sollte —, mit Musik freilich, die auf dem Boden des Stegreifspiels gewachsen und von daher nur als ein konkretisiertes Ergebnis handwerklicher Praxis zu begreifen ist, mit einer Faktur, die ihre Gestalt primär am Instrument und nicht am Schreibtisch gewonnen hat. Variationen auf der Grundlage eines ostinaten Basses zu erfinden, war im 17. Jahrhundert eine der gegebenen Möglichkeiten, von der man als Organist oder Cembalist zur Realisierung eines repräsentablen Spielstückes Gebrauch machen konnte, vielleicht sogar die einfachste[4]. Demnach sollte sich die Analyse eines solchen Satzes zunächst davor hüten, dem Notentext mit dem Vorverständnis eines unangemessenen Werkanspruchs zu begegnen[5].

Erschwerend kommt im Falle unserer c-Moll-Ciacona, wie größtenteils bei Buxtehudes Orgelschaffen, das Problem der unsicheren Überlieferung hinzu. Als einer von vier Sätzen, die weitgehend oder zumindest streckenweise auf Ostinato-Bässen beruhen, gehört sie zur Gruppe der insgesamt sechs Buxtehude-Stücke, die im sogenannten *Andreas-Bach-Buch* enthalten sind (Leipzig, Städtische Musikbibliothek, III. 8. 4)[6]. Diese handschriftliche Sammlung von Orgelmusik verschiedener Komponisten stammt aus dem Schülerkreis J. S. Bachs und wurde vermutlich zwischen 1715 und 1717 in Weimar angelegt[7]. Der Hauptschreiber war allerdings nicht Johann Andreas, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach dessen älterer Bruder *Johann Bernhard Bach* (1700-1743), der in Weimar bei Johann Sebastian in die Lehre ging[8]. In dem Orgelbuch finden sich ansonsten Sätze von Kuhnau, Reinken, Böhm, Pachelbel, Marchand, Telemann, Marais, J. C. F. Fischer und anderen. Zudem ist J. S. Bach mit vierzehn Stücken darin vertreten[9]. Was nun die 'Kompositionen' von Buxtehude anbelangt, haben wir nach den Feststellungen

3. Ebd. 278.

4. Eigenartig erscheint allerdings, daß außer von Buxtehude im norddeutschen Bereich so gut wie keine Orgelsätze dieser Gattung überliefert sind - vgl. Hermann KELLER, "Zwischen Sweelinck und Bach: Die Blütezeit der norddeutschen Orgelmusik", Musica, Jg. 11 (1957), 263. Dabei darf man freilich nicht ausschließen, daß einstmals Vorhandenes schlicht verlorengegangen ist. Josef HEDAR kam nach seinen Untersuchungen immerhin zu der Feststellung, daß Buxtehude als erster die ostinate Variationsform in einem Satz angewandt habe, der in enger Anlehnung an die instrumentaltechnischen und klanglichen Voraussetzungen der Orgel konzipiert und gestaltet sei: *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke: Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils* (Stockholm 1951), 73.

5. Als ein Beispiel des Mißverständnisses aus der älteren Forschung muß etwa der Beitrag von Hermann ROTH, 'Bachs C-moll-passacaglio und die verwandten Werke Dietrich Buxtehudes', *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, Jg. 20 (1915), 87-97, gelten: Ganz auf Bach bezogen, bringt der Autor lediglich kritisierende Anmerkungen zu Buxtehude, dessen Musik er offenbar nur befangen begegnen konnte.

6. Vgl. Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 10 (Kassel 1960), 207.

7. SPITTA, [Anm. 2], 796.

8. Werner WOLFFHEIM kam 1912 zu der Annahme, daß Johann Gottfried Walther der Schreiber dieser Sammlung sein müsse: "Die Möllersche Handschrift: Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche", *Bach-Jahrbuch*, Jg. 9 (1912), 50ff. Demgegenüber hat Alfred DÜRR 1954 wieder die Einschätzung Spittas untermauert, der die Handschrift bereits Johann Bernhard Bach zugeschrieben hatte: "Neues über die Möllersche Handschrift", *Bach-Jahrbuch*, Jg. 41 (1954), 76ff.

9. SPITTA [Anm. 2], 795; RIEDEL [Anm. 6], 202.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

Friedrich Wilhelm Riedels vielleicht gar nicht die originalen, sondern schon in der einen oder anderen Form bearbeitete Notentexte vor uns:

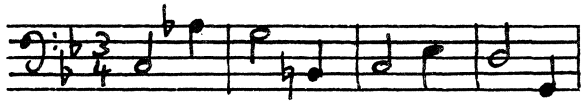
> Daß keines der im "Andreas-Bach-Buch" aufgezeichneten Stücke sich in der Sammlung Praeambula et Praeludia und überhaupt in irgendeiner anderen Quelle wiederfindet, ist recht verwunderlich und läßt zu einer gewissen Vorsicht bezüglich der stilkritischen Bewertung dieser Kompositionen raten. Das vom selben Schreiber in der "Möllerschen Handschrift" notierte Praeludium in A-dur liegt dort in einer völlig anderen Fassung vor als in einer norddeutschen Quelle aus dem Jahr 1696. Vermutlich handelt es sich also auch bei den Buxtehude-Stücken im "Andreas-Bach-Buch" (wenigstens teilweise) um Bearbeitungen mitteldeutscher Herkunft.[10]

So bleibt uns im Hinblick auf die c-Moll-Ciacona nur, das Gegebene vorerst als das anzunehmen, was es auf jeden Fall ist: als eine gelungene, mustergültige Ausführungsversion dieses Buxtehudeschen Ostinato-Satzes.

Orgelmusik wurde seit jeher primär zu Lehrzwecken aufgeschrieben; mit Hilfe der Tabulatur konnte man den Schülern leichter veranschaulichen, wie ein gutes Stück beschaffen sein soll. Ansonsten mußte die Aneignung der *Ars organica*, abgesehen vom theoretischen Erfassen der Satzregeln, hauptsächlich im Hören und Nachspielen erfolgen. Dies aber mag uns auch den Weg zu einer angemessenen Behandlung der Ciacona weisen: Wir wollen sie aus dem Blickwinkel eines im guten Sinne lernbegierigen Zuhörers durchnehmen, vor dessen Ohren das Stück erklingt — oder besser: sich abspielt — und der dem Meister gewissermaßen auf die Finger schaut. Wir werden also den musikalischen Ablauf zunächst einer Art Zeitlupenbetrachtung unterziehen und erst im Anschluß daran zu einer den Satz überblickenden Darstellung kommen. Die Untersuchung geht vom Notentext der bei *Breitkopf & Härtel* erschienenen Ausgabe der Orgelkompositionen Buxtehudes von Klaus Beckmann aus[11].

Das Baßthema

Um mit geschärftem Bewußtsein an unser Stück herangehen zu können, wollen wir zuerst sein tragendes Ostinato-Gerüst gesondert ins Auge fassen.



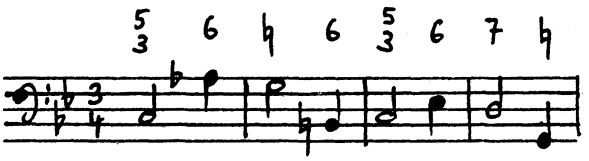
Durch den auf der dritten Takt-Eins wiederkehrenden Grundton ist das Gebilde recht deutlich in zwei Hälften gegliedert, die ihm in Verbindung mit dem in sich gleichbleibenden

10. RIEDEL [Anm. 6], 207.

11. Dietrich BUXTEHUDE, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. Klaus Beckmann, Bd. I/2 (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1984), 123-128.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

Rhythmus einen etwas starren Charakter verleihen[12]. Dem entgegen wirkt jedoch die melodische Folge der drei Halbtonschritte mit jeweils wechselnder Richtung, welche die sechs Mitteltöne zusammenfaßt und diese somit gegen den Kadenzschluß abhebt. Insgesamt entsteht dabei eine Art Pendelbewegung um die 'Ruhelage' c. Weitere Aufschlüsse ergeben sich bei der Überlegung, wie das Modell als Generalbaß zu realisiseren wäre. Grundlegend ist zunächst folgende Ausführung:



Der schematische Gliederungsakzent in der Mitte kann dadurch überwunden werden, daß über das c von T. 3 ein Nonvorhalt gesetzt wird. Dieser würde im übrigen gut mit der Septime über d in T. 4 korrespondieren, die sich von vornherein ziemlich zwangsläufig ergibt und die als Dissonanz den Kadenzschluß besonders annonciert. Natürlich sind andere Varianten möglich, doch der harmonische Duktus ist durch die Baßtonfolge in seiner Grundsubstanz eindeutig vorgeprägt: Wendung von der I. zur dominantischen V. Stufe, über die erneut fixierte I. Stufe Weiterführung zu der den Kreis schließenden II-V-I-Kadenz.

Beschreibung des Spielablaufs

Der Anfang des Stückes wird von einem auffälligen Doppelmordent-Signal geprägt, das über dem zuerst leer erklingenden Baß-c das Spiel der Hände eröffnet und dabei sogleich eine gewisse Akzentuierung der 'Zwei' bewirkt[13]. Als rhythmisches Grundmuster stellt sich dann der Modus punktiertes Achtel plus Sechzehntel ein (der wohl auch in T. 3 beizubehalten wäre). Tatsächlich hebt ein Nonvorhalt die Gliederungswirkung des c-Moll in der Mitte des Viertakters auf, so daß wir vorderhand einen kontinuierlich fließenden Spielvorgang wahrnehmen. Der Kadenztakt wird durch die Kolorierungsfloskel in der Oberstimme, die von der Septim über d ausgeht, besonders ausgestaltet. Die Rückkehr des charakteristischen Anfangssignals mit T. 5 kündigt unmißverständlich die Repetition von T. 1-4 an, mit der die Wiederholung als ein immanentes Prinzip des Stückes von Beginn an etabliert ist. Beim dritten bis siebten Durchgang des Baßthemas (T. 9-28) verarbeitet Buxtehude die Achtelpunktierungen in Sekundenbewegung weiter, wobei nun häufig Parallelführungen zustande kommen. Das jeweilige Wiederholen der Viertaktgruppe bleibt hier zunächst mehr (T. 9-16), dann weniger offensichtlich (T. 17-28)

12. HEDAR meint, daß diese Anlage des Themas der Entwicklung gewissermaßen hinderlich sei ([Anm. 4], 83).
13. Ein genuines Merkmal bekanntlich der französischen Chaconne.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

bestehen[14]. Varianten ergeben sich durch Lagenwechsel und ähnliches. In T. 10 sticht der Sextvorhalt es" über g hervor, weil dieser Ton mit dem h des Tenors eine verminderte Quart bildet (Spittas "schmerzlich klagender Zusammenklang"). Bemerkenswerterweise wird dieser klangliche Effekt in T. 14 so nicht wiederholt und damit (dank einer subtilen Veränderung) vor Abnutzung bewahrt. In T. 20-21 überspielt die Terzenkette der rechten Hand den sechsten Ansatz des Baß-Ostinatos und trägt dadurch melodisch zur Verschleierung der formalen Struktur bei, die während T. 17-28 im Harmonischen desto elementarer zutage tritt: Der Nonvorhalt über dem Mittel-c und die Septim über dem d des Basses werden hier zugunsten einfacher Terzquint- bzw. Terzsextklänge aufgegeben, was den Eindruck eines stereotypen Hin-und-Herpendelns der Musik zwischen Tonika und Dominante unterstreicht.

Nach diesem 28-taktigen geschlossenen Expositionsblock *muß* im Grunde ein auflockerndes Zwischenspiel kommen. Buxtehude (bzw. der Bearbeiter) gibt ihm 12 Takte, bleibt damit also im Rahmen des Viertakt-Vielfachen, bevor er mit T. 41 das Thema in Altlage wiedereintreten läßt. Das Einfügen eines solchen Zwischenspiels läßt sich z. B. leicht von der französischen *Chaconne en rondeau* her erklären, welcher das Alternieren von Refrain und verschiedenen Couplets ja als Formprinzip zugrunde liegt. Buxtehude benutzt nun das gängige Mittel der Imitation für die Entwicklung dieses Abschnitts, wodurch T. 29 unüberhörbar gliedernd wirkt. Hervorzuheben ist, daß der Soggetto das Element der Sechzehntelbewegung neu in den musikalischen Ablauf einbringt. Im Kontrapunkt hält hingegen der rhythmische Duktus des Themas (Halbe/Viertel) bis einschließlich T. 35 an. In die Fortspinnung wird das Pedal zunächst nicht einbezogen, so daß der Kontrast zum Vorhergehenden genügend stark bleibt. Mit Auftakt zu 35 kommt erstmals ein leiterfremder Ton, nämlich *des* ins Spiel[15], womit sich ein weiteres harmonisches Ausweichen (über das angedeutete Es-Dur hinaus) abzuzeichnen scheint: Bei T. 35/36 erfolgt die auffällige chromatische Rückung eines verminderten Akkords (as-d'-f" / a-es'-ges") und es erscheint ges" in der Oberstimme; allerdings wird hiermit nur der dominantische B-Dur-Dreiklang leittönig vorbereitet, von dem aus mit T. 37 nach Es-Dur geschlossen werden könnte. Wie schon in T. 34 vermeidet Buxtehude im Interesse des kontinuierlichen harmonischen Flusses jedoch — jetzt mittels Doppelvorhalt Sept-Non — ein schlüssiges Es-Dur und leitet vielmehr in Richtung c-Moll zurück. Das Moment dieser Rückführung wird mit einer Umdeutung des Basisrhythmus verknüpft: Ab T. 36 tritt die Folge Viertel/Halbe auf, d. h. nach Art der Sarabande (bzw. der französischen Chaconne) erhält der zweite Taktteil wiederum eine stärkere Betonung. Die Sechzehntelelemente verschwinden hier, statt dessen kommt vor T. 38 das Pedal hinzu, um den breit angelegten Kadenzvorgang einzuleiten[16]. Dieser synkopische Einsatz läßt den Baß auf organische Weise wieder in den Satz mit eintreten, der damit zur Fünfstimmigkeit erweitert ist und nun in gemessener Fortschreitung dem Zwischenspiel einen schwergewichtigen, klangvollen Abschluß gibt.

14. Dafür wiederholt sich das Element T. 17-20 de facto zweimal.

15. Abgesehen natürlich von der grundsätzlichen Flexibilität b/h und as/a.

16. Angesichts der auftretenden Sekundschritte spricht HEDAR diesbezüglich nicht zu Unrecht von einem "Motiv mit Anknüpfung an den Ostinatobaß" ([Anm. 4], 84).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

Der Zuhörer dürfte an dieser Stelle gespannt sein, wie es weitergeht: Man erwartet das Wiedererscheinen des Themas. Buxtehude verwendet es nun als Unterstimme eines in hoher Lage angesetzten Biciniums. Als Überleitungsfigur vom Kadenzschluß weg dient ihm ein kleiner Terzengang, der noch einmal den elementaren Achtelrhythmus von T. 38 aufgreift. Wieder hat das Manualspiel kontrastierende Funktion — in diesem Falle zu T. 38-41 —, wobei mit der Zweistimmigkeit noch eine grundsätzlich neue Fakturvariante exponiert wird. Das Thema erfährt in T. 42-43 eine leichte Auflockerung durch je einen zusätzlichen Tonimpuls — wohl wegen der intensiven rhythmischen Bewegung des Kontrapunkts mit seinen fortwährenden *Figurae cortae*. In T. 44 bewirkt die obere Stimme eine harmonische Variante, denn durch den erstmalig benutzten Ton fis deutet sie die II. Stufe spontan wechseldominantisch. Ab T. 45 geht die linke Hand mit dem lebhaften Rhythmus der rechten konform und koloriert somit die Intervallfolge des Themas vollständig aus. Fast zwangsläufig geht das zweistimmige Spiel der Hände vor T. 48 in durchgängige Sechzehntelbewegung über, die sich dann in freier Figurierung des harmonischen Grundgerüsts ausgedehnt weiter entfaltet.

Am Zielpunkt T. 35 tritt das Pedal wieder mit dem Thema in Funktion, wobei der Baß durch das nachschlagende c auch hier organisch eingeführt ist. Die Sechzehntelbewegung läßt Buxtehude nun in einer Trillerfiguration weiterlaufen, die bis einschließlich T. 60 (d. h. für zweimal vier Takte) das Spiel beherrscht. Die vier Stimmen von T. 53 erweitern sich mit Auftakt zu 55 zu fünfen, so daß dort wiederum ein besonders voller Klang erzielt wird. Die drei unteren Stimmen prägen dabei in breiteren Notenwerten einen auf dem Baßthema aufbauenden Basissatz aus, der von dem rhythmisch konträren Element der pulsierenden Bewegung in der rechten Hand gleichsam überspannt wird. Die Stimme der klopfenden Achtel, die in T. 55 den Nonvorhalt realisiert, setzt in T. 57 aus; doch kehrt Buxtehude vor dem Kadenztakt 60 nochmals zur Fünfstimmigkeit zurück. Um des Kontrastes willen bleibt beim nächsten Abschnitt erneut das Pedal weg. Die Töne des Themas werden in dem ausgestalteten Baß der linken Hand versteckt, doch vermißt man dabei in T. 63 das es, und auf der 'Eins' von T. 64 erscheint in der Unterstimme nicht d, sondern fis: Der erklingende D-Dur-Sextakkord sticht an dieser Stelle als wechseldominantisches Merkmal besonders hervor. Insgesamt weisen die Takte 61-64 deutlich den Charakter einer spontan-improvisatorischen Behandlung des Viertaktmodells auf, die das Spiel mit Sechzehntelformeln variierend fortsetzt. Mit Auftakt zu 66 werden als neue Kolorierungsidee die *Notes inégales* vorgestellt[17]; den thematischen Bezug reduziert die zweistimmige Passage auf das elementare Pendeln zwischen Tonika und Dominante.

Sozusagen in der Vergrößerung der Notes inégales kommt dann der Pedalbaß mit punktierten Achteln, diesmal markant auf dem Taktschwerpunkt einsetzend, wieder hinzu, um sein Thema kolorierend durchzuführen. Daß in T. 71-72 die Punktierungen wegfallen, ist zweifellos als bewußte Differenzierung gegenüber T. 69-70 anzusehen: Auf diese Weise wird die Zweigliedrigkeit der Viertaktgruppe hier einmal deutlich herausgestellt. Durch die gleichmäßigen Achtel der Unterstimme, die ja ähnlich schon in T. 66-67 aufgetaucht sind, verbindet sich der Kaden-

17. Zweifellos sind die Sechzehntelpunktierungen bis einschließlich T. 68 durchzuführen.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

zvorgang zudem mit einer typischen Generalbaßbewegung. Im ganzen wirkt dieser Auftritt des Baßthemas mit Unterbrechung der Sechzehntelfigurierung wie das erneute Setzen eines Fundaments im musikalischen Ablauf, der mittlerweile zunehmend von der Tendenz zum Manualspiel in schnellen Spielformeln bestimmt wird. Dementsprechend geht es auch nach diesem Einschub manualiter mit einer Sechzehntelbewegung weiter, in der sich wiederum die Töne des Ostinatos verbergen. Dabei wird nach dem sukzessiven Einsetzen dreier Simmen in T. 76 eine plötzliche Sogwirkung erzeugt, die auf ein vermeintlich volles c-Moll abzielt. Überraschenderweise aber erfolgt hier ein Abbruch: Statt eines schweren c-Moll-Kadenzabschlusses hören wir ein einzelnes exponiertes Signal in dem mit dem unerwarteten Hochton g" sich allein fortsetzenden Superius! Erst auf Zählzeit drei von T. 77 treten die anderen Stimmen zusammen mit dem Pedal wieder hinzu, und es erklingt unvermittelt ein Es-Dur-Sextakkord, der den Auftakt zu einer gewaltigen Kadenz nach G-Dur bildet. Buxtehude führt an dieser Stelle in der Quinttransposition noch einmal die Baßtonfolge von T. 38-41 ein. Das kadenzierende Ausweichen in die Dominanttonart im vollen fünfstimmigen Satz stellt das stärkste Gliederungsmoment innerhalb des Stückes dar, das durch die anschließende Generalpause in T. 81 noch bekräftigt wird.

Mit dieser Wendung verläßt die Musik zwangsläufig für ein Mal das Viertaktraster, denn um in c-Moll fortfahren zu können, bedarf es jetzt eines zusätzlichen Taktes. Buxtehude kehrt mit einem Dreiachtelanlauf als überleitender Akkordfolge zur Grundtonart und damit zum Chaconne-Modell zurück (T. 81/82). Wieder ergibt sich durch das Manualspiel sowie durch das neue Element der Akkordbrechung in der linken Hand ein betonter Kontrast zum Vorangegangenen. (Um nochmals an Spitta zu erinnern: Hier erklingt nach dessen Vorstellung die durch einen Windstoß erregte Äolsharfe.) Ähnlich wie in T. 69-72 erscheint die Viertaktgruppe nun in zwei Bestandteile gegliedert, die durch unterschiedliche Gestaltung voneinander abgehoben sind. Die Einheit wird in T. 86-89 sogleich wiederholt, womit zur Irregularität des vorherigen G-Dur-Schlusses ein ausreichendes Gegengewicht der Regelmäßigkeit geschaffen ist. Die nächste Variation beruht auf (meist springender) Achtelbewegung des hinzukommenden Pedalbasses. Buxtehude bleibt jetzt dem Prinzip der Wiederholung treu, d. h. auch in T. 90-97 und in den noch folgenden Achttaktern führt er jede 'Invention' zweimal durch. Allerdings zeigen sich bei T. 94-97 sowie später in T. 118, 126 und vor Schluß bei der Repetition des jeweiligen Viertaktmodells kleinere Abweichungen. Im ersten Fall z. B. wird die schlichte akkordische Markierung der Takt-Einsen einmal durch einen Achtelauftakt ergänzt, und es fällt statt dessen der Viertelauftakt vor der letzten Dominante weg; außerdem ist die Baßführung leicht verändert. Dies alles sind typische Merkmale des Stegreifspiels, die als solche den improvisatorischen Ursprung des Ganzen noch deutlich erkennen lassen.

Die Musik verläuft also nun in der geordneten Bahn des Variierens über dem harmonischen Grundgerüst, wobei die Kunst des Organisten nicht zuletzt in dem zutage tretenden Abwechslungsreichtum ihren besonderen Ausdruck findet. Ab T. 98 erscheinen erneut Sechzehntelketten, die in T. 100-101 erstmals auch im Pedal — nämlich als gebrochener Terzengang nebst Trillerfigur — realisiert werden. Die folgende Achttaktgruppe (T. 106-113) bleibt dann dem virtuosen Spiel der Hände überlassen, die diese Passage mit gegenläufigen Dreiklangsbrechungen

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

beginnen. Nachdem das Baßthema in seiner elementaren Form schon lange nicht mehr zu hören war, tritt es mit T. 114 von neuem in Erscheinung. Durch die Pausen an den Taktanfängen wird es jedoch in Zweiviertelelemente (d. h. in seine Sprung-Bestandteile) zerlegt[18]; das Anstoßen der jeweiligen 'Eins' ist währenddessen einer auffälligen lombardischen Vorschlagsfigur der Oberstimme vorbehalten. Da sich die Sechzehntelbewegung in diesem Abschnitt nicht fortsetzt und statt dessen über den gemessenen Vierteln des Basses im Superius Achtelpunktierungen erscheinen, bekommt die Stelle einen ausgeprägten Grave-Charakter. Die anschließende Variation hebt sich davon wiederum vollkommen ab: In T. 122 wechselt die Mensur, und es folgt eine zweistimmige Manualpartie: In parallelen Dezimen bzw. Sexten verlaufende (*arpeggiando* auszuführende) Dreiachtelfiguren werden hier in zweimal vier Takten kontinuierlich aneinandergereiht. Der triolische Modus bleibt ein Bestandteil auch der nächsten Achttaktgruppe, wo die 'intervallische' Zweistimmigkeit der rechten Hand ihn übernimmt. Darunter setzt Buxtehude aber jetzt massive Klangpfeiler, indem er noch einmal das Baßthema in der Struktur von T. 114-121 bringt. Aus dem vollklingenden Satz stechen die Sekunddissionanzen von T. 132 und 136[19] sowie die wechseldominantischen D-Dur-Akkorde von T. 133 und 137 hervor.

Mit T. 138 vollzieht sich ein erneuter Rhythmus- und Fakturwechsel: Es spielt zunächst nur die rechte Hand in Sechzehnteln weiter, und zwar unerwartet hoch auf g" ansetzend. Der Artikulationsschwerpunkt wird nun noch stärker auf die zweite Zählzeit verlagert[20], denn während der durchgehenden Figurenlinie von T. 138-145 erklingt erst mit dem zweiten Glied jedes Taktes der die einzelne Harmonie fixierende Akkord. So entsteht bei dieser Variation, an der das Pedal wiederum nicht beteiligt ist, fast der Eindruck einer metrischen Gleichgewichtsstörung. Nach T. 145 bricht der Spielvorgang ab; eine Generalpause auf Schlag eins wirkt als besonderes Spannungsmoment. Im vollen fünfstimmingen Satz setzt Buxtehude auf der (vorher schon so betonten) zweiten Zählzeit wieder ein, als dessen Baß wir das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt erkennen. Die Musik schreitet dabei im Duktus gemessener Viertel voran und spannt einen Bogen bis zur dominantischen 'Drei' von T. 149. Über dem Mittel-c des Basses erklingt hier ein Doppelvorhalt mit Non und Undezim; ebenso ist die Dissonanzwirkung der Septime über d beim ersten Viertel von T. 149 durch einen zusätzlichen Undezimvorhalt verstärkt. Nach dem Absetzen bei T. 150 wird der schwergewichtige Block wiederholt, wobei ab Auftakt zu 153 im Hinblick auf die Position des Schlußakkords die Oberstimmen in eine tiefere Lage gehen. Als Wechselnote kommt hier — zum ersten Mal in dem Stück überhaupt! — der Ton e vor: Er kennzeichnet die Klangfolge dieses Taktes eindeutig als Kadenz zum endgültigen C-Dur-Ziel, das mit T. 154 in der Oktavlage erreicht ist und mit der bis zuletzt aufgesparten *Tertia maior* sozusagen den krönenden Schlußstein auf das Ganze setzt.

18. In die so charakteristischen Sekundschritte werden hier gleichsam Keile hineingetrieben.
19. Im Prinzip der bekannte Nonvorhalt, doch erscheint der Grundton hier erst mit der Auflösung.
20. Eine extreme Pointierung der latenten Tendenz zum Sarabanden-Rhythmus.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

Zum Ablauf im ganzen

Versuchen wir rückblickend eine erläuternde Zusammenfassung. Es hat sich gezeigt, daß Buxtehude den Ablauf der Ciacona insbesondere durch Kontrastbildungen gliedert. Eine Grundfunktion ist dabei dem Abwechseln zwischen vollem Satz mit Pedalbaß und reinem Manualspiel zugewiesen, in der wir eine Parallele zum Alternationsprinzip im Concerto grosso bzw. in der Mehrchörigkeit erblicken können. Auf dieser Ebene kommt also ein allgemeineres Gestaltungsphänomen der Musik des 17. Jahrhunderts zum Tragen. Darüber hinaus spielen hier vor allem Gegensätze in der Klangdichte, im bestimmenden Bewegungsduktus und in der Figuration eine Rolle, und eo ipso ist in diesem Zusammenhang stets auch die Prä — oder Absenz des Ostinato — Themas im Baß von Bedeutung. Die Anlage des Stückes kann nun folgendermaßen beschrieben werden:

A = erster thematischer Block (T. 1-28):
2 + 2 + 3 Variationen mit gleichbleibendem Ostinato
im Pdealbaß

a = erstes Zwischenspiel (T. 29-40):
imitativer Satz, harmonisches Ausweichen, Rückwendung
nach c-Moll

B = zweiter thematischer Block (T. 41-76):
3 + 2 + 2 + 1 Variationen mit abgewandeltem oder
in Kolorierungen aufgelöstem Ostinato

b = zweites Zwischenspiel (T. 77-81):
kadenzierendes Ausweichen zur V. Stufe

C = dritter thematischer Block (T. 82-154):
9 jeweils wiederholte Variationen mit mehr oder
weniger engem Bezug zum Ostinato und nur teilweise
benutztem Pedalbaß

Im ganzen ergibt sich somit als

(*A* + *a*) + (*B* + *b*) + (*C*) eine Folge von
(28 + 12) + (36 + 5[21]) + (72) Takten.

21. Einschließlich T. 81.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es

Dabei werden gewisse proportionale Beziehungen zwischen den Formteilen erkennbar: *A* mit *a* entspricht in seiner Ausdehnung — abgesehen von dem 'überzähligen' Takt 81 — genau *B* mit *b*, und *C* besitzt exakt den doppelten Umfang von *B*. Die Mitte des Stückes bildet T. 77, welcher ja als besonderes Überraschungsmoment den Einschub *b* einleitet. Es liegt also eine wohldurchdachte, planvolle Anlage vor — was bisher in der Forschung offenbar niemand bemerkt hat[22]. Ob dieser Grundriß bereits vor Erfindung der Ciacona fest konzipiert war oder ob es sich dabei um eine nachträgliche Formierung der bereits fixierten Kette von Spielabschnitten handelt, müssen wir offenlassen. Die potentiell am Instrument gewonnene Idee und erste Ausführung des Stückes ging aber der Planung des für seine Niederschrift festzulegenden Gesamtablaufs sicherlich voraus. Jenes klare und überzeugende Formverhältnis des Ganzen läßt immerhin darauf schließen, daß ein Musiker von Rang den Satz in die uns bekannte Form gebracht hat; es ist ein Zeichen auch von kompositorischer Reife. Von daher sollten wir doch die volle Autorschaft Buxtehudes für wahrscheinlich erachten. Was zeichnet also die Ciacona im besonderen aus? Es ist gerade die Wechselbeziehung von spontanem Einfall und kompositorischem Ansatz, die dem Stück seine Überzeugungskraft verleiht: Einerseits bringt es geschickt immer wieder den lebendigen Charakter des Stegreifspiels zur Geltung, andererseits zeigt es die architektonische Qualität einer sicheren formalen Ordnung.

22. Vgl. HEDAR [Anm. 4], 83-86; außerdem Willi APEL, *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700* (Kassel 1967), 595.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
http://anuariomusical.revistas.csic.es