

Präludium und Fuge A-dur

Erg. 5, Bärenreiter 1019

Thema: I

II

I. 4/4, T. 1—58. Präludium.

Apostrophierender Ansatz zu einem toccatenmässigen Abschnitt, der von T. 18 an in eine hoquetusbetonte Ausgestaltung übergeht. Von T. 23 an wird der Satz in fortlaufender Hoquetusgestaltung mit nachschlagenden Intervallen in Imitationsgruppen aufgebaut.

II. 4/4, T. 59—97. Fuge.

In den beiden ersten Durchführungen — die Fuge baut auf zwei Themata auf — haben die Themeneinsätze die Reihenfolge Dux-Dux-Comes-Comes. Nach dem ersten Duxeinsatz in der dritten Durchführung wird ein bewegtes kontrapunktierendes Motiv eingeführt, welches sequenzartig durchgeführt wird und in der fortgesetzten Satzentwicklung eine dominierende Stellung erhält.

III. 4/4, T. 98—111. Zwischensatz (Adagio).

Akkordische Gestaltung mit Vorhaltstechnik in sequenzartiger harmonischer Steigerungstechnik (vgl. Erg. 1 T. 11 ff.).

IV. 4/4, T. 111—128. Fugato.

Die beiden Durchführungen — diese Fuge baut auch auf zwei Themata auf — münden in einer Kadenz auf der Dominante-Tonica aus.

Untersucht man dieses Präludium in seinen beiden Versionen näher, so kann man kaum umhin, die Echtheit desselben zu bezweifeln.⁵⁴ Der erste Teil des Präludiums mit einleitender Apostrophierung und virtuos toccatenmässiger Anlage ist zwar durchaus in Buxtehudes Stil gehalten; angesichts der Oktavfiguration der Tabulaturversion ab T. 23 jedoch kommen Zweifel. Nachschlagende Oktavreperkussion verwendet Buxtehude z. B. in Sp. I T. 103 ff. sowie mehr sporadisch in Sp. I: 9 T. 115, Sp. I: 10 T. 4 ff., I: 12 T. 103 ff., I: 14 T. 70 ff., jedoch wie in diesem Falle die „quasi-virtuose“ Intervallfiguration, zwar in sämtlichen Stimmen durchgeführt, über 35 Takte in einem stillstehenden Satz mit blossem Wechsel von Tonica zu Dominante

⁵⁴ Pirro, der eine Uebertragung der Tabulaturhandschrift eingesehen hat, ist unsicher. Andre Pirro: Dietrich Buxtehude S. 461.

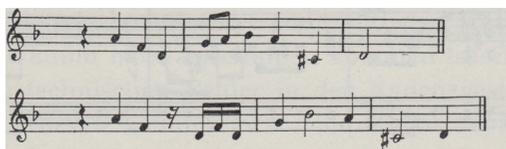
auszudehnen, ist Buxtehude fremd. Dasselbe gilt auch für den abrupten Abschluss der Figuration mit dem Einsetzen der Pedaltöne Giss-A. Auch die folgende Doppelfuge lässt Buxtehudesche Züge vermissen. Die Themabildung sowie auch die Durchführungen mit zwei Duxeinsätzen nacheinander sind nicht im Stil Buxtehudes. Dass der Adagiosatz nur als ein Toccatenzwischensatz betrachtet werden kann, wurde oben hervorgehoben. Ferner kann noch hinzugefügt werden, dass in Fällen, wo Buxtehude sich einer Ausdrucksweise wie in T. 98 bedient, d. h. eines überraschenden Einsatzes, oft wie in diesem Falle nach einer virtuoson Ausgestaltung, der Pedalton zuerst angesetzt wird und danach der über diesem auf gebaute Akkord. (Siehe Sp. 1:5 T. 19, 1:11 T. 62, 87, 1: 14 T. 50.) Die durchgängige Gestaltung des Satzes (nach T. 100) in nur langen Notenwerten spricht gleichfalls gegen die Autorschaft Buxtehudes.⁵⁵ (Vgl. Sp. I: 6 T. 104 ff., I: 11 T. 62 ff., W. Litt. N 2 T. 51 ff.)

Die Waltherhandschrift hat, wie schon erwähnt, den Satz mit Oktavfiguration nicht und geht von T. 23 direkt zur Doppelfuge T. 59 über. Der Adagiosatz geht unmittelbar in ein Doppelfugato als Schlusssatz über. Auch diese Fuge lässt sich schlecht als ein Werk Buxtehudes unterbringen. Kommt mehr als ein Fugenabschnitt vor, so verwendet Buxtehude Themavariation. Das ist hier nicht der Fall. Der Abschluss der Fuge wirkt nicht überzeugend. Er fordert einen Codasatz oder jedenfalls eine mehr phantasiebetonte Kadenz, als sie hier vorliegt. Es muss also als zweifelhaft gelten, ob Präludium und Fuge A-dur, wenigstens in ihrer vorliegenden Gestalt, als ein Werk Buxtehudes angesprochen werden können.⁵⁶

Tocatta

Erg. 7 (Yale S. 142—146)

Thema und Themavariante:



I. 4/4, T. 1—28. P r ä l u d i u m .

Der toccatenmässig betonte Satz zerfällt in kleinere Imitationsabschnitte in ausgeprägter klaviermässiger Technik in wechselnder Gestaltung.

⁵⁵ Pirro ist der Ansicht, dass dieser Satz mit seiner phantasielosen Behandlung der Dissonanzen kaum von Buxtehude geschrieben sein könne, aaO. S. 462.

⁵⁶ Videro denkt sich die Möglichkeit, dass das Werk in zwei verschiedenen Versionen von der Hand eines und desselben Komponisten vorliege (MDOK 1940. 1. S. 6). Er wirft ferner den Gedanken auf, dass es sich um ein Werk von Buxtehudes Schüler N. Bruhns handeln könne. Die Toccateneinleitung, der Adagiosatz und ebenso die Oktavfiguration könnten zwar hierfür sprechen. (Siehe z. B. Org. 8: 1 T. 112, Org. 8: 3 T. 5 ff. und T. 111 ff.). Im übrigen hat indessen das Werk keine direkten Anknüpfungspunkte an Bruhns, dessen Form mehr rhapsodisch und wechselvoller ist.

II. T. 28—53. F u g a t o .

Nach zwei Durchführungen mit obligatem Kontrapunkt geht der Satz in klaviermässige Gestaltung über.

III. T. 54—62. Z w i s c h e n s a t z .

Der markant rhythmisch gestaltete Zwischensatz mit modulatorischer Aufgabe leitet zur Kadenz in die Dominanttonart.

IV. T. 63—112. F u g e .

Die Themavariante wird dreimal in Verbindung mit einem obligaten Kontrapunkt durchgeführt, dessen motivischer Stoff dem Hauptthema entnommen ist. Kennzeichnend für den Satz ist eine durchgängige Komplementärfügung mit Anknüpfung an die Gestaltung des Themas. Die Fuge mündet in Wechselsequenzen in monodischer Gestaltung mit akkordisch stützenden Stimmen und mit für den norddeutschen Orgelstil charakteristischen unterbrechenden Pauseneinlagen.

T. 103.



Vgl. Org. 10: 4 T. 28.



V. T. 112—123. C o d a (Final).

Improvisatorischer Toccatenabschnitt mit Kadenz auf dem Orgelpunkt in Triolengestaltung.

T. 120.





Man kann aus verschiedenen Gesichtspunkten heraus Zweifel hegen, ob diese Toccata als ein Werk Buxtehudes anzusprechen ist.⁵⁷ Wenn es auch rein stilistisch in Parität zu Buxtehudes Toccatentechnik steht, bleiben doch gewisse Stil- und Satzeigentümlichkeiten, die gewisse Vorbehalte in bezug auf die Urheberschaft Buxtehudes motivieren. Folgendes spricht für oder wenigstens nicht gegen die Möglichkeit, dass wir es hier mit einem Werk Buxtehudes zu tun haben: Das Yale-Manuskript gibt Buxtehude als Urheber an. Die klaviermässige Technik weicht nicht von derjenigen ab, die Buxtehude in seinen Orgelwerken verwendet. Die Akkordreperkussion (T. 25 f.) und die harmonische Entwicklung des Zwischensatzes sind dem Orgelstil Buxtehudes nicht fremd. Gegen die Urheberschaft Buxtehudes lassen sich anführen: die zerstückelte Form des Präludiums und das Fehlen einer zusammenhängenden Linie sowie der für Buxtehude charakteristischen Improvisationstechnik. Die rein technische Gestaltung weist solche Mängel auf, wie sie sich Buxtehude kaum hätte zuschulden kommen lassen, z. B. die elementaren kompositionstechnischen Fehler in den Kadenzgestaltungen (s. T. 93, 96, 101 und 111). Hierzu kommt noch der pathetische Zug, der sich nicht zum wenigsten im Präludium bemerkbar macht und der dem Orgelstil Buxtehudes fremd erscheint.⁵⁸

⁵⁷ Videro ist der Meinung, das Werk sei Vincent Lübeck zuzuschreiben. MDOK 1941. I. S. 6.

⁵⁸ Wäre die Toccata nicht mit dem Namen Buxtehudes gezeichnet, hätte man vermuten können, dass es sich um ein Werk, von G. Böhm handelte. Siehe dessen Präludien in C-dur, a-moll und d-moll. Org. 4: 1, 2, 3.