

STM 1962

Zur Frage der Stimmung von den Buxtehude-Organen

Von Stig Walin

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Zur Frage der Stimmung von den Buxtehude-Organen¹

Von Stig Walin

Die stufenweise Umwandlung der abendländischen Mehrstimmigkeit von der vorfunktionellen zur vollentwickelten funktionsgebundenen Harmonik stellte stets neue Forderungen an die Stimmung der Tasteninstrumente. Von den älteren Stimmungssystemen ist in vorliegendem Zusammenhang das von Arnold Schlick 1511 im „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ vorgelegte Mitteltonsystem von besonderem Interesse. In auf verschiedene Weise modifizierter Form zeigte dieses System, dass es eine beachtenswerte Lebenskraft besass. Im Laufe des 18. Jahrhunderts bekam es jedoch einen immer ernsthafteren Konkurrenten in der gleichschwebenden Temperatur.²

Auf Tasteninstrumenten mit gleichschwebender Temperatur können die Dreiklänge auf sämtlichen Tönen der chromatischen Leiter mit demselben Resultat in Bezug auf Reinheit des Zusammenklingens klingende Gestalt erhalten. Auf Instrumenten mit mitteltöniger Temperatur ist dies wie bekannt nicht möglich. In diesem Fall werden einige Dreiklänge fast ganz rein, andere dagegen unrein in für den Hörer bisweilen unausstehlichem Grade. Als Mittel, das mit der klingenden Realisierung der unreinen Akkorde verknüpfte Unbehagen zu mildern, empfahl Schlick ein allmähliches Einführen der verschiedenen Akkordbestandteile, Figuration in dieser oder jener Stimme u. ä.³

Es scheinen keine authentischen Angaben darüber vorzuliegen, mit welchem Stimmungssystem Buxtehude selbst gerechnet hat, als er seine Werke für Tasteninstrumente schrieb. Das früh beachtete reichliche Vorkommen chromatisch veränderter Töne in diesen Werken scheint dafür zu sprechen, dass er eine Stimmung mit ausgedehnten Möglichkeiten zu klangmässig annehmbarer Akkordrealisierung vorausgesetzt hat. Verschiedentlich hat man sogar geltend machen wollen, dass Buxtehude, der in freundschaft-

¹ Gemeint sind Orgeln der Typen, für welche Buxtehude seine Orgelwerke schrieb.

² Vgl. S. E. Svensson, „Vårt tonsystem och dess temperatur“, STM 32, 1950, S. 166 ff., und W. Dupont, „Geschichte der musikalischen Temperatur“ Kassel, 1935, S. 26 ff.

³ Vgl. Dupont, a. a. O., S. 24.

licher Beziehung zu A. Werckmeister stand, dessen Theorien von der gleichschwebenden Temperatur nicht nur kannte, sondern auch praktisch angewandt haben soll.⁴

Durch Analyse des Akkordbestandes und der Behandlungsweise der einzelnen Akkorde in Buxtehudes „freien“, d. h. nicht choralgebundenen Orgelkompositionen, soll im Folgenden ein Versuch gemacht werden, der Frage des von Buxtehude vorausgesetzten Stimmungssystems etwas näher zu Leibe zu gehen.⁵

Jede Akkordanalyse beruht äusserst auf der Möglichkeit die in das analysierte Akkordmaterial eingehenden einzelnen Akkorde zu benennen. Bei unvollständigen Akkordbildungen und bei Akkorden mit Zusatz akkordfremder Töne oder mit einzelem, die melodische Stimmenbewegung veränderndem Akkordbestandteil, kann eine solche Benennung auf grosse, ja unüberwindliche Schwierigkeiten stossen. So kann es z. B. schwierig sein, bei melodischer Bewegung in dieser oder jener Stimme zu entscheiden, ob die durch die Bewegung entstandene Zusammenklangbildung von Rechts wegen als eine Modifikation des Ausgangsakkordes oder als ein ganz neuer Akkord registriert werden muss.

Da Buxtehudes freie Orgelkompositionen mit gewissen bedeutenden Ausnahmen⁶ mehr oder weniger polyphon gehalten sind — gern mit lebhaft figurativer Stimmenbewegung — stösst die Akkordanalyse dieser Werke unaufhörlich auf die eben angedeuteten Schwierigkeiten. Die Bewegung der Stimmen kann oftmals als ausgeprägte Wechseltonbewegung o. dgl. charakterisiert werden, sie leitet doch auffallend oft zu identifizierbarem, wenn auch sehr schnellem Akkordwechsel. Die dieser Studie vorausgegangene Akkordanalyse hat eine Registrierung auch dieser schnellen Veränderungen erstrebt.

Der Dreiklangsbestand, der bei der Analyse von Buxtehudes freien Orgelkompositionen mit wenigstens einigem Grade von Sicherheit benannt werden kann, enthält einen reichen Vorrat einzelner Töne. Diese Töne sind

⁴ Vgl. hier doch F. Videros einsichtsvolle Kritik gegen solche Vermutung in der Besprechung von E. Bangerts Ausgabe von Buxtehudes Klavierwerken, „Dansk Musiktidsskrift“ 18, 1943, S. 243 f., wie auch S. Sörensen, „Diderich Buxtehudes Vokale Kirkmusik“, Diss., Kphgn. 1958, S. 297 f.

⁵ Als Arbeitsmaterial ist benutzt worden: J. Hedars Ausgabe „Dietrich Buxtehude. Sämtliche Orgelwerke“, Bd I, „Passacaglia. Ciacona. Canzona. Canzonetta“ und Bd II, „Präludien und Fugen. Toccaten“, Ed. Musicalia, Nr 1011 bzw. 1012, Kphgn 1952. Hinweis darauf erfolgt gemäss 11:4:7, d. h. Takt 7, Nr 4 in Bd II. Die Analyse umfasst nicht II:12, da die Echtheit dieses Werks besonders zweifelhaft erscheint (vgl. J. Hedar, „Dietrich Buxtehudes Orgelwerke“, Diss., Lund, 1951, S. 194 f.) und auch nicht die Klavierwerke II: 26 und 27.

⁶ Vor allem I:1:62 ff., II:1:62 ff., 87 ff.; II:13:14 ff.; II:17:24 ff., 103 ff.; II:18:3 ff., 15 ff.; II:19:91 ff.; II:23:68 ff., 122 ff.

weiter unten — der besseren Übersicht wegen — in Leiterfolge geordnet. Dabei sind die Töne, welche bei Spiel auf einer Orgel mit üblicher Klaviatur enharmonische Verwechslung erfahren, nebeneinander gesetzt. Als Zeichen für diese Verwechslung soll das zwischen die betreffenden Tonbuchstaben eingeschobene „z“ dienen. Oberhalb und/oder unterhalb der Buchstabenbezeichnungen für die Töne, die im analysierten Material als Primen in Dur- und/oder Mollldreiklängen vorkommen, sind die Zeichen „+“ bzw. „o“ ausgesetzt.⁷

++	+		++	+	++		+
c	cis	z	des	cisis	z	d	dis
o			o			o	
			+	+		+	+
			e	eis	z	f	fis
			o			o	
						ges	fisis
						z	g
						o	
						+	+
						gis	z
						o	
						+	+
						a	ais
						z	b
						o	
						h	his
						z	(c)


Wie man sieht, enthält diese Leiter insgesamt 21 verschiedene Töne, doch kann die Anzahl durch enharmonische Umdeutungen auf 12 reduziert werden. Es geht aus der Leiter hervor, dass alle Stammtöne ausser c und f im analysierten Akkordmaterial mit sowohl chromatischer Erhöhung als auch Erniedrigung vorkommen, c und f dagegen nur mit chromatischer Erhöhung, aber als Entgelt in doppelter Erhöhung, und dass von den 21 Tönen der auf diese Art durchchromatisierten Leiter alle, ausser cisis, eis, ges, fisis und his in insgesamt 29 verschiedenen Dreiklängen als Primen dienen.

Es sieht wirklich aus als stütze dieser Tonvorrat die Vermutung, Buxtehude hätte seine Werke für Tasteninstrumente mit gleichschwebender Temperatur geschrieben. Eine etwas sorgfältigere Untersuchung der Behandlung des in obiger Leiter angegebenen Ton- und Akkordvorrates lässt jedoch erkennen, dass Buxtehude kaum mit einer praktisch angewandten gleichschwebenden Temperatur gerechnet haben kann, wenigstens nicht beim Entwerfen der freien Orgelkompositionen.

Im gesammelten Akkordvorrat dieser Kompositionen waren ais +, des + und °b nur einmal und — in klangindividueller Hinsicht — in keiner vollwertigen Realisierung anzutreffen.

ais + in II:13:87 klingt freilich in seinem Hauptteil in ♩ auf drei und vier im Takt, hat aber 3 im Bass und melodische Bewegung in der Oberstimme.

⁷ Unabhängig von verschiedenen Theorien über die Dur- und Mollldreiklänge, deren Entstehen und Verhältnis zueinander, ist bei der Analyse des Akkordbestandes in Buxtehudes freien Orgelkompositionen eine dualistische Betrachtungsweise als die in systematischer Hinsicht konsequenteste angelegt worden; vgl. S. E. Svensson „Harmonilära“ (unter Mitwirkung von C.-A. Moberg), Sthlm 1933, S. 15 f., und F. Reuters anregende Studie „Über die Lage des musiktheoretischen Unterrichts an den Ausbildungsstätten für Musik“, „Festschrift Richard Münnich“, Lpz., 1957, S. 58 ff.

des + findet man in I:3:34 in unbetonter Durchgangslage auf dem letzten  und mit *5* im Bass übergebunden aus vorhergehendem Akkord.

°b tritt auf in II:24:126, zwar in Grundlage auf eins und zwei und wenigstens teilweise in Halben. Doch hat es VI in der Oberstimme und melodische Mittelstimmenbewegung⁸.

ais + wird mit *b* +, *des* + mit *cis* + und *°b* mit *°ais* enharmonisch verwechselt. Die Behandlung von *b* + bei Buxtehude wird noch weiter unten in anderem Zusammenhang erwähnt werden.


cis + konnte in I:9, II:9, 11, 13 und 14 zahlreich registriert werden. Oft erscheint der Akkord doch nur mehr oder weniger flüchtig angedeutet, in unvollständiger Form mit akkordfremdem Bestandteil⁹, oder ohne oder auch in vollständigem Zustand aber umgekehrter Lage, mit sofortiger oder schnell eintretender Stimmenbewegung und/oder Zusatz eines akkordfremden Tones.¹⁰

Die Belegstellen für *cis* + in II:9:112; II:13:28, 84 und 90 sowie II:11:90, 91 bedürfen eines etwas ausführlicheren Kommentars.

In II:9:112 beansprucht der Akkord den 1. und 2. Taktteil, doch mit 7 in der Oberstimme und Bewegung 4 3 (Vorhalt aus dem vorausgehenden Takt) im Bass.

In II:13:28 füllt *cis* + den ganzen Takt im Werte einer ganzen Note, doch nur für 1 und 8, und im übrigen mit Zusatz akkordfremder Töne und mit lebhafter Bewegung in Mittel- und Oberstimmen.

Auch in II:13:84 füllt der Akkord den ganzen Takt, hat aber hier wie in II:9:112 den Zusatz 7 in der Oberstimme, wozu eine auf dem dritten Taktteil eintretende Bewegung in den Mittelstimmen kommt.

In II:13:90 tritt *cis* + zweimal auf, nämlich teils auf eins als , ganz „ungestört“ doch nur während des ersten Achtels, teils auch auf drei und vier mit 1 und 15 in Halben und mit allmählichem Eintritt sonstiger Akkordbestandteile auf eine Weise, dass der gesamte Akkord in „unverdunkelter“ Gestalt auf vier erklingt. Man könnte in diesen beiden Fällen von *cis* + als vollwertiges Dreiklangsindividuum reden.



Die Takte II:11:90 und 91 sind beide ganz von *cis* + ausgefüllt.

Takt 91 beginnt mit 3 allein im Bass und wird erst auf drei von den übrigen Akkordbestandteilen mit Zusatz von 7 in der Oberstimme und Bewegung in einer Mittelstimme gefolgt.


⁸ Über *ges* (d. h. hier *ges* z *fis*) statt *f* bei Sp 14, siehe Revisionsbericht II:XXI und Hedar, Diss., S. 25 Anm. 32.

⁹ Z. B. II:9:41, 64; II:13:1, 11, 12, 35, 40, 41, 42, 45, 55, 56, 64, 91.

¹⁰ Z. B. I:9:19; II:11:47; II:13:33, 35, 44, 53, 54 u. a. m., 27, 45, 47, 48, 63, 78, 93, 109, 110; II:14:40, 69, 70.

Takt 90 in II:11 ist endlich der beachtenswerteste Beleg für das Vorkommen von *cis* + in Buxtehudes freien Orgelkompositionen. Vom Bass aus gerechnet erklingen hier 1, 5, 8 und 12 schon von Anfang an in ungestörten Ganzen, während eine Mittelstimme auf eins und zwei Trillerfiguren um die Terz des Akkordes ausführt, um auf drei in dieser Terz in  zur Ruhe zu gelangen. Auf drei und vier in II:11:90 klingt *cis* + also in völlig „unverdunkelter“ Grundform mit sämtlichen Akkordbestandteilen — *cis*, *eis* und *gis* — in .


°ais ist in II:13:88 und II:14:101 zu finden.

Der Akkord erscheint in seiner Grundform in  auf eins in II:13:88, ganz ungestört, jedoch nur während des ersten Sechzehntels.


In II:14:101 erklingt *°ais* auf dem dritten Achtel des Taktes mit III im Bass und Mittelstimmenbewegung.


°f, ausser *des* + der einzige Akkord, welcher im hier behandelten Akkordbestand den Ton des enthält, ist in I:11:32, II:17:85, 87, 88 und in II:24 126 registriert, was in den meisten Fällen jedoch bedenklich erscheint.

Die Benennung des durch Oberstimmenbewegung „gestörten“ Akkordes auf dem ersten Achtel in I:11:32 als *°f* mit III im Bass und ausgelassener Prim kann mit dem sequenzmässigen akkordischen Vorgang motiviert werden, in den der betreffende Akkord eingeht, und dessen einzelne Glieder mit Beginn von Takt 21 folgendermassen benannt worden sind: *d* + *°d* *g* + *°g* *c* + *°c* *f* + *°f* *b* + ...

°f in II:17:85 hat seinen Platz auf dem zweiten punktierten  des Taktes. Die Prim des Akkordes ist in diesem Falle erst als Schlusspunkt in der von einem Vorhalt ausgehenden und in die Mittelstimme gelegte Achtelfolge VI VII VIII realisiert.

Die Belegstellen für *°f* in II:17:87 und 88 geben ein Beispiel für die schon oben erwähnten mit Akkordbenennungen verknüpften Schwierigkeiten. Der musikalische Vorgang bewegt sich hier über dem als Orgelpunkt gehaltenen Ton *c*. Dieser gelangt natürlich die ganze Zeit hindurch in ein bestimmtes Intervallverhältnis zu den Primen der in der oberen Region realisierten Akkorde, darf aber nicht für die Benennung dieser Akkorde als bestimmend angesehen werden, da er selbst nicht aktiv an den Akkordwechseln teilnimmt.

Der Akkord auf dem letzten  in II:17:87 ist, abgesehen vom Orgelpunkt, als [*°f*]^{VII} bezeichnet worden. Rückhalt dafür gibt das im Untersuchungsmaterial zahlreiche Vorkommen von „*o*“-Akkorden mit zusätzlicher VII.

In II:17:88 ist *°f* im fünften  des Taktes ganz flüchtig realisiert, und zwar durch parallele Wechseltonbewegung in den Mittelstimmen, die über

dem c des Orgelpunktes einen so schnellen Akkordwechsel $\overset{\circ}{c} \overset{\circ}{f} \overset{\circ}{c}$ ergeben, dass man in Zweifel stellen kann, ob es berechtigt sei, dieses überhaupt als Akkordwechsel zu registrieren.

Mit I im Bass und Wechseltonbewegung von III in der Oberstimme erscheint $\overset{\circ}{f}$ in ♩ auf zwei in II:24:126.

So wie die schon behandelten Akkordpaare des + cis + bzw. $\overset{\circ}{b} \overset{\circ}{a}$ bilden auch as + gis + bzw. es + dis + enharmonisch verwechselbare Dreiklänge.

gis + ist in II:11, II:13 und II:14 anzutreffen.

In II:11:49 erscheint der Akkord auf vier ohne Prim mit 5 im Bass und 7 in einer Mittelstimme und mit der von einem Vorhalt ausgehenden Tonfolge 4 3 in der Oberstimme.

In II:11:89, von gis + ganz erfüllt, erklingt anfangs 3 allein im Bass in ♩ , und erst auf drei kommen die übrigen Akkordbestandteile mit Zusatz von 7 in ♩ hinzu.

gis + kommt oft in II:13 vor, doch mehrmals unvollständig, z. B. in II:13:20, 32, 33, 35 f., 43 pass.

Auf mehr greifbare Art und sozusagen „aufdringlicher“, wenn auch auf verschiedene Weise in verdunkelter Form, erscheint der Akkord in II:13:36, 39, 43, 54¹¹, 57, 62 und 102. In Takt 102, wo gis + auf vier erklingt, besteht die verdunkelnde Stimmenbewegung nur im Bassprung 18 in ♩ .

In unbetonten Lagen findet man gis + in II:14:8 mit 3 im Bass und Stimmenbewegung, in II:14:103 mit Stimmenbewegung, in II:14:71 mit 7 im Bass und Stimmenbewegung und in II:14:103 ohne Prim mit 5 im Bass und Zusatz von 7.

In II:14:72 ist gis + auf dem 5. Achtel des Taktes angedeutet und tritt auf vier im selben Takt mit der aus einem Vorhalt kommenden Tonfolge 4 3 in der Oberstimme und mit Zusatz von 7 auf.

gis + füllt die zweite Hälfte in II:14:53, die erste Hälfte in II:14:87 und ganz II:14:88.

An erstgenannter Belegstelle erscheint der Akkord mit 3 im Bass und lebhafter Stimmenbewegung.

In II:14:87 erscheint anfangs 5 allein im Bass und wird dann mit 3 und 7 und flüchtig angedeuteter 1 komplettiert.

Die Gestaltung des Basses in II:14:88 geschieht durch die aus einem Vorhalt kommenden Tonfolge 4 3 in Halben, worüber die restlichen Akkordbestandteile in einer Art Figuration und mit Zusatz von 7 erklingen.

as +, der enharmonische Verwechslungsklang zu gis +, konnte in I:3, I:11, II:15:17 und 22–25 oft registriert werden.

In I:3 ist as + oft nur flüchtig, I:3:3, 7 pass., oder in unvollständiger Form, I:3:30, 32 pass., anzutreffen.

Den meist hervortretenden Platz hat as + in I:3 als Akkord auf dem nach einem eindrucksvollen Sextsprung erreichten zweiten Ton und melodischen Höhepunkt des Ciaconathemas. Es handelt sich hierbei doch überall um ausgeprägte und stark treibende Auftaktslage.

In unverdunkelter Form erscheint in dieser Lage as + in I:3:9, 17, 21, 25, 130 und 134, jedoch niemals in längerem Notenwert als ♩ .

In thematisch gesehen gleicher Lage, doch undeutlicherer Präsentation, ist der Akkord in I:3:45, 61, 65, 73 (hier besonders unsicher), 82 und 86 zu finden.

An mehr verdeckten Stellen erscheint der Akkord mit 3 im Bass in I:3:19, 59, 71, in Grundform in I:3:35 auf dem vorletzten Achtel und in I:3:39 auf zwei, doch hier mit 7 < als unaufgelöstem Vorhalt, schliesslich mit sehr bewegtem Bass auf drei in I:3:63 und auf dem 4. Achtel in I:3:76.

as + erscheint mehrmals in I:11, nur aber flüchtig und unvollständig angedeutet, in einigermaßen greifbarer Form, in z. B. I:11:6 und 62.

as + in Grundform findet man in II:15:20 auf dem 3. punktierten Viertel und in II:15:21 auf dem 2. punktierten Viertel, in beiden Fällen mit Stimmenbewegung, in II:17:84 unvollständig angedeutet auf dem 3. Achtel mit 3 im Bass, in II:17:86 auf dem vorletzten Achtel und in II:17:88 auf dem punktierten 1. Viertel mit 3 im Bass und mit einer vom Vorhalt 7 < ausgehenden Bewegung in der Oberstimme.

In den Werken II:22–25 ist as + insgesamt elfmal registriert.

Nur flüchtig angedeutet ist der Akkord in II:23:100 und II:25:90, 92.

Mit Zusatz eines akkordfremden Tones findet man as + auf drei in II:22:48, auf eins in II:23:38 auf drei in II:24:65 und auf dem 2. Achtel in II:24:66.

Mit Stimmenbewegung erscheint as + auf der 3. und letzten Halben in II:23:99, auf dem 1. Viertel in II:24:63 und, mit 3 im Bass, auf eins und zwei in II:24:64.

Auf der 3. und letzten Halben in II:24:137 steht schliesslich as + in beinahe „unverdunkelter“ Gestalt. Das einzig Störende ist die Wiederholung von 1 im Bass im Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$.

Das Vorkommen von as + im Untersuchungsmaterial hat in der gegebenen Übersicht kein einziges Beispiel des Akkordes in „unverdunkelter“ Gestalt und in ausgeprägter Betonungslage geben können.

¹¹ Über den ersten Ton als his statt Sp I:12 h siehe Revisionsbericht II:XV.

Der Parallelakkord \circ erfährt auch keine Behandlung als ein in jeder Hinsicht vollwertiges Dreiklangsindividuum, wovon die folgenden Registrierungen dieses Akkordes näher Bescheid geben können: I:3:1, 5, 9, 13, 17 pass.; I:11:14, 20; I:12:19; II:17:84–88; II:19:54, 61; II:22:47, 48; II:23:35, 40, 59, 38, 43, 100; II: 24:61, 65; II:25:27, 87.

Auf eins und zwei in II:19:61 erscheint \circ in \circ , aber mit III im Bass und mit der aus einem Vorhalt kommenden Tonfolge IV V in der einen und VIII VII in der anderen Mittelstimme.

$dis+$ konnte nicht mehr als insgesamt viermal registriert werden, nämlich in II:13:79, 85 und 86, jedesmal in \circ , sowie in II:14:67 in \circ .

Auf drei und vier in II:13:79 tritt $dis+$ mit 3 im Bass und Trillerfiguration in der Mittelstimme auf.

Mit dem Vorhalt 7 im Bass und Trillerfiguration in der Mittelstimme kommt der Akkord auf eins und zwei in II:13:85 vor.

Auf drei und vier in II:13:86 erscheint $dis+$ mit 1 im Bass, doch mit von 7 ausgehender Wechseltonbewegung in der Oberstimme.

Mit 3 im Bass und Akkordwechsel in der Oberstimme ist $dis+$ auf vier in II:14:67 eingeführt.

Im Gegensatz zu $dis+$ ist dessen enharmonischer Verwechslungsakkord $es+$ im Untersuchungsmaterial reichlich vertreten. Hier soll in erster Linie auf die Fälle aufmerksam gemacht werden, in denen der Akkord in unverdunkelter Grundform realisiert ist.

$es+$ ist registriert in I:3:11 und 12 und in II:15:17–19 und 21–25.

Trotz der zahlreichen Belegstellen in diesen Werken erscheint $es+$ nur verhältnismässig selten in reiner unverdunkelter Grundform und, wo dies der Fall ist, nur ausnahmsweise in ausgesprochener „Betonungslage“.

Als typischer Durchgangsakkord erscheint $es+$ in Grundform ohne Stimmenbewegung und Zusatz akkordfremder Töne auf dem 2. Achtel in II:15:94, auf dem letzten Viertel in II:23:62, auf dem 4. Viertel in II:23:102, 115 und 139 und auf dem 5. und 6. Viertel in II:23:108 und dem 5. Viertel in II:23:117.

Auf eins, doch höchstens ein Viertel unverdunkelt und in einen fortlaufenden motivischen Vorgang einbezogen, erklingt $es+$ in II:21:3 und 5, in II:23:97 und 101 und in I:11:29.

$es+$ in II:23:108, II:24:28 und II:23:65 können als Sonderfälle bezeichnet werden.

In II:23:108 und II:24:28 erscheint $es+$ in reiner unverfälschter Gestalt in \circ auf der 3. bzw. 2. Halbnote der genannten Takte, doch in beiden Fällen als „Durchgangsakkord“ in Abschnitten mit Themendurchführungen.

II:23:65 ist ganz von $es+$ angefüllt. Ein effektvoller Sextsprung vom Schlusston nach 1 im Bass über einen vorausgehenden ausgeschriebenen Triller, gibt ihm besonderes Gewicht. Es muss doch zugegeben werden, dass $es+$ durch die Art, auf welche es seine volle Gestalt erreicht, eine gewisse „Schwächung“ erleidet. Der Bass mit 1 in \circ erscheint allein auf eins im Takt, auf zwei kommt dann die Oberstimme mit der Tonfolge 10 11 < in markiertem Rhythmus. Sie erreicht 12 auf drei im Takt, wo auch 8 und 10 in den Mittelstimmen zum Tönen gebracht werden. Danach erklingt der Akkord unverdunkelt in \circ auf drei und vier.

Alle übrigen Registrierungen von $es+$ im Untersuchungsmaterial können zu den verschiedenen Typen „verdunkelter“ Akkorde gezählt werden, welche oben schon ausführlich beschrieben worden sind¹².

$\circ g$, zu dessen Akkord der Ton es als III gehört, findet man in I:3, 4, 11 und 12 sowie in II:1, 9, 15, 17–19, 21–25.

Da der 1. und 3. Takt des viertaktigen Ciaconathemas in I:3 mit dem Ton c in \circ beginnt, würde man es leicht für selbstverständlich halten, dass $\circ g$ in I:3 oft als vollwertiges Dreiklangsindividuum behandelt wird. Das ist doch keineswegs der Fall.

Statt dessen nimmt der Akkord oft etappenweise durch nach und nach eintretende Stimmen Gestalt an, I:3:1, 5, 9, 17, 25, 130 pass., oder erst nach Auflösung dissonanter Vorhalte, I:3:3, 7, 11, 15, 23 pass., oder auch wird er durch Bewegung im Bass verdunkelt, I:3:31, 82, 86, 90, 94, 96.

Auf eins in I:3:100 und 104 ist $\circ g$ dagegen völlig unverdunkelt im Zeitwert \circ und auf eins in I:3:114 in \circ ausgehalten.

Besonderes Gewicht erhält $\circ g$ in 3/8-wert in I:3:122, da der Akkord hier einen markierten Endpunkt eines Satzabschnittes darstellt.

Unverdunkelt und in ausgeprägter Auftaktlage erscheint $\circ g$ in Vierteln auf zwei in I:3:146 und 150.

In I:11, 29 und 55; II:15:14; II:18:18 und 25; II:22:7, 8, und 66; II:24:67, 145, 148 und 155 und in II:25:147 findet man $\circ g$ in Halben oder grösseren Werten, doch nur in II:24:155 in völlig unverdunkelter Form. Über den Ton c in \circ als Orgelpunkt mündet hier eine Kadenz auf eins und zwei in $\circ g$ in \circ aus, was dem Akkord wie in I:3:122 ein besonderes Gewicht verleiht.

Auf dem 1. und 4. Viertel in II:15:16 erklingt $\circ g$ flüchtig in „unverdunkelter“ Gestalt.

¹² Vgl. I:3:33–35, 43, 77, 79; I:11:13, 44, 45, 47, 51, 67; I:12:5, 10, II:15:17–19, 71; II:17:74, 78, 80, 84; II:18:29, 78, 80; II:19:48, 60, 73, 79, 92; II:22:27, 36, 46, 60, 73, 84, 63, 87, 89, 99, 101, 116, 117, 118, 124, 127, 128, 130, 136, 138, 140, 132, 134; II:23:4, 6, 7, 9, 11, 18, 23, 28, 31, 33, 35, 37, 44, 53, 56, 59, 67, 82, 83, 84, 94, 99, 122, 132, 19, 92; II:24:8, 10, 12, 14, 16, 24, 18, 35, 39, 41, 46, 65, 66, 102, 115, 116, 119, 124, 136; II:25:13, 20, 29, 37, 40, 51, 55, 68, 74, 79, 89, 90, 92, 94, 98.

Die übrigen Belegstellen für $^{\circ}g$ bedürfen keiner besonderen Kommentare (vgl. z. B. I:4:36; II:22:41; II:25:148).

Der enharmonische Verwechslungston von $es - dis -$ erscheint nicht nur als 1 im schon behandelten Akkord $dis +$, sondern auch als I in $^{\circ}dis$ und als 3 in $h +$.

$^{\circ}dis$ ist registriert worden in II:5:67, II:13:21, 80, 85 und 87 sowie in II:14:68 und 70.

Auf dem 4. Achtel in II:5:67 steht $^{\circ}dis$ mit III im Bass in ausgeprägter Durchgangslage.

In ungestörter Grundform erklingt der Akkord auf dem 4. und letzten Viertel in II:13:21.

$^{\circ}dis$ füllt II:13:80 ganz, erscheint aber hier nur auf den drei ersten Sechzehnteln unverdunkelt.

In II:13:85 ist der Akkord auf drei und vier mit III im Bass und Mittelstimmenbewegung realisiert.

In II:13:87 erscheint der Akkord auf eins, unverdunkelt doch nur in ♩ .

In II:14:68 findet man $^{\circ}dis$ auf eins mit Mittelstimmenbewegung und in II:14:70 auf drei mit Bewegung im Bass.

$b +$ ist registriert worden in I:2 und 9 sowie in II:1, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14.

Von den zahlreichen Belegstellen in diesen Werken müssen vor allem diejenigen erwähnt werden, welche etwas über die Behandlung des Akkordes als vollwertiges Dreiklangsindividuum auszusagen haben.

Eine solche Behandlung erfährt $b +$ in II:8:50 mit dem ganzen Akkord in taktausfüllender ♩ , in II:8:102 auf eins in ♩ , in II:9:100 auch in taktausfüllender ♩ , in II:10:93 auf eins in ♩ mit nachfolgenden Viertelpausen, auf eins in ♩ in II:10:87, 96 und 97, in II:14:24 auf eins in ♩ und in II:14:59 schliesslich mit dem ganzen Akkord in taktausfüllender ♩ .

Beispiele für $b +$ in ausgeprägter Betonungslage, aber mit allmählicher Gestaltnahme oder Bewegung in ordentlichem Akkordbestandteil, geben I:2:116, der ganze Takt, II:9:61, die 1. und 3. Halben, und II:14:36, in ♩ auf eins des Taktes.

$fis +$ ist registriert worden in I:2 und 9 sowie in II:8–11, 13 und 14.

An den allermeisten Belegstellen kommt $fis +$ in unvollständiger oder auf andere Art verdunkelter Gestalt oder auch als ausgeprägter Durchgangsakkord vor: I:2:36, 40, 88, 92, 86, 90; I:9:4, 7, 13, 18, 32, 36, 40; II:8:40, 49; II:9:82, 14, 21, 30, 36, 41, 49, 50, 51, 54, 65, 70, 72, 79, 82, 83, 98, 120, 131, 146, 152 u. a.; II:10:13, 15, 19, 20, 22, 77, 84; II:11:45, 63; II:13:11, 18, 20, 74¹³, 104, 110, 113, 126, 128; II:14:5, 7, 17 ff., 31, 33 ff., 42, 65 ff., 82 f., 86, 101 f.

Zwei Belegstellen für $fis +$ weichen doch gänzlich von der eben erläuterten ab, nämlich II:11:87 und II:13:129.

In II:11:87 erscheint $fis +$ mit 1 allein im Bass in taktausfüllender ♩ , auf drei im Takt von übrigen Akkordbestandteilen in Halben gefolgt.

In II:13:129, dem Schlusstakt des Stückes, liegen vom Bass aus gerechnet 1, 8 und 15 von Anfang an in taktausfüllenden Ganzen, während zwei Mittelstimmen und die Oberstimme sich in lebhafter Bewegung auf übrigen Akkordbestandteilen und um sie herum befinden; eine Bewegung, die auf drei im Takt in die Akkordbestandteile 12, 17 und 22 in Halben ausläuft.

Die Behandlung des Akkordmaterials in Buxtehudes freien Orgelkompositionen hat bisher 15 der in obiger Zusammenstellung erfassten 29 Akkorde umfasst, nämlich die Dreiklänge $^{\circ}c$, $cis +$, $des +$, $dis +$, $^{\circ}dis$, $es +$, $^{\circ}f$, $fis +$, $^{\circ}g$, $gis +$, $as +$, $ais +$, $^{\circ}ais$, $^{\circ}b$ und $h +$. Von diesen 15 Akkorden trägt einzig und allein $^{\circ}g$ Rang und Würde der Haupttonika eines ganzen Orgelstückes: I:3.

Was die übrigen 14 Dreiklänge — $c +$, $^{\circ}cis$, $d +$, $^{\circ}d$, $e +$, $^{\circ}e$, $f +$, $^{\circ}fis$, $g +$, $^{\circ}gis$, $a +$, $^{\circ}a$, $b +$ und $^{\circ}h$ — betrifft, nehmen sie alle mit Ausnahme von $^{\circ}fis$, $^{\circ}gis$ und $a +$ in einer oder mehreren von Buxtehudes freien Orgelkompositionen den Platz als Haupttonika ein. Der Bericht über das Vorkommen dieser 14 Akkorde im Untersuchungsmaterial soll vor allem deren Realisierung in ganz unverdunkelter Grundform in ausgeprägten Betonungslagen erläutern.

$e +$ nimmt auf diese Art Gestalt in I:9:45, II:9:47 und 153 und II:14:12 und 110 in taktfüllenden Ganzen, weiter in gleichfalls taktfüllenden punktierten Halben in I:2:125 sowie in Vierteln entsprechenden Zeitwerten auf eins in II:14:75 und in II:13:20. Hier ist die Betonungslage doch nicht so ausgeprägt wie in den übrigen Fällen.

$^{\circ}gis$ findet man in I:1:88; II:4:122; II:9:41, 65; II:11:29, 49; II:13:14, 26, 32, 36, 39, 99, 101, 103 und II:14:9, 58, 89 und 104.

¹³ Mit Hinweis auf Takt 76 bezeichnet Hedar das 3. Viertel in Takt 74 als A statt Aiss aller anderen Quellen; vgl. Revisionsbericht II:XV und Hedar, Diss., S. 37. Hedars Vergleich mit Takt 76 ist doch nicht beweiskräftig genug, da die Töne, um die es sich hier handelt, sich in völlig verschiedenen Situationen befinden. Die beiden Töne gehören in einen Verlauf von insgesamt 18 Vierteln mit „ostinater“ Figuration in Oberstimme und „Tenor“. Der Abschnitt ist in zwei Hälften geteilt, die beide mit dem Kadenzschritt $cis + ^{\circ}cis$ auf dem 8. und 9. bzw. 17. und 18. Viertel abgeschlossen werden. Auf dem 18. Viertel hört die ostinate Figuration völlig auf, und auf dem 9. setzt sie für einen Augenblick aus. Die Bassgänge der beiden Abschnittshälften weichen etwas voneinander ab mit der Folge, dass auch die Akkordfolgen etwas verschieden werden. A auf drei in Takt 76 ist der erste Ton in der zweiten Hälfte des hier hervorgehobenen Satzabschnittes und entspricht also dem ersten Ton der ersten Abschnittshälfte, der auf zwei in Takt 74 einfällt, und der auch A ist. Ais auf drei in Takt 74 hat überhaupt kein Gegenstück in Takt 76. Entsprechend hat C auf zwei in Takt 78 kein Gegenstück in Takt 76.

Mit nur wenig Ausnahmen erscheint °gis an diesen Belegstellen in einer auf diese oder jene Weise verdunkelter Form.

Die Ausnahmen sind II:13:36 und 39, wo °gis in ganz unverdunkelter Grundform auf dem 1. Achtel erscheint, sowie in II:14:89, wo er dieselbe Form in Halben auf eins und zwei im Takt hat.

Nicht ganz „ungetrüb“ erscheint °gis in Halben auf eins und zwei in II:14:58 mit Bewegung in der Oberstimme.

a+ in ausgeprägter Betonungslage kann mit folgenden Beispielen erläutert werden: es erscheint in Ganzen oder längeren Werten in II:4:123 f., II:5:83, I:10:65, II:11:69 und II:20:62 sowie in Halben auf drei und vier in II:5:16.

°is erscheint in taktfüllender ∅ in II:13:13 und in Halben auf eins und zwei in II:13:29.

°fis klingt in unverdunkelter Grundform in Achteln entprechender Dauer auf eins in II:9:96 und 121.

Der Akkord füllt in ∅ den ganzen Takt II:11:62 so, dass V zuerst im Bass allein in ∅ erscheint, auf drei von den übrigen Akkordbestandteilen in ∅ gefolgt.

Das Vorkommen von d+, g+, °h, c+, °e, f+ und °a braucht in vorliegendem Zusammenhang nicht exemplifiziert zu werden.

b+ — Haupttonika in I:11 und II:21 — kommt nicht nur in diesen Werken, sondern auch anderweitig in unverdunkelter Grundform und Betonungslage vor, z. B. auf der 1. Halben in II:24:37, auf eins in 3/8-wert in II:24:115 und 127, auf drei und vier als Kadenzschluss in ∅ in II:25:97 und in taktfüllender ∅ in II:17:76.

°d schliesslich erscheint in unverdunkelter Form z. B. auf eins — drei in ∅ in II:23:3, auf eins in ∅ in II:23:13, 37, 64, 70 und 145, auf eins und zwei in ∅ in II:23:88, auf eins in ∅ in II:24:78 und auf eins in ∅ II:24:19.

Die Frage, welche Akkorde im untersuchten Akkordbestand als Haupttoniken fungieren, ist schon berührt worden. Eine gesammelte Verzeichnung dieser Akkorde mit Angabe des Werkes bzw. der Werke, in denen sie diese Stellung einnehmen, mag den Bericht über das Vorkommen der in der Zusammenstellung oben (S. 15) genannten Akkorde in Buxtehudes freien Orgelkompositionen abschliessen.

Die Stellung als Haupttonika in Moll haben:

- °g in I:3,
- °d in I:12 und II:22–25,
- °a in I:1, 10 und II:19, 20,

- °e in II:4–6,
- °h in I:2, 9 und II:9, 10 und
- °cis in II:13.

Die Stellung als Haupttonika in Dur haben:

- b+ in I:31 und II:21,
- f+ in II:15–18,
- c+ in I:4, 5 und II:1–3,
- g+ in I:6–8 und II:7, 8,
- d+ in II:11 und
- e+ in II:14.

Die unternommenen Untersuchungen über das Vorkommen der anfangs genannten Akkorde in Buxtehudes freien Orgelkompositionen zeigen, dass in der Art ihrer Behandlung bedeutende Ungleichheiten unter den betreffenden Akkorden herrschen. Gewisse Akkorde sind zweifelsohne in jeder Hinsicht als vollwertige Dreiklangsindividuen behandelt worden. Andere wiederum, z. B. cis+, fis+, °gis, es+ und °g haben nur in begrenzter Anzahl der Fälle eine solche Behandlung erhalten. Was as+ und °dis betrifft, kann man hier von nichts anderem als Ansätzen zu einer Behandlung als vollwertige Dreiklangsindividuen sprechen. Die acht Akkorde ais+, dis+, gis+, °ais, °b, °f, des+ und °c kommen überhaupt nie in ganz „unverdunkelter“ Gestalt vor. Dazu kommt, dass von den insgesamt 29 genannten Akkorden nur 12 als Haupttoniken fungieren.

Nach all diesem darf man mit Bestimmtheit behaupten, was oben, S. 15, vermutet wurde, nämlich dass Buxtehude beim Entwerfen der freien Orgelkompositionen nicht mit einer praktisch angewandten gleichschwebenden Temperatur gerechnet haben kann. Da wirft sich die Frage auf, welcher Stimmungstyp — d. h. welcher Typ von Mitteltontemperatur — für ihn aktuell gewesen sein kann.

Die Quintenzusammenziehung in Schlicks mitteltöniger Temperatur — gemacht, um in Zusammenklängen brauchbare Terzen zustandezubringen — führte bekanntlich nicht zu einem geschlossenen Zirkel gleich grosser Quinten, sondern zu einer Quintenfolge, welche nur mit Hilfe einer zu grossen und dafür unbrauchbaren Quinte abgeschlossen werden konnte. Diese „kritische“ Quinte war ihrerseits Ursache zu dem in älterer Literatur vielbesprochenen „Orgelwolf“, der die Grenzen für die praktisch-musikalische Brauchbarkeit eines gegebenen Akkordes absteckte.

Folgte man Schlicks Anweisungen, lag die zu grosse Quinte zwischen den Tönen gis z as und es. Eine solche Stimmung ergab folgende wohlklingende Dreiklänge: °g, °d, °a, °e, °h, °fis und °cis bzw. es+, b+, f+,

c +, g +, d + und a +. Da die grossen Terzen e gis (z as) bzw. as (z gis) c in jedem Falle *etwas* kleiner wurden als die im Zusammenklang unbrauchbaren pythagoreischen grossen Terzen, konnten auch notfalls die Akkorde e + bzw. °c benutzt werden¹⁴.

Buxtehude hat ein Werk — II:14 — mit Haupttonika e + geschrieben und hat, wie der Bericht oben zeigen konnte, nicht gezögert, nicht nur e +, sondern auch h + als vollwertiges Dreiklangsindividuum zu behandeln. Aus dieser Tatsache kann man schliessen, dass er mit einer für den Hörer annehmbaren klanglichen Realisierung von sowohl e + als h + gerechnet hat.

Auf einer nach dem Mitteltonsystem gestimmten Orgel wird e + ein wohlklingender Dreiklang, wenn die „kritische“ Quinte auf dis z es b verlegt wird. Bei einer solchen Stimmung strecken sich die Folgen wohlklingender Terzen nicht, wie eben gesagt, von °g bis °cis bzw. von es + bis a +, sondern von °d bis °gis, bzw. von b + bis e +. Weiter werden h + und °g, statt e + und °c, die „zur Not“ brauchbaren Akkorde. Die klingende Realisierung von es + wird — der allzugrossen Quinte es b wegen — völlig unbefriedigend. Eine Umwandlung von h + von einem kaum brauchbaren in einen in klanglicher Hinsicht vollwertigen Akkord erfordert ausserdem eine gewisse Justierung abwärts des als 3 in h + gehörigen Tones dis. Eine solche Justierung wurde natürlich auch den enharmonischen Verwechslungston es treffen mit dem Resultat, dass sowohl es + als auch °g sich in Bezug auf ihre klanglichen Eigenschaften weiterhin verschlechtert.

Kann man nun annehmen, dass Buxtehude eine Orgelstimmung vorausgesetzt hat, die wenigstens in ihren Hauptzügen mit den hier angedeuteten Prinzipien übereinstimmt? Starke Gründe sprechen zweifellos dafür, dass diese Frage mit ja beantwortet werden muss. Die Gründe sind nicht nur im zahlreichen Vorkommen von h + und e + in vollwertiger Klangrealisierung zu suchen¹⁵, sondern auch in der beinahe Aufsehen erregenden Behandlung von es + und °g.

es +, das in so zentralen Lagen wie °Tp (in I:3), °Sp (in II:22–25) und S + (in I:11 und II:21) und in den etwas weiter entfernten Lagen °SSp (in II:19) und SS + (in II:15:17 und 18) vorkommt, ist, wie im Bericht oben (S. 11 f.) zu sehen ist, unter allen dort angegebenen 139 Belegstellen in nur drei Fällen wie ein vollwertiges Dreiklangsindividuum behandelt worden, doch nicht ohne gewissen Vorbehalt. Im Gegensatz zu h + und

e + erklingt es + nicht ein einziges Mal in Grundlage mit allen ordentlichen Akkordbestandteilen von Anfang in klingender ♩ oder grösserem Wert auf eins in „Ruhelage“ oder sonst mit sozusagen vollem Gewicht auf anderem Takteil. Als Kontrast zu dieser reservierten Behandlung von es + kann die Behandlung dessen nächsten Nachbarn in der Quintenfolge, b +, angeführt werden. Im Gegensatz zu es + hat b + in ein paar Fällen den Platz als T + (in I:11 und II:21), kommt aber sonst nur in denselben „Funktionslagen“ wie es + vor. b + wird nicht nur in Eigenschaft von T +, sondern auch von °Tp (in II:24:37, II:25:97 und — doch nur in 3/8-werten — in II:24:115 und 127) sowie von S + (in II:17:76 in ♩) als vollwertiges Dreiklangsindividuum behandelt.

Mit Rücksicht darauf, dass °g im Gegensatz zu es + als Haupttonika auftritt, nämlich als °T in I:3, muss die Behandlung von °g als noch bemerkenswerter als die von es + bezeichnet werden. In unverdunkelter Grundform in betonter Lage erscheint °g überhaupt nicht mehr als fünfmal; viermal als °T in I:3 und einmal als °S in II:24 (das einzige Mal in ♩). Auch hier kann der nächste Nachbar in der Quintenfolge — in diesem Fall °d — als Kontrast angeführt werden. Als °T erklingt °d nämlich wiederholte Male „vollwertig“ in Vierteln oder Halben oder grösseren Werten (in II:23:3, 13, 37, 64, 88, 145 — hier mit besonderem Gewicht —, 70, II:24:19, 78).

Es ist offensichtlich, dass sowohl es + wie °g, als einzelne Klangindividuen betrachtet, von Buxtehude viel ungünstiger behandelt worden sind als die „Konkurrenzklänge“ e + und b + auf der entgegengesetzten Seite der Quintenreihen. Die Behandlung von es + und °g kann am besten mit der von cis + und fis + verglichen werden, welche beide vor allem durch die Terzen eis bzw. ais — auch bei Anwendung einer Mitteltontemperatur mit Quintenwolf auf dis z es b — das Ohr nicht befriedigen.

cis + ist (s. S. 16 f. oben) in einer offensichtlich vollwertigen Realisierung verzeichnet, doch, wie es + in II:23:65, in sukzessiver Gestaltung. fis + (S. 23 oben) erscheint in *zwei* solchen Realisierungen, auch hier in beiden Fällen in sukzessiver Gestaltung was von gewissen Bedenken vor der Realisierungsart spricht.

Was fis + betrifft, kann ein weiterer Beweis dafür angeführt werden, dass Buxtehude den Akkord nicht gern als vollwertiges Dreiklangsindividuum behandelte.

Der Barock realisierte bekanntlich Mollakkorde in ausgeprägter Schlusslage am liebsten in Form der Variante. In Übereinstimmung mit dieser Praxis präsentiert Buxtehude nicht nur alle Schlussakkorde der 18 freien

¹⁴ Vgl. Dupont, a. a. O., S. 28 f.

¹⁵ Die Behandlung von °gis, vgl. oben S. 16, stützt vielleicht nicht direkt die Annahme in Frage der Stimmung der Orgel, widerspricht ihr jedenfalls nicht, da der Akkord in mindestens ein paar vollwertigen Realisierungen vorkommt.

Orgelkompositionen mit °T in Form von °Tv, sondern in der Regel auch die Akkorde, welche in diesen Werken verschiedene Satzabschnitte im Innern der Kompositionen abgrenzen; vgl. I:10:29, II:4:67, 104, II:5:16, II:6:44, II:9:16, 47, II:10:57, II:20:112, 113, II:22:21, II:23:16, II:25:43. In II:13:13 und 29 dagegen führt er *nicht fis + sondern °cis* als einen solchen abgrenzenden Akkord ein, im ersten Fall in es , im letzteren in es^\flat . Hierzu gibt es nur eine geringe Anzahl entsprechender Stellen in anderen Werken, z. B. in II:24:78 mit °d in es^\flat und I:3:122 mit °g in es^\flat .

Eine klangliche Realisierung gewisser Akkorde, welche dem musikalischen Hörer völlig unbefriedigend erscheinen musste, gehörte zu den Mängeln der Mitteltontemperatur, die man, wie Dupont es ausdrückt, „mit in Kauf nahm, da man sie als ein unvermeidliches Übel betrachtete“¹⁶. Es muss doch im eigenen Interesse jedes ernsthaften Tonsetzers gelegen haben, soweit wie möglich diese Mängel zu neutralisieren. Buxtehude hat den Akkordbestand in den freien Orgelkompositionen so behandelt, dass eine notengetreue Realisierung von es^\flat und °g auf einem Instrument mit einer Mitteltonstimmung, welche diesem Akkord minderwertige Klangqualitäten gibt, für den Hörer längst nicht so unbehaglich wurde wie eine klingende Realisierung von h + und e + unter entsprechenden Voraussetzungen. Man kann daher annehmen, dass Buxtehude selbst mit einer Stimmung gerechnet hatte, die den letztgenannten Akkorden voll gerecht wurde. Eine Mitteltonstimmung mit der allzu grossen Quinte verlegt auf dis z es b und mit Justierung von dis abwärts würde die für den Hörer am günstigsten klingende Realisierung der freien Orgelkompositionen in der Form erlauben, in welcher sie in Heders Ausgabe hervortreten¹⁷.

Exkurs

Die Möglichkeiten, einem musikalischen Geschehen — sei es akkordisch oder melodisch — klingende Gestalt zu geben, sind unerbittlich von der Reichweite des Klangwerkzeuges in Höhe und Tiefe begrenzt.

Buxtehudes freie Orgelkompositionen haben einen maximalen Tonumfang von C bis c³; welcher aber nur in 9 von den 36 Werken erreicht wird,

¹⁶ A. a. O., S. 35. Mit Abweichung von der im Notentext vorgeschriebenen Klanggestaltung konnte der ausübende Musiker natürlich auf eigene Faust die beanstandeten Mängel beseitigen, z. B. durch Befolgen von Schlicks schon genannten Anweisungen, durch geeignete Registrierung o. dgl.

¹⁷ Ein mehrfach angewandter Ausweg, die mit dem „Quintenwolf“ folgenden klanglichen Mängel zu beseitigen, war das Einführen besonderer Tasten für die kritischen Töne as und gis bzw. es und dis. Hätte Buxtehude mit diesen Doppeltasten als alltäglichen Erscheinungen unter den Orgeln seiner Zeit gerechnet, hätte er sich nicht bei der Behandlung der einzelnen Akkorde die Vorsicht aufzuerlegen brauchen, von welcher das Untersuchungsmaterial unzweideutig spricht.

nämlich in I:3–5 und II:1, 3, 15, 17, 18 und 24. 2 Werke, II:7 und 8, haben den Umfang C h², 5 Werke, II:19, 20, 22, 23 und 25 den Umfang C b², 2 Werke, II:2 und 4, den Umfang C a², 1 Werk, II:9, den Umfang C g², 1 Werk, II:9, den Umfang D c³, 4 Werke den Umfang D h², nämlich I:6, II:6, 11 und 13, 1 Werk, I:12, den Umfang D b², 4 Werke, I:1, 8, 10 und II:5, den Umfang D a², 1 Werk, I:11, den Umfang D g², 4 Werke, I:2 und 9, II:10 und 14, den Umfang E h², 1 Werk, I:7, den Umfang E g² und 1 Werk, II:21, den Umfang F a².

Da die grosse Orgel der Marienkirche in Lübeck während der ganzen, in diesem Zusammenhang aktuellen Zeit einen maximalen Tonumfang von C bis a² hatte, bedeutet dies, dass Buxtehude alle seine freien Orgelkompositionen nicht einmal auf der grössten der ihm im Organistendienst zur Verfügung stehenden Orgeln ausführen konnte¹⁸. Er kann also diese Werke nicht ausschliesslich im Hinblick auf seine eigene Amtstätigkeit geschrieben haben.

Es kann mindestens ein Beispiel dafür angeführt werden, dass die Begrenzung des Tonumfangs auf damaligen Orgeln abwärts bis C Buxtehude zur Änderung eines melodischen Geschehens gezwungen hat, nämlich die Ausformung der Takte 54 und 55 in II:1. Das diesem Satzabschnitt zugrundeliegende Thema, welches in Takt 48 f. die Oberstimme mit Beginn auf g² einführt, entwickelt das Pedal in Takt 54 f. mit Beginn auf G. Die das Thema beendende rhythmisch markierte Tonfolge würde in dieser Lage die Töne C H₁ C umfassen haben. Buxtehude verlegte sie doch ins Manual und in die Lage c¹ h c¹.

(Deutsche Übersetzung von Gisela Luttu.)

¹⁸ Über den Umfang der Orgel s. H. Klotz, „Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock“, Kassel, 1934, S. 157, Anm.