

\*\*\*\*\*

sabschnitt gegebenen Ideen werden die g hin zur ‚Bach-Partita‘ sicher gelingen. ch die monumentale Partita über «Sei am Endpunkt einer Jahre dauernden its in den zuvor komponierten Choral- nger Meister an den zeitgenössischen variationskunst hatte aber nicht nur auf e großen Einfluss, sondern überhaupt en Tonsprache: Partitenartige Motiv- eimar entstandenen *Passacaglia* c-Moll ähnt – an einigen Chorälen des Orgel- halb lohnt es sich, die mitteldeutsche u studieren und sich – ebenso wie der smustern zu eigenen Kreationen und

## «Auff 2 Clavier. Pedaliter» – Der colorierte Orgelchoral nach Scheidemann und Buxtehude

Emmanuel Le Divellec

Wer nun pedaliter spielen wil, der nehme die zwo mittel Partheyen in die lincke Hand, den Discantum allein in die rechte, so kan man, wenn der Baß schlecht fort gehet, die Mordanten, Accente und andere Figuren, im Canto, als in der Formal-Stimme, desto besser anbringen; Es können dann auch die Passagien in der rechten Hand auff allerley Arth gemachet werden [...]

Im Schaffen der norddeutschen Orgelkomponisten, insbesondere der Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks, bekam das Choralvorspiel – sei es als Einzelstück oder als Zyklus von mehreren Variationen konzipiert – eine zentrale Bedeutung. Die bei Sweelinck noch stark vertretenen Gattungen wie Toccata, Fantasia oder Variationen über weltliche Lieder rücken bei der nächsten Generation in den Hintergrund zugunsten der choralgebundenen Gattungen, wovon einige in enger Beziehung zum Werkprinzip der norddeutschen Orgel stehen.<sup>2</sup>

Unter den verschiedenen Choralvariationstypen der deutschen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts nimmt der ‚colorierte Orgelchoral‘ einen wichtigen Platz ein. Dieser Begriff steht hier für eine einmalige Durchführung des gesamten Chorals in der Oberstimme,<sup>3</sup> wobei diese auf einem separaten Manual vorgetragen und verziert wird. In der *Pedaliter*-Variante ist diese Form in der norddeutschen Schule stark vertreten: Erste Beispiele sind bei Hieronymus und Jacob Praetorius zu finden. Der Ursprung dieser Form aber – nämlich die Idee, einen Cantus firmus zu verzieren (und folglich deren improvisatorische Wurzeln) – darf viel früher in der Musik vermutet werden. In den Choralbearbeitungen von Heinrich Scheidemann (um 1596–1663) und später auch Dietrich Buxtehude (um 1637–1707) hat sich der colorierte Orgelchoral dann zu einer der

Hauptgattungen entwickelt. Er sollte deshalb in der choralgebundenen Improvisationsarbeit auf jeden Fall eine zentrale Rolle spielen.

Ausgangspunkt für die hier vorgestellte Arbeit ist der Choral im vierstimmigen Satz mit abgesetztem Sopran (→ siehe *Deklinationsübungen*, 1.7 und 1.8 – S. 219). Es geht nun darum, diese Übung kunstvoll auszugestalten, aus dem groben Werkstück ein ‚Kunst-Werk‘ zu machen.

Die Choralvorspiele Heinrich Scheidemanns und Dietrich Buxtehudes bilden dafür zwei sich ergänzende ideale Vorlagen, wobei sie auch eine ‚stilistische Schnittmenge‘ aufweisen. Die Position Scheidemanns ist insofern interessant, als dieser zum einen für den alten Diminutionsstil steht, zum anderen aber bereits die Figuren – wie auch Buxtehude – im Sinne einer Affektausdeutung benutzt.

Möchte man im norddeutschen Stil, insbesondere in der hier besprochenen Form improvisieren, scheint mir das Studium der Musik Scheidemanns überhaupt unabdingbar, weist diese doch stark didaktische Eigenschaften auf.<sup>4</sup> Die Werke Buxtehudes sind in dieser Hinsicht weniger systematisch. Sie verbindet auf der einen Seite eine gewisse Kontinuität mit denjenigen der vorigen Generation. Andererseits erweitert Buxtehude die überlieferte Kompositionstechnik und bildet für den Improvisierenden eine unerschöpfliche Inspirationsquelle. Beide Meister ergänzen sich hier in idealer Weise und ermöglichen uns ein breites stilistisches Erfassen, zumal auch mit circa je 20 Choralvorspielen genügend Beispiele vorhanden sind.

Nach der Klärung der metrischen Rahmenbedingungen (siehe Punkt 1) werden folgende Problemfelder besprochen, die für die Anlage des Choralvorspiels entscheidend sind: die Verzierung der Oberstimme (2), der Anfang (3), das Ende (4) und die Zeilenzwischenspiele (5). In einem abschließenden Abschnitt (6) werden in einer kurzen Einführung kanonische Sequenzmodelle vorgestellt, die für den norddeutschen Stil eine wichtige Bedeutung haben.

1 Werckmeister 1702, S. 78.

2 Siehe Dirksen 2007, S. 83.

3 Keller 1937 (Einführung) und Breig 1967 verwenden dafür den Terminus ‚Orgelchoral‘; dieser hat sich im allgemeinen Sprachgebrauch und in der Literatur weitgehend etabliert.

4 Für die Erfassung des norddeutschen Stils erfüllt Scheidemann eine ähnliche Rolle wie Johann Pachelbel für den mittel- und süddeutschen Stil, wenn auch die pädagogische Absicht beim Hamburger Katharinenorganisten nicht so offensichtlich ist wie bei seinem süddeutschen Kollegen.

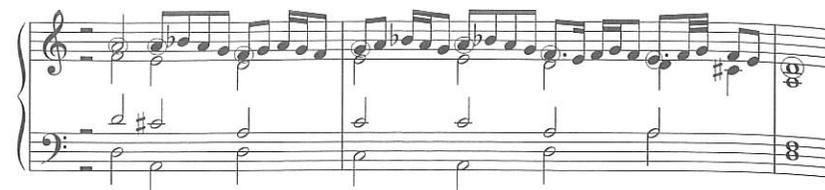
### 1. Der metrische Rahmen

Zuallererst müssen einige Rahmenbedingungen so klar wie möglich definiert werden. Diese betreffen:

- die metrische Organisation (Taktart, Notenwert des Cantus firmus, Kleinstnotenwert für die Verzierungen),
- das absolute Tempo sowie
- das harmonische Aktionstempo, kurz: HAT (wie viele Harmonien pro Cantus-firmus-Note?).

Diese drei Parameter hängen zum Teil voneinander ab. Beim Üben wird sich meistens herausstellen, dass das Einhalten des korrekten Metrums anspruchsvoller ist als die Wahl der Ornamente; beide bedingen sich aber. Zunächst empfiehlt es sich, kein zu langsames Tempo zu wählen. Dies begrenzt zwar die Möglichkeiten der Verzierungen (man hat sozusagen keine Zeit, komplizierte Figuren zu spielen), erleichtert jedoch die metrische Kontrolle. Man wähle also ein Tempo, das grundsätzlich vier Diminutionsnoten pro Cantus-firmus-Note erlaubt (oder drei bei triolischer Figuration)<sup>5</sup> und ein fließendes, regelmäßiges Spiel ermöglicht. Allerdings sind entsprechende Beispiele in der norddeutschen Orgelliteratur recht selten: Die Choralvorspiele mit verziertem Sopran weisen andere Merkmale auf, wie weiter unten erläutert wird. Andreas Werckmeisters Beispiel einer verzierten Oberstimme – er kommentiert es mit den Worten: «zur Anleitung der *Incipienten* wollen wir auch ein schlechtes [schlichtes] Exempel mit hinzusetzen» – könnte hier zur Orientierung dienen (siehe Bsp. 1).

Wenn auch Werckmeisters knappe Erwähnung der Cantus-firmus-Verzierung nicht allein als Maßstab gelten kann, weist sein Beispiel dennoch Eigenschaften auf, die bei den norddeutschen Komponisten wiederzufinden sind: obligate Vierstimmigkeit, Cantus firmus in halben Noten und insbesondere rhythmische Vielfalt der Figuren. In diesem Fall



Beispiel 1: Andreas Werckmeister, Diminution der Oberstimme des Chorals «Vater unser im Himmelreich»<sup>6</sup>

sind sogar Sechzehntel und Zweiunddreißigstel zu finden, die allerdings nur bei ausgeschriebenen Verzierungen vorkommen.

In den Choralbearbeitungen Scheidemanns, Buxtehudes und der norddeutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts wird, wie eben erwähnt, der Cantus firmus meistens in halben Noten geführt, mit Sechzehnteln als Kleinstnotenwert für die Verzierung; grundsätzlich findet man eine Harmonie pro Cantus-firmus-Note bei Scheidemann und bis zu zwei bei Buxtehude.

### 2. Die Verzierung der Oberstimme

Wie schon erwähnt, überwiegt noch der alte Diminutionsstil bei Scheidemann, doch in einer differenzierteren Weise als bei Sweelinck oder Hieronymus Praetorius; gerade dies macht seinen Stil so interessant. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts wird es immer wichtiger, Affekte auszudrücken statt bloße Virtuosität zu zeigen. Die Äußerungen Michael Praetorius' und Christoph Bernhards über die von Sängern anzuwendenden Mittel werden Scheidemann bekannt gewesen sein.<sup>7</sup> Bernhard beschreibt die Manieren, die im *cantar sodo* (dem schlichten Singen) und im *cantar d'affetto* vorkommen.<sup>8</sup> Virtuose Diminutionen («Coloraturen»), die zum *cantar passaggiato* gehören, sollen mit Maß eingesetzt werden: «Denn

<sup>5</sup> Es ist hier von den ‚Hauptnoten‘ der Verzierungsfiguren die Rede, nicht von kleineren Notenwerten, die in ausgeschriebenen Ornamenten vorkommen.

<sup>6</sup> Werckmeister 1702, S. 79.

<sup>7</sup> Vgl. *Syntagma musicum*, 3. Teil (Praetorius 1619), S. 229 («Gleich wie eines Oratoris [Redners] Ampt ist, [...] die affectus zu moviren: [...] Also ist eines Musicanten nicht allein singen, sondern Künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret, und die affectus bewegt werden [...].») bzw. *Von der Singe- und Kunst Manier*, Ms. ca. 1645 (Bernhard 1999, S. 31–39); siehe auch Breig 1967, S. 32–37.

<sup>8</sup> «Cantar alla Napolitana oder d'affetto ist eine nur den Sängern zustehende Manier, weil selbige nur allein einen Text für sich finden, jedoch können auch die Instrumentisten sich etlicher maaßen derselben gebrauchen, indem sie ihre instrumenta nach für sich befundener frölicher oder kläglicher Harmonie zu gebrauchen und zu mäßigen wissen.» (Bernhard 1999, S. 36.)



Diminution der Oberstimme des Choral

dreißigstel zu finden, die allerdings  
vorkommen.

Scheidemanns, Buxtehudes und der  
Jahrhunderts wird, wie eben er-  
n halben Noten geführt, mit Sech-  
e Verzierung; grundsätzlich findet  
us-Note bei Scheidemann und bis

## mmme

der alte Diminutionsstil bei Schei-  
eren Weise als bei Sweelinck oder  
macht seinen Stil so interessant. Ge-  
es immer wichtiger, Affekte aus-  
zeigen. Die Äußerungen Michael  
über die von Sängern anzuwenden-  
kannt gewesen sein.<sup>7</sup> Bernhard be-  
odo (dem schlichten Singen) und im  
Diminutionen («Coloraturen»), die  
mit Maß eingesetzt werden: «Denn

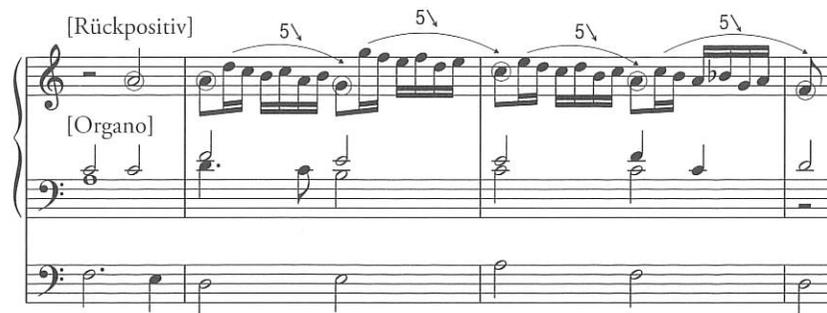
entenvorkommen.

[...] Also ist eines Musicanten nicht allein  
bzw. *Von der Singe- und Kunst Manier*,

jedoch können auch die Instrumentisten  
zu gebrauchen und zu mäßigen wissen.»

es fast närrisch steht, daß man nichts anders alß nur stetes Passaggiren hören lasse, sondern es soll auch diese Manier wie das Saltz und Gewürtze gebraucht werden».<sup>9</sup>

Das Sich-Aneignen einer entsprechenden Diminutionstechnik bleibt also ein wichtiges Ziel. Durch intensives und konsequentes Üben kommen die Figuren in die Finger. Weil es auch um stilistisches Erfassen geht, ist es wichtig, viele Originalbeispiele und Diminutionstabellen zu studieren. Zwar sollte die stilistische Frage nicht von vorneherein überbetont werden, dennoch wirken ‚kopfgesteuerte‘ Figuren oft nicht nur stilfremd, sondern auch künstlich.



Beispiel 2: Heinrich Scheidemann, «Vater unser im Himmelreich» (I),  
2. Vers, T. 17ff.<sup>10</sup>

Die norddeutschen Komponisten scheinen der reinen Virtuosität einer lückenlos diminuierten Solostimme die rhythmische Vielfalt vorgezogen zu haben.<sup>11</sup> Für den Improvisierenden erleichtert diese rhythmische Auflockerung die Aufgabe enorm; sie ist auch musikalisch oft interessanter. Ein gutes Beispiel für Scheidemanns systematische Anwendung von Motiven ist in seinem «Vater unser im Himmelreich» (Bsp. 2) zu finden. Hier wird eine Terzfalltreppe angewendet, deren ‚Fallhöhe‘ auf den verschiedenen Stufen angepasst wird, da diese Diminutionsfigur immer eine Quinte ausfüllen muss.

## Übung

Wähle eine Chormelodie und einen dazu passenden Bass als Vorlage. Verzieren die Oberstimme mit möglichst vielen Terzfalltreppen im Sinne Scheidemanns. Die höchste Note des Treppenmotivs muss nicht unbedingt eine Konsonanz mit dem Bass bilden. Man übt hier vor allem die Fallhöhe der Figur. Diese Übung kann der Einfachheit halber zweistimmig (Bass und Sopran) ausgeführt werden.

Buxtehudes Verzierungskunst ist insofern ‚moderner‘, weil Diminutionen immer nur punktuell erscheinen und vor allem ‚wesentliche Manieren‘ zum Ausdruck eines Affektes verwendet werden.<sup>12</sup> Somit ist die rhythmische Vielfalt noch größer als bei Scheidemann. Dies hängt auch mit der Aktivität der Begleitstimmen zusammen, die vom Hamburger Katharinenorganisten beim Eintritt des Cantus firmus auf schlichte harmonische Unterstützung reduziert wird.

Die ausdrucksvollen Verzierungen sind uns meistens sehr vertraut, doch geht es hier auch um ihre Verfügbarkeit, ihre Abrufbarkeit im improvisatorischen Prozess: Dazu ist eine intensive Auseinandersetzung mit den Kompositionen und viel Ausprobieren erforderlich. Daneben sei im Folgenden auf drei weitere Aspekte hingewiesen, die meistens unterschätzt oder übersehen werden.

9 Ebd., S. 38. Auch Praetorius führt aus, dass die «Coloraturen [...] nicht an einem jeden Ort des Gesanges, sondern appositè, zu rechter Zeit und gewisser Maß anzubringen» seien.

10 Die hier ergänzten Angaben ‚Rückpositiv‘ und ‚Organo‘ (bzw. Hauptwerk) gelten sinngemäß auch für die folgenden Beispiele.

11 Vielleicht kann man hier auch den Einfluss Sweelincks erkennen. Genauer gesagt: Eine rein virtuos diminuierte Solostimme kommt bei späteren Werken eher in Variationszyklen (Georg Böhm: «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend», 5. Vers; Vincent Lübeck: «Nun lasst uns Gott dem Herren», 5. Vers), bei früheren (Hieronymus und Jacob Praetorius, Scheidemann) in Magnificat-Versen und Motettenintavolierungen vor. Zu erwähnen wäre noch das schöne Beispiel Anthony van Noordts (Psalm 24, 2. Vers).

Beispiel 3: H. Scheidemann, «Vater unser im Himmelreich» (I), 2. Vers, T. 11ff.

a) ‚Energieprofil‘

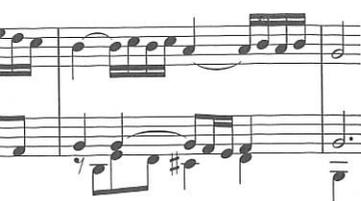
Die Zeile sollte in ihrer Gesamtheit dynamisch gestaltet werden. Abgesehen vom Bestreben, eine Choralzeile nach ihrem Textinhalt zu verzieren – dies setzt bereits große Erfahrung voraus – wird man fast immer eine Richtung, gegebenenfalls einen Höhepunkt in der Melodie ausmachen und sie dementsprechend gestalten können. Oft ist festzustellen, dass die Intensität der Verzierungslinie zunimmt, das heißt man diminiert – wie in Bsp. 3 – mehr in Richtung Kadenz (es sei denn, ein besonderer Höhepunkt ist inmitten der Zeile zu erkennen).

Dieses Phänomen der zunehmenden Intensität der Verzierung ist oft auch auf der Ebene einzelner Cantus-firmus-Noten zu beobachten: Deren zweite Hälfte wird meistens stärker coloriert als die erste. Die Verzierung fungiert sozusagen als Auftakt zur nächsten Choralnote. Bei Buxtehude sind zahlreiche solche Beispiele zu finden (vgl. Bsp. 4).

Beispiel 4: D. Buxtehude, «Herr Christ der einig Gottes Sohn»  
BuxWV 192, T. 6ff.

b) Rhythmische Vielfalt

Wie schon erwähnt, ist es von Vorteil, eine gewisse rhythmische Vielfalt in den Figuren zu erreichen. Oft konzentriert man sich ausschließlich auf die Wahl der Verzierungsnoten und gerät dabei in Gefahr, die Figuren stereotyp zu verwenden. Diese Bemerkung gilt übrigens sowohl für den



er einig Gottes Sohn»

ine gewisse rhythmische Vielfalt  
triert man sich ausschließlich auf  
rät dabei in Gefahr, die Figuren  
ung gilt übrigens sowohl für den



alten Diminutionsstil als auch für die ‚modernere‘ Verzierungskunst. In Bsp. 5 erreicht Buxtehude durch rhythmische Variation auch ein klares Energieprofil der Zeile mit zwei ‚Verdichtungs-Orten‘, nämlich auf dem ersten Schlag des Taktes 12 und bei der Schlusskadenz (ganzer Takt 13).

### c) Pausen

An die Verwendung von Pausen und Zäsuren in der Solostimme, aber auch in der Begleitung denkt man wohl am wenigsten. Bei Buxtehude sind sie aktiver Bestandteil der Gestaltung. Die vielfältige Verwendung von kurzen und längeren Pausen in den Begleitstimmen belebt den Satz und verleiht ihm Durchsichtigkeit. Besonders wirkungsvoll erweist sich eine Generalpause der Begleitstimmen auf einer betonten Note wie in Bsp. 6. Diese Generalpause hat außerdem einen praktischen Nebeneffekt: Sie erlaubt ein kurzes – und beim Extemporieren oft willkommenes – ‚Aufatmen‘, einen Augenblick um zu entscheiden, wie die Musik satztechnisch und harmonisch weitergeht ...



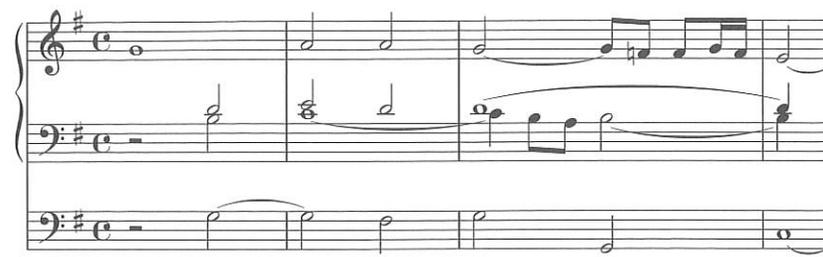
Beispiel 6: D. Buxtehude, «Nun komm der Heiden Heiland» BuxWV 211, T. 10ff.

### 3. Wie anfangen?

Die Praxis, mit fugiertem Einsatz der drei Begleitstimmen den Orgelchoral zu beginnen, ist sehr verbreitet und entspricht den ‚Standards‘ des liturgischen Orgelspiels, zumindest als Prüfungsanforderung. Zwar ist diese Form die kunstvollste (im Sinne ihrer Komplexität) und gehört sicherlich in den Übungskatalog, ist am Anfang der Arbeit aber nicht zwingend. Bei Buxtehude bildet sie sogar die Ausnahme. Verschiedene Eröffnungsszenarien sind bei Scheidemann und Buxtehude anzutreffen:

### Beginn mit der Solostimme

Die leichteste Lösung ist zugleich die wirkungsvollste – und wird von Buxtehude am häufigsten verwendet. Dabei kann der Cantus firmus entweder unverziert (Bsp. 7) oder mit auftaktiger Initialfloskel – man könnte von einer ‚Initiale‘ sprechen – einsetzen (Bsp. 8).



Beispiel 7: D. Buxtehude, «Nun bitten wir den heiligen Geist» BuxWV 209, Anfang



Beispiel 8: D. Buxtehude, «Ein feste Burg ist unser Gott» BuxWV 184, Anfang

Viele Choräle beginnen auftaktig. Da die Initiale sozusagen ein ‚Auftakt des Auftakts‘ ist, beginnt sie meistens auf einem betonten Taktschlag, wobei fast immer eine Sechzehntelpause (siehe Bsp. 8) der Figur mehr Schwung verleiht.

Wie verhalten sich nun die Begleitstimmen, nachdem der Cantus firmus eingesetzt hat? Drei Varianten sind zu finden:

- Alle Stimmen setzen (unverziert) zusammen ein (siehe Bsp. 7).
- Alt und Tenor beginnen zusammen, der Bass folgt verzögert. In diesem Fall agieren die Mittelstimmen in einer Art ‚Continuo-Aussetzung‘, oft in Terzen beginnend, der Bass setzt später meist kadenzierend ein («Der Tag, der ist so freudenreich» BuxWV 182. «Komm, heiliger Geist, Herre

Gott» BuxWV 200). Manchmal ist eine textausdeutende Absicht zu erkennen, wie zum Beispiel in «Es ist das Heil uns kommen her» BuxWV 186, wo mit dem fallenden Motiv die Ankunft des Heilands dargestellt sein könnte.

- c) Alle Begleitstimmen setzen nacheinander ein (der Bass an zweiter oder letzter Stelle), hier auch mit der Möglichkeit eines beibehaltenen Motivs. Buxtehudes Lösungen für diese Variante sind vielfältig: Die Motive müssen nicht unbedingt *alla fuga* einsetzen, wichtiger ist, dass sie ein charakteristisches Profil haben, das auf das barocke ‚Grundvokabular‘ zurückgreift (verschiedene Motive von drei bis fünf Noten wie Tetrachorde, die dann unter Umständen in Gegenbewegung einsetzen; Chromatik usw.). Bemerkenswert ist, dass die Motive praktisch nie aus dem Choralanfang gewonnen werden, vielmehr wird auf Kontrast und Komplementarität gesetzt.

Bei Buxtehude sind die eben genannten Varianten a) und b) etwa gleich oft vertreten. Natürlich ist a) leichter und somit zum Extemporieren besonders geeignet. Variante b) lässt sich aber mit Übung gut bewältigen und verleiht durch das progressive Eintreten der drei Ebenen (Diskant, Mittelstimmen, Bass) dem Anfang des Choralvorspiels eine kunstvolle Dynamik. Hier eine besonders kompakte Ausführung dieser Variante:

Beispiel 9: D. Buxtehude, «Durch Adams Fall ist ganz verderbt»  
BuxWV 183, Anfang

### Übung

Erprobe für die erste Zeile eines Chorals den Einsatz der Begleitstimmen nach den drei Modellen a) b) und c) – Schwierigkeitsgrad steigend

### Beginn mit den Begleitstimmen

Scheidemann bedient sich dieser Form praktisch ausnahmslos; auch hier zwei Varianten:

- a) Der Anfang der Choralzeile erklingt im Bass, Tenor und Alt übernehmen eine Continuo-Funktion, wobei sie kontrapunktisch konsequent geführt werden. Diese Disposition werden wir sowohl bei Scheidemann als auch bei Buxtehude oft in Zeilenzwischenspielen antreffen (siehe weiter unten). Zwei Choralvorspiele Scheidemanns mit ‚Bass-Beginn‘: «Es ist gewisslich an der Zeit» und «Gelobet seist Du, Jesu Christ» (Bsp. 10).
- b) Alle vier Stimmen setzen fugierend ein. Dieser ‚Fugato-Beginn‘, die häufigste Form der Eröffnung bei Scheidemann (in zehn von fünfzehn Fällen), findet seinen Ursprung in der Vokalmotette. Sicher gehörte diese kontrapunktische Technik im 17. und 18. Jahrhundert zum ‚Grundwissen‘ jedes improvisierenden Tastenspielers. Das Studium entsprechender Choralvorspiele Johann Pachelbels und Friedrich Wilhelm Zachows ist diesbezüglich sehr empfehlenswert.

Die Disposition der Einsätze von Alt, Tenor und Bass will natürlich geplant sein – durchaus eine Herausforderung beim Extemporieren. Ein Motiv – ein *soggetto* – wird aus dem Anfang des Chorals gewonnen. Im Gegensatz zu den Choralbearbeitungen der mitteldeutschen Schule ist dieses *soggetto* in den gleichen Notenwerten wie diejenigen des Cantus firmus auszuführen (was die Beherrschung der Metrik beim Extemporieren übrigens erleichtert). Alle vier Stimmen sind an der Fugenexposition beteiligt, das heißt, das *soggetto* erscheint in Dux- oder Comes-Form, wobei der vierte Einsatz (Cantus firmus im Sopran) *per definitionem* in Dux-Form ist. Wie werden die drei ersten Einsätze organisiert? Eine regelmäßige Abwechslung ergibt Comes-Dux-Comes-Dux; es ist auch die am häufigsten anzutreffende Form bei Buxtehude. Die ‚Exposition‘ sieht also folgendermaßen aus:

1. Alt oder Tenor = Comes
2. Tenor oder Alt = Dux
3. Bass = Comes (immer an dritter Stelle)
4. Sopran (Cantus firmus) = Dux

Man findet aber auch die Reihenfolge Dux-Comes-Dux-Dux, Dux-Comes-Comes-Dux, sogar Comes-Dux-Dux-Dux. Die am besten geeignete Reihenfolge ist schlussendlich vom Profil und vom Tonumfang des *sog-*



Beispi

gettos

beim

sieren

es bei

nimm

der R

rungs

tische

weil vi

der to

komm

(phryg

4. W

Nenne

reicher

tehude

Schluss

sich hi

Gesam

kann n

es nich

13 Hier

Han

14 Ein

Unte

praktisch ausnahmslos; auch hier

im Bass, Tenor und Alt überneh-  
men sie kontrapunktisch konsequent  
werden wir sowohl bei Scheide-  
manns Vorspielen als auch bei den  
Vorspielen Scheidemanns mit ‚Bass-  
partie‘ und «Gelobet seist Du, Jesu

Christ». Dieser ‚Fugato-Beginn‘, die  
Scheidemann (in zehn von fünfzehn  
Beispielen der Vokalmotette. Sicher gehörte  
er im 17. und 18. Jahrhundert zum  
Repertoire des Tastenspielers. Das Studium  
von Pachelbels und Friedrich Wil-  
helm Bach ist empfehlenswert.

Der Tenor und Bass will natürlich ge-  
winnbringend beim Extemporieren. Ein  
Anfang des Chorals gewonnen. Im  
Anfang der mitteldeutschen Schule ist  
er wertvoller als denjenigen des Cantus  
firmus. Die Metrik beim Extemporieren  
ist an der Fugenexposition  
ähnlich wie in Dux- oder Comes-Form, wo  
der Sopran *per definitionem* in Dux-  
form organisiert? Eine regel-  
mäßige Dux-Comes-Dux; es ist auch die am  
besten geeignete. Die ‚Exposition‘ sieht also



Beispiel 10: H. Scheidemann, «Gelobet seist Du, Jesu Christ», Anfang

gettos abhängig, insbesondere weil der Bass nicht zu tief liegen darf. Was  
beim Komponieren keine Schwierigkeit bereitet, benötigt beim Improvi-  
sieren ein schnelles Erfassen der möglichen Einsatzlagen: Häufig kommt  
es beim Spielen vor, dass der Alt die Lage des Cantus firmus vorweg-  
nimmt – dies sollte möglichst vermieden werden. Die Einsätze werden in  
der Regel eng gehalten – in der norddeutschen Musik ist die ‚Engfüh-  
rungslust‘ offensichtlich.<sup>13</sup> Freilich gehörte es zur Kunst, das kontrapunk-  
tische Potential eines Themas auszuschöpfen. Aus diesem Grund, und  
weil viele Chormelodien eine Quart- oder Quintstruktur aufweisen, ist  
der tonale Comes zu verwenden. Subdominantisches Beantwortungen  
kommen auch vor, oft bei Chormelodien im dritten und vierten Ton  
(phrygisch).

#### 4. Wie enden?

Nennen wir ‚Coda‘ den Abschnitt der Choralvariation, der mit dem Er-  
reichen der letzten Cantus-firmus-Note beginnt. Scheidemann und Bux-  
tehude zeigen auf vielfältige und glanzvolle Weise, wie man diesen  
Schlussteil gestalten kann. Bei den norddeutschen Komponisten drückt  
sich hier eine ganz besondere ‚Spiel-Freudigkeit‘ aus. Wie wichtig für die  
Gesamtwirkung einer Improvisation die Gestaltung des Schlusses ist,  
kann nicht genug betont werden. Vor allem: Einen neutralen Schluss gibt  
es nicht, sei es nun die Absicht des Spielers, einen klaren Affekt auszudrü-

cken oder mit dem Klang der Orgel zu ‚brillieren‘. Verschiedene ‚Affekt-  
richtungen‘ lassen sich mit einer *Tirata* der Solostimme auf dem Schluss-  
orgelpunkt gut darstellen (siehe Übung unten).

Harmonisch gesehen handelt es sich bei der Coda immer um einen  
Orgelpunkt, sei dieser explizit ausgedrückt (mit Halteton) oder nicht  
(→ für die üblichen Orgelpunktharmonien siehe S. 113). Befindet sich der  
Halteton in der Oberstimme, entfällt die Möglichkeit einer Harmonie  
auf der Dominante.<sup>14</sup> Für die Organisation der anderen Stimmen bieten  
sich verschiedene Optionen an:

##### a) Sopran-Passaggio über dem Schlussakkord

Dies ist das einfachste Modell, dessen Ursprung in den Toccaten des 16.  
und 17. Jahrhunderts (insbesondere Sweelinck) zu suchen ist. Scheide-  
mann verwendet es noch recht häufig (vgl. Bsp. 11; siehe auch «Mensch,  
willst du leben seliglich» u. a.), Buxtehude seltener (vgl. «Der Tag, der  
ist so freudenreich» BuxWV 182, «Durch Adams Fall» BuxWV 183,  
«Nimm von uns, Herr» BuxWV 207, 3. Vers und «Wir danken dir»  
BuxWV 224).

##### b) Sopran-Passaggio mit Anpassung der Mittelstimmen

Diese Variante des vorigen Modells verwendet hauptsächlich Buxtehude.  
Die Begleitstimmen können sich dem melodisch-harmonischen Verlauf  
des Passaggios mehr oder weniger anpassen. Die Grenzen zwischen a)  
und b) sind eher fließend.

<sup>13</sup> Hier lohnt sich der Vergleich der Exposition mehrerer Vorspiele zu ein und demselben Choral, z. B. «Helft mir Gott's Güte preisen» von Dietrich Buxtehude und Johann Nicolaus Hanff.

<sup>14</sup> Ein ausdrucksvolles Gegenbeispiel ist am Schluss von Bachs «Erbarm dich mein, o Herre Gott» BWV 721 im vorletzten Akkord (verminderter Septakkord) zu finden. Auch die Unterbrechung des Orgelpunkts als *abruptio* durch eine freie Kadenz – ein starkes rhetorisches Mittel – verwenden Scheidemann und Buxtehude nicht, Bach später aber wohl (siehe z. B. Allein Gott in der Höh' sei Ehr., BWV 666).

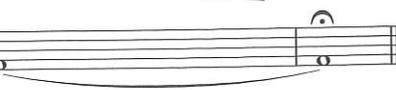
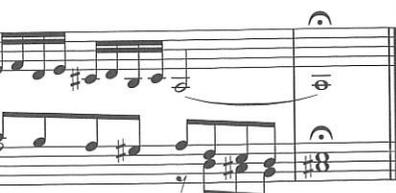
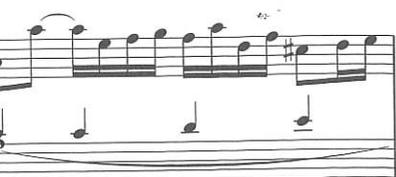
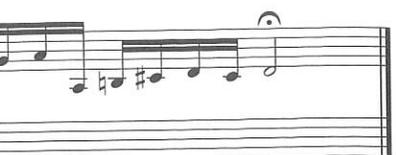
Beispiel 11: H. Scheidemann, «Lobet den Herren», 2. Versus, Schluss

### Übung

Probiere verschiedene Passaggi über einen gehaltenen Schlussakkord: aufsteigend, absteigend, bogenförmig. Es hilft, sich dabei einen Affekt zumindest ganz allgemein vorzustellen. Vergleiche zur Anregung das in hoher Lage endende Passaggio von «Komm, heiliger Geist» BuxWV 199 (Bsp. 12) mit der absteigenden, den gesamten Diskurs ‚beruhigenden‘ Linie bei «Von Gott will ich nicht lassen» BuxWV 220 (Bsp. 13).

Beispiel 12: D. Buxtehude, «Komm, Heiliger Geist» BuxWV 199, T. 58–60

Beispiel 13: D. Buxtehude, «Von Gott will ich nicht lassen» (I) BuxWV 220, T. 25–28



«Will ich nicht lassen» (I) BuxWV 220,

c) *Peroratio*<sup>15</sup>

Bei dieser Variante ist der Orgelpunkt-Halteton nicht mehr zwingend, der Bass bewegt sich ebenso wie die Mittelstimmen. Harmonisch gesehen handelt es sich um eine (unter Umständen ausgedehnte) IV-I-Kadenz. Wie und mit welchem Rhythmus sich die erste und vierte Stufe abwechseln, muss beim Üben besonders berücksichtigt werden: Eine gewisse Stabilität im harmonischen Aktionstempo wird sicher erwartet (siehe Bsp. 14). Hier kommt die schon erwähnte norddeutsche Spielfreudigkeit besonders zur Geltung.<sup>16</sup>

IV I 6

Beispiel 14: H. Scheidemann, «Wir glauben all», 2. Vers, Schluss

d) *Liegeton in der Oberstimme*

Hier wird der Schlussston des Chorals im Diskant ausgehalten. Die Begleitstimmen können sich im Rahmen der üblichen Orgelpunktharmonien frei bewegen – ein häufig anzutreffendes Modell, besonders bei Buxtehude und später bei Bach (z. B. «Schmücke dich» BWV 654). Diese Coda-Variante etabliert sich zunehmend als Schlussmodell für den colorierten Orgelchoral, während die virtuoseren Passaggi immer seltener erscheinen. In Bsp. 15 beachte man Buxtehudes elegante trugschlüssige Wendung zur sechsten Stufe (a-Moll-Akkord), die mittels einer Pause (T. 42, 1. Schlag) verschleiert ist.

15 → Zum Begriff siehe S. 368.

16 In den freien Orgelwerken wird die *peroratio* mit IV-I-Schlusskadenz oft exzessiv ausgeweitet. Die Schlüsse von Buxtehudes Präludien in g BuxWV 142 und in a BuxWV 153,

41

Beispiel 15: D. Buxtehude, «Es ist das Heil uns kommen her» BuxWV 186,  
T. 41–44

### Übung

Übe die bisher beschriebenen Coda-Varianten (in der Disposition «Auff 2 Clavier. Pedaliter») mit Hilfe von Bsp. 16. Das Studieren zahlreicher Schlusswendungen bei den norddeutschen Komponisten und auch bei Bach ist für die Erstellung eines eigenen ‚Lösungskatalogs‘ unabdingbar. So werden die wichtigen idiomatischen Wendungen erfasst. Diese Aneignung beginnt – wie immer – mit dem Nachahmen und Transponieren verschiedener Lösungen.

Beispiel 16: Jacob Praetorius, «Vater unser im Himmelreich», Reduktion  
von T. 55–59

## 5. Die Zeilenzwischenispiele

Die Extempore-Gestaltung metrisch kontrollierter Abschnitte zwischen zwei Choralzeilen ist der anspruchsvollste Teil unserer Aufgabe, da in diesem Fall der Cantus firmus nicht mehr als ‚roter Faden‘ dient. Erfahrungsgemäß tendiert man beim Improvisieren von Zwischenspielen zu ausgedehnten Episoden. Oft verliert man dabei schnell die metrische Übersicht und läuft Gefahr, dass diese Abschnitte im Verhältnis zu den Choralzeilen zu lang werden. Deshalb gilt die grundsätzliche Regel, Zeilenzwischenispiele tendenziell kurz zu halten, wenn auch ihre Länge zum Teil von der gewählten Satztechnik abhängt.

Viele Chormelodien sind auftaktig. Es ist aber nicht leicht, mit einem Zeilenzwischenispiel eine schwache Zählzeit metrisch korrekt anzusteuern. Deshalb empfiehlt es sich, bereits auf der vorhergehenden starken Zählzeit zu kadenzieren und diesen ‚harmonischen Zustand‘ bis zum Einsatz des Cantus firmus zu verlängern. Konkret (im C-Takt mit Cantus firmus in Vierteln): Beginnt eine Zeile auf dem vierten Schlag, beendet man das Zwischenispiel bereits auf dem dritten Schlag.

Wie bei der Gestaltung des Anfangs bereits erwähnt, muss der Bewegungsräum der Mittelstimmen bedacht werden. Hier gelten aber keine strengen Regeln: Sie können unter Umständen die Lage des (pausierenden) Cantus firmus überschreiten, müssen diese aber vor Wiedereintreten des Soprans rechtzeitig ‚räumen‘.

Verschiedene Satztechniken werden von Scheidemann und Buxtehude angewendet:

### a) ‚Small talk‘

Das Verwenden von einfachen Bausteinen wie Sequenzen und Kadenzen bietet eine flexible Möglichkeit, ein kurzes, metrisch kontrolliertes Zwischenispiel zu gestalten. Diese mögen als Gerüst recht simpel klingen, erscheinen aber in einem anderen Licht, sobald sie verziert werden. Hier ist das Studium der Choralvorspiele von Johann Pachelbel und seinem Kreis sehr empfehlenswert.<sup>17</sup>

Folgendes Beispiel von ein aufsteigender Tetraden kann. Dazu setzen Diese Phrasenversch vermutet, am besten (seltener mit dem Le

Beispiel 17: H. Scheidemann

### b) ‚Terzen‘

Die häufige Verwendung für dieses Intervall verausgeterzte Linien eingesetzt, bleibt unterkeit. Die daraus resultknappen Zwischenispiel «Komm, heiliger Geispielspiel einfache T die Terzen für die Ve wird eine wellenartig anschließende Oktavden, er rechtfertigt so und bereitet mit Schw herabkommenden H

kontrollierter Abschnitte zwischen  
llste Teil unserer Aufgabe, da in die-  
r als ‚roter Faden‘ dient. Erfahrungs-  
eren von Zwischenspielen zu ausge-  
abei schnell die metrische Übersicht  
te im Verhältnis zu den Choralzeilen  
ndsätzliche Regel, Zeilenzwischen-  
n auch ihre Länge zum Teil von der

ig. Es ist aber nicht leicht, mit einem  
hlzeit metrisch korrekt anzusteuern.  
f der vorhergehenden starken Zähl-  
onischen Zustand‘ bis zum Einsatz  
nkret (im C-Takt mit Cantus firmus  
em vierten Schlag, beendet man das  
a Schlag.

ngs bereits erwähnt, muss der Be-  
acht werden. Hier gelten aber keine  
ständen die Lage des (pausierenden)  
diese aber vor Wiedereintreten des

n von Scheidemann und Buxtehude

einen wie Sequenzen und Kadenz  
kurzes, metrisch kontrolliertes Zwi-  
als Gerüst recht simpel klingen, er-  
s, sobald sie verziert werden. Hier ist  
Johann Pachelbel und seinem Kreis

Folgendes Beispiel von Scheidemann zeigt, wie ein Standardmotiv – hier ein aufsteigender Tetrachord – mit anschließender Kadenz verwendet werden kann. Dazu setzt der Cantus firmus kunstvoll auf der *penultima* ein. Diese Phrasenverschränkung ist leichter zu bewerkstelligen als vielleicht vermutet, am besten wenn die Choralzeile auftaktig mit der  $\hat{2}$  oder  $\hat{3}$  (seltener mit dem Leitton) beginnt.<sup>18</sup>

Einsatz auf der Penultima

Doppia

Beispiel 17: H. Scheidemann, «Christ lag in Todesbanden», T. 23–26

#### b) ‚Terzen‘

Die häufige Verwendung von Terzen in Buxtehudes Satz lässt seine Vorliebe für dieses Intervall verspüren. Als ‚weiche‘ Konsonanz drücken Terzen bzw. ausgeterzte Linien eine besondere Heiterkeit und schlichte Fröhlichkeit aus. Außerdem sind sie leicht anzuwenden; werden sie ohne dritte Stimme eingesetzt, bleibt unter Umständen eine gewisse harmonische Zweideutigkeit. Die daraus resultierende Flexibilität kommt der Gestaltung von freien, knappen Zwischenspielen entgegen. Folgender Abschnitt aus Buxtehudes «Komm, heiliger Geist» (Bsp. 18) zeigt beispielhaft, wie diese für das Zwischenspiel einfache Technik zur Geltung kommen kann. Zunächst stehen die Terzen für die Verzierung des Schlussakkordes der ersten Zeile. Dann wird eine wellenartige, absteigende Linie in Sekundschritten gebildet; der anschließende Oktavsprung ist nicht nur satztechnisch notwendig geworden, er rechtfertigt sozusagen die vorangehende, zuerst unscheinbare Linie und bereitet mit Schwung den Einsatz der zweiten Zeile vor. Das Bild des herabkommenden Heiligen Geistes schwingt mit:

Beispiel 18: D. Buxtehude, «Komm, heiliger Geist» BuxWV 199, T. 6–9

Während dieses Zwischenspiels schweigt das Pedal und setzt sogar erst nach Wiedereintritt des Solos ein. Dies ist ebenso wirkungsvoll wie einfach: Der Bass, wie eben die Terzlinie zuvor, hat hier keine thematische Funktion; er übernimmt die fallende Linie der Mittelstimmen. Die Terzen können aber auch in Kombination mit einer Gegenlinie gebracht werden, wie in Buxtehudes «Christ, unser Herr zum Jordan kam» (Bsp. 19). In Takt 6 sind die Motive nicht thematisch und in Takt 7 verbirgt sich eine kanonische Struktur (siehe unten unter Punkt 6).

Beispiel 19: D. Buxtehude, «Christ, unser Herr» BuxWV 180 T. 5ff.

The image shows a musical score for two staves, labeled 'Zeile 1' and 'Zeile 2'. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The score consists of two systems. The first system covers measures 15-18, and the second system covers measures 19-22. A bracket labeled 'Vorzitat Zeile 2' spans measures 19-22 in the bass line, indicating the start of the next line's bass part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Beispiel 20: H. Scheidemann, «Herr Christ der einig Gottes Sohn» 2. Vers, Takte 15–22

### c) ‚Bass-Vorzitat‘

Das Zwischenspielmodell, welches im Bass den Beginn der nächsten Zeile bringt, wird von Scheidemann am häufigsten verwendet. Die freien Mittelstimmen, die den Bass dabei kontrapunktieren, dienen praktisch als Generalbassaussetzung. Das Zeilen-Zitat im Bass beginnt meistens dicht am Ende der vorangehenden Zeile, zum Beispiel auf dem Schluss-ton der Kadenz (Bsp. 20). Ist die Zeile kurz genug, kann sie als ‚Bass-Vorzitat‘ vollständig durchgeführt werden (vgl. Bsp. 21).

The image shows a musical score for two staves, labeled 'c. f.'. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The score consists of two systems. The first system covers measures 14-15, and the second system covers measures 16-17. A bracket labeled 'c. f.' spans measures 16-17 in the bass line, indicating the start of the next line's bass part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Beispiel 21: D. Buxtehude, «Nun komm, der Heiden Heiland»  
BuxWV 211, T. 14ff.

### Übung

Spieler bei einem ausgewählten Choral jeweils den Anfang jeder Zeile im Pedal und begleite ihn mit den beiden Mittelstimmen. Wieviel vom Anfang schlussendlich zitiert wird, hängt unter anderem vom Zielton der nächsten Zeile ab, aber auch davon, ob dieses Motiv ein charakteristisches (eventuell kanonisches) Profil hat. Führe den Bass gegebenenfalls frei weiter bis zum Eintreten der ersten Cantus-firmus-Note (derselben Zeile) im Sopran. Die Aussetzung kann zunächst einfach Note gegen Note, danach mit kontrapunktischen Linien realisiert werden. Untersuche dabei, ob die Mittelstimmen imitierend geführt werden können: Weist der Bassgang eine kanonische Struktur auf (siehe weiter unten), ist dies der Fall.<sup>19</sup>

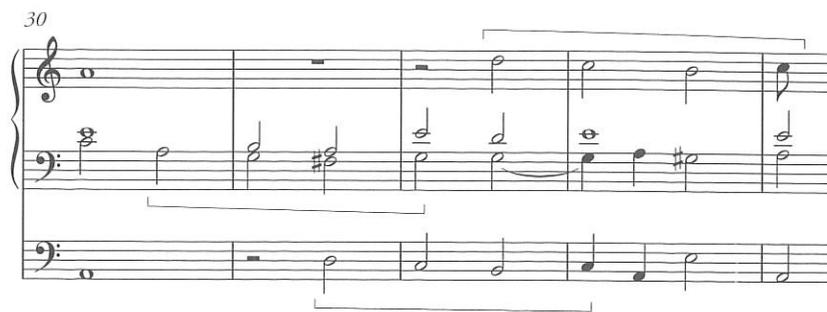
An dieser Stelle kann erneut der sechste Vers über «Vater unser im Himmelreich» von Jacob Praetorius als Musterbeispiel herangezogen werden: Hier wird die Technik des ‚Bass-Vorzitats‘ konsequent angewendet. Bietet sich eine kanonische Führung eines Zeilenabschnitts an, geschieht dies zwischen einer Mittelstimme und dem Bass, ansonsten bilden die Mittelstimmen nur eine Art Continuo-Aussetzung.

<sup>19</sup> So hat z. B. das Kopfmotiv der zweiten Zeile des Chorals «Herr Christ, der einig Gottes Sohn» (vgl. Bsp. 20) als Terzfalltreppe kanonisches Potential; das Motiv im Alt nutzt – mit leichter Verschiebung – diese Mäandrierbarkeit aus.



eweils den Anfang jeder Zeile im  
ttelstimmen. Wieviel vom Anfang  
nderem vom Zielton der nächsten  
v ein charakteristisches (eventuell  
gebenenfalls frei weiter bis zum  
(derselben Zeile) im Sopran. Die  
egen Note, danach mit kontrapunk-  
ische dabei, ob die Mittelstimmen  
st der Bassgang eine kanonische  
der Fall.<sup>19</sup>

Vers über «Vater unser im Himmel-  
beispiel herangezogen werden: Hier  
nsequent angewendet. Bietet sich  
abschnitts an, geschieht dies zw-  
ass, ansonsten bilden die Mittel-  
tzung.



Beispiel 22: Jacob Praetorius, «Vater unser im Himmelreich», 6. Vers,  
T. 30–34

Noch eine generelle Bemerkung zum differenzierten Gebrauch des Pedals: Buxtehude lässt die Bass-Stimme oft schweigen, zum Beispiel bei der Wiederholung des Stollens (siehe «Von Gott will ich nicht lassen» BuxWV 220) oder in manchen Zwischenspielen. Bei Scheidemann sind die Pausen im Bass noch relativ selten. Ein Beispiel scheint jedoch die ‚buxtehudesche Manier‘ vorahnen zu lassen: «Lobet den Herren», in dem der Satz der Wirkung eines *recitativo secco* nahesteht. In diesem Fall spielt sicher der Text des Choralis und dessen Affekt eine Rolle.

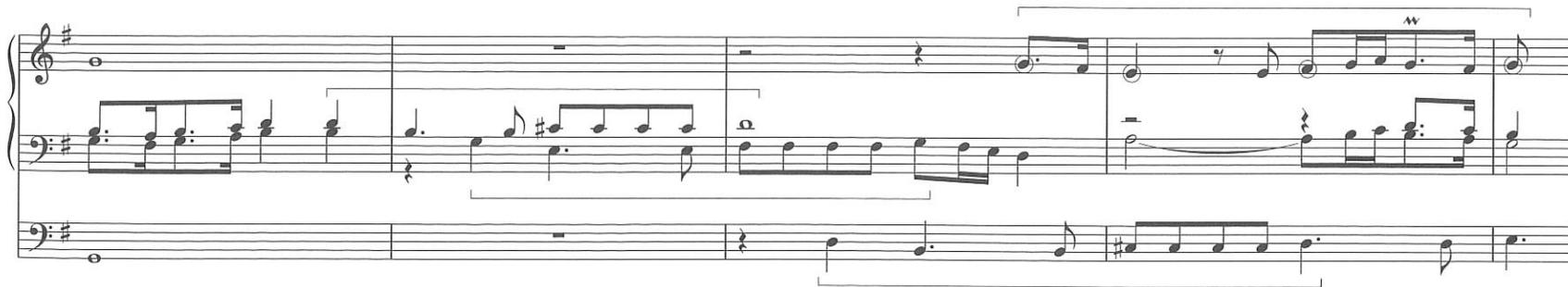
d) ‚Motettisch‘

Diese Technik hat ihren Ursprung im Motettensatz des 16. Jahrhunderts. Es geht hier darum, aus jeder Choralzeile ein *soggetto* zu formulieren, wel-

ches dann dreistimmig fugiert wird. Wie schon erwähnt, spielt die Möglichkeit, diese Einsätze eng zu führen, besonders im norddeutschen Stil eine wichtige Rolle, sie ist sogar stilbildend. Oft ist es auch möglich, ein Motiv mit kanonischem Potential zu gewinnen, wie zum Beispiel in Takt 23f. aus Buxtehudes «Es spricht der Unweisen Mund wohl» (Bsp. 23); gegebenenfalls kann dieses Motiv so ‚gebogen‘ werden, dass es – auch für kurze Zeit – kanonisch geführt werden kann.

6. Kanonische Sequenzmodelle

Für die norddeutschen Komponisten gehören doppelter Kontrapunkt und Kanon zu den zentralen Aspekten der Kompositionstechnik. Dabei scheint die Vermittlung der Kompositionslehre Jan Pieterszoon Sweelincks durch seine Schüler, unter anderem Jacob Praetorius und Johann Adam Reincken eine wichtige Rolle gespielt zu haben.<sup>20</sup> Die *Composition Regeln* des «Organistenmachers»<sup>21</sup> aus Amsterdam erweisen sich als Bearbeitung von Zarlino's *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1573); sie handeln ausführlich vom doppelten Kontrapunkt. Buxtehude, der sich zusammen mit Johann Theile, Christoph Bernhard und Johann Adam Reincken in den 1670er Jahren intensiv mit kontrapunktischen Fragestellungen beschäftigte, tat dies sehr wahrscheinlich direkt oder indirekt anhand dieser Quelle.<sup>22</sup>



Beispiel 23: D. Buxtehude, «Es spricht der Unweisen Mund wohl» BuxWV 187, T. 23–26

<sup>20</sup> Zur problematischen Überlieferung der *Composition Regeln* (Ausgabe: Sweelinck 1910) siehe Grapenthin 2002.

<sup>21</sup> So nennt ihn Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Mattheson 1740, S. 332).

Bezogen auf den Zeitraum um 1700 sind aus theoretischer Sicht die Schriften Andreas Werckmeisters von großer Bedeutung. Die Ausführungen seiner *Harmonologia musica* ermöglichen einen spannenden Einblick in eine für die Improvisation angewandte kontrapunktische Methode, die sich in erster Linie an «Incipienten» richtet, also an Lernende ohne große Erfahrung im Kontrapunkt.<sup>23</sup> Werckmeisters Kanonlehre kann als Transformation der Inhalte des *contrappunto alla mente* des 16. und 17. Jahrhunderts für die organistische Improvisationspraxis gesehen werden.<sup>24</sup> Es ist bemerkenswert, dass sie die kompositorische Praxis seiner Zeit widerspiegelt: In zahlreichen Werken Buxtehudes ist die Wichtigkeit von Sequenz-Motiven sowie die Sonderrolle von Terzen (im kontrapunktischen Kontext, aber auch als selbständiger musikalischer Topos) erkennbar.<sup>25</sup>

Der Anspruch, den doppelten Kontrapunkt für die Improvisation zu gewinnen, hat einen Preis, den Werckmeister bewusst in Kauf nimmt: Er beschränkt sich auf die kanonische Engführung sequenzartiger Motive; die Erweiterung eines doppelten Kontrapunkts zur Drei- und Vierstimmigkeit erreicht er durch eine einfache Verdoppelung der Ausgangsstimmen in Terzen<sup>26</sup> (→ Bsp. 8 auf S. 28). Einige der wichtigsten Treppensequenzen wurden bereits im ersten Teil des *Compendiums* vorgestellt.<sup>27</sup> Bsp. 24 enthält die wichtigsten nochmals in gedrängter Übersicht.

In den knapp gehaltenen Zwischenspielen des colorierten Orgelchors werden jedoch kaum längere kanonische Sequenzen durchgeführt.<sup>28</sup> Vielmehr beschränkt sich der kanonische ‚Ansatz‘ auf drei oder vier Notensätze des Cantus firmus. Der Anspruch auf einen ‚perfekten‘ bzw. längeren Kanon, der vielleicht beim Komponieren sein Platz haben kann, sollte beim Extemporieren nicht gestellt werden. Dennoch ermöglicht die Kenntnis typischer kanonischer Sequenzen das schnelle Erfassen des

kontrapunktischen Potentials einer Choralzeile und dessen praktische Anwendung in den Zwischenspielen. Deshalb sollten sie konsequent geübt werden.

A] Unterquintkanon

B] Unterquartkanon

C] Unterquintkanon

D] Unteroktavkanon

Beispiel 24: Kanonische Gegenschrittsequenzen

23 Vor allem das mit «Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis» überschriebene Kapitel (Werckmeister 1702, S. 95–142).

24 Siehe Froebe 2007a, S. 23–24.

25 Vgl. Dodds 2006. Exakt die von Werckmeister beschriebene Unter- und Überterzung eines doppelten Kontrapunkts verwendet Buxtehude in seinem für Joh. Valentin Meder komponierten *Canon duplex per augmentationem* BuxWV 123.

26 «[...] also daß unten lauter Tertien, und oben lauter Tertien bleiben, das ist also der Schlüssel zu allerhand Arten von den Canonibus und gedoppelten 3. und 4. fachen Contrapuncto.» (ebd., S. 102).

27 → Bsp. 25 auf S. 82, Bsp. 47 auf S. 92, Bsp. 50 auf S. 94.