

Jon Laukvik

Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis

Grundzüge des Orgelspiels
unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen
in 3 Teilen

Teil 1

Orgel und Orgelspiel
im Barock und in der Klassik

Textband

 Carus 60.002

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis
ist in 3 Teilen erschienen:

Teil 1: Orgel und Orgelspiel im Barock und in der Klassik

Dieser Teil besteht aus Text- und Notenband

ISBN 978-3-923053-61-2 / Carus 60.002

Text- und Notenband sind auch einzeln erhältlich:

Textband ISBN 978-3-89948-288-1 / Carus 60.002/01

Notenband ISMN M-007-07123-3 / Carus 40.511

Teil 2: Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor

ISBN 978-3-923053-62-9 / Carus 60.004

Teil 3: Die Moderne

ISBN 978-3-89948-227-0 / Carus 60.006

Teil 1: Textband

7. Auflage (2020)

© 1990 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 60.002/01

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten /All rights reserved

2020 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

ISBN 978-3-89948-288-1

Inhalt

Vorwort	9
Bibliographie I (Primär- und Sekundärliteratur)	16
Legende	19

Teil A. Technische und musikalische Grundlagen

Kapitel I. Elementare Spieltechnik – erste musikalische Aspekte

I.1. Technische Voraussetzungen, ein Repetitorium	20
Körperbewußtsein 20 – Sitzposition 20 – Das Fingerspiel 22 – Pedalspiel 22	
I.2. Der Anschlag – Tongestaltung	24
Die Ansprache 24 – Der Ton 24 – Die Absprache 24 – Das „Schnellen“ 27 – Der Pedalanschlag 28	
I.3. Die Artikulation	29
Das <i>ordentliche Fortgehen</i> 29 – Artikulation und klangliche Transparenz 30 – Artikulation und Akzentuierung 30 – Die „Klangfüße“ 32 – Anschlagsdynamik 34	
I.4. Der alte Fingersatz – Artikulationskurs 1	36
Vergleich mit dem modernen Fingersatz 36 – Sinn und Wesen des alten Fingersatzes 36 – Ältere und jüngere Beispiele 38 – Zusammenfassung des Regelwerks 41 – Selbständige Erstellung eines alten Fingersatzes 44 – Konsequenzen aus der bisherigen Auseinandersetzung 46 – Musikalische Anregungen 48	
I.5. Die Pedalapplikatur	50
Zur Geschichte des frühen Pedalspiels 50 – Das reine Spitzenspiel 50 – Die Tonleiterapplikatur 55 – Der Gebrauch des Absatzes 56	
I.6. Der grammatikalische Akzent – der spätbarocke Fingersatz: Artikulationskurs II	58
Der grammatikalische Akzent 58 – Der spätbarocke Fingersatz 61 – Weitere Anregungen zur Fingersetzung in spätbarocker Musik 65 – Weitere Differenzierung der Artikulation 67 – Weitere Spielkonventionen 76	

Kapitel II. Allgemeine musikalische Aspekte

II.1. Takt und Tempo	78
Tempo und subjektive Freiheit 78 – Verhältnis zwischen Taktart und Tempo: <i>Tempo giusto</i> 79 – Notenwerte und Tempo 80 – Charakter, Stil und Tempo 80 – Die Charakterbezeichnungen 83 – Die „zusammengesetzten“ Taktarten 85 – Archaische (proportionale) „Taktangaben“ 85 – Die schwarze und die weiße Notation 86	
II.2. Die Agogik	87
Agogik und grammatikalische Akzente 88 – Agogik und pathetische Akzente 88 – Agogik und formaler Aufbau 90 – Das barocke <i>Tempo rubato</i> 90 – Zusammenfassung und einige weitere Hinweise zur Anwendung der Agogik 91	

II.3. Die Interpunktion	93
Geschichte der Interpunktion 93 – Ihre rhetorische Aufgabe 93	
II.4. Die Verzierungen und andere Zeichen im Notenbild	95
Definitionen 95 – Frühe Verzierungsformen 95 – Spätere Formen („wesentliche“ und „willkürliche“ Verzierungen) 97 – Ausführungshinweise 97 – Der Legatobogen, der Staccatopunkt 98 – Verschiedene Ergänzungsfragen (Verzierungen, Haltebögen, Akzidentien) 99	
II.5. Zur Frage der Temperatur (Stimmung)	101
Die Obertonreihe 101 – Tonartencharakteristik 102	

Kapitel III. Das Üben 103

Das Üben als Meditation 103 – Zum grundsätzlichen Ablauf 103 – Finger- und Fußsatzschreiben 104 – Weitere Anregungen 106 – Zum Üben der Verzierungen 109

Teil B. Die stilistische Differenzierung der Interpretation

Kapitel I. Die Musik des Früh- und Hochbarock

I.1. Italien	113
Musikgeschichtlicher Abriß 113 – Die Quellenlage 114 – Das Instrument 116 – Das Registrieren 117 – Die Ornamentik 118 – Die Toccata, der <i>stylus phantasticus</i> 120 – Ergänzung von Verzierungen 125 – Weitere Besonderheiten der Notation und der Ausführung 126 – Weitere Formtypen 128 – Tempo und Proportion 129	
I.2. Niederlande – Norddeutschland	131
Musikgeschichtlicher Abriß 131 – Zur Textüberlieferung, Quellenlage und -kritik 132 – Das niederländische Instrument 135 – Das norddeutsche Instrument 136 – Das Registrieren 137 – Die Ornamentik 141 – Die freien Werke: Praeludium, Praeambulum, Toccata 146 – Ergänzung von Verzierungen 152 – Weitere Angaben im Notentext und Besonderheiten der Notation und der Ausführung 154 – Die choralgebundenen Werke 157 – Weitere Formtypen 158	
I.3. Frankreich	159
Musikgeschichtlicher Abriß 159 – Die Quellenlage 160 – Das Instrument 161 – Das Registrieren 162 – Die Ornamentik 169 – Die Inegalität 169 – L.-N. Clérambaults Suite <i>du deuxième ton</i> 173 – Ergänzung von Verzierungen 182 – Verfeinerung der Inegalität 184 – N. de Grigny 186 – Weitere aufführungspraktische Anregungen 190 – Abschließende Bemerkungen zu Inegalität und Ornamentik bei frühen Meistern 192	
I.4. Süd- und Mitteldeutschland	196
Musikgeschichtlicher Abriß 196 – Das Instrument 197 – Das Registrieren 198 – J.J.Froberger 199 – J. Pachelbel 200 – Georg Muffat 201 – Weitere Besonderheiten der Notation und der Ausführung bei Georg Muffat 205	
I.5. Spanien – Portugal	207
Musikgeschichtlicher Abriß 207 – Die Quellenlage 207 – Das Instrument 209 – Das Registrieren 210 – Die Ornamentik 211 – Inegalität in spanischer Musik 212 – F. Correa de Arauxo 213	
I.6. England	216
Musikgeschichtlicher Abriß 216 – Das Instrument 217 – Die Ornamentik 218 – H. Purcell 218	

Kapitel II. J. S. Bach und das deutsche Spätbarock

II.1. Stilistische Aspekte	220
II.2. Die Quellenlage	222
II.3. Das Instrument	223
II.4. Das Registrieren – Der Manualwechsel	225
II.5. Die Ornamentik (O Mensch, bewein dein Sünde groß)	229
Weitere Verzierungsformen bei J.S. Bach 235 – Wesentliche Manieren, weitere Beispiele und einige Problemfälle 239 – Die willkürlichen Manieren bei J.S. Bach 245 – Ergänzung von Verzierungen 245	
II.6. Der Legatobogen, der Staccatopunkt	248
Ergänzung von Legatobögen und Staccatopunkten 255	
II.7. Weitere Verfeinerungen der Artikulation in spätbarocker Musik (gruppenbildende Artikulation)	256
II.8. Weitere Spielkonventionen	261
Angleichung bei Triolen 263	
II.9. Die spätbarocke Interpunktion	265
II.10. Tempofragen	270
II.11. Weitere spätbarocke Komponisten.	271

Kapitel III. Die Klassik

III.1. Stilwandel – der „empfindsame Stil“	273
III.2. Carl Philipp Emanuel Bach	274
Das Instrument 275 – Die Sonaten 275	
III.3. Wolfgang Amadeus Mozart, Interpretationshilfen und -anregungen	283
III.4. Weitere beachtenswerte Komponisten	289
Nachwort	290
Bibliographie II	
Die Musik in ausgewählten Editionen	292
Anmerkungen (Fußnoten)	306
Index	309

Vorwort

In den vergangenen Jahrzehnten sind unzählige musikwissenschaftliche Publikationen erschienen, welche die unterschiedlichsten Aspekte der sogenannten „historischen Aufführungspraxis“ anhand der überlieferten historischen Quellen bis ins Detail theoretisch erörtern.

Statt weitere theoretische Arbeiten zu verfassen, ist es nun an der Zeit, dem von den Vorzügen der historischen Aufführungspraxis Überzeugten eine praktische Einführung in die Grundlagen dieser Materie an die Hand zu geben. Ihre Aufgabe soll es sein, als stufenweise fortschreitende Anleitung bei der Übertragung des theoretisch Ausgewerteten in den klingenden organistischen Alltag zu dienen. Ihr primäres Ziel ist es, dem Spieler ein möglichst genaues Bild von den interpretatorischen Gepflogenheiten und Zielsetzungen der damaligen Zeit zu vermitteln. Aufgabe dieses Buches ist es aber nicht, möglichst viele historische Angaben zum Orgelspiel einigermaßen sortiert wiederzugeben – was eine nicht erreichbare Objektivität vortäuschen würde –, sondern vielmehr eine relativ subjektive, aber repräsentative Auswahl anzubieten, die sich in Bemühen um eine vielschichtige Interpretation älterer Orgelmusik bewährt hat. (Auf die weitere Zielsetzung bzw. die Grenzen dieser Aufführungspraxis gehe ich im Nachwort ein.)

Zur Geschichte des Orgelspiels

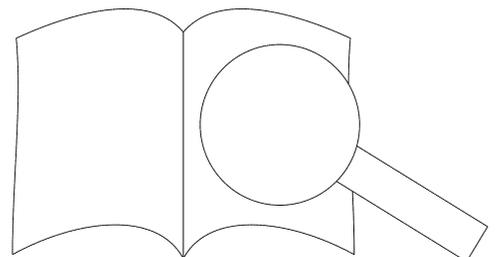
An dieser Stelle ist ein Exkurs über die neuere Geschichte des Orgelspiels nötig, um den Wandel der grundlegenden Orgelspielart, vom Non Legato des Barock und der Romantik, aufzuzeigen. Hierdurch soll darüber hinaus der Zugang zur alten Spielweise erleichtert werden; denn nur, wenn man kennt, was uns in technischer Hinsicht der damaligen Zeit trennt, ist ein tieferes Verständnis der Vergangenheit nachweisen, daß jede Epoche sich einer solchen Spielweise bedient, von der der Inhalt ihrer Musik offenbart.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sowohl das Orgelspiel als auch der Orgelbauer einen schmerzlichen Qualitätsverfall erfahren. Die Kompositionen der Orgelmusik einen galanten Stils, das Spiel verlor wegen der Entwicklung des Hammerklaviers an Qualität. Dieses neu entwickelte Instrument zog das Interesse der Organisten um und nach 1800 eher Pianisten, die die Orgel schlugen. Diese Pianisten-Orgelspieltradition der nur wenig entfernten Vergangenheit stellen gar nicht an die genuine Orgelspieltradition. Die Romantiker hegten in interpretatorischer Hinsicht keine Verpflichtung gegenüber der Orgel; der Musicus als quellenlesender Historiker ist ein Kind unserer Zeit.

Der Einzug des Hammerklaviers in die Stubenmusik brachte also einen gewaltigen Wandel der Spielweise der Tasteninstrumente mit sich. Die Orgel erlebte die gleiche Schicksale. Die rechte Anschlagsdynamik dieses Instrumentes eröffnete sich Komponisten eine neue Welt expressiver Möglichkeiten, welche dem subjektiv-emotionalen Romanzen entsprachen.

Das Hammerklavier bietet auch, dem Spieler subtile dynamische Differenzierungsmöglichkeiten am Orgelspiel. Die Dynamik des Orgelspiels findet dagegen hauptsächlich durch Artikulation statt. (Durch die Pfeifenventile, also durch den Anschlag selbst, ist eine hörbare dynamische Gestaltung im Orgelspiel in einem gewissen Maße möglich.) Somit wurde jede Art von subtiler dynamischer Gestaltung des Orgelspiels, bisher nur auf dem Clavichord als integraler Bestandteil

die Bezeichnung historische Aufführungspraxis, wohl wie die Tonaufzeichnung einer Interpretation), sondern die Bezeichnung hat sich aber inzwischen eingebürgert, daher überr



Andererseits ist das Klavier, wiederum im Gegensatz zur Orgel, zu einem echten Legato nicht fähig, zumindest bei etwas längeren Tönen, sondern nur zu dessen Vortäuschung, weil nach dem Anschlag der Ton sofort verklingt – das Klavier artikuliert eben an sich.

Die Pianisten haben sich deswegen schon früh um die Vorstellung eines Legatos bemüht, das für die Darstellung der immer länger werdenden musikalischen Entwicklungen der romantischen Musik nötig war. Die Pianisten-Orgelspieler des 19. Jahrhunderts haben diese Phantasie mit an die Orgel genommen und sie dort vollkommen verwirklichen können: hier war das vollkommene Legato erreichbar.¹

Im Bereich der Gesangkunst vollzog sich im übrigen ein ähnlich einschneidender Wandel. An die Stelle der in barocken Gesangsschulen geforderten deutlichen Darstellung aller Töne trat das für die romantische Musik und auch heute gültige „Belcanto“, das einen großen, „schönen“ Ton mit einem Legato-Vortrag längerer Notenketten verbindet.

Hinzu kommt, daß die Klaviermechanik ständig schwergängiger gebaut wurde, was ein reines Fingerspiel, wie es bis dahin gepflegt worden war, sehr erschwerte. Die nötige Kraft mußte aus dem ganzen Arm geholt werden. Durch das dadurch aufkommende Gewichtspiel wurde ein fein differenziertes Artikulieren natürlich erschwert. Wegen des größeren Kraftaufwandes spielte man immer lauter. Statt kleineren Nuancierungen Aufmerksamkeit zu schenken, rasselte man lange Notenketten in perlender Gleichmäßigkeit. In den Orgelschulen des 19. Jahrhunderts wird ein durchaus differenzierter Spielstil gelehrt, sowohl die Spieltechnik (Sitzhaltung, Bewegungsabläufe) als auch die musikalische Gestaltung, Phrasierung, Registrierung etc.) und erfolgt anhand von Text und Notenbeispielen (Gottlob Werner, 1805 und August Gottfried Ritter, 1844/46). Der hochdifferenzierte Stil der frühen Editionen findet (vgl. z.B. Band II der Ausgabe Bachscher Orgelwerke von 1913), ist also keine „Erfindung“ des Leipziger Thomaskantors, sondern eine durchgehende Tradition, die bei Straube einen romantischen (oder auch Endpunkt) erreicht. Von Heinrich Reimann wiederum, dem Berlin-Organisten, wissen wir, daß er die Fugen Bachs durchweg im piano anfangt, um im Verlauf des Crescendos das Ende im apotheosenhaften Tutti zu erreichen.

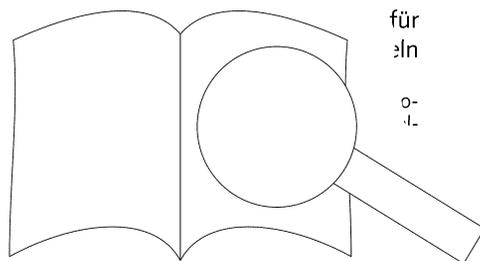
Diese hochromantische und -subjektive Periode wurde von der Orgelbewegung abgelöst. Diese reagierte auf den das Orchester nachahmenden Orgelbau mit „neobarocken“ Instrumenten, die auf nahezu metrischer Taktauslegung. Die Schrittmacher des romantischen Musizierens, auch die guten und lieblichen Orgelbauer, wurden wie ein Wasser ausgeschüttet. Das Pendel schlug gewaltig zur anderen Seite aus, Neobarock. Hatte man sich mit „Einbruch“ der Orgelbewegung besonnen (Orgelbau), ist man aber in puncto Orgelbau in paar Ausnahmen hartnäckig in der vorhandenen romantischen Tradition verblieben.

In Frankreich hat Olivier Messiaen zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal mit der bürgerlich-symphonischen Tradition gebrochen. Die Orgeltechnik, die gänzlich den Regeln seines spätklassischen Lehrers Marcel Leleux folgte, wurde von ihm wiederum behauptet – irrtümlich – er verwalte die Bachsche Spieltradition, da er selbst zurückführen konnte. Die Orgeltradition in Frankreich gab, zeigt die Tatsache, daß der große Lehrer Marcel Leleux das bewußte Kürzen schneller Töne gelehrt hat (längere Töne sind aber in Frankreich nicht beliebt).

Gemeinsam mit der Orgelbewegung, daß sie durch ihren grundsätzlichen Verzicht auf das Legato als Ausdrucksmittel, die differenzierte Artikulation, verkannten, oder zumindest die Orgelbewegung mit Ausnahmecharakter machten, welche stets im Notenbild mit

... Epoche eine eigene Spielpraxis hat, ... Synthese zwischen kompositorischer

... „stück“ sollte nur auf deutsche Musik jener Zeit angebracht werden und „verwunderlich“, möchte kein Franzose bezogen auf die romantische Periode“ oder von dem *Grand Siècle* sprechen. ... Planung für die Musik aller besprochenen Länder und Kompositionen



für
...
...
...

PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

und Instrument vollkommen ausgebildet und verfeinert war, und in gleichem Maße für die Romantik. Daher ist es natürlich falsch, ein romantisches Werk in barockisierender Weise aufzuführen (schematisch taktweise akzentuieren, zu kleingliedrig-abgesetzt artikulieren usw.), was man leider bisweilen erleben muß. Heute sollte der Orgelspieler eben verschiedene Spielstile (und Ausdrucksweisen) beherrschen, wenn er sich nicht von vornherein für die Spezialisierung auf ein Teilgebiet entscheidet.

Zielgruppen

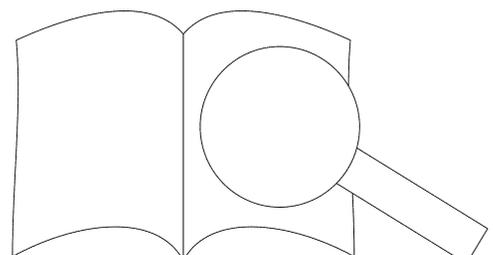
Diese Arbeit wendet sich vor allem an denjenigen Spieler, der in der aus der Spätromantik bzw. Orgelbewegung herrührenden Schule erzogen worden ist und der sich jetzt auf den Weg hin zur „alten“ Spielweise begeben möchte, weg vom Dauerlegato, von „falschen“ Betonungen, mißverstandenen Verzierungen usw. Dem völlig unerfahrenen Anfänger wird diese Orgelschule dagegen wenig Nutzen bringen, denn es werden in den ersten Kapiteln nur solche technische Übungen angeführt, die sich spezifisch auf die historische Führungspraxis beziehen. Die Kompliziertheit und Vielfalt der hier behandelten Materie läßt nicht erwarten, daß die Anfangsgründe des Orgelspiels genau und ausreichend zu berücksichtigen, will man den Umfang der Veröffentlichung nicht erheblich ausdehnen. Ein Anfänger muß meiner Meinung nach von vornherein mit allen technischen Aspekten der romantischen Spieltechnik konfrontiert werden. Dazu gehören die saubere, nicht schmierige Ablösung der Töne, den stummen Fingerwechsel einer Taste zur nächsten etc. beinhaltet, im weiteren die verschiedenen Formen des Staccato (Unterarm-, Oberarmstaccato), und vor allem die Ausführung von zwei konträren Staccato in einer Hand.

Daher ist es erfolgsversprechender, dem Anfänger zuerst das Legatospiel anzubringen, um anschließend das hier dargestellte differenzierte Spiel zu erlernen. Als Arbeitsmaterial empfehlen sich die Anfangsübungen gängiger Orgelschulen (Bärenreiter), Finn Viderö (Wilh. Hansen), Flor Peeters (Bd. I, Schönerhan), sowie die „30 kleinen Choralvorspiele“ von J. Brahms als Übungen hinzuziehen.

Eine weitere Zielgruppe sind diejenigen Pädagogen, die für diesen Zweck einen Leitfaden benötigen. Die Orgelschule wird alle Angesprochenen auf dem Wege begleiten können, von einer gewissen Stufe der interpretatorischen Arbeit bis hin zu einer schriftlichen Darstellung. Ab hier kann nur noch am Instrument geübt werden.

Zum Inhalt und zur Gliederung

Zeitgenössische Komponisten haben die Zahl graphischer Möglichkeiten, die erwünschte Interpretation feinstdifferenzieren zu können (was natürlich einer mehr oder weniger gezielten Entmachtung der Interpretation entspricht), weiter in die Musikgeschichte des Abendlandes zurückblicken, um zu sehen, wie weit man sich von dem Notenschrieb, in dem das Notenbild, weil unbezeichnet, was die klangliche Realisation beabsichtigt, entfernt hat. Die „sparte“ Musik spiegelt aber nicht aufführungspraktische Anarchie wider, sondern die Möglichkeiten des wissenden Interpreten: nur Ausnahmen von den bekannten Regeln, die ihre Modifikationen mußten im Laufe der Zeit bewahren. Dies ist die erste von uns zu bestellende Arbeit, haben wir doch keinen direkten Kontakt mit den verflorenen Jahrhunderten. Dies bedeutet, daß der Text gelesen werden muß. Im Frühbarock recht wenig Literatur über die Spielweise, die damals zu Protokoll bringen, was ohnehin durch



Schüler weitergegeben wurde? Es war nur wenigen Privilegierten vergönnt (außerhalb der Volksmusik), ein Instrument professionell zu beherrschen. Erst als das Bürgertum im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich den Höfen die Rolle des Kulturträgers abnahm, kam das allgemeine Bedürfnis nach Lehrbüchern auf, um ein Studium in bürgerlichen Stuben, sogar ohne Lehrer, zu ermöglichen. Hauptsächlich auf diesen späten Quellen müssen wir unsere Interpretationen aufbauen. Hier muß man aber pointiert fragen, ob ohne weiteres von den schriftlichen Aussagen der „Söhne“ auf das Spielverhalten der „Väter“ geschlossen werden kann.

Es ist ein Wesenszug der Musikgeschichte des Abendlandes, zumindest seit etwa 1600, daß die Theorie erst nach ihrer Befestigung in der Praxis niedergeschrieben wurde. (In unserem Jahrhundert verhält es sich meist umgekehrt – sehr zum Nachteil der holden Musica.) Wenn C.Ph.E. Bach in kompositorisch-stilistischer Hinsicht einer anderen Epoche als sein Vater angehört, muß dies nicht implizieren, daß die Spielweise sich gleichzeitig mitgewandelt hat.

Der Spielstil überdauert meist, wie weiter oben schon gezeigt, einen Wechsel des kompositorischen Stils (der Geiger spielt in puncto Technik Berg wie Brahms, ohne die Intentionen der Komponisten zu verleugern). In spieltechnischer Hinsicht scheint der Sohn Carl Philipp Emanuel das beim Vater Erlernte festhalten und weitergeben zu wollen, denn gerade in diesem Zusammenhang erwähnt er ehrfürchtig-stolz die *der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater* (BD III 779). Die späten Schulen scheinen also die Tradition schriftlich festzuhalten, gegen die sich neue stilistische Visionen über zukünftige Spielweisen wieder.

Die Überlieferungen aus J.G. Walthers Hand sind hier ebenfalls bedeutsam. Als Kollegienorganist während seiner jährigen Tätigkeit J.S. Bachs in Weimar werden Stadt- und Schloßorganist gewiß die verschiedensten musikalischen Themen diskutiert haben. Der Bach-Schüler J.Chr. Kittel (Schüler Kittels) und J.S. Petri (Schüler W.F. Bachs) sind weitere wichtige Namen, die in seiner *Klavierschule* eine Zusammenfassung der spätbarocken Clavierspiels*) unternommen hat.

In Frankreich sind die Verhältnisse in dieser Hinsicht relativ unkomplex. Die *Livres* geben in der Regel genaue Anweisungen vorangestellt – hier vor allem in der Hinsicht, wie man ein recht einheitliches Bild hinsichtlich aller Aspekte der Aufführung erreichen kann. In Italien und Süddeutschland, während die Details der Aufführung in den *Trattati* im Verborgenen liegt. (Was auf größte Vielfalt oder auf Einheitlichkeit schließen ließe.)

Die vorliegende Orgelschule gliedert sich in zwei Teile, die die allgemeinen technischen Grundlagen für die in Teil I behandelte Orgelmusik und die differenzierende der Interpretation der Orgelmusik behandeln.

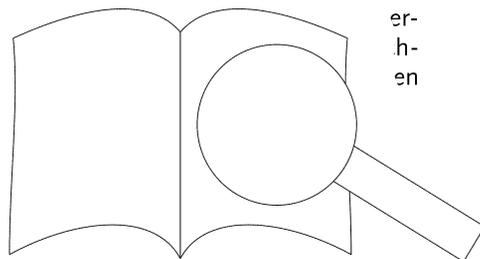
Nach einer knappen Anleitung zur zweifachen Anschlag (die Tongestaltung) und der Artikulation der Orgelmusik wird die wahre Klangsphäre (alter) Orgelmusik behandelt. Die Berücksichtigung früher Finger- und Fußsätze.

Man kann kaum den Zugang zur Interpretation eines Werkes finden, ohne verstanden zu haben, wie ein Interpret damals ein Werk spielte. Gerade die Finger- und Fußsätze, die vom Komponisten selbst benutzt wurden; die alten Meister übten auf diese Weise einen großen Einfluß darauf, wie die einzelnen Passagen angelegt wurden; die alten Meister übten auf diese Weise einen großen Einfluß darauf, wie die einzelnen Passagen angelegt wurden; die alten Meister übten auf diese Weise einen großen Einfluß darauf, wie die einzelnen Passagen angelegt wurden.

Im weiteren Verlauf der Orgelschule wird der alte Fingersatz hin zum Fingersatz des Spätbarock behandelt, welcher die Gruppierungen der Töne erleichtert.

Aussagen über die Interpretation ist die Frage, inwieweit man sich der alten Musik „gegen“ die Zeit stellen kann. Eine chronologische Annäherung mit der Zeit ist in technischer mag aber ein Schritt in die Zukunft. Ich halte es persönlich für besser, daß man mit allen Fingern zuerst beherrschen zu lernen.

*) Zeichnung „Clavier“ verstand man im Barock jedwedestast



Bewegungsabläufen des alten Fingersatzes und seinen musikalischen Aspekten in Kap. I.4. auseinandersetzt. Die beiden Kapitel sind so aufgebaut, daß die Reihenfolge ihrer Erarbeitung frei gewählt werden kann. Kap. I.4. sollte aber gelesen werden, ehe Kap. I.6. erarbeitet wird.

In Teil A, Kap. II. werden neben der Agogik weitere, eher subjektiv auszulegende musikalische Aspekte angesprochen, die für die Arbeit in Teil B von allgemeiner Gültigkeit sind.

Den Teil A abschließend werden in Kap. III. („Das Üben“) einige Anregungen für die tägliche Auseinandersetzung mit der Materie geboten, am Instrument oder auch nur in Gedanken. Der Inhalt dieses Kapitels bezieht sich vor allem auf das Üben alter Musik, das romantische und moderne Repertoire stellt hier z.T. andere Anforderungen.

Eine intensive technisch-musikalische Auseinandersetzung im Sinne des Kap. III. wird unausweichlich dazu führen, daß der Spieler die spontan-kindliche „Naivität“ dem Musizieren gegenüber verliert. Das Ziel ist aber, zu einer neuen, „sekundären Naivität“ zu gelangen, welche nicht weniger spontan ist als die „primäre“, sondern von weitaus größerer Tiefe und Vielschichtigkeit.

Aus dem Wunsch heraus, eine möglichst unumstößliche Wahrheit hinsichtlich der Ausführung vom Anfang des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts aufzustellen, hat die Wissenschaft häufig musikalischen Eigenarten einzelner Epochenabschnitte bzw. landestypische Entwicklungen zugetraut. Man darf nicht wahllos Tomás de Santa Marías Anweisungen von 1565 mit denen von C.P.E. Bachs und noch späteren Quellen des 18. Jahrhunderts in einen Topf werfen, sondern aus unterschiedlichsten Küchen Zusammengebraute auf die Werke sämtlicher Komponisten der gesamten Zeitspanne anzuwenden. Dies kann weder den Wünschen der Komponisten noch dem Spiel- und Hörer gerecht werden.

Die musikalische Entwicklung verlief nicht in allen Ländern in gleichem Maße, sondern häufig in etwas unterschiedliche Richtungen. So haben J.-Ph. Rameau und seine Schüler das Non Legato auf dem Clavier bevorzugt, während die Italiener ein lebhaftes Non Legato auf dem Clavier bevorzugten. Dieser Unterschied ist als eine Folge der klanglichen Anforderungen angesehen werden, die im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich: harmonisch-melodischer Stil, Deutschland: Vorherrschaft der Violine, Italien: Virtuosität.

In Teil B wird daher die Musik der einzelnen Länder getrennt behandelt, um diese stilistischen Unterschiede – aber auch die vielen Gemeinsamkeiten – herauszuarbeiten, die Registrierung usw. Hierher gehören die Ausführungen der Verzierungen, die registriert werden müssen.

Diese Aspekte werden anhand solcher Werke behandelt, die in der Literatur historisch sind. Die Kapitel in Teil B sind nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet, die Aneinanderreihung ist dadurch bestimmt, daß erworbene Kenntnisse von den Kapiteln übertragen werden sollen. Z.B. kehrt

der in Kap. I.1. besprochene *stylus phantasticus* in gewandelter Form – wieder, das in Kap. I.3. besprochene *inegale Spiel* wird in Kap. II.1. wieder aufgenommen, alle diese Aspekte finden sich in Kap. II.

symbiotisch vereint usw. Außerdem sind die Kapitel über stilistischer Verbindungslinien über Landes- und Epochen Grenzen hinweg angeordnet, die in Kap. II.1. bis II.4. besprochen werden.

Außerdem sind die Kapitel über die Entwicklung der Orgel aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Abschnitt über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes

geben, gleichwohl über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes hinweg verlaufenden Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und

Nationalstilen. Die Kapitel über die Orgel sind so aufgebaut, daß der Studierende den in den Kapiteln gespielten Orgel oder zumindest eines ländertypischen Instrumentes kennenlernen kann. Die Darstellung der Orgel ist für eine heutige Darstellung ideal

wird. Der Zugang zu solchen historischen Instrumenten ist für eine heutige Darstellung ideal. Die Darstellung der Orgel ist für eine heutige Darstellung ideal

wird. Der Zugang zu solchen historischen Instrumenten ist für eine heutige Darstellung ideal. Die Darstellung der Orgel ist für eine heutige Darstellung ideal

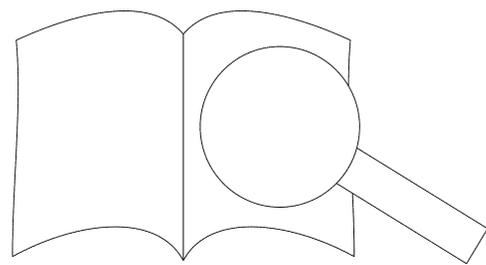
wird. Der Zugang zu solchen historischen Instrumenten ist für eine heutige Darstellung ideal. Die Darstellung der Orgel ist für eine heutige Darstellung ideal

wird. Der Zugang zu solchen historischen Instrumenten ist für eine heutige Darstellung ideal. Die Darstellung der Orgel ist für eine heutige Darstellung ideal

wird. Der Zugang zu solchen historischen Instrumenten ist für eine heutige Darstellung ideal. Die Darstellung der Orgel ist für eine heutige Darstellung ideal

wird. Der Zugang zu solchen historischen Instrumenten ist für eine heutige Darstellung ideal. Die Darstellung der Orgel ist für eine heutige Darstellung ideal

wird. Der Zugang zu solchen historischen Instrumenten ist für eine heutige Darstellung ideal. Die Darstellung der Orgel ist für eine heutige Darstellung ideal



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Wissen zur Quellenlage bzw. Notentextüberlieferung ist für die Aufführungspraxis ebenfalls wichtig; nicht jede moderne Ausgabe deutet die bisweilen vernebelte Quellenlage in ausreichender Weise. Hier muß Fähigkeit zu kritischer Distanz erworben werden.

Wenn in Kap. I.4. („Süddeutschland“) eine Toccata von Georg Muffat erörtert wird und nicht eine (leichtere) von J. Speth z.B., so spricht daraus die pädagogische Hoffnung, nach Bewältigung des Schweren sei dem Schüler das Erarbeiten des weniger „Schweren“ kein Problem mehr.

Leider fristen weniger bekannte und nicht unbedeutende Meister ein unverdientes kümmerliches Dasein im Schatten der „Großen“; ich nenne hier die neapolitanischen Komponisten um 1600 (z.B. A. Mayone) oder auch den Franzosen J. Boyvin, der den Vergleich mit Fr. Couperin nicht scheuen muß.

Teil B, Kap. II., dem Œuvre J.S. Bachs gewidmet, trägt Züge einer eher „theoretischen Orgelschule“. Es werden, wie in Kap. I., teils ganze, meist kurze Stücke im Detail besprochen, andere im Anschluß daran zur Erweiterung des Horizonts nur auf ähnliche Problematiken angesprochen. Wer ein großes Werk, wie z.B. *Praeludium und Fuge in Es* (552), erarbeiten will, muß sich daher die dazu nötigen Informationen (zu Partituren, Punkten etc.) aus verschiedenen Kapiteln zusammensuchen (mit Hilfe der Angaben in Kap. II.10 Indexes). Es schien mir aber sinnvoller, die Probleme kapitelweise anzugehen, als sie allein anhangend zu hängen. Vor allem die Intention dieses Buches, dem schon Vorgebildeten als „aufführerisches Nachschlagewerk“ zu dienen, wird durch diesen Aufbau gefördert.

Die in Kap. I. und II. im Teil B erörterte Entwicklung hin zu einem äußerst differenzierten und einer dementsprechend vielschichtigen Interpretationsweise lief bis ans Ende des 18. Jahrhunderts ungebrochen weiter. Die Orgelkunst erfuhr mit J.S. Bachs Ableben 1750 kein Einbruch, sondern z.B. durch die Werke der Bach-Söhne und -Schüler, noch einmal zu einer Blüte zu kommen. Der Stil hatte sich zwar in mancher Hinsicht grundlegend geändert (in der Komposition, in der Spielweise etc.) trotzdem stehen die Komponisten der empfindsamen Zeit bzw. der Klassik auf demselben Fundament der Spieltradition. Sie können als Endpunkt eines großen Erbes angesehen werden und sind daher in Kap. III. behandelt.

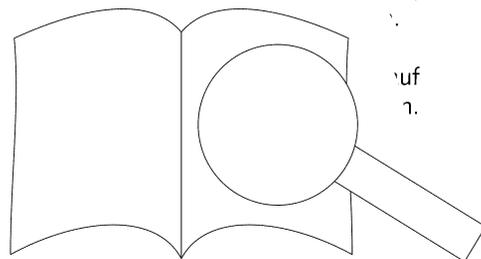
Letzten Endes sollen nicht allein die hier mitgeteilten Stimmführungen, sondern auch der Stil an sich. Nach erfolgreicher Arbeit soll der Spieler in der Lage sein, jedes weitere Werk quasi stilgerecht zu interpretieren. Ohne solche Übung ist der Interpretationsprozeß ganz und gar sinnlos! Allmählich entwickelt sich so der oft genannte „Musikgeschmack“, der stets der höchste Richter unserer Arbeit sein muß. Unter gutem Einfluß des eigenen, durch jahrelange, am profunden Wissen und durch vielseitige Erfahrung geschulte, gleichermäÙig geübte, durch jahrelange, gesteuerte künstlerische Urteilsfähigkeit eines Spielers.

Die Übersetzungen fremdsprachlicher Texte sind dem Original wie nur möglich gehalten, wenn auch dadurch das Deutsch weniger modern und weniger leicht verständlich geraten ist. Meiner Meinung nach sollte die sprachliche Unbequemlichkeit nicht durch eine ungeschickte Übersetzung wettgemacht werden. Die uns manchmal fremd anmutende Gestaltung der zitierten Texte ist ein Merkmal von der damaligen Zeit sowie eine Ahnung von der Persönlichkeit des Verfassers. Solche Texte werden auch nicht in dieser Hinsicht „verbessert“.

Gewisse Aspekte bleiben, so z.B. die Zahlensymbolik oder der rhetorische Gesamtaufbau, die stilistische Aspekte, die zum tiefen Verständnis der Musik sehr wohl beitragen. Solche Aspekte können die Interpretation fördern. Die wichtige Frage nach der Temperaturschwankung ist angesprochen. Eine erschöpfende und somit hilfreiche Darstellung dieser Fragen in einer Orgelschule sprengen. Hierzu halten die Verlage genügend Literatur bereit. In der Bibliographie II ist es, zum einen solche Literatur, zum anderen die Verzeichnisse der Werke der behandelten Komponisten.

Die Abbildungen sind so gehalten, um das Auffinden einzelner Stellen im Verzeichnis zu erleichtern – dies wäre sonst nicht möglich.

Für die Drucklegung sind die Zeichen – und ~ stammen, wer



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ich danke herzlichst den hilfsbereiten Kollegen Margareta Hürholz, Siegfried Petrenz, Ludger Lohmann und Helmut Völkl für entscheidende Anregungen und das zeitraubende Korrekturlesen! Dank gebührt auch den Personen und Bibliotheken, welche die Vorlagen für die abgebildeten Fotos bzw. Faksimiles freundlicherweise zur Verfügung gestellt haben.

Vorwort zur dritten Auflage (1996)

In Verbindung mit der Drucklegung der dritten Auflage ist der Text leicht überarbeitet worden. An einigen Stellen wurde der Inhalt präzisiert, Notenbeispiele wurden dabei hinzugefügt und die beiden Bibliographien auf den neuesten Stand gebracht. Für Korrekturlesen und inhaltliche Anregungen danke ich ganz herzlich Barbara Straub, Siegfried Petrenz und Markus Kettner.

Vorwort zur fünften Auflage (2006)

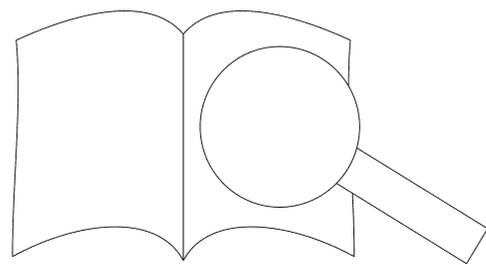
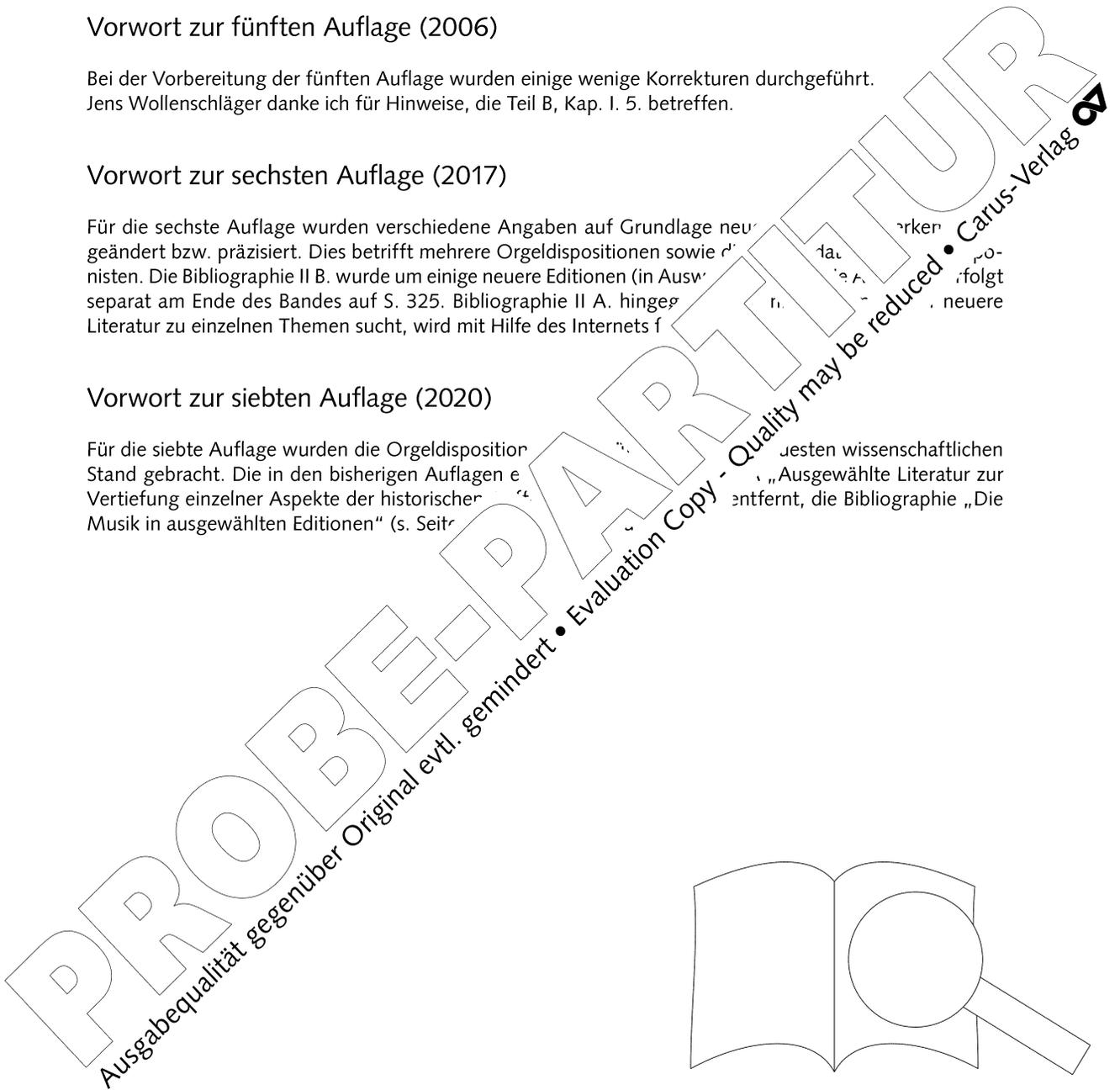
Bei der Vorbereitung der fünften Auflage wurden einige wenige Korrekturen durchgeführt. Jens Wollenschläger danke ich für Hinweise, die Teil B, Kap. I. 5. betreffen.

Vorwort zur sechsten Auflage (2017)

Für die sechste Auflage wurden verschiedene Angaben auf Grundlage neuerer Erkenntnisse geändert bzw. präzisiert. Dies betrifft mehrere Orgeldispositionen sowie die Bibliographien. Die Bibliographie II B. wurde um einige neuere Editionen (in Auswahl) ergänzt und separat am Ende des Bandes auf S. 325. Bibliographie II A. hingegen um neuere Literatur zu einzelnen Themen sucht, wird mit Hilfe des Internets für

Vorwort zur siebten Auflage (2020)

Für die siebte Auflage wurden die Orgeldispositionen auf den neuesten wissenschaftlichen Stand gebracht. Die in den bisherigen Auflagen erfolgte Vertiefung einzelner Aspekte der historischen Musik in ausgewählten Editionen“ (s. Seite 325) ist nun entfernt, die Bibliographie „Die



Bibliographie I

Quellenverzeichnis (Primär- und Sekundärliteratur)

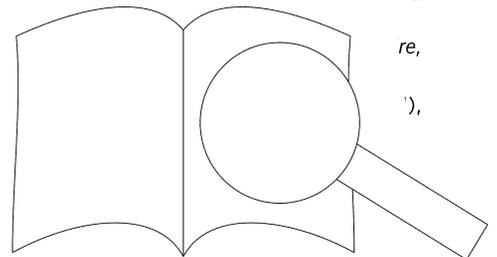
Um den Text nicht unnötig mit Quellennachweisen zu belasten, sind die zitierten Quellen in verkürzter Form mit Buchstaben und Zahlen gekennzeichnet. So heißt z.B. T 91, daß das angeführte Zitat auf Seite 91 in Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule* in der unten bei T angegebenen Ausgabe zu finden ist. Bei Werkverzeichnissen (BuxWV, BWV, H, KV, Wq) bezeichnet die Zahl stets die Verzeichnisnummer. Die Quellen sind den Abkürzungen nach alphabetisch geordnet.

Weitere Abkürzungen:

F: Faksimile

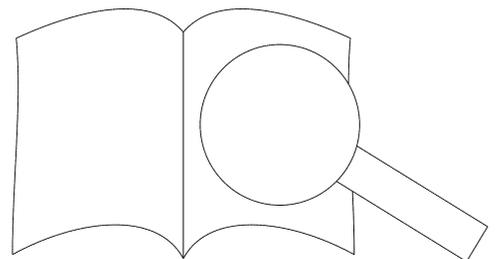
R: Reprint (Neudruck)

- A AGRICOLA, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757. Dt. Übersetzung von TOSI, Pier Francesco: *Opinioni dei cantori antichi*, Bologna 1723. F: Moeck, Celle 1966
- AD ADLUNG, Jakob: *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768. F: Bärenreiter, Kassel 1956
- AM AMMERBACH, Elias Nikolaus: *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig 1571. Vgl. BEYSCHE: *Ornamentik der Musik*, Breitkopf & Härtel 1908. F: Sändig Reprint, Walluf 1978, S. 31
- AT ANTEGNATI, Costanzo: *L'Arte organica*, Brescia 1608. F: Forni, Bologna 1971
- B BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, (Ergänzungsgabe): Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1981. Alle Zitate aus Teil I
- BD II *Bach-Dokumente*, Bd. II, vorgelegt und erläutert von W. NEUMANN und W. HOFFMANN, Leipzig 1969
- BD III *Bach-Dokumente*, Bd. III, vorgelegt und erläutert von H.-J. SCHULZE, Leipzig 1976
- BE BROWN, Howard Mayer: *Embellishing Sixteenth-Century Music*, New York 1976
- BH BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Leipzig 1925. F: Bärenreiter, Kassel 1968
- BK *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. März 1985*, hrsg. von W. HOFFMANN und A. SCHULZE, Leipzig 1988
- BM BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Kassel 1968
- BN BACH, Carl Philipp Emanuel(?): *Verzeichnis der Werke des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1743. F: *Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, Garland Publishing, Inc. New York 1976
- BR BUCHNER, Hans: *Sämtliche Orgelwerke*, Leipzig 1974
- BS BROSSARD, Sébastien de: *Dictionnaire des arts et métiers* (seconde édition). F: Fritsch Knuf, Hilversum 1965. Alle Zitate aus Stichwort
- BuxWV KARSTÄDT, Georg: *Thesaurus musicalis*, Leipzig 1725. F: *Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990
- BWV SCHMIEDER, Wolfgang: *Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*, 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990
- CA CABEZÓN, Antonio: *Tratado para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, Madrid 1578, in: *Geography of Music*, ed. by R. B. Taylor, The Institute of Mediaeval Music, Brooklyn 1967/1972
- CF COFFRINI, Giovanni: *Trattato de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo, intitulado el arte de tocar el clavecin*, Henares 1626. F: Minkoff, Genf 1981
- CL COFFRINI, Giovanni: *Le Clavecin; Troisième Livre*, Paris 1722, Heugel (Hrsg. K. GILBERT), Paris 1969.
- CM COFFRINI, Giovanni: *Le Clavecin; Premier Livre*, Paris 1717. F: *Le Clavecin; Die Kunst das Clavecin zu spielen*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1981
- CO COLO, Gaspard: *Die Norddeutsche Orgelschule. Aufführung des Orgelspiels*, Carus, Stuttgart 2014
- CV COLO, Gaspard: *Vorwort zu Messe du 8^e ton*, Paris 1794. F: Fuzeau, Courlay 1991
- CV CALIERI, Emilio del: *Rappresentazione di anima et di cor*



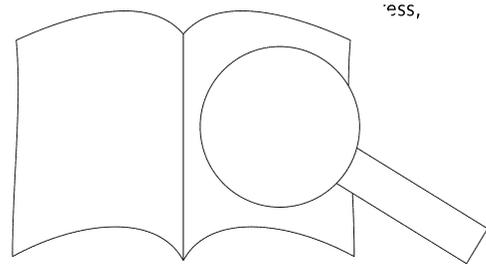
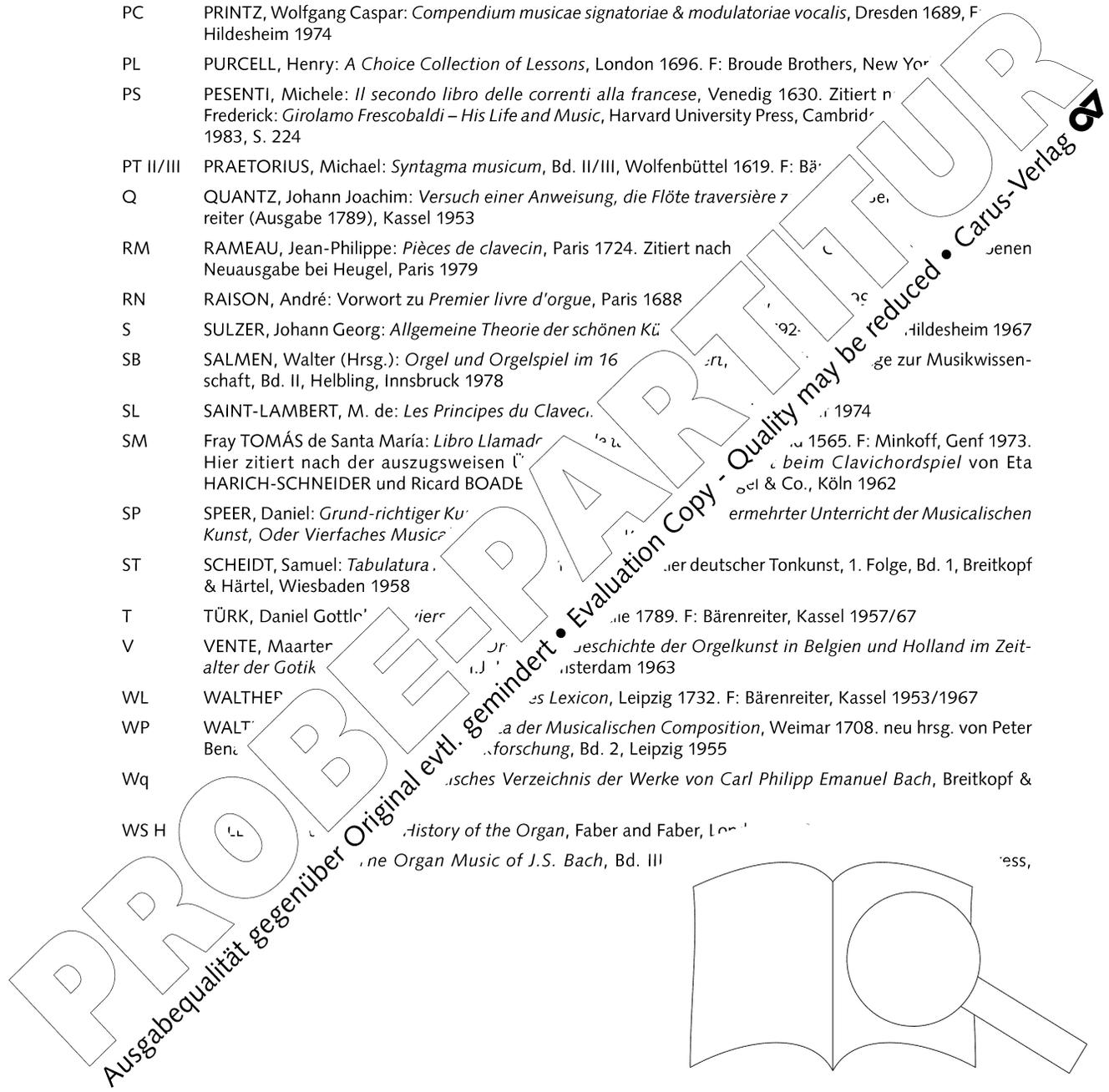
PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

- D DIRUTA, Girolamo: *Il Transilvano*, Venedig 1593. F: Frits Knuf, Amsterdam 1983. Die Jahreszahl nach D zeigt den zitierten Teil an: D1593 = Teil I; D1609 = Teil II
- DB Dom BEDOS de Celles, François: *L'art du facteur d'orgues*, Paris 1766–1778. F: Bärenreiter, Kassel 1963–1966. Deutsche Teilübersetzung von Christoph GLATTER-GÖTZ und Richard RENSCH: *Der kleine Dom Bedos*, Orgelbau Fachverlag ISO Information, Lauffen am Neckar 1980. Vollständige Übersetzung (Chr. GLATTER-GÖTZ), Orgelbau Fachverlag ISO Information, Lauffen am Neckar 1977
- DN DÄHNERT, Ulrich: *Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteldeutschland*, Leipzig 1953. F: Frits Knuf, Amsterdam 1971
- DT DONINGTON, Robert: *The Interpretation of Early Music*, New Version, Faber and Faber, London 1989
- F FORKEL, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802. R: Bärenreiter, Kassel 1974
- FM FUHRMANN, Martin Heinrich: *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree 1706
- FO FASOLO, Fra Giovanbattista: *Annuaire che contiene tutto quello che deve far un Organista per rispondere al Choro tutto L'Anno*, Venedig 1645. Zitiert nach HAMMOND, Frederick: *Girolamo Frescobaldi – His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge (USA) und London 1983, S. 224
- FR FROTSCHER, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Merseburger, Berlin
- H HELM, Eugene: *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, Yale University Press, New Haven / London 1989
- HT HOTTETERRE, Jacques: *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur les instruments de dessus*, Paris 1719. F: Minkoff, Genf 1978
- K KIRNBERGER, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1776. F: Olms, Hildesheim 1968. Alle Zitate, wenn nicht anders angegeben, aus Teil I
- KG KEGEL, Carl Christian: *Orgelschule*, Leipzig 1830. Zitiert nach LOHMANN, G.: *Orgelbau und Orgelbauinstrumente des 16.–18. Jahrhunderts*, G. Bosse, Regensburg 1981
- KL KITTEL, Johann Christian: Vorwort zum *Choralbuch für Schleswig-Holsteinische Kirchen*. F: Frits Knuf, Amsterdam 1981
- KM KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis sive ars magna concertationum*, Frankfurt 1673. F: Olms, Hildesheim 1970
- KT KLOTZ, Hans: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1975
- KV Ritter von KÖCHEL, Ludwig: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Wolfgang Amadeus Mozarts*. Nachdruck der dritten, von A. Elvers bearbeiteten Ausgabe, Wiesbaden 1961
- L LOULIÉ, Étienne: *Éléments ou Principes de musique*, Genf 1777
- LB LINDLEY, Mark/BOXALL, Maria: *Ear*, London 1992
- LG LEBÉGUE, Nicolas: *Premier livre de l'Orgue*, Paris 1909. R: J. Durand, Paris 1972
- MN MOLSEN, Uli: *Die Geschichte der Orgelbaukunst in Deutschland*, Musikverlag Uli Molsen, Balingen-Endingen 1982
- MP A MARPURG, Friedrich: *Orgelbaukunst*, Berlin 1765. F: Olms, Hildesheim 1970
- MP K MARPURG, Friedrich: *Organbaukunst*, Berlin 1762. F: Olms, Hildesheim 1969
- MP V MARPURG, Friedrich: *Die musikalische Temperatur*, Breslau 1776
- MR MEYER, Johann: *Organbaukunst*, Kassel 1939
- MS C MACHNE, Johann: *Capellmeister*, Hamburg 1739. F: Bärenreiter, Kassel 1954/69
- MS O MACHNE, Johann: *eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713
- MT A MACHNE, Johann: *Musico-organisticus*, Salzburg 1690. D: Olms, Hildesheim 1979
- MACHNE, Johann: *Florilegium primum*, Augsburg 1695. Denkmäler der Musikwissenschaftlichen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
- MACHNE, Johann: *Florilegium secundum*, Passau 1698. Denkmäler der Musikwissenschaftlichen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
- MACHNE, Johann: *Gründliche Violschule*, 3. Aufl., Augsburg 1711



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

- N NIEDT, Friedrich Erhardt: *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1700–1721. F: Frits Knuf, Buren 1976
- NBA *Neue Bach-Ausgabe*, Serie IV: Orgelwerke, Bärenreiter, Kassel 1958ff
- NK NIEUWKOOP, Hans van: *Klavier- en registergebruik in Sweelincks orgelwerken*, in: *Het orgel* Nr. 7, 1990
- NL NIVERS, Guillaume-Gabriel: *Premier Livre d'Orgue*, Paris 1665, Bornemann (Hrsg. N. DUFOURCQ), Paris 1963. F: Fuzeau, Courlay 1987
- NM NEUMANN, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, Princeton 1978
- NT NIVERS, Guillaume-Gabriel: *Traité de la Composition*, Paris 1667
- P PETRI, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782. F: Katzbichler, Giebing über Prien am Chiemsee 1969
- Die Bezeichnung (P..) bezieht sich z.T. auf Quellen, die sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz befinden
- PC PRINTZ, Wolfgang Caspar: *Compendium musicae signatoriae & modulatariae vocalis*, Dresden 1689, F: Hildesheim 1974
- PL PURCELL, Henry: *A Choice Collection of Lessons*, London 1696. F: Broude Brothers, New York
- PS PESENTI, Michele: *Il secondo libro delle correnti alla francese*, Venedig 1630. Zitiert nach Frederick: *Girolamo Frescobaldi – His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge 1983, S. 224
- PT II/III PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum*, Bd. II/III, Wolfenbüttel 1619. F: Bärenreiter, Kassel 1953
- Q QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752. F: Bärenreiter (Ausgabe 1789), Kassel 1953
- RM RAMEAU, Jean-Philippe: *Pièces de clavecin*, Paris 1724. Zitiert nach Frederick: *Jean-Philippe Rameau – His Music and His World*, New York 1979. Neuauflage bei Heugel, Paris 1979
- RN RAISON, André: Vorwort zu *Premier livre d'orgue*, Paris 1688
- S SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Berlin 1771. F: Hildesheim 1967
- SB SALMEN, Walter (Hrsg.): *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 1978
- SL SAINT-LAMBERT, M. de: *Les Principes du Clavecin*, Paris 1705. F: Hildesheim 1974
- SM Fray TOMÁS de Santa María: *Libro Llamado de Instrucción para el Clavichord*, Madrid 1565. F: Minkoff, Genf 1973. Hier zitiert nach der auszugsweisen Übersetzung von Eta HARRICH-SCHNEIDER und Ricard BOADE, Köln 1962
- SP SPEER, Daniel: *Grund-richtiger Unterricht in der Musicalischen Kunst, Oder Vierfaches Musicum*, Leipzig 1708. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- ST SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura für die Violine*, Leipzig 1708. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- T TÜRCK, Daniel Gottlieb: *Clavier-Übung*, Leipzig 1709. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- V VENETI, Giovanni: *Storia della Musica*, Venedig 1682. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- W VENTE, Maarter: *Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik*, Amsterdam 1963
- WL WALTHER, Johann: *Lexicon*, Leipzig 1732. F: Bärenreiter, Kassel 1953/1967
- WP WALTHER, Johann: *Lexicon der Musicalischen Composition*, Weimar 1708. neu hrsg. von Peter Benning, Leipzig 1955
- Wq WALTHER, Johann: *Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1958
- WSH WALTON, William: *The History of the Organ*, Faber and Faber, London 1967
- WV WILSON, John: *The Organ Music of J.S. Bach*, Bd. III, Cambridge 1967



Legende

A. Zeichen

Untenstehende Figur wird zur Erklärung der Ausführung von längeren Verzierungen verwendet.



Die Note auf der Linie bezeichnet die vom Komponisten notierte (hier handelt es sich demnach um einen Triller, der mit der Obersekunde anfängt). Die Wellenlinie bedeutet, daß die Zahl der Trillerschläge nicht festgelegt ist. Die Art der Balkung deutet ein allmähliches Accelerando an. Die Artikulation wird normalerweise mit Bögen, an wenigen Stellen auch mit Pausenzeichen angegeben.

Umkreiste Zahlen (①) verweisen auf entsprechend gekennzeichnete Zahlen im Notenband.

B. Abkürzungen (Ziffern und Buchstaben)

T.: Takt(e)

f bzw. ff: und folgende (sing. bzw. plur.). Zum Beispiel heißt T. 23ff: Takt 23

f. = folio (Blatt)

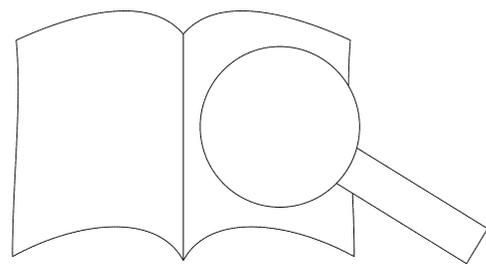
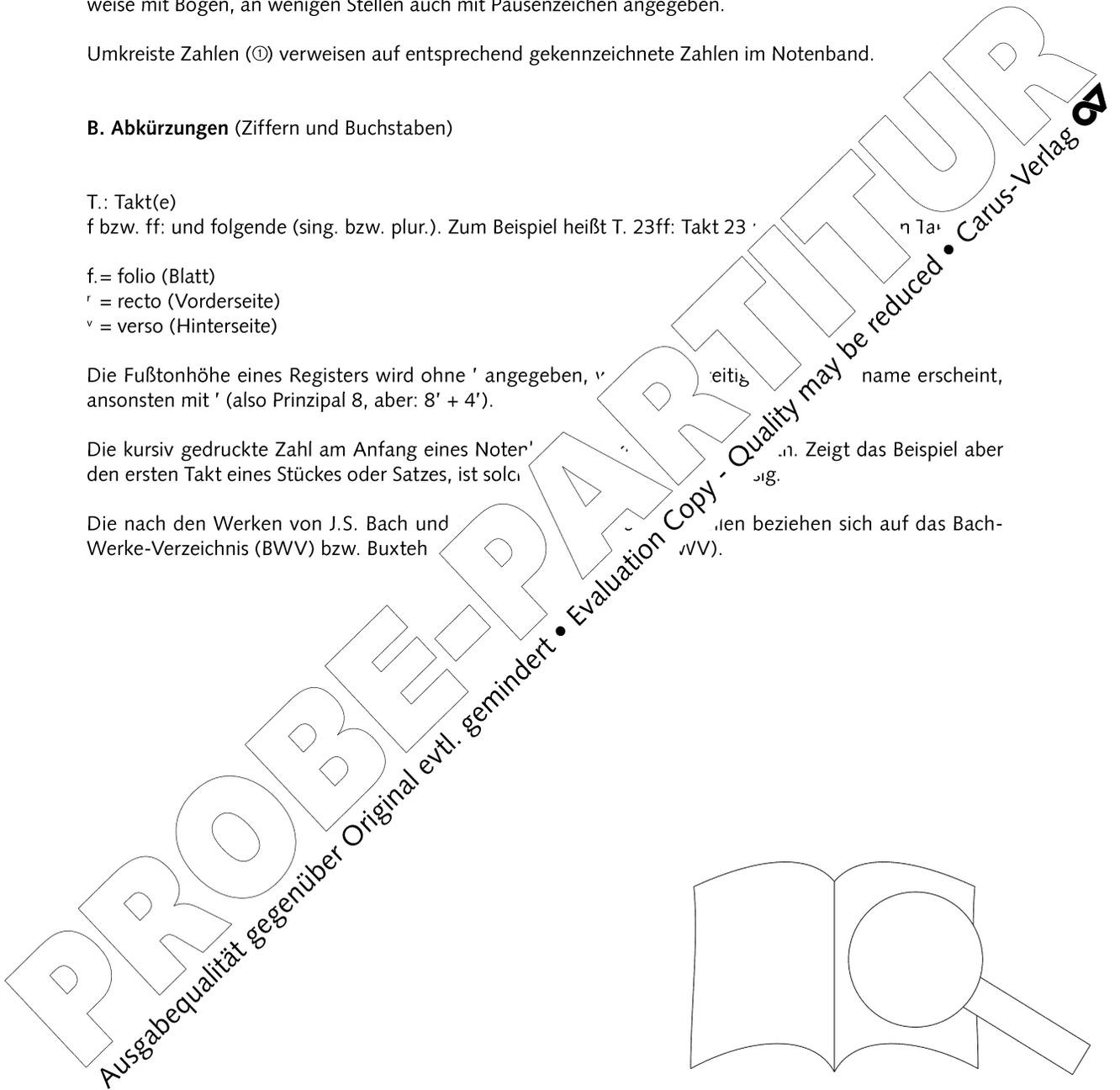
r = recto (Vorderseite)

v = verso (Hinterseite)

Die Fußtonhöhe eines Registers wird ohne ' angegeben, v ansonsten mit ' (also Prinzipal 8, aber: 8' + 4').

Die kursiv gedruckte Zahl am Anfang eines Noten' den ersten Takt eines Stückes oder Satzes, ist solc

Die nach den Werken von J.S. Bach und Werke-Verzeichnis (BWV) bzw. Buxteh



so hoch ein, daß erstens das oben Zitierte dem Hauptmanual gegenüber zutrifft, und zweitens die Füße, bei waagerechter Position der Fußflächen, direkt über der Pedaltastatur schweben.

Eine zu niedrige Sitzhöhe kann dazu führen, daß man die Schultern hochzieht, um die Unterarme und die Hände in die richtige Ausgangslage zu bringen; durch hochgezogene Schultern verkrampft sich die Rückenmuskulatur, und der freie Atem wird beeinträchtigt. Eine zu hohe Sitzposition wiederum macht das Pedalspiel unmöglich und behindert die Fingerbewegung. (Ein nervositätsbedingtes Hochziehen der Schultern, eine instinktive Schutzmaßnahme, muß von Anfang an durch ständige Kontrolle unterbunden werden.)

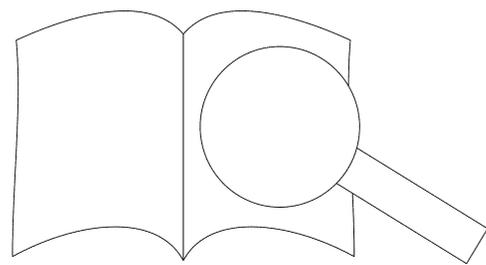
Die Aussagen der Quellen zur Position des Armes geben Hinweise auf die damalige Höhe der Bank (bzw. des Stuhls). Vergleicht man nun in diesem Punkt die Quellen von Tomás de Santa María (SM) über die französischen Clavecinisten (z.B. Fr. Couperin, CN) hin zu den deutschen Clavierschulen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zeichnet sich folgende Entwicklung ab: während der Ellenbogen in der frühen Zeit tiefer als die Klaviatur (des einmanualigen Instrumentes) gehalten wurde – man also recht tief saß –, befindet sich die Unterseite des Ellenbogens bei Fr. Couperin auf der gleichen Ebene wie die Unterseite des Handgelenks und die Fingerspitzen, was eine mittlere Sitzhöhe impliziert. Die relativ späte Quelle D.G. Türk bestätigt wiederum die obenstehende Meinung C.Ph.E. Bachs (B 18): *Man darf weder zu hoch noch zu niedrig sitzen, sondern so, daß der Elbogen merklich d.h. einige Zoll höher ist, als die Hand* (T 25). Diese hohe erleichtert die Kraftübertragung von der Unterarmmuskulatur zu den Fingern; die Sehnen können relativ wenig Belastung ihre Arbeit leisten und die Finger eine vielschichtige Artikulation bewerkstelligen. Eine tiefere Sitzposition, wie sie von Rameau für den fortgeschrittenen Spieler propagiert wird [P 10], ist nicht voll für eine Aufführungspraxis, die im Legatospiel ihr Fundament hat und mit schweren

Man beachte im folgenden, daß die Position eines Armteiles naturgemäß diejenige ist, die bei der hier angestrebten Spieltechnik ist es die hauptsächliche Aufgabe der Arme (bzw. die Füße) in die richtige Spielposition zu bringen, d.h. lockere, aber schnelle Rückwärtsbewegungen (beim Manualwechsel auch Auf- und Abwärtsbewegung des Armes wird in alten Quellen nur nebenbei erwähnt, so z.B. Couperin [26].) Der Oberarm hat zwar keinen direkten Einfluß auf die Bewegung des Unterarms, da ein verkrampfter, eventuell fest an der Schulter befestigter Oberarm die Muskulatur des Unterarms in Mitleidenschaft zieht. Die Vorstellung, den Oberarm auf der Innenseite des ganzen Oberarms befindlichen Ballons kugelförmig zu gestalten, erleichtert die Ausführung von Verzierungen gerade durch ein bewußtes Lockern des Ellenbogens. (Z.B. wird die Ausführung von Verzierungen gerade durch ein bewußtes Lockern des Ellenbogens sehr erleichtert.)

Die Ellenbogen bleiben aber stets passiv, ein Bewegungskriterium. Das Handgelenk bleibt grundsätzlich ruhig, entspannt, besteht vor allem dann die Gefahr einer Verkrampfung, wenn der Arm bewegungsgewöhnt war, und nun auf das reine Fingerspiel umgestellt wird. Während des Spiels ein wenig nach oben gerichtete Bewegung kann man das Handgelenk sich je an irgendeiner Stelle des Armes unterbrechen, um bewußt Lockerung zu bewirken. („Arme sind schwer“)

Es wird als unterschiedlich angeordnet, das Handgelenk relativ hoch oder relativ tief zu halten. Bei einer recht tiefen Haltung (Unterschiede sind in den Quellen hinsichtlich der Höhe der Fingerspitzen, wie oben bei Fr. Couperin und C.Ph.E. Bach, beschrieben) sind die gekrümmten Finger etwas eingeschränkt, dafür ist die Kontrolle ihrer Bewegung erleichtert. Bei einer höheren Haltung (Oberseite des Handgelenks höher als die Fingerwurzelgelenke) können die Finger freier bewegen, dafür sind sie etwas gestreckt, was ihre Geläufigkeit behindert. Bei einer mittleren Haltung sind alle Fingerwurzelgelenke und Oberseite des Handgelenks etwa auf einer Ebene.

Von Fall zu Fall ist eine höhere oder tiefere Position empfehlenswert sein. Die günstigste ist diejenige, die durch die Vorstellung, einen relativ kleinen Ball locker in der nach oben gerichteten Handfläche zu halten. Dreht man die Handfläche nach oben, so ist die Handfläche für die Finger, die aufeinander liegenden Tasten so passen, daß sie leicht gezogen [werden] muß, sondern daß sie leicht weht. Mit dieser Lage der Hand ist nun die Hand über die Tasten (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, so daß die Hand die Herrschaft über die Bewegung getragen werden



PROBEE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

macht jede ihrer Bewegungen leicht. Das Hacken, Poltern und Stolpern kann also nicht entstehen, welches man so häufig bey Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen (F 32f). (Forkel schreibt hier und in den folgenden Zitaten von der Seb.Bachschen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten [F 32].)

Eine weitere Hilfe kann die Vorstellung sein, die Hand werde von Fäden gehalten, die an den Fingerwurzelgelenken befestigt sind. Die Fingerwurzelgelenke dürfen (durch Durchknicken) in keinem Falle tiefer als die restliche Handoberfläche positioniert sein. Vor allem im Bereich des vierten und fünften Fingers ist dieses Hochhalten wichtig, um die Stabilität und somit die Kraft der Hand zu fördern. Der Daumen soll normalerweise – wenn er unbeschäftigt ist – gerade gehalten werden, parallel zu den anderen Fingern.

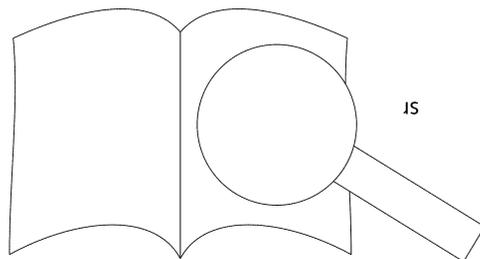
Im weiteren wird diese entspannte Haltung der Hand Quinhaltung genannt. Diese Quinhaltung war der Normalfall, C.Ph.E. Bach beschreibt aber das in der romantischen Spieltechnik übliche Seitwärtsstrecken der Finger, wodurch entferntere Tasten, auch ohne große Seitenbewegung des Armes, leichter zu erreichen sind (s. B 19f).

Die Haltung darf aber nicht allzu entspannt sein, die Hand muß vielmehr in „erwartungsfreudiger Position“ über der Tastatur schweben. Außerdem sollten die Hände ein ganz klein wenig nach innen gedreht (die Ellenbogen bewegen sich dann ein wenig nach außen), damit das Fingerwurzelgelenk der Hand nicht zu tief hängt, wodurch wiederum die Stabilität der Hand beeinträchtigt würde.

Bei der Darstellung alter Musik erfolgt (manualiter) der Anschlag grundsätzlich aus dem J.S. Bach soll *mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, die man nicht bemerken konnte. Nur die vordern Gelenke der Finger waren in Bewegung, die hinteren blieben schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von der Tastatur ab, als bey Trillerbewegungen, und wenn der eine zu tun hatte, blieb der andere ruhig* (4). Seltener wird das Handgelenk bzw. der Unterarm beim Anschlag einbezogen. Bei der Darstellung des Akkordspiels auf schwerstgehenden Trakturen darf das Gewicht des Unterarms nicht zu stark auf das Pedal übertragen werden.

Pedaliter wird grundsätzlich aus dem Fußgelenk gespielt, daher möglichst ruhig und entspannt. Die Knie werden soweit wie möglich aneinander gepreßt. Man schlägt die Pedaltasten normalerweise mit dem rechten Fußvorderteil an, etwa dort, wo der Ballen hinter dem großen Zeh sich befindet. Bei der Darstellung des Pedalspiels mit dem linken Fuß im unteren Bereich des Pedals bzw. mit dem linken Fuß im oberen Bereich des Pedals muß die Außenseite der Fußspitze benutzen. Der Übergang zwischen dem Pedalspiel mit dem rechten Fuß und dem Pedalspiel mit dem linken Fuß erfolgt etwa bei den Tasten c oder d statt.

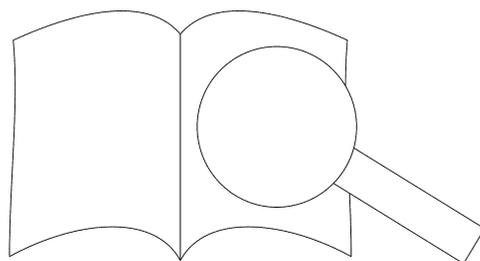
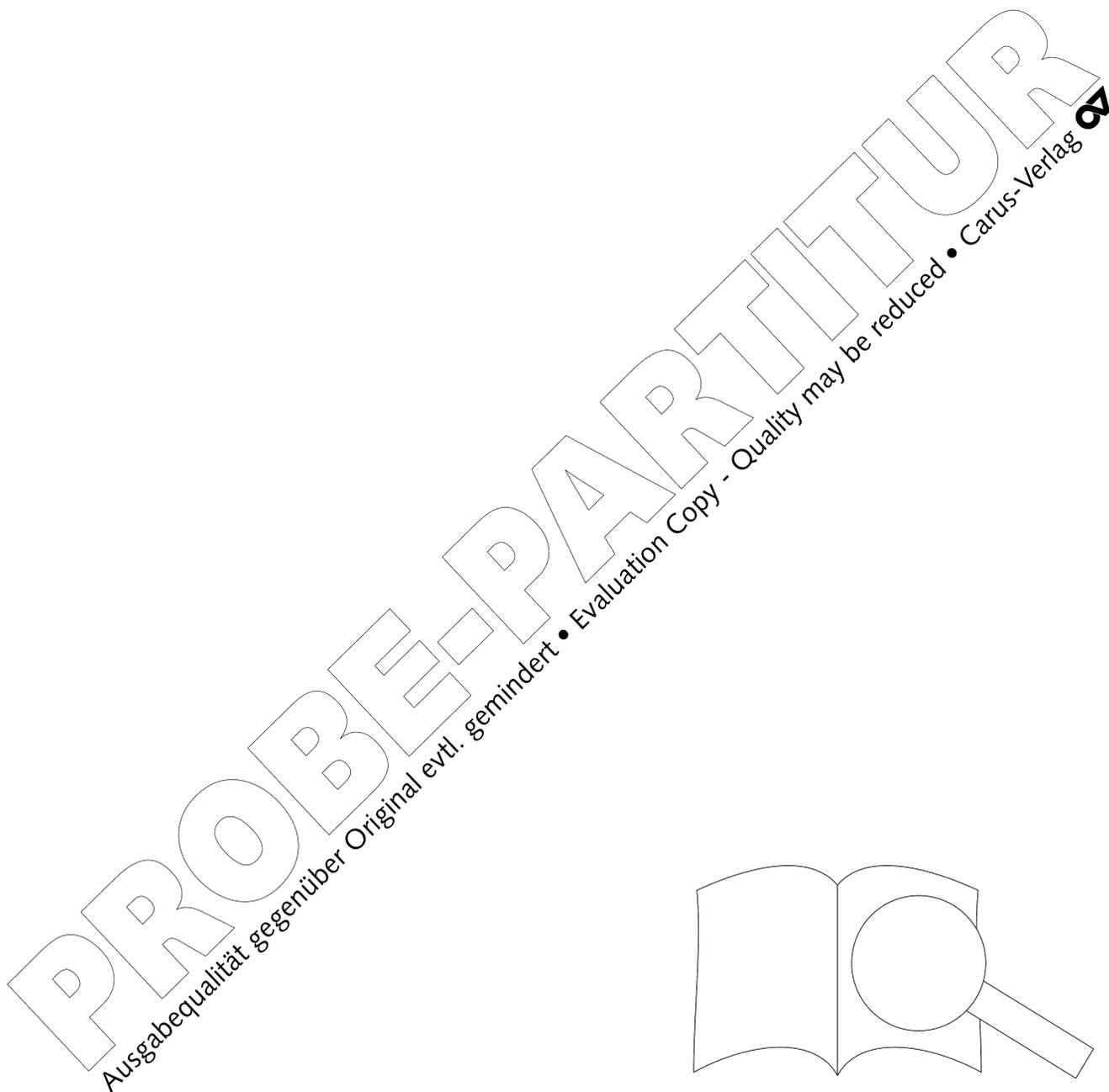
Die Anschlagstelle soll auf den Untertasten der Nähe der Obertasten sein, bei den Obertasten entsprechend an deren Ende, damit (bei Spitzenspiel) zwischen den beiden Anschlagstellen keine große Lücke entsteht, die durch Rückwärtsbewegungen des Kniegelenks zu überbrücken sind. Spielt man neben dem rechten Fuß auch mit dem linken Fuß, so muß der linke Fuß etwas weiter hinten platziert sein. Um Tasten im oberen oder unteren Bereich des Pedals mit beiden Füßen zu erreichen, muß man die Beine in die entsprechende Position bringen. Dazu sucht man eine Taste aus (im Pedal oder Manual), die man als Stütze benutzen kann. Man dreht die Beine in die gewünschte Richtung zu drehen (durch Abstoßen mit dem rechten Fuß im oberen Bereich des Pedals nach rechts, im unteren Pedalbereich entsprechend umgekehrt). Im Barock (z.B. Bachs *Heut' triumphieret Gottes Sohn* (630) sind die mit einem Pfeil gekennzeichneten Tasten die mit dem rechten Fuß abstoßen geeigneten Tasten (nach rechts bzw. nach links). Der Oberkörper darf man auf der Bank hin und her rutschen.



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Zum gesamten Bewegungsablauf schreibt Forkel: *Noch weniger* [als die Finger, Anm. d. Verf.] *nehmen die übrigen Theile seines [Bachs] Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist* (F 34).

Eine unnötige oder übertriebene Körperbewegung stört die Konzentration und verursacht meist eine Behinderung des musikalischen Flusses. Vor allem bei großer Virtuosität ist höchstmögliche Ökonomie der Bewegungen unabdingbar, um technische Sicherheit und somit musikalischen Ausdruck zu gewährleisten. Die oben angeführten Beschreibungen der Bachschen Spieltechnik aus Forkels Feder sollen uns stets Vorbild sein, da sie auch heute den Weg zu einer technisch sicheren und in jeder Hinsicht ästhetischen Spielweise zeigen, die eine ausdrucksvolle Interpretation ermöglicht.



I.2. Der Anschlag – Tongestaltung

Mit dem Begriff Anschlag bezeichnet man beim Orgelspiel verschiedene technische Momente:

1. Wie eine Taste niedergeschlagen oder -gedrückt wird (z.B. hart, weich, schnell, langsam). In dieser Bedeutung wurde der Terminus Anschlag schon im vorigen Kapitel benutzt.
2. Wie der einzelne Orgelton, der aus Ansprache (= Punkt 1.), Ton und Absprache besteht, durch Finger- und Fußbewegung klanglich gestaltet wird, was also eine Erweiterung von 1. bedeutet.
3. Anschlag wird aber auch – weniger zutreffend – als Synonym für die erst weiter unten zu besprechende Artikulation benutzt.

Wir wollen uns nun zunächst mit den Punkten 1 und 2 beschäftigen.

Die Ansprache

Die Ansprache einer Pfeife läßt sich dadurch, wie ich die Taste niederdrücke (oder niederschlagem Maße beeinflussen. Voraussetzung dafür ist eine mechanische, sensible und nicht zu Spieltraktur.

Ein langsames Niederdrücken der Taste bewirkt – physikalisch nachweisbar – ein akzentuertes Tones, ein schnelles Schlagen hingegen einen recht deutlichen Akzent, und zwar ein Ansatzgeräusch, welches durch eine Verstärkung gewisser Obertöne verursacht wird (s. Kap. II.5.).

Ähnliche klangliche Differenzierungsmöglichkeiten bestehen auch beim Akzentstoß der Flötisten oder beim Ab- und Aufstrich der Streicher.

Hier spielen aber die Anzahl und die Klangcharakteristik der verwendeten Register eine große Rolle, so daß die Verwendung dieses Ausdrucksmittels den Interpretationen eine große Rolle stellt, außer in ganz langsamen Stücken.⁴ Durch die weitere unten empfohlene Dynamik wird die vielschichtige Gestaltung der Ansprache aber automatisch

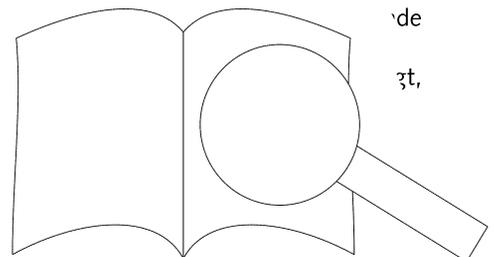
Der Ton

Der Sänger oder Flötist muß einen Ton vorproduzieren als auch ausdrucksmäßig (periphere Tätigkeit sowohl technisch als auch der Dynamik). Dieses gestalterische Körpergefühl geht dem Orgelspieler an, sobald eine Taste niedergedrückt ist, den Ton in quasi unveränderter Lautstärke. Daraus ergibt sich, daß der Orgelspieler, um ausdrucksvollen Orgelspiel gelangen, den Ton – vor allem den relativ langen – empfinden und somit spannend gestalten muß.

Die Absprache

Beim Verstellen des Ventils bewirkt die physikalisch nachweisbare Beeinflussbarkeit des Pfeifenklanges im Bereich des Ton-Endes bewirkt. Hierbei spielen aber neben der Registrierung auch die entsprechenden – Artikulationspause – des folgenden, sowie die akustische

des Ventils bewirkt dagegen ein weiches, warmen Räumen, das angenehmste klanglich kann kein Vergleich zu anderen Instrumenten



ausschließlich organistisches Phänomen, das stets, vor allem aber bei der Darstellung alter Musik, besondere Aufmerksamkeit verdient.

Man schlage jetzt einzelne Tasten oder auch ganze Akkorde mal schnell, mal langsam an, bzw. man drücke sie nieder und lasse sie anschließend einmal sehr schnell, einmal sehr langsam wieder los. Es empfiehlt sich, hierzu ein obertonreiches Register wie Quintatön 8 zu ziehen, eventuell mit einem zusätzlichen 1'. Durch diese Gestaltungsweisen der An- und Absprache können die Töne bis zu einem Grad unterschiedlich laut bzw. mit unterschiedlichem Charakter erklingen.

Folgende Übung soll dazu beitragen, eine breite Palette des Anschlags beherrschen zu lernen. Hier wurde D-Dur gewählt, da der dritte und längste Finger auf der Obertaste fis¹ bequemer Platz findet, als z.B. in C-Dur auf der Untertaste e¹. Die Übung soll aber auch in C-, E-, F-, G- und A-Dur ausgeführt werden.

Registrierung: ein leiser Prinzipal oder Quintatön 8, eventuell Flöte 8 und/oder 4.

2.

Zur Ausführung, anschließend an die Angaben in Kap. I.1.: Zunächst gemeinsam, in Parallel- und Gegenbewegung; ein ganz langsames, a' wählen. Die entspannten Finger befinden sich, wie im vorigen Kapitel gezei, direkt an der Tastenoberfläche, berühren diese aber nicht. Diese an der Fingerhöhe zur Taste fördert die Treffsicherheit sowie die Konzentration. Dieses takt. Instrument, die Fingerkuppe, muß beim Üben ständig sensibilisiert werden, um die gebührende musikalische Spannung zu gewährleisten.

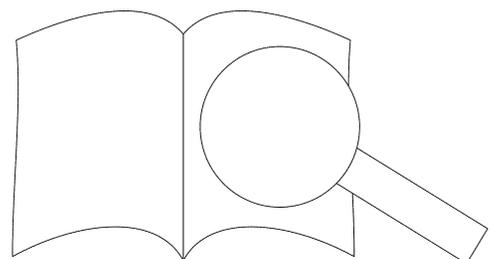
Bei Fingersatz a. verbleibt die Hand in einer einzigen, zentralen Position. Bei Fingersatz b. muß nach jedem zweiten Ton die ganze Hand nach rechts bzw. links verschoben werden. Man zieht den Finger von der Ausgangslage in die Position der Taste schnell, recht kraftvoll (3) anzuschlagen.

Dieses Hochheben des Fingers und der Unterarm- und Handbewegung sollen neben dem rechten Klang auch eine Stärkung der Unterarm- und Handkraft bewirken. Dieser schnelle/starke Schlag ist bei Instrumenten mit relativ schwerer Tastatur leichter zu bewerkstelligen. Der Druckpunkt (Öffnung des Ventils) wird dadurch schnell überwunden.

Hat man den Tastenboden angesprochen, in der Hand unteren gehalten (nach unten gedrückt werden (das soll keineswegs die Folge der oben angesprochenen, inneren Widerstand kleiner geworden), der Unterarm ist „leicht“, die Hand bleibt e. In der Pause voll ausgehaltenen Tones darf der Finger nicht ruckartig in die Hand fallen, sondern soll sich quasi durch die Eigenkraft der Ventilfeeder von der Taste wieder nach unten bewegen. Das Ziel ist es, die Taste mit dem geringsten Kraftaufwand und ohne heftige Bewegungen zu betätigen. In den Pausen soll man bewußt den ganzen Arm entspannen.

Zur Ausführung: Der Anschlag erfolgt ausschließlich auf dem Tastenboden.

Die Kontrolle über so feine Vorgänge. Eine Bestätigung



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fehlerhaft wird hingegen der Vortrag, wenn das erwähnte Abheben mit einem heftigen Stoße verbunden ist... Denn viele Spieler haben die unrichtige Idee, daß ein gestoßener Ton – wie man ihn in der Kunst-sprache zu nennen pflegt, – jedesmal mit einer gewissen Heftigkeit abgestoßen werden müsse (T 342).

Wenn auch Türk im obigen Zitat lediglich von der Interpunktion spricht (die in Kap. II.3. behandelt wird), so darf man diese Aussage doch auch auf die grundsätzliche Klanggestaltung beziehen.

Beim Erlernen der hier gelehrtten Spielart besteht die Gefahr, besonders wenn man bisher das Legatospiel gewöhnt war, so vordergründig auf das Kürzen aller Töne konzentriert zu sein, daß man am Ende eines jeden Tones den Finger durch eine rasche Bewegung des Handgelenks/des Unterarms hochreißt, ohne Rücksicht auf die daraus resultierende klangliche Wirkung. Bei manchen Instrumenten öffnet sich das Ventil durch einen zu harten Aufprall sogar noch ein zweites Mal.

Zu dieser wichtigen Thematik folgendes Beispiel aus J.S. Bachs *Praeludium* in C (547):



Häufig hört man die (unbetonten) 8tel derart gekürzt und abgerissen aus- „explodieren“, und entsprechend betont klingen. Betont sind aber die beendete, nicht zu kurze 8tel wird man dieser Tatsache gerecht. Ha!

Die Hauptsache muß stets der Ton und dessen Klangqualität klugen Richter des Anschlags erzogen werden.

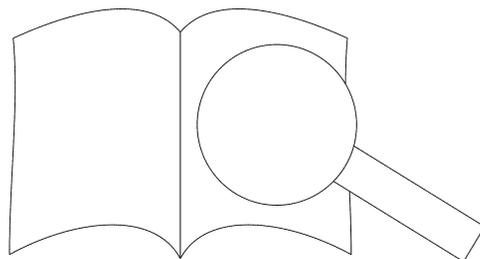
Der Spieler möge nach Bedarf weitere, ähnliche Tonfc und verschiedene Fingersätze dabei ausprobieren, B. verschiedener Töne mit dem-selben Finger (3., 2.). Die Hand dabei stets ents dann gemeinsam. Ansonsten verweise ich wie.

Allmählich steigere man die Geschwin'



bis man im re gende Noten-/Pauseverhältnisse erreicht:

Ar. zonen Ausführung ändert sich dabei grundsätzli zunehmender Geschwindigkeit weniger. Diese N



eignet es sich vorzüglich für sehr rasche Passagen, wie z.B. für die 32stel in J.S. Bachs *Pièce d'orgue* („Fantasie“) in G (572):



Die in dieser Art gespielten kurzen Töne sind stets abgerissen, was *den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne* (F 33) bewirkt.

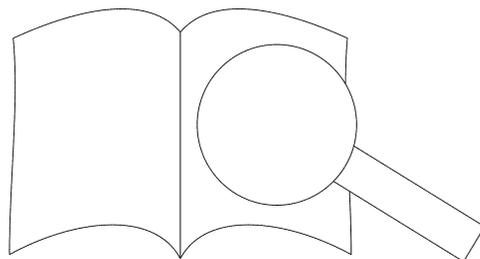
Daß Forkel im obigen Zitat von „perlenden Tönen“ schreibt, legt die Vermutung nahe, Bach habe diese Spielweise vornehmlich bei schnellen Notenwerten verwendet; bei längeren Tönen bringt das Schnellen kaum Vorteile gegenüber dem Heben des Fingers.

Nun waren bei alten Instrumenten die Untertasten meist kürzer als bei heutiger Norm. Der Abstand zwischen Obertasten- und Untertasten-Ende ist hier klein (s. die Tastaturzeichnung auf S. 37), was das Schnellen aller Tasten mit der Hand in einer Position (quasi vor der Tastatur) ermöglicht. Bei heutiger Tastatur ist das Schnellen nicht ohne weiteres durchführbar. Dies gilt, wenn Obertasten häufig vorkommen muß dann über der Tastatur gehalten werden, die Finger sind somit von der Anschlagsstelle (dem vorderen Ende) zu weit entfernt. In solchen Fällen muß das Schnellen durch Heben werden. In Beispiel 6 läßt sich z.B. das 32stel *fis*² ohne weiteres schnellen, das davon Schwierigkeit, und zwar nur durch gleichzeitiges Hochziehen des Fingers durch ein Fingerwurzelgelenk.

Der Pedalanschlag

Beim Pedalspiel gelten für die Füße anschlagsmäßig grundsätzlich die Größe der beteiligten Mittel (Füße, Tasten, Pfeifen) verringert. Durch die Größe der beteiligten Mittel (Füße, Tasten, Pfeifen) verringert. Durch die Größe der beteiligten Mittel (Füße, Tasten, Pfeifen) verringert.

Genauere Angaben zum Pedalspiel folgen in Kap. I.5.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

1.3. Die Artikulation

Im vorigen Kapitel haben wir uns mit der technischen Ausführung von gleich lang ausgehaltenen Einzel-
tönen – die zu Übungszwecken durch ebenso lange Entspannungspausen getrennt waren – beschäftigt,
und zwar unter Berücksichtigung der klanglichen Eigenarten des Orgeltons.

Die Töne auf diese Weise beim Spielen durch Pausen zu trennen, scheint schon vom Anfang des Orgelspiels
an übliche Praxis gewesen zu sein. Bei den frühesten großen Orgeln, die mit der ganzen Faust wortwörtlich
geschlagen wurden, war das Binden der Töne, ein Legato, bei einem zweistimmigen Manualitersatz schon
aus technischen Gründen unmöglich.

Die originalen Fingersätze in dem kleinen *Preludium* von John Bull, Notenband, S. 1 (s. linke Hand anfangs),
und noch mehr in dem darauffolgenden *Quem terra pontus* von Johannes Buchner, bezeugen, daß ein
Legato im modernen (oder besser: romantischen) Sinne der Verfahrensweise auch dieser Epoche nicht ent-
spricht – zumindest in einem mehrstimmigen Satz –, ebenfalls aus rein spieltechnischen Gründen.

Schon die ältesten auf uns gekommenen Lehrwerke zum Spielen eines Tasteninstrumentes beschreiben
wohlgemerkt unabhängig von der verwendeten Spieltechnik, diese zur Konvention gewordene Spielart.
Tomás de Santa María heißt es 1565: *Erstens – das ist das wichtigste – muß man beim Schlagen
Finger auf die Tasten stets den Finger, der zuerst schlägt, heben, bevor der andere schlägt, der
hinter ihm folgt, sowohl beim Aufwärtsspielen wie beim Abwärtsspielen* (SM 26).

Am Ende des hier erfaßten Zeitraums äußern sich C.Ph.E. Bach und D.G. Türk ähnlich, we-
zierter: *Die Noten, welche weder gestossen noch geschleift noch ausgehalten werde
lange als ihre Hälfte beträgt; es sey denn, daß das Wörtlein Ten: (gehalten) darüber
man sie aushalten muß. Diese Art Noten sind gemeinlich die Achttheile und
und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einer
Stosse gespielt werden* (B 127).

*Bey den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art d.h. weder gestoßen noch
sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der No-
tens sind, werden die Noten bey a) nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c)*



Die von C.Ph.E. Bach und Türk beschriebene
wird, weil es allezeit vorausgesetzt wird.

Sehr ausgefallen ist folgende, der Tanz-
gebundenen Noten (*Silence de liée*) betri-
dreißigstel (DB 500).

In französischen Quellen zum C-
CN). Rameau schreibt, daß
sollen. Diese Verfahrenswe-
zösischer Cembalomur-
Für Teil B, Kap. III.2
belegt, Mozart h
Ähnlich laute

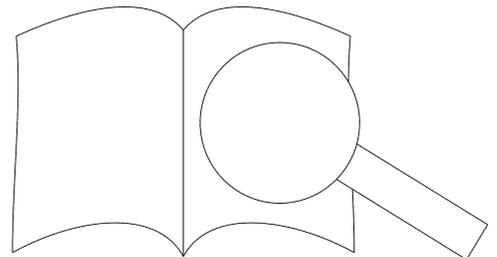
eindeutiges Legatospiel gefordert (s. RM und
das Fallen des folgenden gleichzeitig geschehen
"ançais" genannt) ist verbunden mit der Struktur fran-
onie und nur ausnahmsweise auf Polyphonie beruht.

is Zeugnis, welches die lange Kontinuität dieser Spielweise
es Spiel gehabt, kein *ligato* (vgl. MN 46).

quellen ließen sich ebenfalls anführen (s. D 1597 4^o).

Grundsät
Noten
n

(noten) Noten alter Musik in unserer Ausführung nicht dem notierten
dern in Ton und Pause unterteilt we
oder eine Pause folgt.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Die Beachtung des letzten Satzes ist wichtig; zu häufig hört man an Stellen wie der folgenden (D. Buxtehude: *Praeludium* in C, 137) die 8tel vor der jeweiligen Pause länger ausgehalten als das vorausgegangene.



Die Übung B. in Kap. I.2. (Bsp. 4) spiegelt also laut C.Ph.E. Bach die Ausführung von folgendem Notenbild wider:



Die zwischen der Absprache eines Tones und der Ansprache des nächsten entstehende Pause. Notenbild enthalten ist, wollen wir im weiteren als Artikulationspause (Gliederungspause) bezeichnen.

Artikulation und klangliche Transparenz

Durch die Spielweise mit Artikulationspausen ist gewährleistet, daß man je den Stärke rund und deutlich von dem anderen abgesondert höre (T ?

Das ordentliche Fortgehen, im weiteren hier als Non Legato in halligen Räumen) zur Durchhörbarkeit des Klangbildes bei.

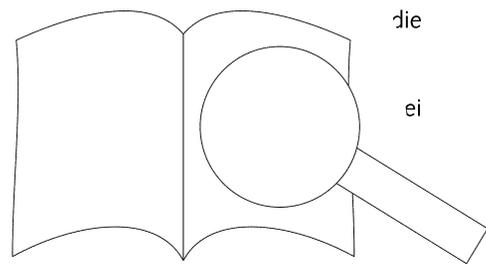
Diese Forderung nach Transparenz ist die erste Begründung mit der rhetorischen Klangqualität deutlich angesetzte Kleinere oder größere Artikulationspausen entstehen im oder beim Ansatz der Bläser, wobei es sich hier um ein musikalisches Phänomen handelt.

Artikulation und Akzentuierung

Man spiele jetzt folgende, inzwischen w...e, einmal mit gleich langen Artikulationspausen (Version A.) und anschließend... (on B.):



... ist die Ausführung bei A. eindeutig
... beide wenig sinn- und ausdrucksvoll.
... es nicht verständlich, wie die Töne gruppie
... wichtung vorhanden ist. Durch das Öffnen unc
... Stärke des Tones kaum möglich. Daher sind gleich



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

auf dem Cembalo) stets gleich laut (bei unveränderter Registrierung), ungeachtet der Tatsache, ob alle Töne gleich viel gekürzt oder auch in voller notierter Länge ausgehalten werden: sie haben alle das gleiche dynamische Verhältnis untereinander.

Die oben angeführten Zitate geben über eine eventuelle Differenzierung bei der Kürzung einzelner (gleich lang notierter) Töne keine Auskunft. Es könnte demnach so aussehen, als seien alle Töne (von gleich lang notiertem Wert) in der Tat gleich viel zu kürzen, wie oben bei Ausführung A. geschehen.

Kann es sein, daß man in jener Zeit ein solches ebenmäßiges, das Gehör letztlich beleidigendes Aneinanderreihen gleich stark abgestoßener Töne als allgemeine Spielregel praktiziert hat? Dies würde einer völlig unnatürlichen Sprechweise ähneln, in der sämtliche Silben gleich lang und gleich laut sind, wie beim stammelnden, gleichmäßigen *Buchstabieren der Kinder* (K 105) oder auch einem ausdruckslosen Clavichordspiel, bei dem alle Töne die gleiche Lautstärke haben.

Bei gleichen Notenwerten ist ein gleichmäßiges Non Legato, oder noch übler: Staccato, genau so undynamisch und nichtssagend wie das Dauerlegato.

Die Forderung nach Transparenz genügt also nicht, um das Non Legato zu begründen.

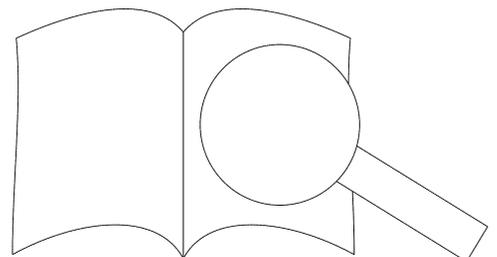
Daß ein Abstoßen der Töne, im Sinne des obigen Beispiels A., nicht die damalige Spielkonvention ist, sondern nur als Ausnahme angesehen werden darf, soll im folgenden belegt werden. ¹¹ aber relativ späte Quellen herangezogen werden, da frühe Quellen hierzu nur vage Ausk

Diese Verwandlung eines blossen Stroms von Tönen in einen der Rede ähnlichen Teil des durch Accente, die auf einige Töne gelegt werden, theils durch die Versc' Kürze der Töne (K 113).

Durch die in der Komposition schon vorhandene *Verschiedenheit der Länge* automatisch gewisse Akzente, da ein längerer Ton zwischen kürzeren imr mus $\square \square$ in J.S. Bachs *Passacaglia* in c (582):



Des weiteren entstehen auch i
1. bei einem hohen Ton unt ¹¹ ¹² Böhms: *Praeludium* in C):



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2. bei einem plötzlich auftretenden vielstimmigen Akkord in wenigstimmigem Ambiente (C.Ph.E. Bach: Sonate in g [H 87/Wq 70,6], 2. Satz):



Über die Plazierung dieser Akzente hat natürlich der Komponist schon entschieden.

Die *Accente*, die auf einige Töne **gelegt** [Hervorheb. d. Verf.] werden (K 113), müssen dagegen vom *preten* gestaltet werden. Denn *jede Taktart hat gute und schlechte Takttheile, das heißt, obgleich Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind... so liegt doch auf ' Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern* (T 91f).⁶

Wie diese guten und schlechten Taktteile bzw. Noten auszuführen sind, lesen wir bei J.G. W^{alther}: *Exempel sind zwar die Noten, der äuserlichen Geltung nach, einander gleich (weil e^r sind) aber der innerl. Geltung nach ist die 1.3.5.7te lang; und die 2.4.6.8te kurz der verborgenen Kraft der Zahlen her* (WP 23).



Ist aber die Zahl 3 der Theiler (wie im tripel-tacten geschie^{ht} u. geltenden Noten, die erste lang, die mittlere kurz, die dritte kann beyder (3).



Walther verwendet hier die Zeichen *u* an den guten Noten und *v* (*kurzt/leicht/unbetont/leise*) an den schlechten Noten (*u* in der Ausführung der Tonlängen („innerliche Geltung“) zu bezeichnen.

Im Bsp. 14 wird der von J. M^{etastasio} *Canone* Rhythmus Trochäus: *u-v*, den wir in der Welt der Sprache Versfuß *trochäus* (*u-v*) (C 160ff). Im Dreiertakt entsteht der Daktylus: *u-vv*. Kehren wir nun zum *trochäus* (*u-v*) zurück, um diese neuen Kenntnisse anzuwenden. Wir können die Töne wie folgt gr^{uppen}:

1. In Zweierg.



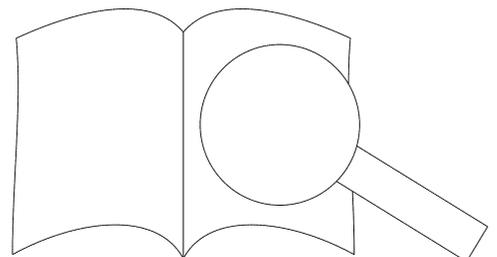
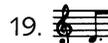
Ausführung etwa:



2. In Dreierg.



Aus:



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Was dem Daktylus entspricht.

3. Werden die Töne relativ schnell gespielt, ist aber auch folgende Vierergruppierung möglich:



Ausführung hier etwa:



Was dem I. Paeon entspricht (-vvv).

Der erste, gute Ton der jeweiligen 8tel-Gruppierung erklingt eindeutig akzentuierter als der/ folgende(n) schlechte(n).

Möglich ist aber auch eine Gruppierung mit den entsprechenden auftaktigen Pendar Daktylus und Paeon I. Diese sind:

1. Jambus:



Ausführung etwa:



2. Anapäst:



Ausführung



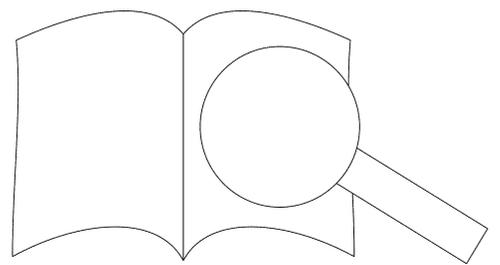
3. IV. Paeon:



Wir sehen: ein guter Ton, der hat demnach am Ende ein-... in schlechter, muß relativ lang ausgehalten werden, als ein schlechter/leiserer Ton. Ein einzelner Ton ist nur... ge, erst wenn er mit mindestens einem zweiten verbunden wird, die Töne... nn ein wortwörtlich sinnvoller musikalischer Ausdruck entstehen.

Hörbar ist... in relativ langer Orgelton lauter ist als ein relativ kurzer, da der längere... ser entfalten kann als der kürzere. Hinzu kommt, daß die längere Pause... die Durchhörbarkeit der Ansprache...

Sinn des differenzierten Non Legato... zwischen guten und schlechten Tönen, ... machen. ...ssen sich diese aus dem Tanz herrührenden un... it, ...en. In dieser Spielweise sind nur die weiter o...



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

gesetzten Akzente hörbar. (Auf den Einfluß des rhythmisch freien Spiels auf die Akzentuierung wird in Kap. II.2. eingegangen.)

Die Artikulationspausen erhalten jetzt einen echten musikalischen Wert. Sie trennen nicht, sondern verbinden im Gegenteil durch ihre unterschiedlichen Längen; sie sind nunmehr keine entspannenden, sondern Spannung erzeugende Pausen.

Das differenzierte Non Legato muß als die allgemeine Spielart des Barock und der Klassik angesehen werden. Da es – zwar in unterschiedlichem Maße! – immer einzusetzen ist, wird es zum primären und „objektiven“ dynamischen Mittel des Orgelspiels.

Eine Aneinanderreihung von Tönen, die durch unterschiedlich lange Pausen getrennt sind, wollen wir im folgenden Artikulieren nennen. Unter Artikulieren ist laut Definition ein deutliches Gliedern, eine mehr oder weniger kleingliedrige Gruppierung (der Noten) zu verstehen.

Dies heißt auch, daß eine lange Passage, die legato gespielt wird, in der Musik der hier besprochenen Epoche als nicht artikulierte bezeichnet werden muß, weil dann gar nicht gegliedert wird.

Für alte Musik gilt daher:

Das Legato ist nur dann ein sinnvoller Aspekt der Artikulation, wenn es sich auf relative Beziehungen bezieht.

Die erwähnte enge Verbindung zwischen sprachlicher und musikalischer Betonung ist ein wesentlicher Aspekt des Ausdrucks in alter Musik. Die Klangfüße werden daher im weitesten Sinne eine wichtige Rolle spielen.

Hier kann der Vergleich mit anderen Instrumenten wieder herangezogen werden. So ist die Artikulation auch im Ab- und Aufstrich des Geigenspiels (♩ ♪) wieder zu beobachten.

Letztlich beruht diese Gruppierung auf der Zweiteilung des Herzes. Die Artikulation ist ein Ausdruck des Ein- und Ausatmens, also auf dem lebensspendenden Wechsel von Ein- und Ausatmung.

Aus dem Dargestellten ergibt sich ein weiterer Aspekt:

Die Abfolge gut/akzentuiert – schlecht/unakzentuiert ist damals von einem Ton zum nächsten kein Crescendo, sondern ein Decrescendo.

In allen folgenden Beispielen bedeutet

– : daß die damit bezeichnete (gute) Artikulation hervorgehoben werden soll

∨ : daß die damit bezeichnete (schlechte) Artikulation abgekürzt werden soll.

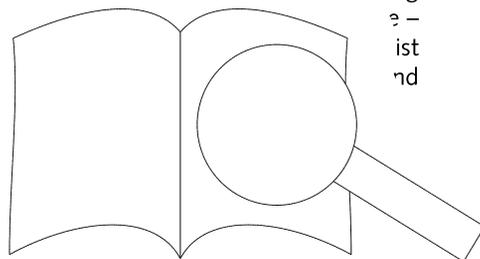
Anschlagsdynamik

In der weiteren Entwicklung der Musik wird die Unterteilung der Noten in gute und schlechte stets durch die Stärke und Schnelligkeit der Anschlagsbewegungen erreicht. Es ist zu erreichen, einerseits um ein körperliches Gefühl für den Unterschied zwischen guter und schlechter Artikulation zu entwickeln, andererseits um die Ansprache charaktergemäß zu gestalten (gutes Anschlagen, schlecht/schwach/leise = langsamer angeschlagen).

Man sollte sich dabei bewusst machen, daß es sich hier um etwas mehr Fingerkraft an als die „schlechte“, natürlich ohne dabei die Artikulation zu verlieren geht.

Die Anschlagsdynamik ist dem Clavichord (oder Klavier) vorbehalten. Die Anschlagsbewegungen sind bei den Bläsern (zwei- und dreistimmig) und bei den Streichern (Dreiergruppen) und Forte – Piano – Wechseln zu beobachten. Die Anschlagsdynamik ist dem Clavichord (oder Klavier) vorbehalten.

Die Anschlagsdynamik ist dem Clavichord (oder Klavier) vorbehalten. Die Anschlagsbewegungen sind bei den Bläsern (zwei- und dreistimmig) und bei den Streichern (Dreiergruppen) und Forte – Piano – Wechseln zu beobachten. Die Anschlagsdynamik ist dem Clavichord (oder Klavier) vorbehalten.

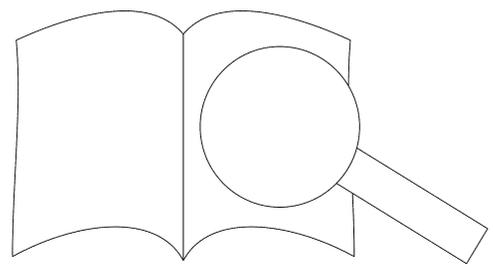
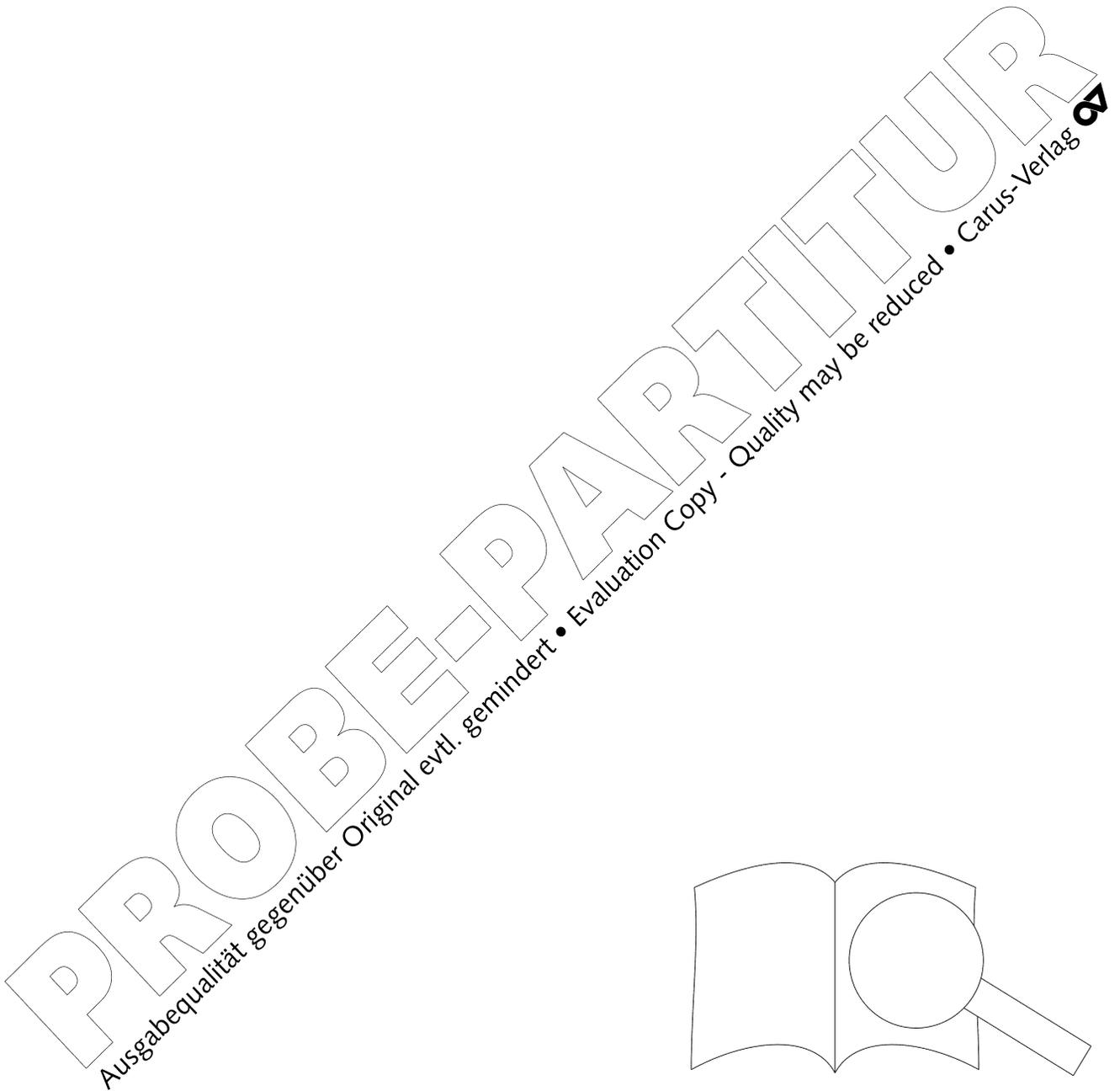


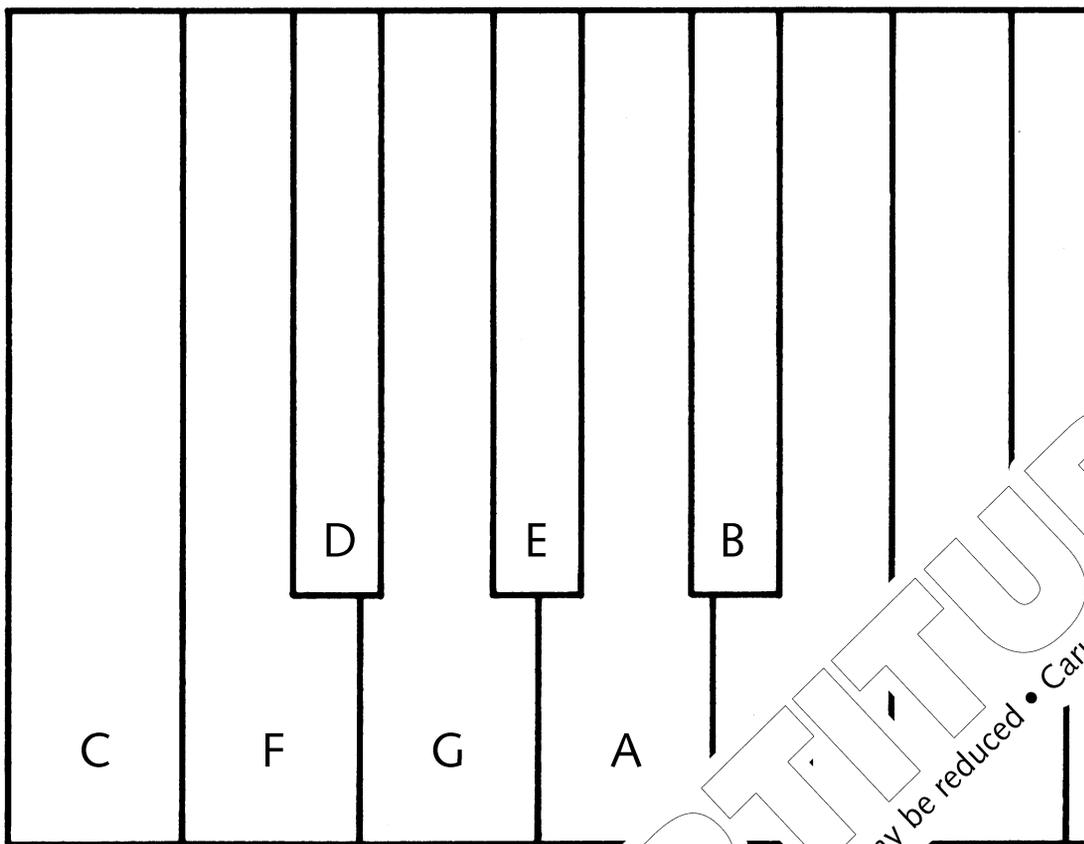
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Einen Einfluß auf die Kraft des Anschlags sollten auch der Charakter und das Tempo eines Stückes haben: man sollte nicht ein langsames und meditatives Stück mit der gleichen Anschlagskraft ausführen, wie einen schnellen und tänzerischen Satz.

Artikulation ist aber *per se* kein Ausdruck, sondern kann nur den Ausdruck unterstützen, wenn sie benutzt wird, um die Struktur und den Affekt des Stückes herauszustellen.

Es kann jetzt entweder Kap. I.4. oder Kap. I.6. gleichzeitig mit Kap. I.5. erarbeitet werden. In Kap. I.4. wird die Artikulation ältester Tastenmusik erörtert, von dem alten Fingersatz ausgehend, in Kap. I.6. wird das vielschichtigere, fingersatzunabhängigere Artikulieren spätbarocker Musik dargestellt. Fährt man in Kap. I.6. fort, sollte Kap. I.4. zunächst durchgelesen werden. Einige darin gegebene Anregungen sind für die Auseinandersetzung mit Kap. I.6. wichtig. Kap. III., „Das Üben“, sollte ebenfalls einbezogen werden.





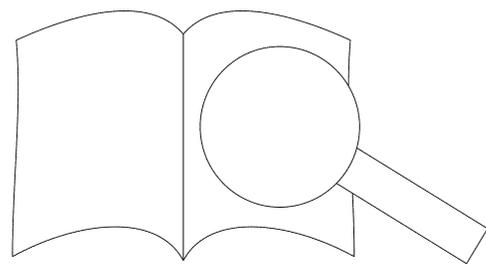
(Zeichnung: Johannes Rohlf)

Es handelt sich hier im übrigen um eine Tastatur mit „gebrochener Oktave“, eine Einrichtung, die in alten Instrumenten häufig anzutreffen ist. Diese wurde aber nicht in alter Musik kaum auf. Eine „gebrochene Oktave“ stellt dem Spieler die zwei untersten Obertasten zweigeteilt aus, die vorderen Teile für D und E.

Man spiele jetzt das Stück v. ...
 Übe-Registrierung: 8' + 4' ...
 (Nebenwerk-)Prinzipal 8 allei...

Zu beachten:

1. Hände und ...
 Beibehalt ...
 Ton-Ende ...
 2. La ...
 d ...
- ... man beim Spielen die Hände ein ...
 ... sonders, wenn man Achtelnoten ...
 ... er bei dieser Handhaltung bequem üb ...
 ... uch der zweite über den ersten: vgl. ③), k ...
 ... gefordert, und zwar nur ein ganz klein wer ...
 ... -schlecht) dürfen nicht zu dicht gespielt werde



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3. Alle längeren Töne bzw. Intervalle und Akkorde setzt man erst kurz vor dem jeweils nächsten ab. Bei Intervallen und Akkorden soll man hier nicht stimmenweise denken, sondern diese werden als ein „Ensemble“ angesehen, dessen Töne gleichzeitig zu beenden sind. Bei ④ muß daher die Ganzenote c mit dem 4tel h zusammen beendet werden, bei ⑤ die Ganzenote d mit der Halbenote a, und zwar entweder mit dem Anfang des letzten 8tels in der anderen Hand oder mit dessen Ende zusammen. (Die 1 in Klammern in T. 11, Zusatz des Verfassers, gilt für kleine Hände.)

Bei einem akkordisch-homophonen Satzbild achte man stets darauf, daß alle Töne eines Akkordes gleichzeitig beendet werden, egal ob sie wiederholt werden, oder zu einer anderen Stufe weitergehen!

Hält man, wie heute üblich und anders als bei Santa María angegeben, bei unserem Bull-Beispiel die Hände im 90° Winkel zur Tastatur, muß die rechte Hand nach jedem 8telpaar in T. 1 nach rechts versetzt werden (wie es oben in Kap. 1.2., Beispiel 2 bei Fingersatz b. auch der Fall gewesen ist). Spiele ich die durch den Fingersatz 3-4 zusammengehörigen 8tel artikulatorisch dicht, entsteht durch dieses Versetzen nach dem zweiten 8tel automatisch eine deutlich hörbare Zweierbindung:



Diese recht aufdringliche Zweiergruppierung scheint wegen der paarweisen Ausführung für den alten Fingersatz zu sein und ist in der neueren Literatur häufig als charakteristisch. Gegen eine solche stark trochäische Ausführung sprechen aber etliche

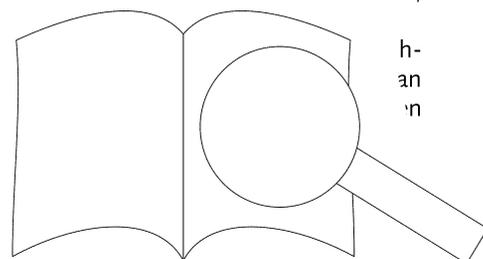
1. Drehe ich beim Spielen die Hand genügend zur Seite, ist es möglich zu trennen oder sogar ganz zu binden.
2. Die Finger werden nicht nur paarweise eingesetzt. So wird zum Beispiel die rechte Hand ganz ausgespielt, was zu gar keiner expliziten Artikulation zwingt.
3. Es steigt links bisweilen der 2. Finger über den Daumen, was die Betonung gegen den Takt nahelegt.
4. Welchen Sinn hätten im folgenden Beispiel die diatonischen 16tel sowieso in deutlichen Zweiergruppen. (Scheidt: *Toccata super: In te, Domine, speravi.*)



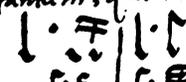
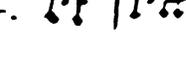
5. Hinzu kommt, daß die Werte in alter Bläsermusik mit demselben Zungenschlag ausgeführt wurden, was (vgl. BE 68), was von einer relativ gleichwertigen Dynamik aufeinanderfolgender Töne resultiert. Dies erzwingt in der Einstimmigkeit nicht unbedingt eine eindeutige

Artikulation!
Die Art der Ausführung wird viel eher von unseren musikalischen Vorstellungen bestimmt. Hier sind die schnellsten Notenwerte eine entscheidende Rolle.

Im alten Fingersatz keine direkten Hinweise (inegales Spiel). Andernfalls müßte ein unterschiedliches Verfahren ist (dazu später mehr). Gefunden haben, was natürlich auszuschließen. Gegen real hörbaren Folgen des alten Fingersatzes v

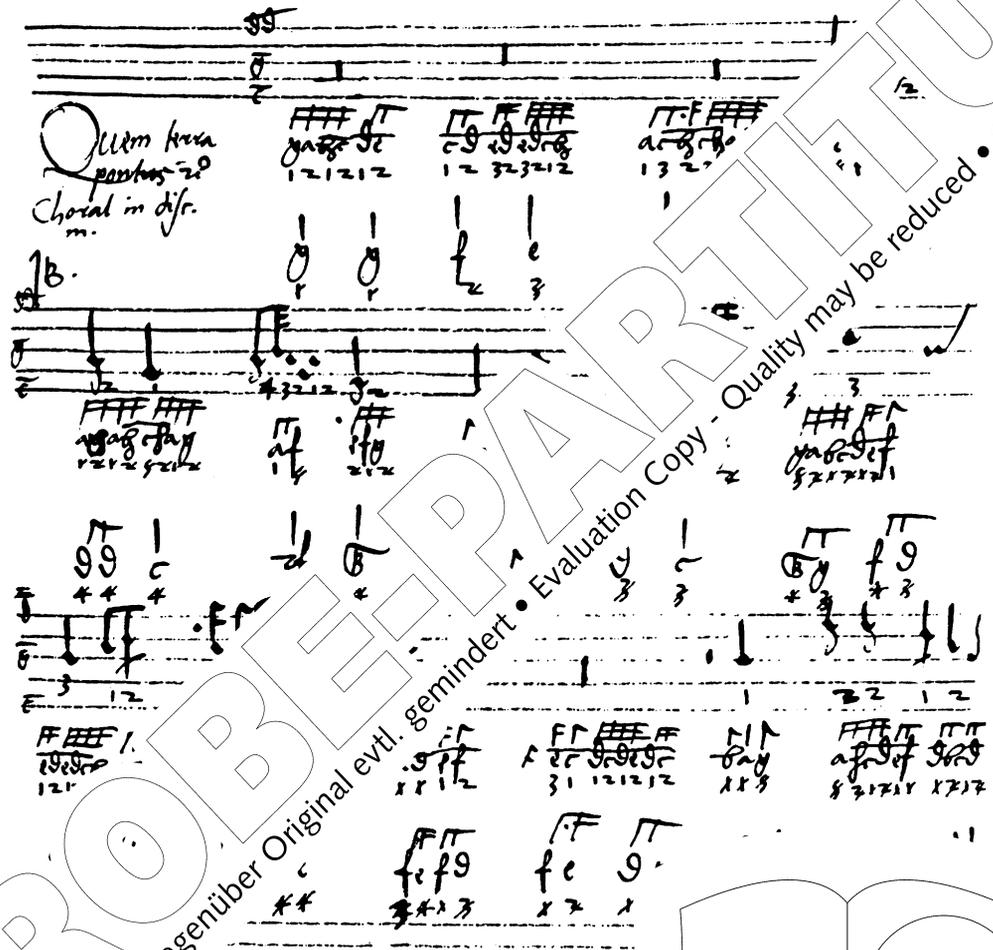


PROBEBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Suspicia abusive sumpta, uocantur puncta inter duas notas unig
 ud duorum tactuum interposita: de quibus haec sit regula com=
 munis. Punctus perpetuo ualeat tantum, quantum
 sequens nota, aut dimidium praecedens. ut 
 ubi punctus suo ualere huiusmodi respondet. 
 ubi punctus talem f ualeat.

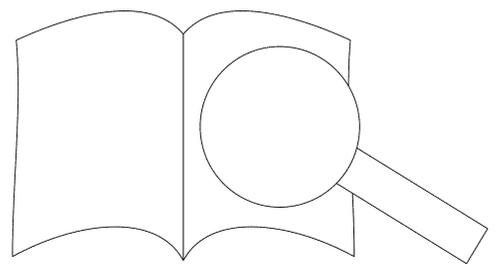
Hactenus de tactus primi capitis totius negotii partibus, quan=
 tum ad mediocre cognitione sufficit, tractatum est, restat
 quo exerceri possint, exemplum subiiciam.

Quem terra
 pontus
 Choral in dfr.
 m.



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

...ng des Quem terra pontus aus dem Fundamentu
 unbekanntes Schreibers (Christoph Piperinus?) im Be=
 ...lung, Sign.: Hs. F 1 8^a, S. 9



Weitere Übungsstücke

Es sollen nun zwei weitere Stücke mit originalen Fingersätzen besprochen bzw. geübt werden, vor allem um ein noch deutlicheres Körpergefühl für die damit verbundenen Bewegungsabläufe zu bekommen. Weiterhin ganz langsam, entspannt und klangkontrollierend spielen.

Zunächst wenden wir uns einem ganz frühen Beispiel zu, der dreistimmigen Choralbearbeitung *Quem terra pontus* von Johannes Buchner (aus dessen *Fundamentum*, ca. 1525), das zweimal abgedruckt ist, in diesem Band zunächst als Faksimile (S. 39). In dieser Notationsform, „ältere deutsche Tabulatur“ genannt, sind die beiden Unterstimmen mit Buchstaben, der *Discantus* mit Notenzeichen (in Mensuralnotation) notiert. Die Zahlen bezeichnen hier den Fingersatz, wobei 1 den Zeigefinger anzeigt, 2 den Mittelfinger usw., und 5 den Daumen (die durchstrichenen Zahlen gelten für die linke Hand).

Man spiele jetzt die Übertragung dieses Satzes in moderne Notation (Notenband, S. 2) mit den Fingersätzen des Komponisten (Zahlen hier nach heutiger Bezeichnungsweise). Einen langen Ton weiterhin kurz vor dem nächsten beenden bzw. den Zeitpunkt des Ton-Endes vom Fingersatz bestimmen lassen.

Beobachtungen:

Bei Buchner sind der 2. und 4. Finger grundsätzlich gut.

Unter Verwendung des angegebenen Fingersatzes ist es hier noch schwieriger als bei Bach unmöglich, in der Mehrstimmigkeit die Töne ihren notierten Werten nach auszuhalten von mehr oder weniger willkürlichen Pausen "durchlöcheretes" Klangbild, da die sich Vorrang hat. Längere Töne müssen häufig auf die Hälfte, sogar bis auf ein Viertel gekürzt werden: ②.

Der Mordent ist hier mit \ast bezeichnet, vgl. aber die Notationsweise in den Töne zugleich angeschlagen werden; nämlich der durch die Note \ast der darunterliegende mit dem Zeigefinger, der aber, gleichsam \ast abziehen ist (BR 13). Also etwa:



(Bei Elias Nikolaus Ammerbach [AM] heißt es etwa diese Verzierung mit der Obersekunde ausführen muß, wenn man die zu vermeiden erreicht, während die Buchnersche Fassung bei ihm dann gilt, wenn man die \ast vermeiden will.)

③: die Spieltechnik ist weit bewegungsfähiger als die Buchnersche, eswegs *commoda* (bequem), wie Buchner dies im Textteil des *Fundamentum* vorführt, was auch heute noch fordert.

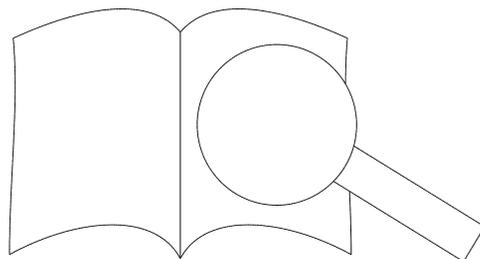
④: hier ist links der 3. Finger \ast zu setzen.

⑤: an dieser Stelle läßt sich der 3. Fingersatz überhaupt nicht spielen.

Hier ist der Fingersatz \ast zu setzen, bleibt fraglich, ob Buchners Stück wirklich die damalige spielerische Alltagsmusik ist, oder es sich nicht doch um ein reines Lehrstück und Übungsbeispiel handelt. Wenn auch keineswegs konsequent: siehe z.B. T. 23) vorgestellt werden sollen, was aber nicht absurdum geführt werden.

Daß ein \ast \ast ausgehalten werden soll, bestätigt folgendes, nicht übermäßig viel jünger (z.B. *Echo Fantasia*):

⑥: den dreimal hintereinander eingesetzt, dann



Ein spätes Beispiel mit altem Fingersatz ist die *Applicatio* (994) aus J.S. Bachs *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (s. Notenband, S. 4). (Verzierungen können eventuell zunächst weggelassen werden; der Fingersatz eines verzierten Tones betrifft den Hauptton.)

Hier sind, wie bei Bull, der 3. und 5. Finger grundsätzlich gut, teilweise auch der Daumen.

⊙: in der linken Hand sind an dieser Stelle der 2. und 4. Finger gut (3-4-3-4 wäre statt 2-3-4-5 ebenfalls möglich).

Zusammenfassung des Regelwerks

Insgesamt vermitteln die uns überlieferten Quellen ein wenig einheitliches Bild; es hat eben eine große Vielfalt der Verfahrensweisen gegeben. Schon Buchner gibt zu, *daß der Fingersatz nicht in strenge Regeln gefaßt werden kann, da es so viele verschiedene Möglichkeiten gibt* (BR). Es handelt sich beim alten Fingersatz eher um ein Prinzip, weniger um eine auf einen Nenner zu bringende, einfache Systematik. Im folgenden sollen trotzdem die verschiedenen Regeln mitgeteilt werden, obwohl nur die einfachsten Grundsätze hier angegeben werden können. Ansonsten wird auf die Spezialliteratur verwiesen (s. Graphie II).

Die Regeln werden nach Ländern geordnet – obgleich es auch Unterschiede in den Verfahrenen der Spielern einer Nationalität gab. Die Ziffern über der Notenzeile gelten für die rechte Hand, die unter für die linke. Die Ziffern in Klammern beziehen sich auf Spitzentöne (vgl. Bull). Zur Bezeichnung der Finger wurden die Zahlen unterschiedlich benutzt. Buchner hat den Daumen mit 5, andere haben für diesen Finger 0 verwendet und die folgende Zahl für den 2. Finger eingesetzt. Auch Zeichensymbole wurden eingesetzt (Alessandro Scarlatti). Die Methode verfahren.

A. Tonleiterfingersätze

In **Italien** und **Süddeutschland** sind der 2. und 4. Finger gut. Bei Bull (B = buona/gut, C = cattiva/schlecht):

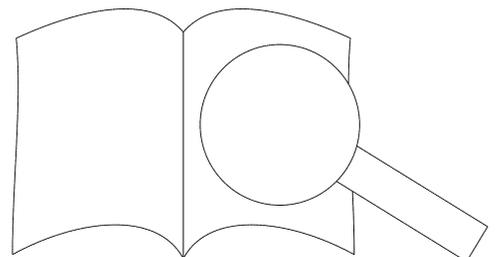
33. 

A. Banchieri, ein Zeitgenosse Dirutas, hat den 3. und 5. Finger eingesetzt.

In **England** waren der 1., 3. und 5. Finger normalerweise gut, der 2. und 4. schlecht, wie bei Bull schon gesehen:

34. 

In **Spanien** gab es eine große Vielfalt. Grundsätzlich war der 3. Finger gut, der 2. und 4. schlecht.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Der Daumen und der 5. Finger wurden auf Spitzentönen eingesetzt (vgl. Bsp. 34). Wir finden aber auch die sehr vorteilhafte Folge 1-2-3-4, hier für die linke Hand angegeben (SM 32):

36. 

Rechts und links unterschiedlich vorgegangen ist man in den **Niederlanden** und in **Norddeutschland** im 17. Jahrhundert. Rechts sind der 1., 3. und 5. Finger gut, links aber der 2. und 4.:

37. 

In **Frankreich** werden mehrere Versionen angetroffen: es können der 2. und 4., aber auch der 5. Finger gut sein. Von G.-G. Nivers ist folgendes Beispiel überliefert (NL):

38. 

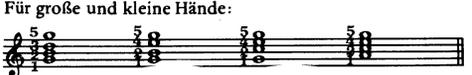
Bei dem noch zu besprechenden inegaln Spiel ist dieser Fingersatz sehr wichtig. Die Hand nach der jeweils längeren Note geschieht:

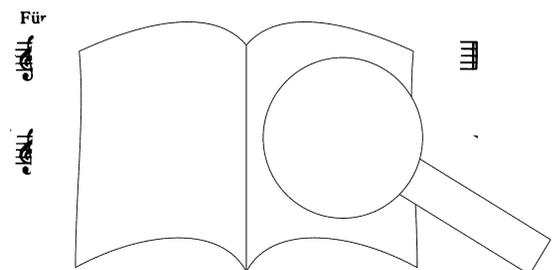
39. 

B. Intervallfingersätze

Bei den Intervall- und Akkordfingersätzen sind folgende Regeln. M. de Saint-Lambert gibt in *Les Principes de Clavier* folgende Regeln an:

40. **Linke Hand.** 

Rechte Hand.
Für große Hände: 
Für kleine Hände: 
Für große und kleine Hände: 



Bei (schnellen) Vierergruppierungen wurde statt z.B. 3-4-3-4 auch 1-2-3-4 benutzt (vgl. Bsp. 36), was dem Versfuß Paeon I (-vvv) entspricht. Der 4. Finger wird hier aber nicht über den Daumen bzw. der Daumen nicht unter den 4. Finger gesetzt, sondern die ganze Hand nach der Vierergruppe seitwärts zur nächsten Spielposition versetzt.

Bei relativ großer Geschwindigkeit ist eine Unterteilung von vier Tönen in gut-schlecht-gut-schlecht nicht möglich, sondern man kann eventuell dem ersten einen kleinen Nachdruck geben, wie z.B. in D. Buxtehudes *Praeludium* in C (137) denkbar:



Solche Akzentuierung ist mit einem modernen C-Dur-Tonleiterfingersatz 5-4-3-2-1-3-2-1 weniger möglich. (Die Verteilung von je vier 32steln abwechselnd auf die rechte und linke Hand ist in möglich.)

Für polyphone Strukturen, die von einer Hand gespielt werden, muß ein „pragmatische Vermeidung des stummen Fingerwechsels) gefunden werden. Hier wird hauptsächlich dem 5. Finger weitergerückt.

Selbständige Erstellung eines alten Fingersatzes

So bald wie möglich sollte man geeignete Stücke selber mit einem relativ automatischen Zugang zur alten Fingersetzung zu erreichen. Dazu eignen sich satzmäßig relativ schlichte kirchliche Werke wie z.B. *Ballo del granduca* von J.P. Sweelinck. Hier finden wir Passagen, die die musikalische Darstellung exemplarisch unterstützen kann.

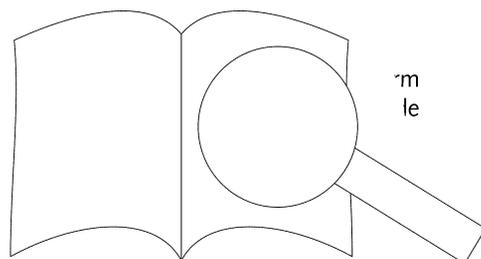
Die Benutzung eines alten Fingersatzes bedeutet für den lernenden Spieler eine empfindliche gedankliche Aufgabe. Eine weitere Schwierigkeit stellen die oben aufgezeigten, von Land zu Land übergebenen Fingersätze dar: muß man bei Frescobaldi einen anderen Fingersatz verwenden? Ja, nicht:

Es ist empfehlenswert, sich für eine dieser Fingersätze zu entscheiden, diesen zu automatisieren und überall zu verwenden.

Der Unterschied in der Artikulation (Dynamik) wird vom englischen Fingersatztyp wirkungsvoll unterstrichen. Die Kraft des 3. Fingers im Vergleich zum unselbständigen und schwachen 4. Finger ist ein Problem in diesen Passagen, vor allem wenn Obertasten gespielt werden müssen, der 3. Finger ist dann nicht:



Im System man wählt, das englische oder das deutsche, die Größe der Finger abhängig sein. Man sollte die Unterschiede ausprobieren.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Man muß, wie die alten Meister selbst, stets flexibel bleiben. Man bedenke: ein englischer Virginalist hat damals eine italienische Toccata natürlich mit englischem und nicht mit italienischem Fingersatz gespielt.

Wenden wir uns nun dem genannten Stück Sweelincks zu (Notenband, S. 4). Die Anfangstakte jeder Variation bzw. ein paar fragliche Stellen sind vom Verfasser mit Fingersätzen versehen, z.T. mit zwei Empfehlungen. Beim Erstellen des Fingersatzes wird – vor allem bei einstimmigen, diatonischen Passagen – folgende Frage stets im Vordergrund stehen: ist dieser Ton gut oder schlecht? Aus der Antwort ergibt sich meist der richtige Fingersatz.

Während zwei schlechte Noten nicht aufeinander folgen, können zwei gute Noten hintereinander stehen. Dies hat dann zur Folge, daß derselbe gute Finger auf zwei aufeinanderfolgenden Tasten eingesetzt wird (s. weiter unten).

Zunächst, wie immer, ganz langsam spielen.

1. *Variatio*. In Bsp. 40 schlägt Saint-Lambert den 2. Finger für den unteren Ton der Akkorde in der („großen“) Hand vor. Analog zu den Fingersätzen bei J. Bull ist hier aber einer der Fingersätze „Hände“ empfohlen, weil dies bequemer ist.

Es muß stets beachtet werden, wann die Töne jeweils zu beenden sind. Bei einem solchen Satz ist die Lage recht einfach, man denkt „ensemblemäßig“, wie oben bei Bull. Mit dem Finger – auch im polyphonen Spiel – das Übereinanderschichten von Ton-Enden. Eine der Klangfüße ist dabei eine gute Hilfe (z.B. ab T. 16: Anapäst). Trotzdem empfiehlt sich jeweils Ton-Ende zeitlich genau festzulegen, wie bei Bull schon geschehen (T.16ff: die polyphone Stimmführung in der rechten Hand führt zwangsläufig zu einer gewissen Verzögerung des T. 16ff. (vgl. Bsp. 32).

2. *Secunda variatio*. Gebrochene Intervalle werden üblicherweise mit gebrochenen Fingersätzen gespielt; erscheint aber nur ein einzelnes gebrochenes Intervall, wird besser der Tonleiterfingersatz verwendet (s. Ende von T. 17).

In den Takten 28 und 39 sehen wir Beispiele von zwei verschiedenen Fingersätzen. (Den Rhythmus könnte man auch anders notieren, wodurch sich ein anderer Fingersatz ergibt. Der Fingersatz in Klammern im Takt 39 empfiehlt sich.)

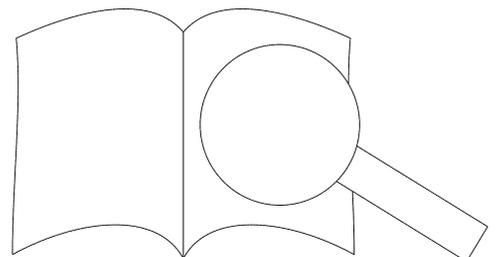
3. *Tertia variatio*. Die ersten vier 8tel der linken Hand sind mit dem 2-3-2 ausgeführt werden. Sprünge beachten, die Quintposition der Hand rufen. Sprünge mit wenig Zeit lassen bei den Seitwärtsbewegungen der Hand.

Bei den Oktavsprüngen am Takte 38 kann der 5. Finger mit dem 5. Finger gespielt werden.

4. *Quarta variatio*. Die beiden 8tel in T. 61 können auch mit 4-2 gespielt werden. In T. 62 sind 8tel g¹ und 16tel a¹ h¹ mit dem 3. Finger gespielt.

5. *Quinta variatio*. Bei sehr schnellen Doppelgriffen oder Akkorden stellt sich die Frage, ob der Anschlag wirklich mit einer einzigen Bewegung ausgeführt werden kann. Man experimentiere hier mit einer wirksamen Handgelenk- oder Unterarm-Technik – keineswegs aber mit dem Unterarm-Staccato der modernen Orgel.

Bei sehr schnellen Passagen (s. *Mein junges Leben hat ein Ende* von Sweelinck) muß der Anschlag mit einem einzigen Finger ausgeführt werden (oder man muß „schnellen“). In T. 99: in einer Synkope sind die beiden Töne mit dem 1. Finger gespielt.



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Konsequenzen aus der bisherigen Auseinandersetzung

Trotz der bis jetzt gewonnenen Einsichten darf das Verwenden eines alten Fingersatzes nicht das *sine qua non* der historischen Aufführungspraxis, also die einzig gültige „Eintrittskarte“ in die Welt der alten Musik sein. *Denn es lauffe einer mit dem foddern/mitlern/oder hinderfingern hinab oder herauff/ Ja/wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndte/ und machte und brechte alles fein rein/just und anmutig ins Gehör/so ist nicht groß dran gelegen/ Wie oder uff was maß und weise er solches zu wege bringe* (PT II 44).

Will man aber das Fundament der Aufführungspraxis alter Tastenmusik genau kennenlernen, so ist das Arbeiten mit diesem Fingersatz zumindest eine Zeitlang nötig.

Die Benutzung eines „richtigen“ Fingersatzes kann zwar eine quasi „authentische“ Realisation mit ermöglichen, führt aber nicht automatisch zu einer eindrucksvollen Interpretation.

Die Verwendung jedweden Fingersatzes ist an und für sich noch lange keine Interpretation und kein sinnvolles Musizieren, trotz aller Kunstfertigkeit, die in der Erstellung oder Ausführung dieses technischen stecken kann. Die enge Beziehung zwischen dem musikalischen Inhalt der Komposition und ihrer tatsächlichen Ausführung in früherer Zeit macht aber die Kenntnis der Regeln der alten Fingersetzung und die Berücksichtigung ihrer klanglichen Folgen unabdingbar. Dies gilt vor allem für einstimmige Passagen mit einer beliebigen Stimmzahl, je komplizierter der Satz, je selbständiger die Stimmführung in einer Hand ist. Damals – und müssen auch heute – immer wieder andere Lösungen gefunden werden, so daß man in der Einstimmigkeit „gesetzestreu“ vorgehen sollte als in der Mehrstimmigkeit. Jeder Spieler muß letztlich selbst die Entscheidung treffen, inwieweit er gänzlich mit einem „Gemisch“ aus alt und neu arbeiten will.

Die hörbaren Aspekte des alten Fingersatzes sind ein auch heute unverzichtbares Element des unveränderlichen Klangbildes. Sie können zwar mit einem moderneren Fingersatz dargestellt werden, wenn man beim Einüben eines Werkes die Regeln der alten Fingersetzung beachtet, manchmal mit altem Fingersatz leichter darstellen.

Einen hörbaren Einfluß auf die Ausführung hat der alte Fingersatz folgendes:

1. Wenn derselbe, gute Finger zweimal hintereinander benutzt wird (T 165), vgl. folgenden Ausschnitt aus D. Buxtehudes *Nun komm, der Heiden Heiland* (2. Teil) m. 47.



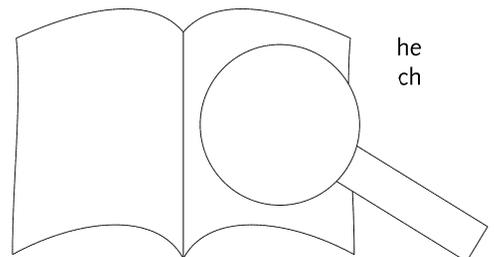
2. Wenn dasselbe Fingerpaar (z. B. zwei Finger) als hintereinander benutzt wird (T 165):



3. Bei der Ausführung von zwei Stimmen (z. B. zwei Hände) wird nicht stimmenweise gedacht, sondern die Hände werden als ein „Ensemble“ gleichzeitig ausgeführt werden. Hier wird nicht stimmenweise gedacht, sondern die Hände werden als ein „Ensemble“ gleichzeitig ausgeführt werden.

4. Bei der Ausführung von zwei Stimmen (z. B. zwei Hände) wird nicht stimmenweise gedacht, sondern die Hände werden als ein „Ensemble“ gleichzeitig ausgeführt werden. Hier wird nicht stimmenweise gedacht, sondern die Hände werden als ein „Ensemble“ gleichzeitig ausgeführt werden.

5. Bei der Ausführung von zwei Stimmen (z. B. zwei Hände) wird nicht stimmenweise gedacht, sondern die Hände werden als ein „Ensemble“ gleichzeitig ausgeführt werden. Hier wird nicht stimmenweise gedacht, sondern die Hände werden als ein „Ensemble“ gleichzeitig ausgeführt werden.



Des weiteren ist zu bedenken:

Der alte Fingersatz erzwingt zwar nur relativ selten eine eindeutige Artikulation, häufig ermöglicht er aber eine gewünschte Artikulation weitaus effektiver als ein moderneres System. Darin liegt unbestreitbar ein weiterer musikalischer Sinn. (Zudem fördert er die Klarheit des Klangbildes.)

In diesem Sinne interpretatorisch hilfreich ist der alte Fingersatz z.B.:

1. Bei lombardischen Rhythmen (welche im übrigen stets legato gespielt werden müssen, damit der zweite Ton möglichst wenig akzentuiert ist):



2. Bei „inegalem Spiel“, das in Teil B besprochen wird (hier sind der 2. und 4. Finger gut):



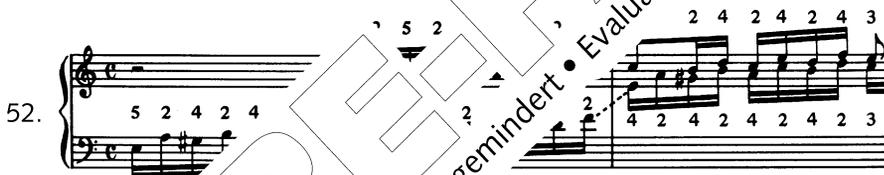
In beiden Fällen wird die Hand nach dem jeweils längeren Ton seitlich versetzt

3. Ebenfalls hilfreich ist der alte Fingersatz bei treppenartig verlaufender Fingern, wenn man eine (leicht) trochäische Gruppierung wünscht. Dazu

a. (D. Buxtehude: *Praeludium* in e, 142):



b. (D. Buxtehude: *Praeludium* in a, 153):



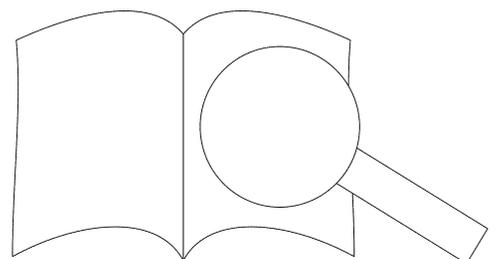
Darüber h'

Ganz ohne Artikulationspause, wenn man den

früher

benutzt (F. Tunder: *In dich hab i*

har-



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Im folgenden „vokalen“ Beispiel ist das harmonische Tempo meist schnell, hier kann eine vorsichtige Zweiergruppierung sinnvoll sein (J.P. Sweelinck: *Fantasia chromatica*):



Bei einem langsamen harmonischen Tempo müssen Betonungen entsprechend seltener plaziert werden, wie z.B. am Anfang von Bulls *Preludium*: hier findet der Harmoniewechsel meist ganztaktig statt (in T. 6 aber halbtaktig). Hinzu kommt, daß am Taktanfang häufig Spitzentöne stehen, die in akzentmäßiger Hinsicht besonders bedeutsam sind. In Stücken, die den Tanz als Grundlage haben, wie *Ballo del granduca*, muß entsprechend tänzerisch akzentuiert werden.

Über die Stärke der Akzentuierung kann nichts Verbindliches gesagt werden. Hierüber muß der gute Geschmack und die interpretatorische Phantasie jedes einzelnen Spielers entscheiden.

Man versuche jetzt neue Versionen von Bulls und Sweelincks Stücken, unter Berücksichtigung dieser gegebenen Anregungen.

Weitere Übungsstücke

Hier seien einige weitere Stücke genannt, die jetzt oder auch erst in Verbindung mit dem alten Fingersatz erarbeitet werden können.

F. Correa de Arauxo: *Tres glosas sobre el canto llano de la Immaculada Concepcion*. Dieses Stück ist zweimanualig auszuführen; I. Hand mit Grundregistern $8' + 4' + 2'$ zu überdecken nicht zu lauten Solo-Registrierung (z.B. $8' + 4' + 2'$). Die nicht greifbaren D's müssen im Pedal gespielt werden, und zwar rufen diese die ersten Ziffern beziehen sich auf eine nochmalige Besprechung dieses Stückes.

Des weiteren sind empfehlenswert:

D. Buxtehude: *Canzonetta* in C (167) (zu den Verzierungungen), *Canzonetta* in g (173), *Fuge* in C (174).

J. Pachelbel: Div. Variationen aus *Hexachordum Armonico*.

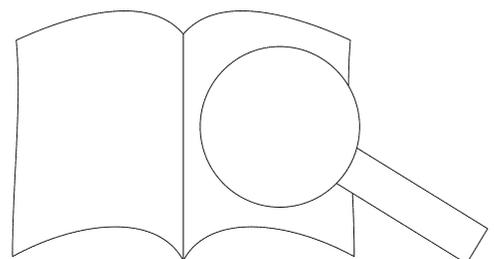
S. Scheidt: *Alamanda Bruijnsmedeleijn*.

Eine Toccata von J.P. Sweelinck, z.B. *Toccata in C* (122), die in der Quelle z.T. mit Fingersätzen versehen ist.

Siehe auch Bibliographie II wegen weiterer Hinweise auf die zu untersuchenden Notensätze und die dort angegebene Literatur.

Darüber hinaus bieten die in Teil II angeführten Stücke reichlich Gelegenheit, den alten Fingersatz einzusetzen.

Zum Fingersatzschreibet siehe die Bibliographie, S. 103ff.



I.5. Die Pedalapplikatur

Erforderliches Notenmaterial:

J.S. Bach: *Praeludium* in a (543).

Schon in der *Tabulatur des Adam Ileborgh* (1448) sowie im *Buxheimer Orgelbuch* (um 1470 niedergeschrieben) wird das Pedalspiel gefordert. In der letztgenannten Quelle soll stets der jeweils tiefste Ton des dreistimmigen Satzes im Pedal gespielt werden. Die beiden Unterstimmen, der *Contratenor* (mittlere Stimme) und der *Tenor* („Baß“) kreuzen sich ständig, was zu dieser Maßnahme führt.

Genauer zur Technik des Pedalspiels erfahren wir aber erst aus relativ späten deutschen Quellen: *Es sind drei Applicaturen auf dem Pedale anwendbar; nach der ersten spielt man dasselbe mit abwechselnden Füßen; nach der zweiten mit abwechselnder Ferse und Spitze des Fußes, so, daß der linke Fuß in der Unteroctave, der rechte in der Oberoctave gebraucht wird; die dritte entsteht aus der Verbindung ersten mit der zweiten. Der erste ist der Vorzüglichste. Sebastian Bach, der größte Organist seiner und vielleicht aller Zeiten, hat sich derselben bedient, wie mir mein unvergeßlicher Lehrer, der Organist Kittel in Erfurt, versichert hat, der einer seiner Schüler war* (KG 22).

Kittel selbst schreibt: *Die zweyte und ältere Art, die mit Vorsicht angewandt werden muß, durch ungeschickte Anwendung derselben die Pedaltastatur zernichten kann (sic!), bemittelt die Zehenspitze und dem Absatz abwechselnd, und den linken Fuß in der Unter- in der Oberoctave des Pedals gebraucht* (KL). *Aber nur ungeübte Organisten benutzen die oberste Octave des Pedals mit dem rechten, die linke unterste aber mit dem linken Fuß.* In folgendem Beispiel eines vierstimmigen Pedalsatzes sind gezwungenermaßen die älteren Art gleich gefordert (A. Schlick: *Ascendo ad patrem meum*). Die Pedalsätze sind gegenüber dem Original auf die Hälfte gekürzt, um die Stimmführung zu verdeutlichen.

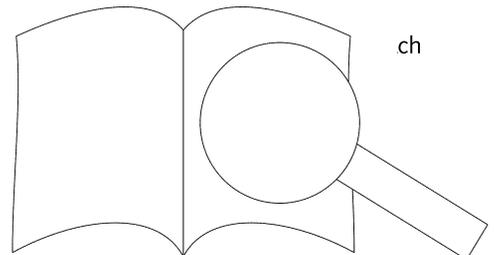
58.

Solche Pedalvirtuosität ist in der Barockzeit gewiß nicht üblich gewesen. Hier entsteht übrigens ein „durchlöcherter“ Klang, der in der Orgelbauweise jener Zeit nicht möglich ist (s. Halbnote d in T. 3). Womöglich soll auch dieses Stück, ein echtes Spielstück sein.

Bezieht sich Kittel auf diese Art auf diese, ihm schon weit entfernte Vergangenheit, hat also J.S. Bach in seinen späten neuartigen Finger-, sondern auch neue Fußsätze entwickelt, um den Anforderungen seines Œuvres gerecht zu werden? Wenn auch diese Frage nicht eindeutig fest, daß die großen Pedalsoli Bachs in jedem Falle für das Spitzenspiel

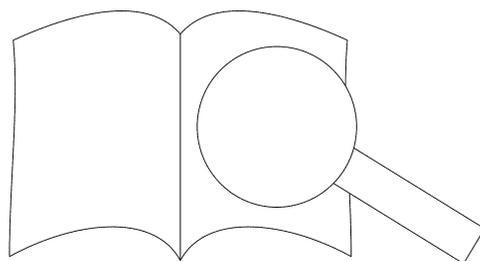
den Organisten – die frühesten Virtuosen – in der Orgelbauweise jener Zeit nicht möglich ist (s. Halbnote d in T. 3). Womöglich soll auch dieses Stück, ein echtes Spielstück sein.

erforderlichen Orgelbaulichen Gegebenheiten in Deutschland die besten Pedaltechniken gewesen sein muß:



1. Die Untertasten früher Pedaltastaturen waren sehr kurz. Beim Untertastenspiel befand sich daher der Absatz in der Nähe der hinteren Aufhängung der Taste, wo ein Anschlag quasi unmöglich ist.
2. Zudem waren die Untertasten häufig schräg ansteigend angebracht (etwa in 3° Winkel). Bei einem eventuellen Anschlag mit dem Absatz mußte deswegen das Fußgelenk sehr stark geknickt werden.
3. Das ganze Pedalbrett war nicht, wie heute üblich, im Spielschrank untergebracht, also z.T. unter den Manualen eingeschoben, was zum Einwinkeln der Beine zwang.
4. Die Orgelbank war meistens sehr hoch (und nicht verstellbar).

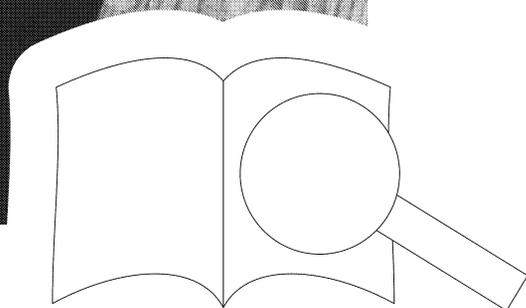
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



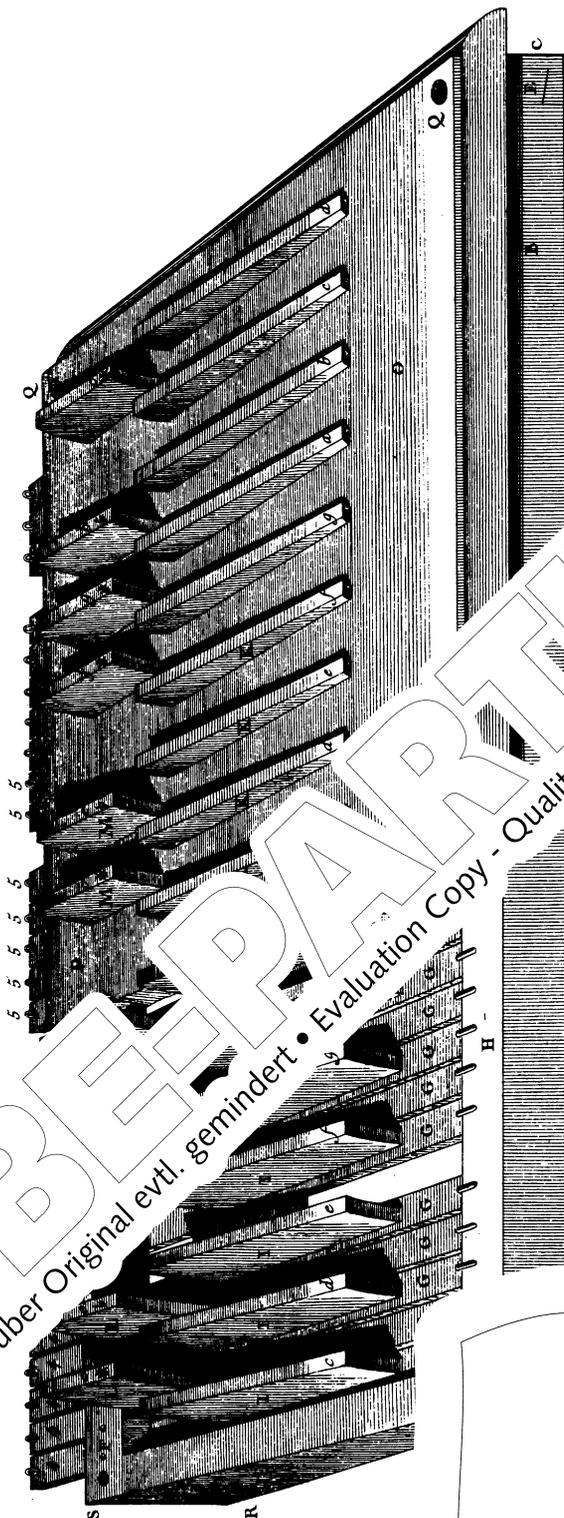
Das unten abgebildete Foto des (restaurierten) Spieltisches der Orgel der Arnstädter Neuen Kirche, an welcher J.S. Bach von 1703 bis 1707 wirkte, mag einen Eindruck von den beschriebenen Umständen vermitteln (zur Disposition der Orgel, s. Teil B, Kap. II.3., S. 223). (Foto: Klaus Gaßner)



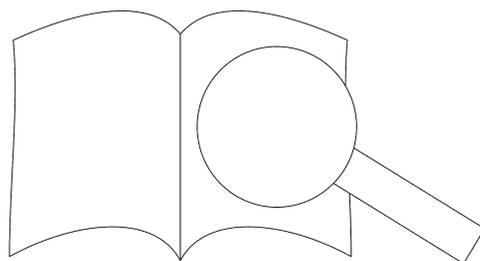
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Die Pedalbretter der frühen italienischen und französischen Instrumente wiederum hatten sehr kurze, unbequem positionierte Tasten, welche die Verwendung des Absatzes unmöglich machten. Hier sehen wir ein typisches französisches Pedal („Messerrückenpedal“), wie es bei Dom Bedos überliefert ist (aus DB, Tafel XLIV):



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Die zumeist langen Pedaltöne südeuropäischer Orgelmusik wurden höchstwahrscheinlich ausschließlich mit der Spitze beim Weiterrücken des Fußes ausgeführt (rechter Fuß im oberen, der linke im unteren Bereich des Pedals).

Die hier propagierte Spitze-Applikatur mag zwar bei weitem nicht so bequem oder treffsicher wie ein modernes Verfahren (wie z.B. die Germani-Technik[®]) scheinen. Daß sie hier doch bevorzugt wird, rührt nicht von einseitig wissenschaftlichem Denken und reinem Historismus her, sondern von der gleichen interpretatorischen Zielsetzung wie beim Fingersatz: nicht eine glatte, perfektionistische Virtuosität ist unser Ziel, sondern die vollkommene Beherrschung des Anschlags und der Artikulation und dadurch der differenzierten Klanggestaltung und des Ausdrucks.

Durch das Spitzespiel ist die dafür nötige genaue Kontrolle des Anschlags am ehesten gewährleistet, da der Kontakt mit der Pedaltaste durch die (dünne Leder-) Sohle an der Fußspitze weitaus sensibler ist als durch die Masse toter Materie am Absatz.

Nicht die kurze Pedaltaste alter Orgeln liefert uns also heute die Begründung für diese Spielweise, sondern allein die musikalische Zielsetzung diktiert sie uns.

Übungen

Im folgenden bedeuten \wedge Spitze und \circ Absatz, die Zeichen für den rechten Fuß und diejenigen für den linken darunter.

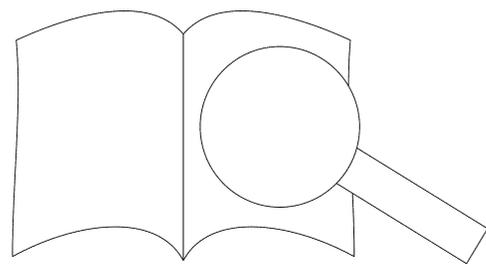
Als exemplarisches Übungsstück empfiehlt sich z.B. folgendes Pedalsolo aus dem 1. Band des „*Journal de Pédales*“ (Paris 1932):

59. 

Zum Üben reichen leisere, aber gut sprechende Rhythmen aus, die nach Bedarf mit einem 4' verstärkt. Der Fuß schwebt vor dem Anschlag in die Höhe, nicht über der Pedaltaste. Man zieht durch eine kleine, gezielte Bewegung des Fußes den Anschlag ein ganz klein wenig in die Höhe. Nicht nachdrücken, wenn der Anschlag kraftvollen Anschlag erreicht ist; die Bewegung aus der Taste heraus muß vorübergehend, aber nicht übertriebene Artikulationspausen ist zu achten.

Bei regelmäßig abwechselnder Spitze-Applikatur (wie in jedem zweiten Ton einer Passage, hat also eine eigene Stimme auszuführen) ist es notwendig, daß sich der nicht spielende Fuß zur nächsten Taste, ist schon vor dem Anschlag der anderen Fußes die Treffsicherheit gefördert. Deshalb ist es auch sinnvoll, die Übung (Bsp. 60) bzw. beide Füße gleichzeitig anschlagen zu lassen – s. Bsp. 16'). Dies fördert das genaue Gespür für den seitlichen Bewegungsablauf (s. p. III.).

60. 



PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Das weitaus schwierigere Spiel von Tonleiterpassagen erfordert, daß ein Fuß an dem anderen vorbeigeführt werden muß.

Beym Aufsteigen setzt man den mit l. bezeichneten linken Fuß an und schlägt ihn abwechselnd hinter den mit r. bemerkten rechten; bey dem Absteigen wird der rechte Fuß angesetzt und abwechselnd über den linken Fuß geschlagen, die Pedaltasten werden nur mit der Spitze des Fußes niedergedrückt, und die Fersen in die Höhe gehoben (KL).

Das von Kittel verlangte Hochheben des Absatzes des vorn positionierten Fußes erleichtert nicht nur das Vorbeiführen des anderen Fußes hinter und unter diesen, sondern zentriert gleichzeitig das Spielgefühl in der Fußspitze. (Zudem war es bei den damaligen kurzen Pedaluntertasten nicht möglich, einen Fuß ausschließlich hinter dem anderen vorbeizuführen).

Aus den Angaben J.S. Petris in *Anleitung zur praktischen Musik* geht nun eindeutig hervor, daß der linke Fuß im unteren Pedalbereich hinter/unter dem rechten zu führen ist, im oberen Bereich der rechte hinter/unter dem linken. Der Wechsel findet zwischen c und d statt.

Beispiel 62 zeigt die Applikaturvorschläge Petris für C-, G- und F-Dur. Statt der von Petri zur Bezeichnung des Fußsatzes eingesetzten Zahlen werden hier die heute üblichen Zeichen Δ und \circ benutzt.

Δ bedeutet, daß dieser Fuß hinter/unter den anderen zu führen ist. Zeichen in eckigen Klammern \square sind vom Verfasser.

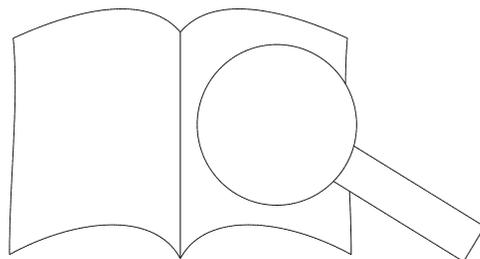
62.

Bei Petri heißt es weiter, daß man den L' jigen müsse, wenn ein Sprung darauf folgt. Geht der Sprung in die Höhe, so n. zten niedrigen Ton treten, und folglich öfters zween Töne hinter einand nämlich en ohnletzten getreten hat. Geht aber der Sprung nach einem Läufer in d' c en oben der letzte seyn (P 317). Siehe Ende der zweiten und dritten Zeile in

Hier zwei weitere Beispiele:
1. J.S. Bach: *In dir*

63.

so freudenreich (605):



Ein Fuß kann sogar *nach der Lage der Tasten oft etlichemal hinter einander vorkommen* (P 315), so z.B. in J.S. Bachs *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* (632):



Vor allem in den *Trio-Sonaten* J.S. Bachs muß auf diese Weise des öfteren verfahren werden. Bei der Benutzung einer Fußspitze auf mehreren aufeinanderfolgenden Tasten in Bsp. 65 ist zudem eine für den Baß nötige, deutliche Artikulation in tiefer Lage gewährleistet. Auch bei der in Kap. II.3. zu besprechenden Interpunktion (Phrasierung) kann die zweimalige Verwendung derselben Fußspitze – vor und nach dem Einschnitt – nützlich sein, denn die Benutzung der Fußspitze eines Fußes für zwei aufeinanderfolgende ergibt automatisch eine Artikulationspause, was mit dem Manualiterfall in Bsp. 53 vergleichbar rutscht dabei nicht von einer Taste zur nächsten, sondern jede Taste wird auch hier aus dem angeschlagen.

Aus der Applikatur Petris für die D-Dur-Tonleiter ist ersichtlich, daß der Absatz vor a'' folgenden Ober- und Untertasten eingesetzt wurde:



In diesem Fall ist diese Spielart recht natürlich, weil

1. stets ausreichend Platz vorhanden ist,
2. der Fuß nur ganz wenig zur Seite gedreht werden muß
3. die Bewegung des Fußgelenkes sehr klein ist.

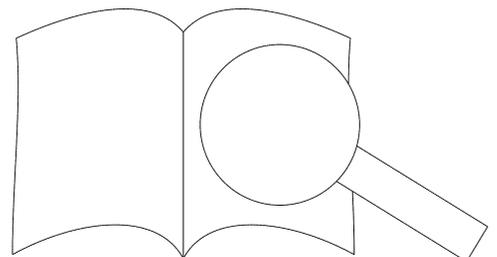
Bei der Verwendung von Spitze und Absatz ein... (Ober-/Untertasten) muß aber gewährleistet sein, daß man nicht von einer... eine Hüftgelenkbewegung quasi „kippt“, was eine Legato-Artikulation man durch aktive Tätigkeit des Fußgelenkes deutlich artikulieren.

Nur ein schnelles Hochziehen der Fuß... des restlichen Beines kann diese gezielte Artikulation beim Absatzspiel... Wirkung diene folgende Übung:



Linken Fuß... Deutlich... die Füße zusammen in Oktavabstand in verschiedenen Tempi üben.

Nicht... Beispiel muß bedeuten, daß der Absatz... einem... Note kann er aber hilfreich sein (J.S. Bach).



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Trotzdem bleibt ungeklärt, ob die Norddeutschen ihre Doppelpedalstellen nicht doch zumindest teilweise (bei Sprüngen) in der oben beschriebenen älteren Art, also mit Spitze und Absatz ausgeführt haben.

Der Anschlag erfolgt im Normalfall aus dem Fußgelenk, bei schnellen wiederholten Tönen kann man die Taste aber mit einer Bewegung aus dem Hüftgelenk anschlagen. Die übrigen Gelenke des Beines bleiben dann unbeweglich, aber entspannt (J.S. Bach: *Concerto in d* nach Vivaldi, 596, 1. Satz):



Es ist unnötig, den stummen Wechsel zu benutzen, außer eventuell in einem Fall wie Bach: *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*, 652):



Hier empfiehlt es sich aber eher, das G gleich mit der Spitze des linken Fußgelenks anzuschlagen, die gebührende Artikulation und Akzentuierung automatisch erreicht wird.

Obwohl wir also die genauen Verfahrensweisen der alten Pedaliteren kennen, wollen wir im folgenden davon ausgehen, daß der Gebrauch des Akzentes in der alten Musik eine recht seltene Ausnahme sein soll. Dies gilt auch für die Pedaliteren, aber die spärlich vorkommenden Bögen bei Bach ein Zeichen zu dessen Vermeidung (Bach: *Concerto in C*, 564, T. 25ff).

Natürlich muß pedaliter genau so bewußt (und akzentuiert) werden wie manualiter. Wegen der etwas schwerfälligeren Pedaltöne, vor allem bei lauter Registrierung, müssen aber Pedaliteren und Zungenregister als entsprechende Manualiter gespielt werden als entsprechende Manualiter. Hier entscheidet, wie auch sonst immer, die Art der Registrierung.

Weitere Übungen:

Pedalsoli aus:

G. Böhm: *Praeludium*

V. Lübeck: *Praelud'*

D. Buxtehude: D.

J.S. Bach: *Tormenten* (auch die Triolen in BWV 564 können mit abwechselnden Spitzen ausgeführt werden)

Pièce d'opéra (32)

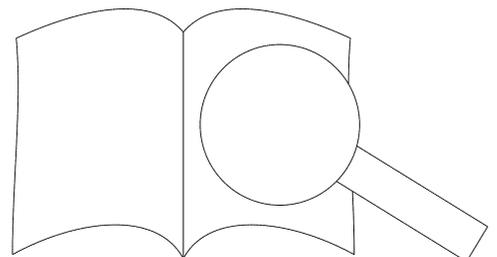
und

d.

Die Pedaliteren können alle in Kap. I.4. und I.5. behandelt werden.

Die Pedaliteren: *Ich will auf zu dir, Herr Jesu Christ* (196)

Die Pedaliteren: einzelne pedaliter-Sätze in dreistimmigem Satz.



I.6. Der grammatikalische Akzent – der spätbarocke Fingersatz: Artikulationskurs II

Erforderliches Notenmaterial:

Johann Sebastian Bach: Aus den einzeln überlieferten Orgelchorälen:

Nun freut euch, lieben Christen gmein (734)

Erbarm dich mein, o Herre Gott (721)

Aus den „Schübler-Chorälen“:

Wo soll ich fliehen hin (646)

Aus dem *Orgelbüchlein*:

Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (631)

Gott, durch deine Güte (600)

Herr Gott, nun schließ den Himmel auf (617)

Christe, du Lamm Gottes (619)

Helft mir Gotts Güte preisen (613).

Darüber hinaus weitere Übungsstücke aus:

Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, den einzeln überlieferten Orgelchorälen“ und dem *Orgelbüchlein*.

In Kap. I.4. hatte der kleingliedrige alte Fingersatz über die Artikulation in gewissem Maß mitentschieden. Die Zweier- und Dreiergruppierungen, die Vierergruppierung standen im Vordergrund, es noch größerer musikalischer Zusammenhänge.

Im Hochbarock ist eine allmähliche Erweiterung der musikalischen „großböiger“ angelegt. Dieser musikalische Wandel, die *musicalischen Geschmack* (B 17) hatte Folgen für die technische Ausführung für den Fingersatz.

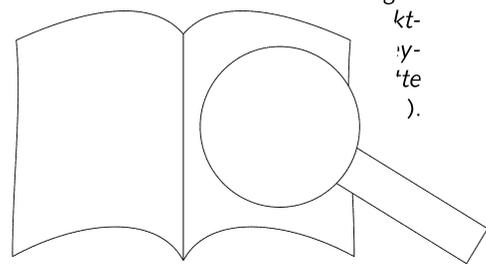
Folgende Umstände haben vornehmlich zur Einführung geführt:

1. Durch den Einsatz entlegenerer Tonarten wie die *alten verwendet*; eine E-Dur-Tonleiter z.B. läßt sich mit einem alten Fingersatz nicht einstimmig am besten geeignet, (and gespielt wird).
2. Das Satzbild wurde komplizierter (und mehrstimmig) am besten geeignet, (and gespielt wird).
3. Die Artikulation wurde weiter differenzierter (und mehrstimmig) am besten geeignet, (and gespielt wird).

Im folgenden soll zunächst die *erörtert werden*, im Anschluß daran die daraus resultierenden Folgen für die *erörtert werden*.

Der grammatikalische Akzent

In der *Accenten*, die auf einige Töne gelegt werden und der *völlig regelmäßigen* kurzen Sylben, besteht eigentlich der *heiligen* theil, nämlich der erste; aber die *kt-* *en* und den dritten, wovon der erste a *y-* *c* eigentlich nur der erste Takttheil gut; i *'te* *o* wie in einigen Fällen der zweyte innerlich *).* *en*lich der Einfluß der stark rhythmischen Takte *).* *zen* Taktes in schwerere und leichtere Teile geföh



Alle obigen Einteilungen beziehen sich mit gewissen Modifikationen letztlich auf die zwei schon wohl-
bekanntesten, volltaktigen Gruppierungsmuster $\sim\sim$ (Trochäus) und $\sim\sim\sim$ (Daktylus).

**Wir nennen den Akzent, der die Hierarchie der Töne innerhalb des Taktes hörbar macht, den grammatika-
lischen Akzent.**

Grammatikalisch heißt dieser Akzent, weil er die Ordnung fördert und dadurch die Struktur verdeutlicht,
wie es in der Grammatik der Sprache auch der Fall ist.

Durch solche Akzente wird *das Gefühl, welches wir Takt nennen* (T 88), im folgenden Beispiel nach Türk
(T 88) erlebbar. (Mit dem Punkt bezeichnet Türk die betonte Note; im Original stehen lauter g¹. Zeichen in
Klammern sind vom Verfasser):

74.

Bei A entstehen vier 2/4-Takte, bei B drei 3/4-Takte, bei C zwei 4/4-Takte. Vgl. die r
Kap. I.3.; dort ging es aber um die Gruppierung von Tönen, nicht um die Darstellu

Der Taktstrich erhält dadurch eine entscheidende Bedeutung, indem die ers^t
„rhythmischen Führer“ des ganzen Taktes erhoben wird. Die darauffolge
leiser als die erste. Folgende zwei Beispiele sollen diesen Wandel des Tr
der melodischen Erfindung zusammenhängt, erklären:

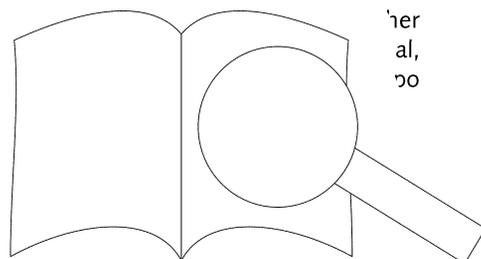
1. J.S. Bach: Trio-Sonate V in C (529), 1. Satz:

75.

2. D. Buxtehude: *Prae*

76.

der melodische Schwung ganztak
zt ausschließlich einen gebrochenen
ederum verschiedene Stufen im E-Dur-Bei
ude schnell (s. dazu Kap. I.4., S. 48 f).
ei Buxtehude ist wie ehemdem (quasi als „Eingr
ei Bach aber als echter „Akzentsetzer“.



her
al,
co

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Natürlich finden wir bei Buxtehude auch weitgefästere Themenbildungen (z.B. etliche Fugenthemen) und bei Bach kurzgefästete (z.B. im „kleinen“ *Praeludium* in e, 533). Trotzdem ist diese Entwicklung zu größeren inhaltlichen Zusammenhängen hin evident.

Diese Vielschichtigkeit der Betonungen, welche als mathematisches Puzzle erscheinen mag, entpuppt sich in der Realität als faszinierender Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten, sobald man diese Materie „spielerisch“ und unbewußt beherrscht.

Die Zahl der grammatikalischen Betonungen im Takt ist von verschiedenen Parametern abhängig, von Taktart, Tempo, Notenwerten und harmonischem Verlauf. Darauf werde ich bei der Besprechung der einzelnen Stücke später eingehen. Kommen wir nun zunächst zum spätbarocken Fingersatz.

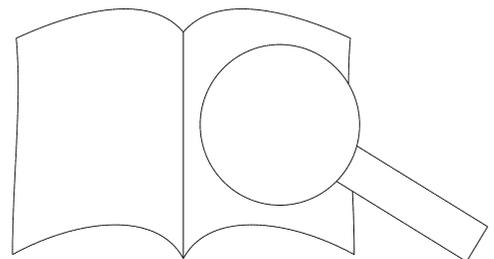
Der spätbarocke Fingersatz

J.S. Bach gilt, neben J.-Ph. Rameau und Fr. Couperin, heute als „Erfinder“ des modernen Fingersatzes. Dies entspricht der Wahrheit nicht ganz, unbekanntere Meister haben hierzu auch das Ihrige beigetragen (Saint-Lambert: *Les Principes du Clavecin* 1702, SL). Die drei genannten Meister mußten aber adäquate Ausführung ihres revolutionären Clavier-Werkes zu neuen technischen Mitteln gelangt sein. Denn mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, die den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er ein solches punctt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem Geschmack vorging; so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommern Gebrauch von den Fingern auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten auch zu den schwersten Tonarten ganz unentbehrlich ist, so gut gebrauchen, wie ihn die Natur zu wissen will. Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit erhaben worden (B 17). Alle Finger waren bey ihm gleich geübt (BD III)

Diese Gleichberechtigung aller Finger war also nicht nur eine Folge der neuen musikalischen Vorstellungen. Um diese Gruppierungen technisch darstellen zu können, war der kleinste Finger – wohl aber wie die anderen – geeignet. Es gibt nunmehr keine guten und schlechten Finger – wohl aber wie die anderen – von Noten, wie wir in den Beispielen 71–73 gesehen haben.

Bisher sind wir davon ausgegangen, daß die Hand seitwärts versetzt werden mußte (vgl. Kap. I.4.), wodurch stets automatisch ein Akzent entsteht. Durch die Einbeziehung des Daumenunterastes wird die Belastung für das gleichmäßige Spiel längerer Notenketten, sogar im Legato

U.a. wegen seiner Funktion als Ankerpunkt für die Bewegungen ist der Daumen zum *Hauptfinger* (B 17) erhoben worden. Die Entwicklung zur Folge, daß längere Untertasten gebaut wurden, damit der Daumen als End- und Höhepunkt der musikalisch-musikalischen Anforderungen der sechs Triosonaten (525-530) B 99 bis B 105 zum *Clavierbüchlein*, als „Übungsstücke“ für Wilhelm Friedemann entstanden sind. Was den reifen Jüngling angeht, so sind die Angaben Carl Philipp Emanuels gewiß recht deutlich, nach welchen Grundrissen die Tätigkeit als Spieler und Lehrer den Fingersatz eingesetzt hat. Denn C.P.E. Bach *in der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt* (III 779). Wenden wir uns daher einigen Beispielen von Fingersätzen zu, wie sie in den Quellen überliefert sind.



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

A. Tonleiterfingersätze

Dieser teilt für die Tonleitern z.T. mehrere Lösungen mit – im folgenden Beispiel in C-Dur finden wir auch den alten Fingersatz bei b) angegeben (B Tab: I., Fig. I.):

77.

a)	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
b)	1	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3
c)	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1

Carl Philipp Emanuel zeigt aber eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich der Empfehlung, welche Applikation angemessenere sei: *keine davon ist verwerflich* (B 24). Der Grund seiner Zurückhaltung ist wohl die Tatsache, daß die alten Fingersätze weiterhin gebräuchlich waren, andererseits sein Vorgehen in unterschiedlichsten Passagen immer bequeme bzw. musikalisch adäquate Fingersätze anzuwenden. Eine Tonleiter – oder irgendeine andere Passage – kommt in immer wieder anderen Zusammenhängen vor, also in anderer Weise, als es in einer der Schemata angegeben ist. Für die verschiedenen Fälle sollten stets Alternativmöglichkeiten vorgegeben sein, ist nicht anzunehmen, alle Spieler hätten damals für dieselbe Passage immer denselben Fingersatz angewandt.)

Stellen wir uns z.B. in Bsp. 77 die Noten als 8tel im C-Takt vor, kann Fingerung a) als „aufschlagend“ bezeichnet werden. Der Daumenersatz findet hier nämlich nach der vierten Note statt, was sich nach dem Untersetzen mehr oder weniger naturgegeben ergibt, ist das fünfte Achtel des Taktes – akzentuiert. Fingersatz c) kann wiederum als „auftaktig“ angesehen werden, da der Daumen nach dem ersten Schlag des Taktes ersetzt wird. (In diesem letzten Fall muß man sich also am Anfang der Passage orientieren.)

Die weiteren Tonleitern mit einem festen Vorzeichen sind in den gleichen Prinzipien bezeichnet.

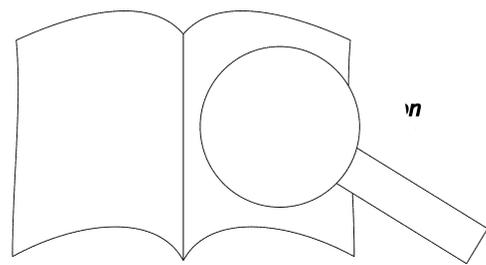
Bei den eher „neuen“ Tonarten mit mehreren Vorzeichen sind entsprechend weniger Möglichkeiten. So hat z.B. B-Dur *nur diese einzige bequeme Lösung*, die auch in der *Claviermechanik* so wohl im Auf- als Absteigen angegeben ist (B 28/Tab: I., Fig. XVII):

78.

Und Fis-Dur die folgende (B Tab: I., Fig. XVIII):

79.

Wir sehen aus der Vorschrift dieser Scalen, daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, den dritten und vierten Finger, niemahls aber nach dem



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

B. Intervallfingersätze

In den Intervallfingersätzen Carl Philipps lebt der alte Fingersatz noch eher weiter als in den Tonleiterapplikaturen. Hier aber neue Terz-Fingersätze (B Tab: I., Fig. XLII.):



Aber: *Bey vielen hinter einander vorkommenden Tertien...setzt man bey geschwindem Zeitmasse lieber mit den Fingern fort, indem alsdenn das Abwechsln schwerer fällt* (B 37/Tab: II., Fig. XLII(g).):



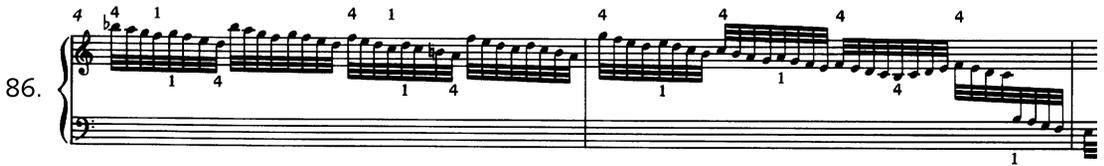
Und zwar auch, wenn das Intervall gebrochen auftritt (B Tab: II., Fig. XLIII(a)')



Quarten, Quinten und Sexten werden weiterhin mit dem alten Fingersatz (2-3-4) (3-4-5) (4-5-6) (5-6-7) (6-7-8) (7-8-9) (8-9-10) (9-10-11) (10-11-12) (11-12-13) (12-13-14) (13-14-15) (14-15-16) (15-16-17) (16-17-18) (17-18-19) (18-19-20) (19-20-21) (20-21-22) (21-22-23) (22-23-24) (23-24-25) (24-25-26) (25-26-27) (26-27-28) (27-28-29) (28-29-30) (29-30-31) (30-31-32) (31-32-33) (32-33-34) (33-34-35) (34-35-36) (35-36-37) (36-37-38) (37-38-39) (38-39-40) (39-40-41) (40-41-42) (41-42-43) (42-43-44) (43-44-45) (44-45-46) (45-46-47) (46-47-48) (47-48-49) (48-49-50) (49-50-51) (50-51-52) (51-52-53) (52-53-54) (53-54-55) (54-55-56) (55-56-57) (56-57-58) (57-58-59) (58-59-60) (59-60-61) (60-61-62) (61-62-63) (62-63-64) (63-64-65) (64-65-66) (65-66-67) (66-67-68) (67-68-69) (68-69-70) (69-70-71) (70-71-72) (71-72-73) (72-73-74) (73-74-75) (74-75-76) (75-76-77) (76-77-78) (77-78-79) (78-79-80) (79-80-81) (80-81-82) (81-82-83) (82-83-84) (83-84-85) (84-85-86) (85-86-87) (86-87-88) (87-88-89) (88-89-90) (89-90-91) (90-91-92) (91-92-93) (92-93-94) (93-94-95) (94-95-96) (95-96-97) (96-97-98) (97-98-99) (98-99-100) (99-100-101) (100-101-102) (101-102-103) (102-103-104) (103-104-105) (104-105-106) (105-106-107) (106-107-108) (107-108-109) (108-109-110) (109-110-111) (110-111-112) (111-112-113) (112-113-114) (113-114-115) (114-115-116) (115-116-117) (116-117-118) (117-118-119) (118-119-120) (119-120-121) (120-121-122) (121-122-123) (122-123-124) (123-124-125) (124-125-126) (125-126-127) (126-127-128) (127-128-129) (128-129-130) (129-130-131) (130-131-132) (131-132-133) (132-133-134) (133-134-135) (134-135-136) (135-136-137) (136-137-138) (137-138-139) (138-139-140) (139-140-141) (140-141-142) (141-142-143) (142-143-144) (143-144-145) (144-145-146) (145-146-147) (146-147-148) (147-148-149) (148-149-150) (149-150-151) (150-151-152) (151-152-153) (152-153-154) (153-154-155) (154-155-156) (155-156-157) (156-157-158) (157-158-159) (158-159-160) (159-160-161) (160-161-162) (161-162-163) (162-163-164) (163-164-165) (164-165-166) (165-166-167) (166-167-168) (167-168-169) (168-169-170) (169-170-171) (170-171-172) (171-172-173) (172-173-174) (173-174-175) (174-175-176) (175-176-177) (176-177-178) (177-178-179) (178-179-180) (179-180-181) (180-181-182) (181-182-183) (182-183-184) (183-184-185) (184-185-186) (185-186-187) (186-187-188) (187-188-189) (188-189-190) (189-190-191) (190-191-192) (191-192-193) (192-193-194) (193-194-195) (194-195-196) (195-196-197) (196-197-198) (197-198-199) (198-199-200) (199-200-201) (200-201-202) (201-202-203) (202-203-204) (203-204-205) (204-205-206) (205-206-207) (206-207-208) (207-208-209) (208-209-210) (209-210-211) (210-211-212) (211-212-213) (212-213-214) (213-214-215) (214-215-216) (215-216-217) (216-217-218) (217-218-219) (218-219-220) (219-220-221) (220-221-222) (221-222-223) (222-223-224) (223-224-225) (224-225-226) (225-226-227) (226-227-228) (227-228-229) (228-229-230) (229-230-231) (230-231-232) (231-232-233) (232-233-234) (233-234-235) (234-235-236) (235-236-237) (236-237-238) (237-238-239) (238-239-240) (239-240-241) (240-241-242) (241-242-243) (242-243-244) (243-244-245) (244-245-246) (245-246-247) (246-247-248) (247-248-249) (248-249-250) (249-250-251) (250-251-252) (251-252-253) (252-253-254) (253-254-255) (254-255-256) (255-256-257) (256-257-258) (257-258-259) (258-259-260) (259-260-261) (260-261-262) (261-262-263) (262-263-264) (263-264-265) (264-265-266) (265-266-267) (266-267-268) (267-268-269) (268-269-270) (269-270-271) (270-271-272) (271-272-273) (272-273-274) (273-274-275) (274-275-276) (275-276-277) (276-277-278) (277-278-279) (278-279-280) (279-280-281) (280-281-282) (281-282-283) (282-283-284) (283-284-285) (284-285-286) (285-286-287) (286-287-288) (287-288-289) (288-289-290) (289-290-291) (290-291-292) (291-292-293) (292-293-294) (293-294-295) (294-295-296) (295-296-297) (296-297-298) (297-298-299) (298-299-300) (299-300-301) (300-301-302) (301-302-303) (302-303-304) (303-304-305) (304-305-306) (305-306-307) (306-307-308) (307-308-309) (308-309-310) (309-310-311) (310-311-312) (311-312-313) (312-313-314) (313-314-315) (314-315-316) (315-316-317) (316-317-318) (317-318-319) (318-319-320) (319-320-321) (320-321-322) (321-322-323) (322-323-324) (323-324-325) (324-325-326) (325-326-327) (326-327-328) (327-328-329) (328-329-330) (329-330-331) (330-331-332) (331-332-333) (332-333-334) (333-334-335) (334-335-336) (335-336-337) (336-337-338) (337-338-339) (338-339-340) (339-340-341) (340-341-342) (341-342-343) (342-343-344) (343-344-345) (344-345-346) (345-346-347) (346-347-348) (347-348-349) (348-349-350) (349-350-351) (350-351-352) (351-352-353) (352-353-354) (353-354-355) (354-355-356) (355-356-357) (356-357-358) (357-358-359) (358-359-360) (359-360-361) (360-361-362) (361-362-363) (362-363-364) (363-364-365) (364-365-366) (365-366-367) (366-367-368) (367-368-369) (368-369-370) (369-370-371) (370-371-372) (371-372-373) (372-373-374) (373-374-375) (374-375-376) (375-376-377) (376-377-378) (377-378-379) (378-379-380) (379-380-381) (380-381-382) (381-382-383) (382-383-384) (383-384-385) (384-385-386) (385-386-387) (386-387-388) (387-388-389) (388-389-390) (389-390-391) (390-391-392) (391-392-393) (392-393-394) (393-394-395) (394-395-396) (395-396-397) (396-397-398) (397-398-399) (398-399-400) (399-400-401) (400-401-402) (401-402-403) (402-403-404) (403-404-405) (404-405-406) (405-406-407) (406-407-408) (407-408-409) (408-409-410) (409-410-411) (410-411-412) (411-412-413) (412-413-414) (413-414-415) (414-415-416) (415-416-417) (416-417-418) (417-418-419) (418-419-420) (419-420-421) (420-421-422) (421-422-423) (422-423-424) (423-424-425) (424-425-426) (425-426-427) (426-427-428) (427-428-429) (428-429-430) (429-430-431) (430-431-432) (431-432-433) (432-433-434) (433-434-435) (434-435-436) (435-436-437) (436-437-438) (437-438-439) (438-439-440) (439-440-441) (440-441-442) (441-442-443) (442-443-444) (443-444-445) (444-445-446) (445-446-447) (446-447-448) (447-448-449) (448-449-450) (449-450-451) (450-451-452) (451-452-453) (452-453-454) (453-454-455) (454-455-456) (455-456-457) (456-457-458) (457-458-459) (458-459-460) (459-460-461) (460-461-462) (461-462-463) (462-463-464) (463-464-465) (464-465-466) (465-466-467) (466-467-468) (467-468-469) (468-469-470) (469-470-471) (470-471-472) (471-472-473) (472-473-474) (473-474-475) (474-475-476) (475-476-477) (476-477-478) (477-478-479) (478-479-480) (479-480-481) (480-481-482) (481-482-483) (482-483-484) (483-484-485) (484-485-486) (485-486-487) (486-487-488) (487-488-489) (488-489-490) (489-490-491) (490-491-492) (491-492-493) (492-493-494) (493-494-495) (494-495-496) (495-496-497) (496-497-498) (497-498-499) (498-499-500) (499-500-501) (500-501-502) (501-502-503) (502-503-504) (503-504-505) (504-505-506) (505-506-507) (506-507-508) (507-508-509) (508-509-510) (509-510-511) (510-511-512) (511-512-513) (512-513-514) (513-514-515) (514-515-516) (515-516-517) (516-517-518) (517-518-519) (518-519-520) (519-520-521) (520-521-522) (521-522-523) (522-523-524) (523-524-525) (524-525-526) (525-526-527) (526-527-528) (527-528-529) (528-529-530) (529-530-531) (530-531-532) (531-532-533) (532-533-534) (533-534-535) (534-535-536) (535-536-537) (536-537-538) (537-538-539) (538-539-540) (539-540-541) (540-541-542) (541-542-543) (542-543-544) (543-544-545) (544-545-546) (545-546-547) (546-547-548) (547-548-549) (548-549-550) (549-550-551) (550-551-552) (551-552-553) (552-553-554) (553-554-555) (554-555-556) (555-556-557) (556-557-558) (557-558-559) (558-559-560) (559-560-561) (560-561-562) (561-562-563) (562-563-564) (563-564-565) (564-565-566) (565-566-567) (566-567-568) (567-568-569) (568-569-570) (569-570-571) (570-571-572) (571-572-573) (572-573-574) (573-574-575) (574-575-576) (575-576-577) (576-577-578) (577-578-579) (578-579-580) (579-580-581) (580-581-582) (581-582-583) (582-583-584) (583-584-585) (584-585-586) (585-586-587) (586-587-588) (587-588-589) (588-589-590) (589-590-591) (590-591-592) (591-592-593) (592-593-594) (593-594-595) (594-595-596) (595-596-597) (596-597-598) (597-598-599) (598-599-600) (599-600-601) (600-601-602) (601-602-603) (602-603-604) (603-604-605) (604-605-606) (605-606-607) (606-607-608) (607-608-609) (608-609-610) (609-610-611) (610-611-612) (611-612-613) (612-613-614) (613-614-615) (614-615-616) (615-616-617) (616-617-618) (617-618-619) (618-619-620) (619-620-621) (620-621-622) (621-622-623) (622-623-624) (623-624-625) (624-625-626) (625-626-627) (626-627-628) (627-628-629) (628-629-630) (629-630-631) (630-631-632) (631-632-633) (632-633-634) (633-634-635) (634-635-636) (635-636-637) (636-637-638) (637-638-639) (638-639-640) (639-640-641) (640-641-642) (641-642-643) (642-643-644) (643-644-645) (644-645-646) (645-646-647) (646-647-648) (647-648-649) (648-649-650) (649-650-651) (650-651-652) (651-652-653) (652-653-654) (653-654-655) (654-655-656) (655-656-657) (656-657-658) (657-658-659) (658-659-660) (659-660-661) (660-661-662) (661-662-663) (662-663-664) (663-664-665) (664-665-666) (665-666-667) (666-667-668) (667-668-669) (668-669-670) (669-670-671) (670-671-672) (671-672-673) (672-673-674) (673-674-675) (674-675-676) (675-676-677) (676-677-678) (677-678-679) (678-679-680) (679-680-681) (680-681-682) (681-682-683) (682-683-684) (683-684-685) (684-685-686) (685-686-687) (686-687-688) (687-688-689) (688-689-690) (689-690-691) (690-691-692) (691-692-693) (692-693-694) (693-694-695) (694-695-696) (695-696-697) (696-697-698) (697-698-699) (698-699-700) (699-700-701) (700-701-702) (701-702-703) (702-703-704) (703-704-705) (704-705-706) (705-706-707) (706-707-708) (707-708-709) (708-709-710) (709-710-711) (710-711-712) (711-712-713) (712-713-714) (713-714-715) (714-715-716) (715-716-717) (716-717-718) (717-718-719) (718-719-720) (719-720-721) (720-721-722) (721-722-723) (722-723-724) (723-724-725) (724-725-726) (725-726-727) (726-727-728) (727-728-729) (728-729-730) (729-730-731) (730-731-732) (731-732-733) (732-733-734) (733-734-735) (734-735-736) (735-736-737) (736-737-738) (737-738-739) (738-739-740) (739-740-741) (740-741-742) (741-742-743) (742-743-744) (743-744-745) (744-745-746) (745-746-747) (746-747-748) (747-748-749) (748-749-750) (749-750-751) (750-751-752) (751-752-753) (752-753-754) (753-754-755) (754-755-756) (755-756-757) (756-757-758) (757-758-759) (758-759-760) (759-760-761) (760-761-762) (761-762-763) (762-763-764) (763-764-765) (764-765-766) (765-766-767) (766-767-768) (767-768-769) (768-769-770) (769-770-771) (770-771-772) (771-772-773) (772-773-774) (773-774-775) (774-775-776) (775-776-777) (776-777-778) (777-778-779) (778-779-780) (779-780-781) (780-781-782) (781-782-783) (782-783-784) (783-784-785) (784-785-786) (785-786-787) (786-787-788) (787-788-789) (788-789-790) (789-790-791) (790-791-792) (791-792-793) (792-793-794) (793-794-795) (794-795-796) (795-796-797) (796-797-798) (797-798-799) (798-799-800) (799-800-801) (800-801-802) (801-802-803) (802-803-804) (803-804-805) (804-805-806) (805-806-807) (806-807-808) (807-808-809) (808-809-810) (809-810-811) (810-811-812) (811-812-813) (812-813-814) (813-814-815) (814-815-816) (815-816-817) (816-817-818) (817-818-819) (818-819-820) (819-820-821) (820-821-822) (821-822-823) (822-823-824) (823-824-825) (824-825-826) (825-826-827) (826-827-828) (827-828-829) (828-829-830) (829-830-831) (830-831-832) (831-832-833) (832-833-834) (833-834-835) (834-835-836) (835-836-837) (836-837-838) (837-838-839) (838-839-840) (839-840-841) (840-841-842) (841-842-843) (842-843-844) (843-844-845) (844-845-846) (845-846-847) (846-847-848) (847-848-849) (848-849-850) (849-850-851) (850-851-852) (851-852-853) (852-853-854) (853-854-855) (854-855-856) (855-856-857) (856-857-858) (857-858-859) (858-859-860) (859-860-861) (860-861-862) (861-862-863) (862-863-864) (863-864-865) (864-865-866) (865-866-867) (866-867-868) (867-868-869) (868-869-870) (869-870-871) (870-871-872) (871-872-873) (872-873-874) (873-874-875) (874-875-876) (875-876-877) (876-877-878) (877-878-879) (878-879-880) (879-880-881) (880-881-882) (881-882-883) (882-883-884) (883-884-885) (884-885-886) (885-886-887) (886-887-888) (887-888-889) (888-889-890) (889-890-891) (890-891-892) (891-892-893) (892-893-894) (893-894-895) (894-895-896) (895-896-897) (896-897-898) (897-898-899) (898-899-900) (899-900-901) (900-901-902) (901-902-903) (902-903-904) (903-904-905) (904-905-906) (905-906-907) (906-907-908) (907-908-909) (908-909-910) (909-910-911) (910-911-912) (911-912-913) (912-913-914) (913-914-915) (914-915-916) (915-916-917) (916-917-918) (917-918-919) (918-919-920) (919-920-921) (920-921-922) (921-92

C. Weitere Anregungen zur Fingersetzung in spätbarocker Musik

Die schon bei Tomás de Santa María gesehene Fingerfolge 1-2-3-4 bzw. 4-3-2-1 kann bei Vierergruppen weiterhin gute Dienste leisten (J.S. Bach: *Tocatta in C*, 564):

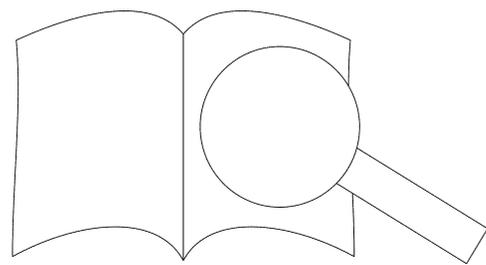
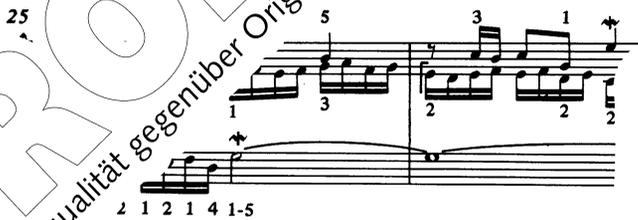


Bei mehreren aufeinanderfolgenden lombardischen Rhythmen ist, wie in Kap. I.4. schon gezeigt, das mehrmalige Benutzen desselben Fingerpaares in technischer und klanglicher Hinsicht empfehlenswert (J.S. Bach: *Vater unser im Himmelreich*, 682):



Der für ein strenges (Cembalo-)Legato nötige stumme Fingerwechsel (s. CN 16ff), wir finden ihn auch in späten deutschen Quellen. Couperin propagiert die Verbindung des Vorhergehenden mit dem folgenden muß behende ablösen, ohne den Anschlag zu erneuern (M. Couperin: *Leçons pour le Cembalo*, 1767, S. 6). Aber: Man erlaube solche seinen Schülern nicht eher, da ist, oder man müßte eine noch grössere Unbequemlichkeit zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines stummen Fingerwechsels (B 45)! Couperin brauche (B 45)!

Fr. Couperin geht in *L'art de toucher le Cembalo* (1767) so deutlich nach der Entstehung der beiden Orgelmessen) überhaupt mit der *liaison* (Bindung = legato) ermöglichen soll. Couperin's Gericht und wirbt für neue, die eine Da seine Anleitung das Cembalo (Cembalo) nicht nur als Instrument geschriebene französische Musik behandelt, dürfen alle seine Angaben (Angaben) auf das Orgelspiel bzw. auf die Ausführung der Musik anderer Länder übertragen werden. Diese Umstände bedingen, gerade im Zusammenhang mit den stilistischen Veränderungen im Clavecin-Repertoire, häufig eine dichtere Spielart. Mehr hierzu in Teil B, Kap. 1. Ein Fingerwechsel (Fingerwechsel) oder bei längeren Tönen von Nutzen sein, um die Hand in eine für das Werk zu bringen (J.S. Bach: *Fughetta*, 870a, in Voglers Abschrift):



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Siehe im übrigen Nr. 9 im *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*, ein *Praeambulum* in g (930). Dieses besteht vornehmlich aus gebrochenen Akkorden und ist mit einem modern anmutenden Fingersatz bezeichnet.

Die obigen Fingersatzvorschläge sind Anregungen zum Erstellen eines Fingersatzes, der eine singende bzw. sprechende, differenzierte Artikulation und eine entsprechende vielschichtige Akzentuierung, also einen *der Rede ähnlichen Gesang* (K 113) ermöglichen soll.

Weitere Differenzierung der Artikulation

In der weiteren Arbeit muß berücksichtigt werden, daß nicht nur die Plazierung des Tons im Takt einen Einfluß auf seine Artikulation (Akzentuierung) hat. Es kommen noch folgende musikalische Aspekte hinzu:

1. Man kann sagen, daß das Stossen mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinder Zeitmaa^r vorkommt (B 125).

Folglich müssen diatonische Passagen relativ dicht, chromatische sehr dicht gespielt werden

Kommen aber springende und diatonische (bzw. chromatische) Töne in schneller Bewegung muß häufig für beide Stimmen ein gemeinsamer Mittelweg gefunden werden (J.S. Bar



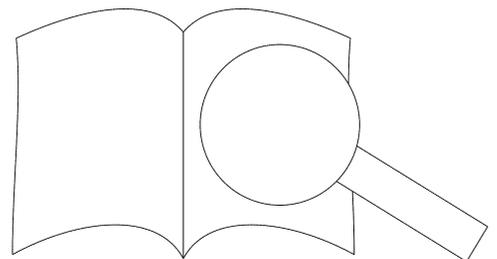
Bei langsamem Tempo kann man aber gleiche Notenwerte

2. Ist der Charakter eines Tonstückes ernsthaft, zärtlich, traurig, abstoßenden Töne nicht zu kurz spielen, als in Tonstücken von einem ernsthaften Charakter (T 354).

Ernsthaft-traurige Stücke sind zudem häufig leise („weicher“) Charakter. Daher empfiehlt es sich, diese Tempos und entsprechend („leiser“) anzuschlagen als in schnellen und lebhaften. Diese Ausführung kann helfen, man spiele das Stück auf dem Clavichord (oder zur Not auf dem Hammerclavier) im *fortissimo*-Bereich. Der Klang der Orgel wird dann auch weicher sein.

3. Ein Tonstück, welches im Anfang sehr lebhaft geschrieben ist, erfordert, im Ganzen genommen, einen mittlern Vortrag. Der Komponist muß die Ausführung eines französischen Tonstückes seyn. Da hingegen die Ausführung eines französischen Tonsetzer größtentheils einen schwerern, kräftigern Vortrag erfordern (T 354).

Über den Einfluß des Tempos und der Charakterbezeichnungen Allegro, Adagio etc. ist in Kap. II.1



Eine für die hoch- und spätbarocke Musik sinnvoll artikulierte Spielweise bedient sich unterschiedlich großer Artikulationspausen, zeitweise auch aller Schattierungen des Legatos und des Staccatos. Stellen wir uns diese Vielfalt als Diagramm vor, würde dieses etwa wie folgt aussehen:

	A	B	C
Artikulation:	Staccato	ordentliches Fortgehen	Legato
Tempo:	Schnell	Mäßig	Langsam
Intervallstruktur:	Springend	Diatonisch	Chromatisch
Charakter:	Lustig, fröhlich	Temperiert	Traurig, gravitatisch
Anschlag:	Hart	Normal	Weich
Tongestaltung: (Ton-Pause-Ton)			

Denn alle Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut (B 118).

Auch der Raum, in dem das Instrument steht, spielt hier eine ganz entscheidende Rolle. Das ist das einzige Tasteninstrument ohne eigenen Resonanzkasten. Daher muß der Spieler in jedem Fall fungieren, sprich eine klanglich vervollständigende und ausgleichende Funktion übernehmen. Dieser Umstand fordert vom Spieler eine große Flexibilität im Umgang mit den sich ständig verändernden klanglichen Verhältnissen.

Die Mittel hierzu sind neben dem Registrieren die differenzierte Artikulation und die Tempowahl. Die Durchhörbarkeit – vor allem bei lauter Registrierung – wird durch starkes Absetzen der Töne, ein relativ langsames Tempo und recht häufige Pausen erreicht. In großen, trockenen Räumen erlauben sich größere Abstände zwischen den Tönen verbunden.

Der Klang im Raum – dieser kann sich von dem im Saal unterscheiden, gewaltig unterscheiden – muß stets ausschlaggebend für die Gestaltung sein.

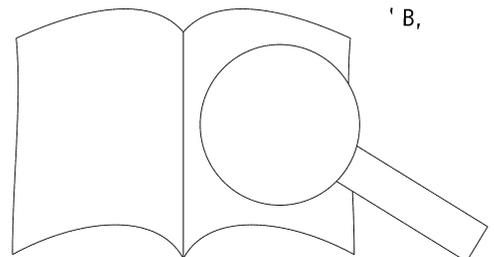
Übungen aus dem Bachschen Variationskurs II

Gleichzeitig mit der Erarbeitung der Variationen ist Kapitel II., vor allem Kapitel II.1., „Takt und Tempo“, zu lesen.

In J.S. Bachs *Praktische Anleitung zum Fortschreiten* (s. Notenband, S. 10) sollen die Übungen mit allen Fingern geübt sowie Taktbetonungen durch unterschiedliche Artikulationen herausgestellt werden.

Übungen mit 8, 8 + 4, 8 + 2, oder auch 4 allein. Die abgestellten Vorschläge gelten allgemein (vgl. auch Kap. III.). Auf die Reihenfolge ist keine Bedacht zu nehmen.

Die Übungen können schematisch gesehen, Einteilungen etwas besser als die Drei (vgl. Bsp. 71, mittlere Zeile) sein.



PROBE-PARTITUR
 Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

zu gestaltende Pausen folgen daher auf das erste und neunte 16tel, etwas längere nach dem fünften und zwölften 16tel. Die übrigen Noten sind recht viel und gleich viel zu kürzen (dem Bereich B im obenstehenden Schema entsprechend). Es dürfen keine Zweierbindungen entstehen. Die Klangfüße werden weiterhin verwendet, um die auszuführende Tonlänge anzuzeigen. Auch = und \sphericalangle werden benutzt, um fein differenzieren zu können.

2. Anfänglich sehr langsam üben, damit alle Vorgänge genau kontrollierbar sind (Ansprache – Ton – Absprache); aber nicht vergessen: der Ton ist doch die Hauptsache, nicht die Artikulationspause. Es ist darauf zu achten, daß die linke Hand genauso deutlich artikuliert wie die rechte.

3. Die Arme entspannen, quasi „schweben“ lassen (Vorstellung: die Ellenbogen und der Unterarm sind „leicht“, die Schultern aber „schwer“ – dies erleichtert sehr das reine Fingerspiel). Handgelenk ganz ruhig und locker halten, Finger (im langsamen Tempo) relativ hoch heben, wie in Kap. I.2. beschrieben.

4. Um die Spitzentöne zu erreichen, die Hand nicht so sehr spreizen, sondern vielmehr den Arm aus der Schulter seitlich schwenken. Die Hand läßt man also soweit möglich in der Quinhaltung.

5. Die Anschlagsdynamik beachten: die guten (Spitzen-)Töne ein wenig härter anschlagen als die dazwischenstehenden schlechten. In allen weiteren Stücken beachte man ebenfalls diesen Aspekt. Im gesehenen darf man nicht zu zart anschlagen (Dynamik im Bereich zwischen *mezzoforte* und *forte*?).

6. Bei allmählicher Steigerung des Übetempos achte man auf kleiner werdende Fingerbewegungen. In Kap. I.2., S. 26f erklärt wurde. Wegen des langsamen harmonischen Tempos wird das flüssig sein.

Weitere Übungsstücke aus dem *Clavierbüchlein* zur Beherrschung der gleichen schnellen Notenwerten.

Für die rechte Hand: *Praeludium* in D (850); hier die Anfangstakte

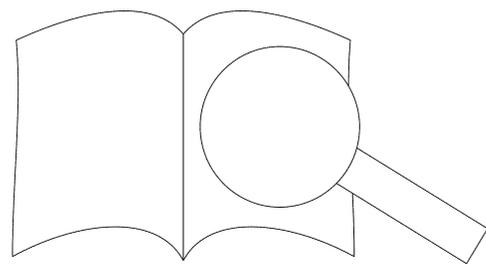


In der linken Hand sind der Regel nach alle zwei und vier. Dabei stets weich (langsam) gehen, den Arm entspannt seitlich bewegen. Eins und Drei sind etwas länger als Zwei und Vier. (Die 16tel wie im vorigen Stück)

Für die linke Hand: *Praeludium*



• Pausen auf Quinhaltung zurücknehmen
• Handgelenk am Anschlag ein wenig beteiligt sein



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

In *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (Manualiterfassung, 734, auf einem Manual auszuführen) spielen die 8tel, die zweitschnellsten Notenwerte, die entscheidende Rolle in rhythmischer Hinsicht:



Die zweitschnellsten Noten sind diejenigen, die in schnellen Stücken den Taktablauf, also das Tänzerische, am deutlichsten zeigen können und sollen.

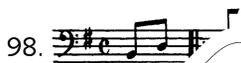
Zu beachten:

1. Die kleinsten Notenwerte, die 16tel, werden auch hier im ordentlichen Fortgehen bei reiner ausgeführt, wie in den vorigen Stücken. Der Arm soll dabei schwebend-leicht und aus dem seitwärts frei beweglich sein. Bei den Sprüngen etwas Zeit lassen (vgl. T. 44). Zum Finger Die 8tel können zwar ebenfalls rein aus den Fingerwurzelgelenken gespielt werden, würde aber bei der tänzerischen Bewegung der springenden 8tel-Passagen leicht Stellen (wie z.B. am Anfang) empfehle ich daher, das Handgelenk oder den Unterarm aus dem Ellenbogengelenk) am Anschlag zu beteiligen. Dies kann, wie in Kar daß die 8tel eine etwas schärfere Absprache bekommen als die ausschließliche 16tel. Stelle ich mir aber vor, der Tastenboden sei eine Art Trampolin, den Finger in einer harmonisch-federnden Bewegung nach oben schießt, die Aufwärtsbewegung der Hand bzw. des Unterarms muß also ruckartig erfolgen.

Bei dieser Anschlagsweise muß die Seitwärtsbewegung des Unterarms eine harmonische, einheitliche Bewegung sein.

Je mehr die zweitschnellsten Töne zu kürzen sind, desto mehr sollte sie aus dem Handgelenk oder dem Ellenbogengelenk sein. Erfolgt der Anschlag am Ellenbogengelenk, soll das Handgelenk nicht mitfedern (wie es in heutigen Instrumenten all ist), sondern ruhig und entspannt sein. An solchen Stellen, wo die linke Hand nicht spielen hat, gilt diese Anschlagsart natürlich nicht – hier muß das Fingerspiel spielen sind, müssen aus dem Fingerwurzelgelenk.

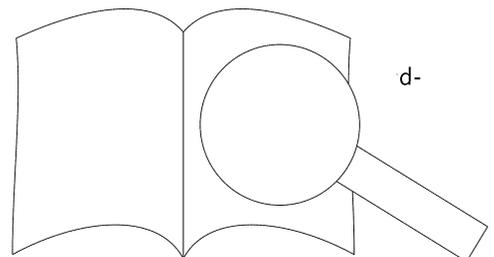
Man differenziert also artikulatorisch die springenden Regeln zwischen springenden und diatonischen 8teln. So sind springende 8tel abzuheben.



Dagegen



Um eine gleichmäßige Bewegung zu erzielen, sollte jede Hand getrennt auf dem rechten, achten.



PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

- Der Cantus firmus im Tenor wird durchgehend mit dem linken Daumen gespielt und erhält dadurch geradezu automatisch die gebührende Artikulation. Diese längeren Töne werden jeweils erst kurz vor dem nächsten beendet – dies gilt auch bei wiederholten Tönen. Die Cantus-firmus-Töne sind hier so lang, daß man durch Artikulation einen Unterschied zwischen guten und schlechten Tönen nicht hörbar machen kann. Im Anfangsstadium können die Cantus-firmus-Töne mit dem jeweiligen 8tel absprechen, so z.B. Halbenote g mit 8tel d in T. 2. Schöner noch ist aber ein etwas längeres Aushalten; dadurch wird der Cantus firmus deutlicher hörbar gegenüber den 8tel-Passagen.
- Man achte zudem darauf, daß die 8tel bei gleichzeitig auftretenden 4teln nicht automatisch zu zweit gruppiert werden; sie müssen stets ihre eigenständige Artikulation behalten (s. zum Beispiel T. 9).
- Auch in diesem Stück die zeitlich relativ weit auseinanderliegenden Betonungen (ebenfalls grundsätzlich halbtaktig) körperlich empfinden.
- Synkopen sind deutlich zu akzentuieren.

Weiteres Übungsstück:

Allein Gott in der Höh sei Ehr (711). In diesem streicheridiomatischen Stück können die 8tel mit Fingern oder besser – und in noch ausgeprägterem Maß als im vorigen Stück – mit Hilfe des Handgelenks / Unterarms ausgeführt werden.

In *Wo soll ich fliehen hin* (646) kommt das Pedal hinzu:

100.

1. Clav. 8 Fuß
2. Clav. 16 Fuß
Ped. 4 Fuß

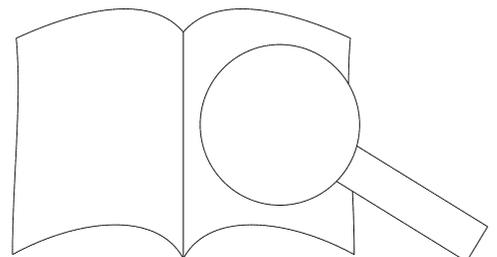
Überegistriervorschlag: r. Hand: 8' + 4' oder
l. Hand: 16' + 8'
Ped.: Zunge c

Zur Not lassen sich die Manualstimmen auf einem Orgelwerk ausführen (wenn man bei einem zweimanualigen Instrument einen Manualregister ins Pedal koppeln muß – dann natürlich ohne 16' im Manual).

Zu beachten:

- Die 8tel und 16tel (insbesondere die 16tel) werden grundsätzlich wie in den früher besprochenen Stücken ausgeführt. Die 8tel-Intervalle sind genau zu kontrollieren: je größer die 8tel-Intervalle sind, um so stärker wird die Artikulation benötigt. Die 8tel sind in diatonischer Bewegung zu gestalten. Die 16tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten. Die 8tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten. Die 8tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten.
- Die 8tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten. Die 8tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten. Die 8tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten.
- Die 8tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten. Die 8tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten. Die 8tel sind in Gruppen von 3 zu gestalten.

Christen, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (631) war
ap. II.1., S. 84.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Zu beachten:

1. In diesem Stück werden entweder alle vier Töne am Ende eines Taktteiles soweit möglich als ein „Ensemble“ zusammen abgesetzt (aber nicht abgerissen, also weich aus der Taste gehen), oder man hält den Cantus-firmus-Ton ein klein wenig länger aus. (Der Pedalton auf dem jeweils dritten 8tel eines Taktteiles soll vermutlich den Heiligen Geist symbolisieren.) Der Rhythmus ist zugleich tänzerisch und leicht stampfend.
2. Bei durchlaufenden 16teln in den Mittelstimmen besonders auf das adäquate Absetzen in den Außenstimmen achten.
3. Verzierungen eventuell zunächst weglassen.
4. Für Benutzer der NBA: in T. 3 das 8tel h¹ auf dem dritten 8tel des Taktteiles ausführen. Die Notation der NBA entspricht zwar dem Original; hier muß aber interpretiert werden.

In *Gott, durch deine Güte* (600), in dem Bach verschiedene Notenwerte auf die einzelnen Stimmen verteilt, soll das differenzierte Kürzen der Noten weiter verfeinert werden.

Man. Prinzip. 8 F.

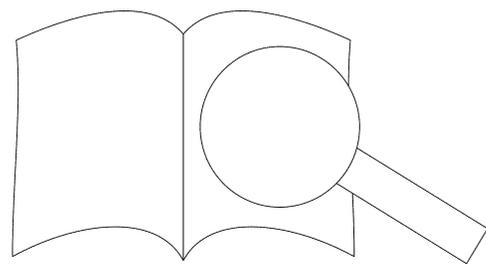
101.

Ped. Tromp. 8 F.

Zu beachten:

1. Die 8tel – hier die schnellsten Notenwerte – werden im durch, wie die 16tel in den vorausgegangenen Stücken. In T. 1, 7 der 4tel des Cantus firmus nicht in Zweiergruppen gegliederte Artikulation beibehalten.
2. Die 4tel der linken Hand sollten etwas dichter als in den vorherigen Stücken, und zwar wegen des relativ gravitätischen Charakters der Bewegung differenzieren. Fingerspiel.
3. Die längeren Töne des im Kanon geführten Pedals sollten ganz kurz vor dem nächsten Ton abgesetzt werden.
4. Bach hat die Pedalstimme nicht immer nur bis d¹ reichte. Die Disposition der Orgel (s. Teil B, Kap. II.3.) weist eine 4'-Zunge auf, die Bach hier eine Oktave höher verzeichnet hat. Da Bach, außer den Trios, seine Orgelwerke auf zwei Systemen notierte, hat er die Pedalstimme in der besseren Lesbarkeit in der achtfüßigen Lage zwischen Alt und Baß platziert. Auf die Manualregistrierung komme ich in Teil B, Kap. II.4. zurück.

Weiteres Übungsmaterial: *Herzliche Tag* (629). Die kanonisch geführten Außenstimmen sollten deutlich auftaktig artikulieren, Terzen eventuell mit 2/4, Sexten statt...



In *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* (617) mag das tänzerische Pedal das Pochen an die Himmelstür versinnbildlichen:

102

Registrierung: rechte Hand (kurzbechrige) Zunge oder Quintadena 8, eventuell mit Tremulant.
linke Hand: Labialregister 8' + 4'
Pedal: 16' + 8'.

Zu beachten:

1. Der eher besinnliche Charakter und das relativ ruhige Tempo legen es nahe, die 16tel (trivolltaktig) hier dichter zu artikulieren als in den vorangegangenen Stücken.
2. Die rechte Hand setzt ensemblemäßig erst kurz vor dem nächsten Doppelgriff a'.
3. Pedal-8tel recht kurz ausführen, aber weich beenden.
4. Zum Fingersatz s. Bsp. 90.
5. Verzögerungen eventuell zunächst weglassen.

Weiteres Übungsstück: *Hilf, Gott, daß mir's gelinge* (624).

Hier kann der im Kanon geführte Cantus firmus am jeweiligen Zersetz werden: das g¹ des Diskants in T. 2 wird dann mehr gekürzt als das h¹ des Diskants sein als das a¹ des Diskants.

Das relativ ruhige Tempo verlangt eine recht dichte Artikulation und als auch im Pedal. Die Baßstimme muß aber den Intervallen entsprechen und nicht zu stark verzögert werden. In T. 11ff nicht angleichen, sondern Triole gegen Zweiergruppierung.

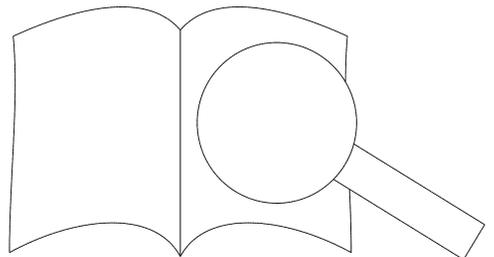
Weiteres Übungsstück: *Vom Himmel kam* (625). In einem Manual auszuführen ist.

Die 16tel deutlich artikulieren, vor allem die Baßstimme sehr dicht ausführen, bis auf die kadenzierenden Sprünge.

In T. 16, beim Kreuzen der Baßstimme ab c² bis einschließlich a¹ mit der rechten Hand entsprechend links übernommen, das a¹ zunächst links gespielt, dann rechts.

103.

16



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Zusammenfassend sei an dieser Stelle gesagt: In einem schnellen Stück werden in Passagen die schnellsten Notenwerte ausschließlich mit Fingerspiel ausgeführt, während bei den zweitschnellsten das Handgelenk, zeitweise (bei größeren Sprüngen) sogar der Unterarm beteiligt sein kann. Die letztgenannten Notenwerte sind für die Darstellung des tänzerischen Charakters eines Stückes am wichtigsten. Alle noch längeren Töne werden im Normalfall erst kurz vor dem jeweils nächsten Ton abgesetzt. In langsamen Stücken dagegen steht bei allen Notenwerten das Fingerspiel ganz im Vordergrund.

Sehr schnelle Tonrepetitionen mit einem Finger(paar) können ganz aus dem Handgelenk ausgeführt werden (J.S. Bach: *Concerto in a* nach A. Vivaldi, 593):

75 Oberwerk

104. Rückpositiv

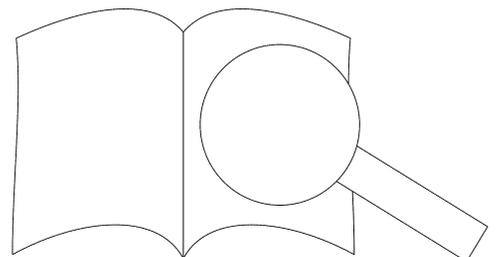
Die Einbeziehung der Unterarmbewegung erfahren wir in extremster Weise ir mit Keilen versehenen Akkorde mit recht großen, gezielten und abrupt gespielt werden müssen:

169

105.

(Eher theoretisch möglich wäre aber auch, die beiden letzten Beispiele mit ruhiger Hand und „Schnellen“ der Finger.)
Überhaupt verlangen rein

In *Erbarm dich mein* ... gezielte Einsetzen des Handgelenks bzw. Unterarms und sehr weich abzusetzen, die Bewegung des Unterarms ist also ganz klar ... sprechen jeweils mit dem vierten oder achten 8tel des Taktes zusammen

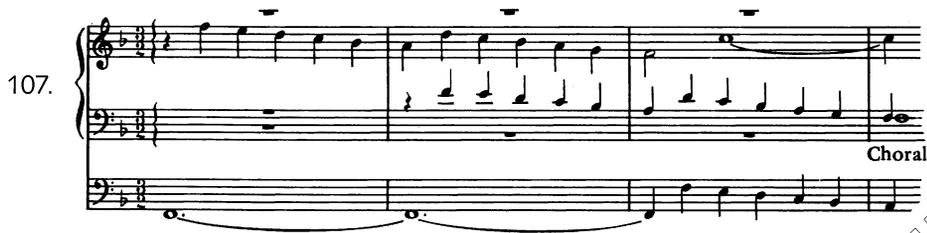


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Nachdem wir uns eingehend mit dem differenzierten Non Legato beschäftigt haben, sollen hier ein paar weitere Stücke angeführt werden, in denen sehr dichtes Artikulieren geübt werden kann.

Christe, du Lamm Gottes (619), ein Stück ernsthaften Charakters, verlangt ein ruhiges Tempo. Alle Töne des diatonischen Hauptmotivs (die Sexte, das „Intervall des Lammes“) werden nur ein ganz klein wenig getrennt.

Überegistriervorschlag: r.H. 8', 2'
 l.H. 8', 4'
 Ped. 16', 8'



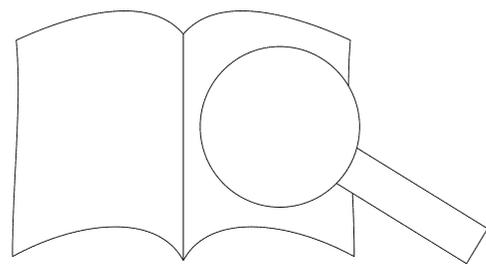
Zu beachten:

1. In den bisher erörterten Stücken – mit Ausnahme von BWV 617 und 721 – Anschlagdynamik (schneller und recht starker Anschlag) ausgegangen vorherrschen, die einen weichen Anschlag erfordert.
2. Die Eins im Takt hat ihrer sehr guten Natur wegen eine kürzere, folgenden 4tel, die alle relativ gleich schlecht sind. Eine ganz des alten Fingersatzes) wäre hier verfehlt, zumal das harmo daher relativ weit auseinanderliegen.
3. Auch hier, bei diesem ruhigen Tempo, muß stets bed zu Ende ist (als „Ensemble“). Längere Töne – vor Hände gespielt werden, während die übrigen äuß dürfen nicht „stiefmütterlich“ behandelt wer die Aufmerksamkeit ganz auf sich.

In *Helf mir Gotts Güte preisen* (613) w 8teln zu unterscheiden: springend unterschiedlich artikuliert wer



ste. stets, daß der Charakter eines Stückes die Art dynamisch differenzierten Clavichordspiels eine g



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Die äußersten Extreme des Anschlags sollten charakteristischen Sonderfällen vorbehalten bleiben. Ein Beispiel sind die 8tel im Thema des 3. Satzes der Trio-Sonate in C von Bach (529):



Diese können sehr kurz und auch abgerissen gespielt werden, während z.B. die ersten 4tel a¹ in *Das alte Jahr vergangen ist* (614) sehr weich, langsam und erst kurz vor dem folgenden Ton beendet werden müssen:



Weitere Spielkonventionen

Abschließend sollen ein paar Konventionen angesprochen werden, die sich in den letzten Jahrhunderten eingebürgert haben, für alte Musik aber keine Gültigkeit besitzen:

1. *Bey Einklängen, welche nicht zugleich, sondern nach einander der Finger von der Taste abheben, so bald die andere Stimme eintritt vorüber ist, weil man sonst den im Einklange anzugebenden (z. B. bey e) müssen daher so gespielt werden, wie bey f) (T. 160)*



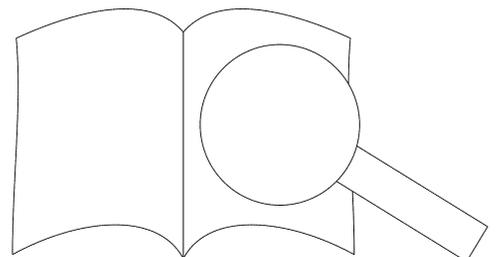
Notes communes sind in alter Musik

In der *Passacaglia* in c von J.S. Bach (58) ... f. 81:

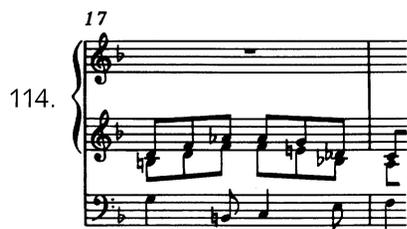


Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ausgeführt werden:



Folgendes Beispiel (J.S. Bach: *Meine Seele erhebt den Herren*, 648):



darf nicht:

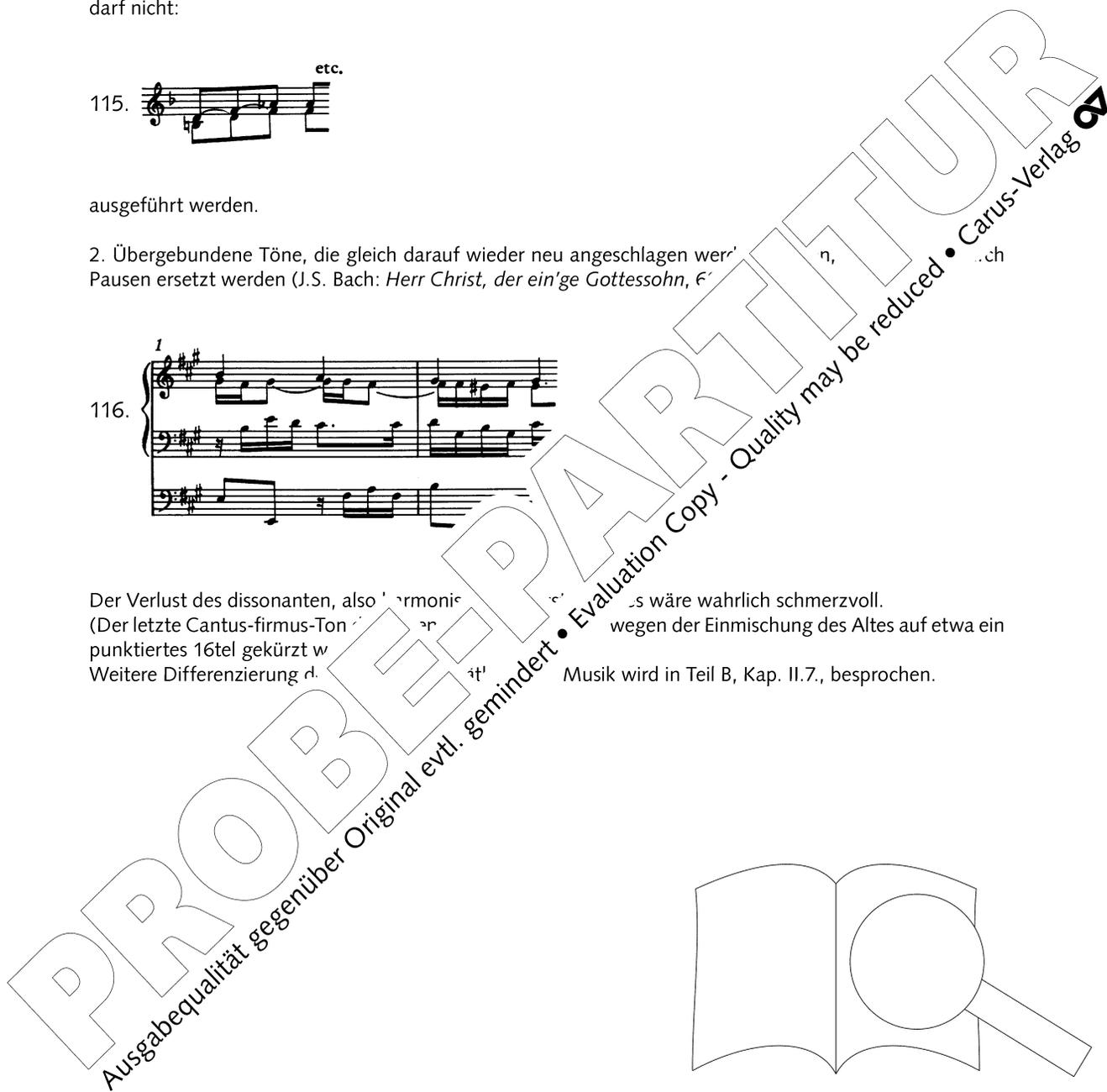


ausgeführt werden.

2. Übergebundene Töne, die gleich darauf wieder neu angeschlagen werren, Pausen ersetzt werden (J.S. Bach: *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*, 648)



Der Verlust des dissonanten, also 'armonie...s wäre wahrlich schmerzvoll.
(Der letzte Cantus-firmus-Ton... wegen der Einmischung des Altus auf etwa ein
punktirtes 16tel gekürzt w...
Weitere Differenzierung d... Musik wird in Teil B, Kap. II.7., besprochen.



Kapitel II. Allgemeine musikalische Aspekte

Nach den Ausführungen zu der Spieltechnik und zu fundamentalen musikalischen Aspekten im Kapitel I. sollen im weiteren solche musikalischen Elemente der Interpretation angesprochen werden, die für den hier behandelten Zeitraum allgemeine Gültigkeit haben und daher von den in Teil B behandelten National- bzw. Personalstilen getrennt erörtert werden können.

II. 1. Takt und Tempo

Einige historische Quellen versuchen objektive Werte für die Temponahme festzulegen und benutzen dazu z.B. den menschlichen Pulsschlag (J.J. Quantz 1752, Q), den Pendelschlag (E. Loulié 1696, L) oder einfach die Zeit (M. de Lalande in seinem *Te deum*, in dem die Aufführungsdauer der einzelnen Sätze angegeben). Sehr eindeutig sind solche Tempoangaben, die in Herstellungsanleitungen für die Walzen – für mechanische Musikinstrumente – überliefert sind (vgl. DB).

Trotzdem kommt es doch häufig ganz auf unsere Interpretation der Texte an. So ist zur Tempogabe unterschiedliches gefolgert. Generalisierend darf gesagt werden, daß es für jedes Werk verschiedene Tempi gibt, wie sie sich aus den Eigenarten der Orgeln (Traktur, Pfeifenansprache) (Nachhall), in Verbindung mit Temperament und Tagesform des Spielers, von Aufführungsbedingungen immer wieder neu ergeben – natürlich innerhalb eines gewissen Rahmens. Auch der Fingersatz, spielt hier eine Rolle; der alte Fingersatz erzwingt bisweilen ein etwas langsames Tempo.

Des weiteren ist der Satztyp in diesem Zusammenhang wichtig; ein Barocksatz ohne weiteres in dem Tempo ausgeführt werden, das einem galanten Satztyp in einem ähnlichem Satzbild gemäß ist.

Ein Zeugnis des 17. Jahrhunderts zu dieser Vielfalt hinsichtlich der Temponahme ist ein Vorwort zu *Fiori musicali*, Venedig 1635 („einige Kyrie werden im langsamen, nach dem Urteil des Spielers“).

Dies darf keineswegs als ein Plädoyer für anarchische Interpretation angesehen werden. Jen. Kaum ein Aspekt der Interpretation ist aber solchermaßen vom (guten) Geschmack und von (bisweilen schlechten) Gewohnheiten, abhängig wie gerade die Tempogabe in ein Teilgebiet der Aufführungspraxis, das nicht gänzlich von unseren Hörgewohnheiten losgelöst gesehen werden kann, wie es z.B. bei der Frage der Temponahme der Fall ist.

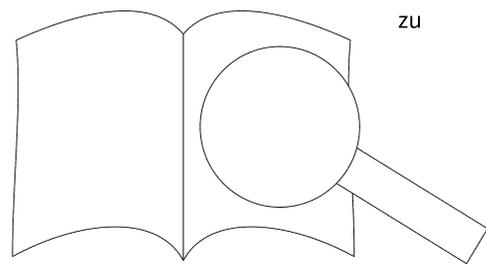
Hier geht es vielmehr um die Frage, in welchem Tempo die Musik im jeweiligen Stück gespielt werden soll oder darf, damit die Spieler sie zum rechten Ausdruck bringen können. Sowohl ein zu langsames als auch ein zu schnelles Tempo wird dieser Erfassung entgegenstehen, ein ganz bestimmtes Tempo wird der Charakter verhelfen.

Demnach dürften unsere Vorfahren für Geschwindigkeit gehabt haben als wir. Es ist wahrscheinlich, daß die musikalische Entwicklung in einem weit langsameren Tempo vor sich ging und daß daher vieles ruhiger musiziert wurde als heute üblich.

Die in manchen älteren zeitlich weit auseinanderliegenden Cantus-firmus-Töne sowie das sehr langsame Tempo der damaligen (lutherischen) Gottesdienste zeugen ebenfalls davon.

Andererseits sind in den schon erwähnten Schriften zur Herstellung von mechanischen Musikinstrumenten, hier handelt es sich aber um Musik leichteren Charakters. Daher sollte die experimentierlust von uns allen gepflegt werden.

Trotzdem liefert die historische Quellenlage eine quasi objektive Gesichtspunkte sowohl für die Temponahme als auch für den Umgang damit im Sinne der Temponahme. Wie es sagt, „Geist und Vollendung“ der Interpretation.



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

der in jener Taktart einen ernsthaften Ausdruck annimmt, kann in dieser leicht den Schein des Tändelnden gewinnen. Z.B. (K 128f)



119.



Die Ähnlichkeit mit *Praeludium* in C von J.S. Bach (547) ist frappierend. Demnach müsste dieses Stück *tändelnd* vorgetragen werden, was ihm eher bekommt als ein schleppendes, die einzelnen Töne zu gleichmäßig betontes Tempo (vgl. dazu auch Kap. III., S. 111).

Neben diesem gravitätischen *Kirchen-styl* gibt es im übrigen den leichtfüßigeren *Commer-styl* und den für den Organisten wenig relevanten *Opern-styl* (vgl. WL 584).

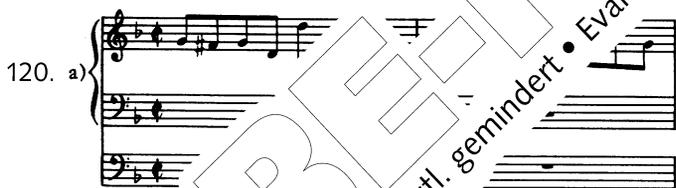
Zusammenfassend: **Je kleiner der Nenner, je schneller die Notenwerte und je gravitätischer der Ct desto langsamer das Tempo und vice versa.**

Im Diagramm würde dies zusammengefaßt etwa so aussehen:

	A	B	C
Tempo:	Langsam	Mäßig	Schnell
Taktart:	3/2; 6/4; 3/4	C; 3/4; 6/8; 2/4	4/8
Stil:	Kirchenstil	-----	-----
Charakter:	gravitatisch, ernsthaft	schwer, nachdrücklich	„unter, flüchtig

Nachstehend einige Beispiele aus dem Orgelbuch, die den Zusammenhang verdeutlichen sollen.

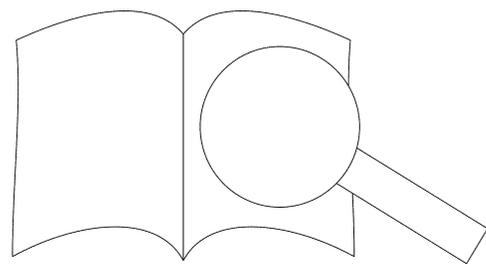
Bereich A:



(Nun komm



versus
unschuldig, 656)



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

c)

(Dies sind die heil'gen zehn Gebot', 678)

Bereich B:

121. a)

(Nun komm, der Heiden Heiland, 599)

b)

(Wir danken dir, Herr Jesu Christ, 623)

Zu 6/8, s. Bsp. 117 und 118.

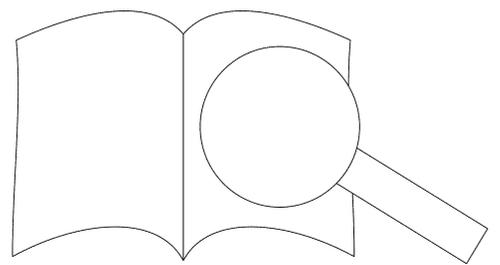
Bereich C:

122. a)

Vivace

(Trio-

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





(Trio-Sonate III in d, 527, 3. Satz)

Bereich D:



(Sei begrüßet, Jesu gütig, 768, Var. VIII; vgl. auch Valet will ich dir geben, 736.)

Die Charakterbezeichnungen

Die in unserer Zeit zu reinen Geschwindigkeitsangaben verkommenen **Allegro** usw. waren in ihrer ursprünglichen musikalischen Verwendung Charakterbezeichnungen, daß der Charakter eines Stückes schon durch das Notensymbol angedeutet, aber die Möglichkeit, den gewünschten Charakter oder den Ausdruck zu betonen, aber auch was natürlich auch das Tempo beeinflusste. Schon Frescobaldi (1613) haben ebenfalls ihre eigene Sprache bemüht, was in Telemann's (1722) auch bei den norddeutschen Meistern erscheinen einige solche Bezeichnungen. Bezeichnend ist, daß J.S. Bach gerade in den „mehrfach“ rührenden Trio-Sonaten diese Wörter am häufigsten verwendet hat. Verfeinerung der Ausdrucksmöglichkeiten (2).

Je direkter wir diese Wörter übersetzen, umso deutlicher wird wir an ihre Auswirkung auf unsere Interpretation heran:

Allegro – lustig.

Vivace – lebhaft.

Unter diese Bewegung

Verwege, u.s.w. (1)

Andante – vor

deln... da

untersch

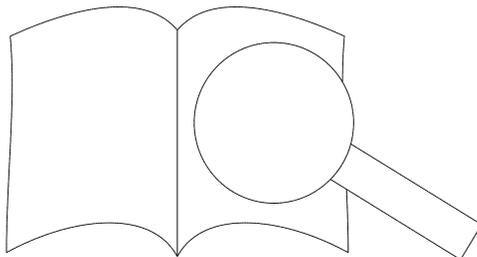
A

sch langsam und frei im Tempo).

sch: langsam (WL 290).

en Tact gleichsam erweiternd, und gross

ichen Auctoribus bedeutet es eine etwas ge



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Lento – langsam (WL 361).

Unter diese Bewegungen gehört alles Traurige, Klagende, Betrübte, ungleichen Sittsame, Bescheidene, etc. etc. (MPA 16).

Wir sehen aus den erklärenden Zitaten erneut, welch großen Einfluß der dem Stück innewohnende Affekt auf die Tempowahl hat.

Assai – so oft zu den Worten: *adagio, allegro, presto, &c. gesetzt wird... Wie einige wollen, soll es sehr oder viel heißen; und nach andern: es soll der Tact nicht zu geschwinde, noch zu langsam, sondern in gehöriger Maße, was recht ist... es mag nun langsam oder geschwinde gehen, fortgeführt werden, nachdem die verschiedene vorgezeichnete Characteres es erfordern* (WL 55).

Die Potenzierung einer Bezeichnung wie das *Adagissimo* am Ende von J.S. Bachs *O Mensch, bewein dein Sünde groß* (622) mag ein plötzlich langsames Tempo andeuten, kann aber auch das heutige *Ritardando*, das in damaliger Zeit noch nicht in Gebrauch war, vertreten. Die vielen *Lentements* a etlicher französischer Sätze können ebenfalls *Ritardando* bedeuten, wie auch das *Adagio a Passacaglia* J.S. Bachs (582).

In einigen Fällen wird *Adagio* auch gleichbedeutend mit „frei zu spielen“ verwendet, ohne auf das Grundtempo, wie z.B. am Anfang der *Tocatta in d* von J.S. Bach (565).

Das Barock verwendete darüber hinaus die Nebeneinanderstellung von zwei Takten, hier die Verbindung der Eigenschaften beider Taktarten:

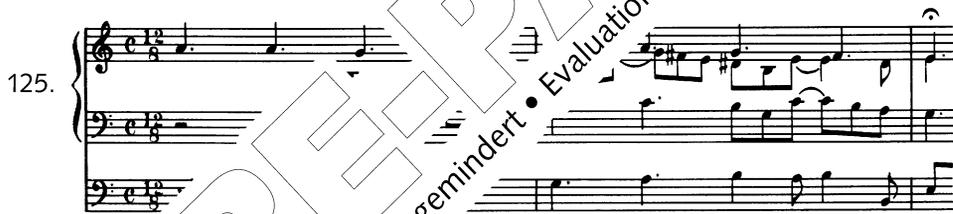
1. ♪ und 12/8, wie in N. de Grignys *Duo* aus dem Hymnus *Veni creator*.



Les Battements en sont aussi vistes qu'en quatre Temps. „Die Schläge sind hier so schnell wie im schnellen Vierertakt“ (♩).

ge sind hier so schnell wie

2. ♪ und 12/8, wie in J.S. Bachs *Jesus Christe*



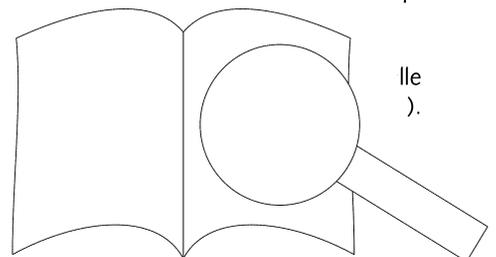
Les Battements sind hier

qu'à quatre Temps lents (L 60) („Die Schläge oder das Zeitmaß in Vierertakt“ (♩)). Vgl. auch Bsp. 89.

3. ♪ und 12/8, wie in J.S. Bachs *Herr Gott, nun dank*

„Bsp.

...albtaktig betonten. Bei 2. und 3. würden 1 ...ren (vgl. Partita VI und VIII aus J.S. Bachs ...ite ♩ überträgt aber den Betonungsablauf de ...nigeren, gesetzteren Gang, sprich eine kirchlicher



lle
)

Die „zusammengesetzten“ Taktarten

Heute versteht man darunter die triplierten Taktarten, wie z.B. 6/8 oder 9/8. Kirnberger benutzt aber diese Bezeichnung in folgender Bedeutung: *Wenn die Melodie so beschaffen ist, daß man den ganzen Tackt nur als eine einzige Zeit fühlet, so müssen nothwendig zwey Takte zusammen genommen werden, um nur einen auszumachen, dessen erster Theil lang, der andere kurz ist... Daher entstunden also die zusammengesetzten Tackarten, nemlich der zusammengesetzte 4/4 aus zwey vereinigten Tackten von 2/4, der zusammengesetzte 6/8 aus zwey vereinigten Tackten von 3/8, u.s.f.. Man kann diese Tackarten, als z.B. den zusammengesetzten 4/4 von dem einfachen gewöhnlichen 4/4 Tackt dadurch leicht unterscheiden, daß die Schlüsse in jenen ganz natürlich auf den zweyten Theil des Tacktes fallen und nur die Hälfte des Tacktes durchdauren, welches in dem einfachen 4/4 Tackt auf keinerley Weise angehen würde* (K, Teil 2, 131f).

Folgende Orgelwerke J.S. Bachs z.B. können als in „zusammengesetzter“ Taktart notiert gelten:
Fuge in G (541): $\text{C} = 2 \times 2/4$
Fuge in a (543): $6/8 = 2 \times 3/8$.

Wären diese Stücke in der kleingliedrigeren Taktart notiert, hätte dies nach den Vorstellungen für die Ausführung zur Folge, daß sie weit leichter, kammermusikalischer, auch etwas schneller „weltlicher“ vorgetragen werden müßten, also mit gänzlich anderem Charakter. Da J.S. Bach Taktarten 2/4, 4/8 oder 3/8 in der Orgelmusik nur äußerst selten vorschreibt, scheitern sie an diesen Taktarten. Die meisten Orgelwerke von ihm sind für den kirchlichen Gebrauch geradezu als „gravitätischen“ Charakters sein.

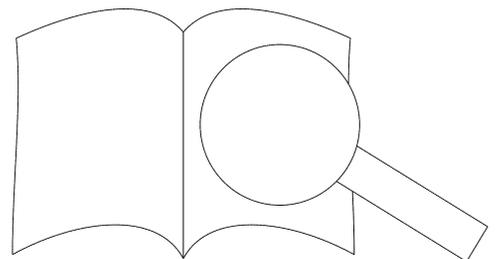
Andererseits muß in kleineren Taktarten wie 2/4, 4/8 und 3/8 nicht jeder Takt häufig zwei Takte oder mehr eine musikalische Einheit, und nur jede eine hörbare Betonung (vgl. die Außensätze der Trio-Sonaten Bachs) enthalten. Die Entscheidung über den Aufbau der einzelnen Motive und Themen sowie zwischen einem C-Takt und zwei 2/4-Takten kann also fließend sein. Die vorgeschriebene Taktart hat aber stets einen eindeutigen Einfluß auf die musikalische Gestaltung.

Das Thema der Fuge in a-moll von Bach (543) ist zwar in 6/8-Takten notiert, der monisch-melodischen Duktus nach handelt es sich aber zunächst wohl um einen C-Takt, der in drei 6/8-Takten (beginnend in der Mitte von T. 2) und einem abschließenden 3/8-Takt (als Comes überleitet).

Archaische (proportionale) Takte

In der Musik des 17. Jahrhunderts sind die Spiele folgender „Taktangaben“ (die sich auf den weiter oben genannten Taktarten beziehen) gebräuchlich:

- C bedeutet, daß der Takt aus drei Semibreves oder sechs Minimae besteht.
- C bedeutet, falls drei Semibreves, sechs Minimae enthält.
- C bedeutet, daß die Brevis zwei Semibreves, sechs Minimae enthält.



II.2. Die Agogik

In den Bereich der Tempofragen gehört die Agogik, also das rhythmisch freie Spiel.

Die frühe Zeit

Als Beleg dafür, daß eine rhythmisch freie interpretatorische Verfahrensweise schon in früher Zeit üblich war, kann folgende Stelle bei Tomás de Santa María herangezogen werden: Man eilt *drei Achtelnoten und verweilt auf der vierten...* – *Das tut man so als ob die drei Achtelnoten Sechzehntelnoten wären und die vierte Achtelnote einen Punkt hätte... und ihrer bedient man sich für kurze und lange Glossen. Und sei man darauf bedacht, daß das Verweilen auf den Achtelnoten nicht zuviel sein muß,... weil das lange Verweilen große Plumpheit und und Häßlichkeit in der Musik verursacht (SM 50).*



Diese Art ist zwar *die anmutreichste von allen (SM 50)*, eine solche Dehnung der größeren Notenwerte im Takt stören, denn *man merke sich,...daß d' auf ihre rechte Zeit im Halbetakt zu schlagen (SM 50)*. In Bsp. 128 wird eine Halbenote statt; was am Anfang der Halbenote zuviel an Zeit aufbringt, wird am Ende wieder eingeholt werden.

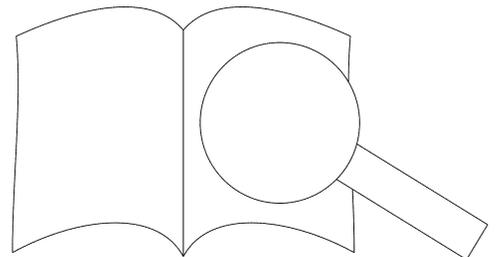
Die rhythmische Oberherrschaft der längeren Taktteile über die kürzeren außer Kraft gesetzt.

Die spätere Zeit

Hier finden wir weit differenziertere Art der Agogik. Türk sieht die Hauptaufgabe der Agogik in der subtileren Verwendung der Agogik. *...daß die Verweilung seltner, und mit vieler Vorsicht angewendet wird, um die Töne (T 338).*

Neben der Artikulation, der Akzentuierung zur Verfügung, steht uns die Agogik als zweites Mittel zur Verfügung. Agogik sind daher die fundamentalen dynamischen Ausdrucksträger des Musikwerks.

Weiter: *Dieses Verweilen in der Musik natürlicher Weise nicht immer von gleicher Dauer sein; denn es kommt vorzüglich 1) auf die mehr oder weniger wichtige Note selbst, 2) auf die Wichtigkeit derselben zu den andern Noten, und 3) auf die zum Grunde liegende Harmonik an. Der Verweilung des Verweilens würde ich die Regel festsetzen, daß man eine Note nicht mehr als die Hälfte verlängern könne... Daß die Verweilung die Folge davon erhält, versteht sich von selbst. Ein Verweilen von einem Sechzehntel, ist leicht zu vermeiden.*



Agogik und grammatikalische Akzente

Die agogische Dehnung kann in einem langsamen Stück benutzt werden, um grammatikalische Akzente hörbar zu machen.

Denn: **Ueberhaupt geht dieser Ausdruck eher in langsamer oder gemäßigter als sehr geschwinder Zeit-Maasse an** (B 129).

Dehne ich in einem schnellen Stück durchgehend jede gute Note etwa gleich viel, erreiche ich damit nur, den Fluß der Musik ständig zu unterbrechen und den Effekt der Agogik auch noch zu nivellieren: was immer stattfindet, verliert an Wirkung.

Zusammenfassend: **In einem langsamen Stück, in dem man dicht artikuliert, können grammatikalische Akzente durch Agogik hörbar gemacht werden, in schnellen Stücken dagegen sollte dies seltener geschehen. Hier ist die Artikulation für die Akzentuierung zuständig. Je schneller das Tempo, umso weniger Agogik verträgt das Stück, umso seltener sollte sie eingesetzt werden.**

Während die differenzierte Artikulation in unterschiedlichem Grad immer stattfindet, sollte sie weit sparsamer eingesetzt werden. So sehr die Mittelsätze der Trio-Sonaten Bachs die Agogik lieben, so sehr werden ihre Außensätze durch ein Zuviel davon in ihrem musikalischen Leben. Italienische Toccaten erfordern viel agogische Freiheit, tänzerische Stücke hingegen

Agogik und pathetische Akzente

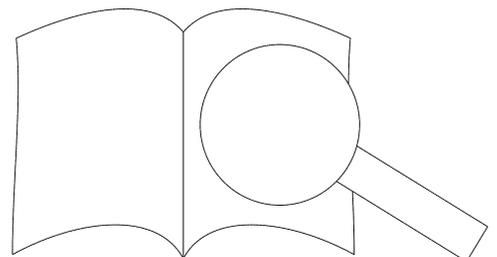
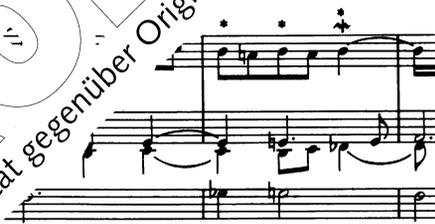
Zusätzlich zu den bisher behandelten grammatikalischen Akzenten, die die hierarchische Ordnung im Takt deutlich machen, gibt es noch pathetische Akzente, die als „sekundär“ bezeichnet werden können. Nicht weil sie weniger wichtig sind, sondern weil über ihre Plazierung der Komponist allein entschieden hat. Pathetische Akzente können überall im Takt stattfinden.

Türk führt folgende Liste solcher aus pathetischen Akzenten an: *Hierunter gehören, außer den Vorschlägen, ... vorzüglich diejenigen, welche durch Dissonanzen verhalten, oder durch welche (vermittelt durch Dissonanzen) ferner die synkopierten Noten, die Intervalle, welche durch Dissonanzen hervorgehen, worin man moduliert (doch sich nicht moduliert), die Töne, welche durch Dissonanzen hervorgehen (ausgenommen), die Töne, welche durch Dissonanzen hervorgehen, die Intervalle, welche durch die Dissonanzen hervorgehen.*

Diese Akzente werden pathetisch genannt, weil sie ein Pathos (Pathos = gr. „Leiden“) hervorrufen. Pathetische Akzente sind ihre Verwandtschaft mit dem Pathos, weil sie dem Rahmen fällt, verleiht. Dissonanzen erzeugen ein Pathos, weil die Leidenschaften ins besondere durch die Dissonanzen erzeugt werden.

Hier nun ein Beispiel:

1. Dissonanz (siehe, 654):



Und (*Toccata in F*, 540):

130.

202

2. **Synkope** (*Nun komm, der Heiden Heiland*, 660):

131.

Es ist aber nicht jede Note, die durch einen Bogen verlängert wird, e: (d' ist die Auflösung des Sextvorhalts - 582):

132.

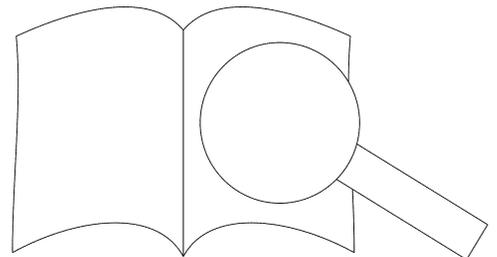
8

Hier wird durch den Bogen bei * eine ... (d' ist die Auflösung des Sextvorhalts es¹-d¹).

3. Die **Hemiole** verwandelt um zusätzliche, „brer ... (Schmücke dich, o liebe Seele, 654):

133.

21



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Um pathetische Akzente herauszustellen, ist die agogische Dehnung – in jedem Tempo – geeignet, sie kann aber durch eine größere Artikulationspause vor dem akzentuierten Ton unterstützt werden. In Bsp. 131 wird man den Akzent ausschließlich durch Artikulation gestalten. Aber auch das Innehalten vor einem pathetischen Ton oder Akkord (was normalerweise mit einer überlangen Artikulationspause einhergeht) gibt diesem einen sehr starken Akzent (wie in Bsp. 130 möglich).

Auch dieser Fall kann von der Rhetorik her erklärt werden. Denn ein Redner, der ein Wort besonders betonen will, hält vor diesem Wort ein wenig inne, um dadurch die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu steigern. Bei Couperin heißt es dazu: *l'impression-sensible que je propose, doit son effet à La cèssation; et à la suspension des sons, faites à propos* (CN 14) („der Gefühlsausdruck, den ich vorschlage, verdankt seine Wirkung der Unterbrechung und Verzögerung der Töne, im passenden Augenblick gemacht“).

Agogik und formaler Aufbau

Neben der Fähigkeit, einzelne Töne bzw. Takteile zu betonen, besitzt die Agogik eine weitere: sie verleiht Form, die größeren architektonischen Zusammenhänge, zu verdeutlichen, und zwar durch ein Verändern des Tempos in den Kadenzstellen (den formalen Einschnittstellen einer barocken Komposition). Hiervon ist G. Frescobaldi im Vorwort zu *Il primo libro di toccate* (s. Teil B, Kap. 1.1.).

Dadurch ergibt sich folgerichtig: **Zuviel Agogik kann die Darstellung der Großstruktur**

Ein zu früh angefangenes (Schluß-)Ritardando wird ebenfalls dem barocken Geschmack nicht entsprechen. Das große (formale) Gewicht der Kadenz sollte bedeuten, erst mit dem Einsetzen des Ritardandos langsamer zu werden.

Findet ein Ritardando mitten in einem Stück statt, ist bei Wiederaufnahme des Grundtempos zu beachten: das a tempo darf man normalerweise erst dann wieder aufnehmen, wenn die Bewegung der Bewegung aufweist. Der Hörer setzt nämlich das vom Spieler signalisierte Tempo der längere Notenwerte hinweg im Geist weiter fort.

Im folgenden Beispiel wird normalerweise vor dem tiefen Punkt des Grundtempos aufgenommen. Die Wiederaufnahme des Grundtempos darf dann aber erst nach dem Ende des Ritardandos geschehen (J.S. Bach: *Praeludium in a*, 543):

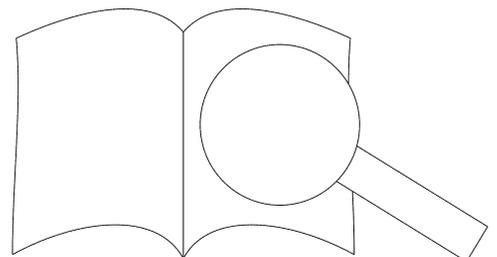
46
134.

Das barocke

Das barocke (e) (ehlen) gehört ebenfalls hierher. *Gemeiniglich versteht man darunter eine A (e) (ehlen) der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird nämlich die Dauer entzogen, (gestohlen), und dafür einer Andern so viel mehr gegeben. (s. die Beyspielen b) und c) (T 374)*

b) c)

Es ist um die rhythmisch festlegbare Verschiebung ein



Bei J.S. Bach finden wir ein ausgeschriebenes Beispiel (*Fuge in f*, 534):



Außer der angezeigten Bedeutung des Tempo rubato versteht man unter diesem Ausdruck zuweilen auch nur eine besondere Art des Vortrages, wenn nämlich der Accent, welcher den guten Noten zukommt, auf die schlechten verlegt wird... wie in diesen Beispielen (T 375):



Zusammenfassung und einige weitere Hinweise zur Anw

Da frühbarocke Meister in relativ kurzen musikalischen Perioden empf Zeit grundsätzlich auf Teile eines Taktes, auf wenige Töne, und sie „Verzierung“.

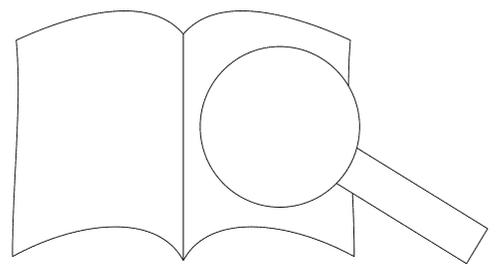
Im Spätbarock bezog sich die Agogik auf größere Notengr Notenwert aussuchen, dessen regelmäßiger Gang nicht Anfang des längeren Notenwertes zuviel an Zeit ausgr

Im Gegensatz hierzu ist das „romantische Rubato“ verpflichtet und nicht so sehr der Hervorheb

Man kann in agogischer Hinsicht nicht J. L (und C.Ph.E. Bach nicht wie M. R. er bzw Man gerät sonst in Gefahr, dur sogar quasi romantische Sp' stellt keine subjektiven Gefühle unmittelbar dar, sondern vermittelt den Af (Tonart, Intervalle, Tempo usw.). Der Affekt in der Musik des späteren 18

Des weiteren ' 1. Ein poly („cercare“) oder schnell („Canzona“) – ist seiner Natur nach für die Agogik w phoner (wie z.B. Toccaten im *stylus phantasticus*. Mehr dazu in Teil B). Sollte - R age eine agogische Dehnung sinnvoll die a alle ebenfalls gedehnt werden dürfe

Die Eigenschaft, jedes nicht-metrische Mu: lassen, da der Nachhall die rhythmischer gedehnten Töne verunstaltet.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

In halligen Räumen sollte man agogisch vorsichtiger vorgehen als in „trockenen“. Dafür verlangt der hallige Raum weit mehr Non legato als der „trockene“. Durch diesen Ausgleich wird unserem Wunsch nach expressiver Dynamik Rechnung getragen.

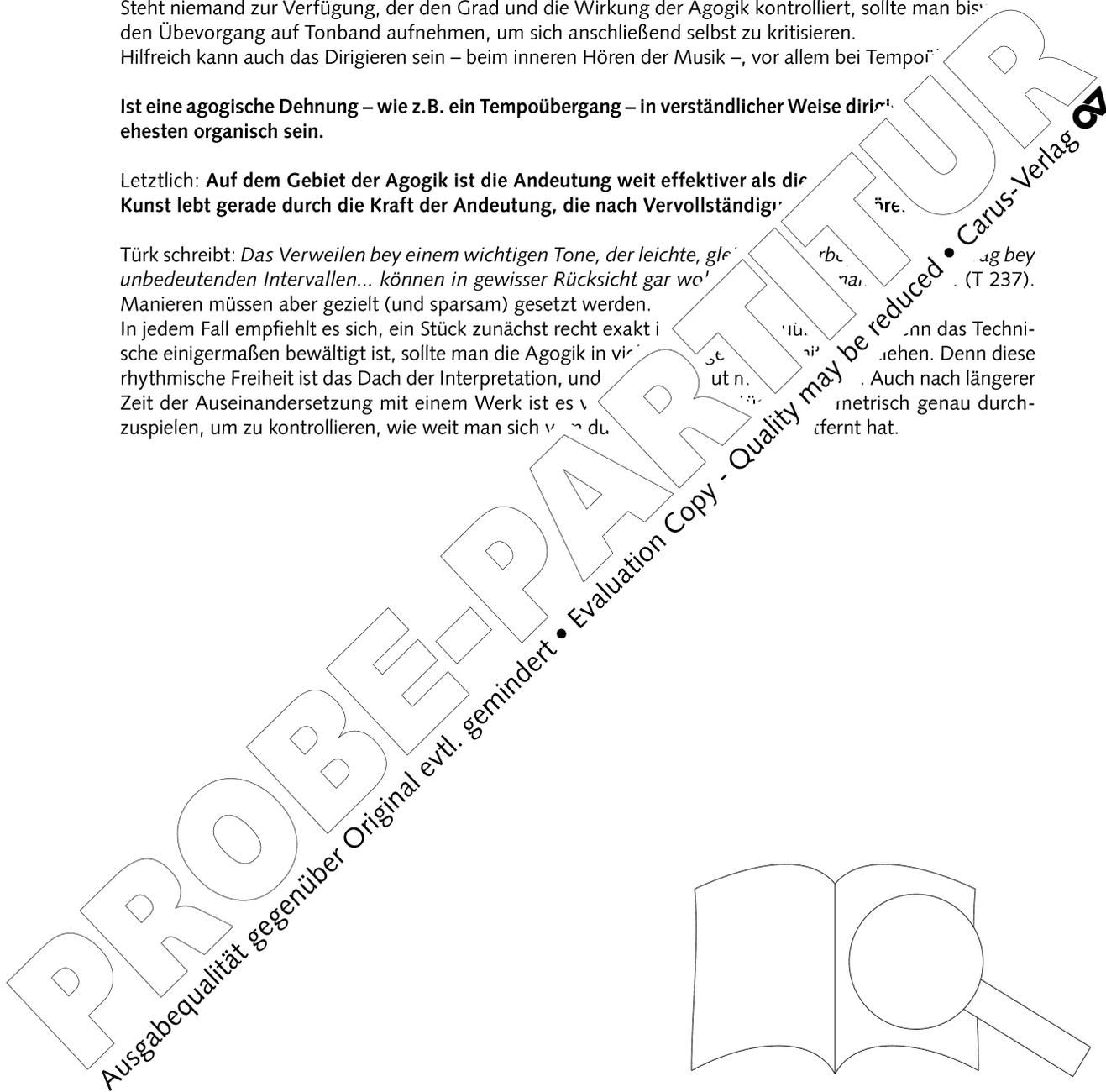
Die Agogik ist ein sehr subjektives Interpretationsmittel. Man könnte sogar sagen, die Artikulation sei der Geist der Musik, die Agogik aber ihre Seele, *blos die Sache eines richtigen Gefühles* (T 237). Das richtige Gefühl ist aber Sache des guten Geschmacks!¹⁰ Da die Agogik letztlich aus der Emotionalität des Spielers herrührt, darf sie nicht erzwungen, sondern nur angeregt werden. Eine nicht echt erfüllte, sondern rein intellektuell erstellte Agogik wird immer maniert und aufgesetzt wirken und beim Zuhörer eher Unbehagen und Befremden als Zustimmung hervorrufen.

Türks oben zitierter Versuch, ein objektives Maß für die agogische Dehnung anzugeben, ist nur daher zu verstehen, daß er sein Buch auch für ein Selbststudium angelegt hat. Ist kein Lehrer zur Kontrolle der rhythmischen Freiheit da, muß zunächst ein mathematisches Maß her, um Übertreibungen entgegenzuwirken. Steht niemand zur Verfügung, der den Grad und die Wirkung der Agogik kontrolliert, sollte man bis den Übevorgang auf Tonband aufnehmen, um sich anschließend selbst zu kritisieren. Hilfreich kann auch das Dirigieren sein – beim inneren Hören der Musik –, vor allem bei Tempo

Ist eine agogische Dehnung – wie z.B. ein Tempöübergang – in verständlicher Weise dirigiert, ehesten organisch sein.

Letztlich: **Auf dem Gebiet der Agogik ist die Andeutung weit effektiver als die Kunst lebt gerade durch die Kraft der Andeutung, die nach Vervollständigung**

Türk schreibt: *Das Verweilen bey einem wichtigen Tone, der leichte, gleichbedeutenden Intervallen... können in gewisser Rücksicht gar wohl Manieren müssen aber gezielt (und sparsam) gesetzt werden. In jedem Fall empfiehlt es sich, ein Stück zunächst recht exakt in die rhythmische Freiheit ist das Dach der Interpretation, und Zeit der Auseinandersetzung mit einem Werk ist es v* *ut n.* *Auch nach längerer metrisch genau durchfernt hat.*



II.3. Die Interpunktion

In Kap. I.3. wurde deutlich, daß die Artikulation rhetorische Eigenschaften besitzt, da sie das dynamische Verhältnis zwischen einem Ton und dem jeweils nächsten, also die Akzentuierung und Durchhörbarkeit steuert.

Ebenso bedeutsam wie die Artikulation ist derjenige Aspekt der Redekunst, der den Textinhalt durch Punkte, Kommas, Ausrufezeichen usw. verständlichkeitshalber in kleinere und größere, mehr oder weniger in sich abgeschlossene Teile gliedert. Wir nennen heute dieses Gliedern in der musikalischen Sprache Phrasieren, der barocke Begriff hierfür war bezeichnenderweise Interpunktion.

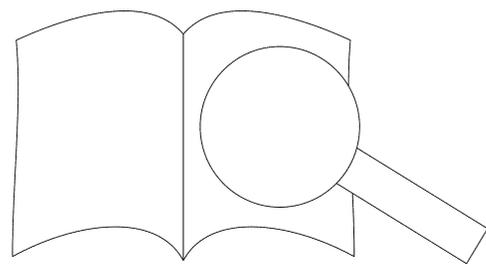
Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsetzt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt. Ein vollkommen regelmäßiges Tonstück beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte: nämlich, mit welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fängt auch alle seine Phrasen an. Daher ist in folgenden Beispielen die mit o bezeichnete Note die, mit der erste Phrase aufhört, und die mit + bezeichnete, mit welcher die neue Phrase anfängt (S 1)

138. *C. P. E. Bach*

Beim Gesang ist die Interpunktion, das Atemholen an dafür geeigneten Stellen, selbstverständlicher Teil der musikalischen Gestaltung. Solche Interpunktionen finden in der Instrumentalmusik statt. Diejenigen Instrumentalisten, die diese Interpunktionen nicht brauchen – und dazu gehören auch die Organisten –, haben an sich die Fähigkeit dazu, dieses für das musikalische Verständnis und für den Ausdruck zu vernachlässigen: Diese Lehre von den Incisionen, welche man auch Commata, Incisiones, posituras u.s.w. nennet, ist die allernotwendigste in der ganzen musikalischen Kunst und heißt auf Griechisch Diastolica; wird aber doch so sehr hintangesetzt, daß man wenig davon in den geringsten Unterricht davon gegeben hätte; ja man findet diese Lehre in den neuesten musikalischen Wörterbüchern (MS C 180f).

Trotz Matthesons Lamentatio finden wir in der Musikgeschichte Beispiele, die diese Einschnitte anzeigen sollen, wie z.B. in der im Jahre 1600 erschienenen *Pratica della Musica* von Emilio de Cavalieri. Er nennt diese Zeichen (S) *incoronata*, la quale si fa sopra il verso, & dar un poco di tempo à fare qualche movimento (CV, Vorwort) („welches zu dieser Bewegung zu machen“). Bezeichnet diese Zeichen in den Vokalpartien (natürlich dem Text nachgehend) und der Cembalopartien, in den Instrumentalritornellen aber nur über dem ersten Rezitativ des Tempo (der „Zeit“):

139.



In der Folgezeit hat sich vor allem Fr. Couperin um die Bezeichnung des Notentextes mit Interpunktionszeichen bemüht (in Form eines regelrechten Kommas): *c'est pour marquer la terminaison des Chants, ou de nos Phrases harmoniques* (CL Vorwort) („es zeigt das Ende einer Melodie an oder unserer harmonischen Phrasen“), wie in *L'Artiste aus Pièces de clavecin, Troisième livre* von 1722:



Die Fermaten über den Schlußtönen der Verszeilen im *Orgelbüchlein* J.S. Bachs sind ebenfalls sol-

punktionszeichen (und haben daher keinen Einfluß auf die Länge der Töne). Bei der Ausführung früher Tastenmusik muß der Einfluß des alten Fingersatzes auf die Platz-

schnitte berücksichtigt werden (s. Kap. I.3., dort wurde gezeigt, daß z.B. ein zumindest-

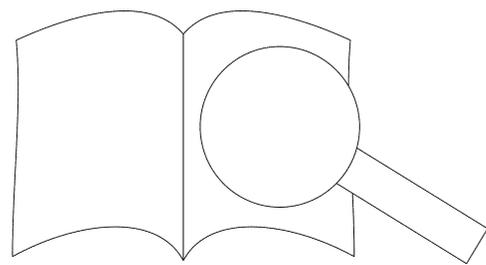
einen solchen Einschnitt automatisch impliziert). Hier ein Beispiel aus N. Bruhns' *Præ-*



Im Spätbarock waren musikalische Zusammenhänge größer ge-
der Spieltechnik unabhängig. Die Interpunktion erfordert d

Es empfiehlt sich, die Literaturstücke in Kap. I.6. unter
ten Aspekte nochmals durcharbeiten. In Teil B, V

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



II.4. Verzierungen und andere Zeichen im Notenbild

Definitionen

Nomen est omen: der Oberbegriff in den jeweiligen Sprachen für diejenigen Figurationen, die wir unter dem Terminus Verzierungen vereinen, sagt Eindeutiges über ihre Funktion in der Musik aus:

Deutsch: Manier, von lat.: manus = Hand, in der Bedeutung: geschickt, gewandt.

Französisch: Agrément, eigentlich: Anmut, Liebreiz.

Englisch: Ornament, von lat.: ornamentum: Ausschmückung; Embellishment: dieselbe Bedeutung.

Eine Verzierung ist also eine geschickte, anmutige Ausschmückung. Eine wahrlich anmutige, wenn auch recht späte Definition ist die folgende: *Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken förmlich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder froh oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen lichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition sie ausgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der schlechteste davon allezeit undeutlich erscheinen muß* (B 51).

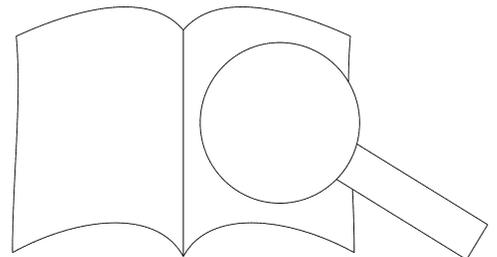
Frühe Verzierungsformen

Die 8tel-Figurationen in J. Buchners *Quem terra pontus* (s. Notenband, S. 142) sind frühe Verzierungen, die in jener Zeit **Diminutionen** oder auch **Coloraturen** genannt wurden. Die ruhig verlaufenden Stimmen einer vokalen Vorlesung in der Orgelmusik entstand durch Umschreibung („Intavolierung“) von Vokallinien. Eine aus vielen Tönen bestehende Verzierung, die mit Noten aufgeschrieben wurde, nannte man **Groppe** (eine Diminutions=Gattung) oder auch **Passaggio** (vgl. WL 465).

Ein Groppe kann z.B. ein nach unserer Auffassung „normales“ Ornament sein (vgl. J. Jaldy: *Toccata terza, Il primo libro di toccate*):



Eindeutig als „Trille“ (vgl. Jaldy: *Toccata terza, Il primo libro di toccate*):



Als *Groppi* oder *Passaggi* können auch die sogenannten **rhetorischen Figuren** eingestuft werden. Hier sechs der wichtigsten (nach FM und BH):

Tirata: 144. 

Mezza tirata: 145. 

Circulo: 146. 

Mezzo Circulo: 147. 

Suspirans: 148. 

Corta: 149. 

(Die zwei letzten sind rhythmische Figuren, bei denen die Tonhöhenverhältnisse nicht angegeben sind.)

Während solche *Groppi* und *Passaggi*, die sowohl in der Vokal- als auch in der Instrumentalmusik verwendet wurden, viele Töne enthalten konnten, waren dagegen in früherer Zeit die Verzierungen meist einfach aufgebaut und häufiger. Bei einem mit einem Zeichen angegebenen „Triller“ mit der Hauptnote im folgenden alle solche Verzierungen mit der Obersekunde unterschieden werden:

1. der frühe (italienische), der mit der Hauptnote beginnt und
2. der (spätere) französische, der mit der Obersekunde beginnt.

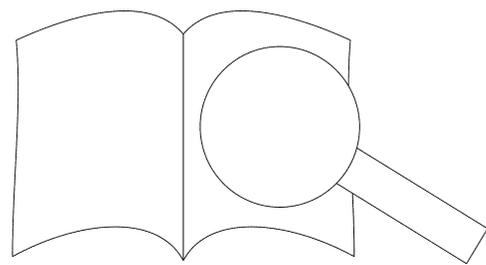
Grundsätzlich gilt: **Diese Verzierungen sind im Normalfall schnell auszuführen.**

Der Triller nach italienischer Art (*trillo*), mit der Hauptnote anfangend, muß als eine klingliche, quasi mehrfache Wiederholung der Hauptnote angesehen werden:

150. 

Ein Trill' also ist dagegen ein sich ständig wiederholender Vorschlag von oben, also ein fortwährender Vorschlag.

Die Verzierungen hat der Triller die Funktion eines Akzentes, die Alternierung mit der Untersekunde des notierten Tones.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

angetroffen. Im Normalfall wird beim Triller mit derjenigen Nebennote alterniert, die in der gerade herrschenden Tonart paßt, beim Mordent häufig mit der kleinen Untersekund. Nur in kirchentonalen Stücken muß der Mordent bisweilen mit der großen Untersekund ausgeführt werden, um den Leitton der Dur/Moll-Tonalität zu bannen. Hier kann aber keine allgemeine Regel aufgestellt werden, da in der Übergangsphase von modalen zu Dur/Moll-Tonalität (17. Jahrhundert) beide Lösungen möglich sein können. Von Fall zu Fall muß daher aus dem harmonischen Zusammenhang eine gemäße Version gefunden werden.

Spätere Formen

„Wesentliche“ und „willkürliche“ Verzierungen

Das deutsche (Spät-)Barock kannte eine Einteilung der Verzierungen, **Manieren** genannt, in zwei Klassen: Diejenigen Manieren, welche ihre eigenen Benennungen haben, z.B. *der Triller, der Doppelschlag u.s.* heißen *wesentliche*. Sie gehören in die erste Klasse, und werden gemeiniglich von den Komponisten vorgeschrieben.

Außer diesen wesentlichen Manieren giebt es noch größere Verzierungen welche von dem Spieler oder doch nur selten vorgeschrieben werden. Sie machen die zweyte Hauptklasse aus, und bevielen Tönen, Läufern u. dgl. Da diese weniger bestimmten Manieren größtentheils von Spielers abhängen, so mögen sie zufällige oder willkürliche Verzierungen heißen (T 23^r Passaggi und Groppi kann man also als willkürliche Manieren einstufen.

Im folgenden werden diese beiden Bezeichnungen, wesentlich und willkürlich, wandelt, obwohl sie eigentlich nur im deutschen Spätbarock Gültigkeit besitzen. Letztlich kann man auch das noch zu behandelnde Staccato und Legato einstufen, denn auch diese außerordentlichen Spielweisen sind affektunterstützend im Notenbild anzugeben waren.

Ausführungshinweise

Der Fingersatz bei Buchner bezeugt, daß die frühe *Diminuendo* abgeleitet wurde wie andere Töne auch:



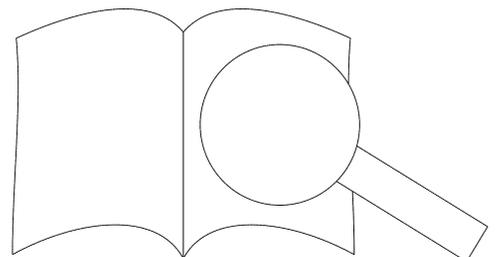
Dies weist zudem auf ein ruhiges Tempo hin, auch die schnellsten Töne relativ langsam sind.

Schon am Ende des 16. Jahrhunderts werden weitaus schneller gespielten Verzierungsnoten von Streichern und Bläsern mehr einzeln gestrichen bzw. mit hartem Zungenstoß ausgeführt, sondern in Gruppen vereint bzw. mit entsprechend weichem Zungenschlag gespielt (Iere – Ie BE 69).

In der Tastenmusik wird entsprechend verfahren, obwohl der Fingersatz z.T. über die Artikulation der Verzierung (Iere entspricht z.B. eher 3-4-3-4, terelere wiederum 1-2-3-4).

Verschiedene Beispiele zeigen für diesen Epochenabschnitt mit Worten oder mit Legatobögen über den Verzierungsbogen, zwischen üblich gewordenen Tabellen für die Artikulation ist: *nur entferne man die Finger*

die *Leichtigkeit* dadurch gehindert, und der Triller die *Größe* der Verzierung ist wichtig, sondern die *Größe* um eine deutlich zu artikulierende melodiehafte Verzierung handelt. Es gibt aber auch solche willkürlichen Verzierungen, wie die *Tirata*.



Bei G. Böhm finden wir aber ein Beispiel (*Gelobet seist du, Jesu Christ*, Variatio 5):



Ausführung der Oberstimme etwa:



Eine Ausführung mit Liegenlassen nur des ersten Tones einer Vierergruppe ist aber ebenfalls möglich auf der Orgel klanglich zufriedenstellender.

Der **Staccatopunkt** wurde erst nach Einführung des Legatobogens notwendig: das Zeichen artikulierten Spielweise braucht als Gegenpol das Zeichen eines sehr starken Absetzer. In den *Pièces de Clavecin* von Jean-Henry D'Anglebert (1689) wird dieses *détaché* zeigt, und es steht grundsätzlich an einer Note vor einer verzierten Note.¹¹ Ein 4tel tabelle D'Angleberts dabei zu einem 8tel verkürzt (s. die Abschrift J.S. Bachs Schon hier finden wir also die natürlich nur schematisch zu verstehende \wedge bezeichnete Note auf die Hälfte zu kürzen ist. Noch kürzer möchte Türk die man den Finger, wenn fast die halbe Dauer der vorgeschriebenen Note verlängert also ein Punkt hinter einer Note diese um die Hälfte, verlängert etwa den gleichen Wert.

Hierzu weitere und differenziertere Angaben in Teil B.

Verschiedene Ergänzungsfragen

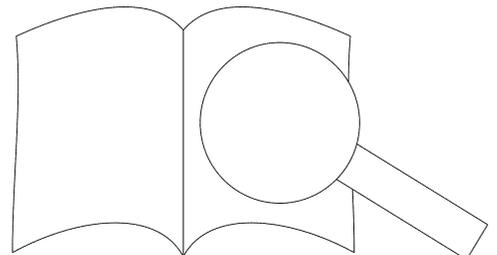
A. Ergänzung von Verzierungen

In Teil B wird von Ergänzung von Verzierung die Rede sein. Ihrer Definition nach sollen die Manieren verschönern; wer sehr viele ergötzen nach durchaus möglich ist –, wird aber häufig eher das Gegenteil erreichen. Allein des Verzierens oder sogar der Darstellung eigener Virtuosität wegen; ein solches Vorgehen ab. Hier gilt ganz besonders das Sprichwort: Weniger ist mehr. Man muss schon verzierter und noch zu verzierender Musik zu unterscheiden lernen.

B. Ergänzung von

Offensichtlich sind Haltebögen, sowohl in Manuskripten als auch in Drucken. Diese müssen vorgegeben werden. Hier ist aber stets zu bedenken:

1. Solche Bögen sind nicht zur Tilgung der Akzentuierung vorgesehen, sondern nur zur Tilgung der Akzentuierung an der Stelle ist daher von einer Ergänzung durch ihre akzentuierende Funktion vorzuziehen.



PROBEE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

156. Dessus.

2. Die Ergänzung eines Haltebogens kann dazu führen, daß ein stummer Fingerwechsel erzwungen wird. Wenn dies der Fall ist, ist es möglich, daß der Bogen aus diesem Grund fehlt. Dies gilt vor allem in der Zeit des alten Fingersatzes (s. aber Anm. 2, Punkt III).

C. Ergänzung von Akzidentien

In ganz früher Zeit wurden Akzidentien häufig gar nicht gesetzt, sondern ihre Anbringung war c Interpreten (*musica ficta*). Erscheinen z.B. gleichzeitig h und f (*Tritonus* oder *diabolus in m* entweder h in b oder f in fis geändert werden. Im folgenden Beispiel wären sogar beide Lös was hinsichtlich der Tonart zu jeweils ganz verschiedenen Entwicklungen führt (R. Cox *Laetamini in Domino*):

157.

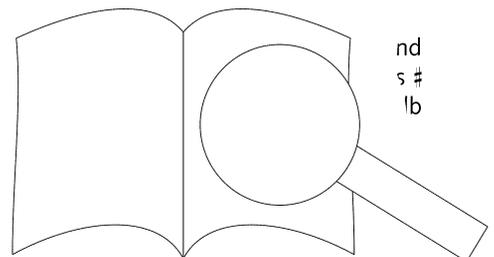
In etwas jüngerer Notationskonvention gilt ein Vorzeichen .ii. .her .etzt werden. Folgendes Beispiel entstammt einem *Tiento del Segundo Tor.*

158.

Es versteht sich von selbst, da' Kompo und Notenstecher in diesem Punkt nicht immer penibel vorgegangen sind, .ri' .i' Figurationen wie dem folgenden (G. Frescobaldi: *Capriccio sopra la Bassa* .ri' *di capricci*):

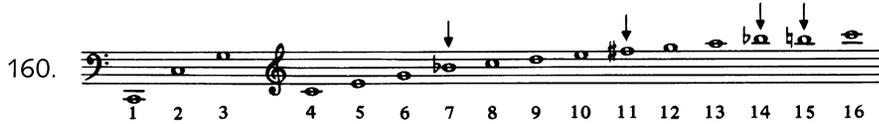
159.

kend auch für das erste f¹ des Altes .est vorgezeichnetes b in h umwandeln, .n hier können Unklarheiten entstehen. E damit bezeichnete Note oder auch für die f Heutige Herausgeber bemühen sich, solche S .nd. In Teil B werden ein paar solche fraglichen St



II.5. Zur Frage der Temperatur (Stimmung)

Die verschiedenen Temperaturen, mit denen wir arbeiten, basieren letztlich, wie auch unser ganzes Tonalitatssystem, auf der Obertonreihe (auch Naturtonreihe genannt):



(Die mit einem Pfeil versehenen Partialtöne erklingen ein wenig tiefer als die angezeigte Tonhöhe bei moderner, „gleichstufiger“ Stimmung.)

Die „perfekte“ Temperatur hätte lauter reine Groterzen und reine Quinten, denn die Reinheit der C entscheidet über die Schönheit des Durdreiklanges und somit über die Schönheit des Gesamt! Diese Temperatur ist aber in der Praxis auf einem Tasteninstrument nicht möglich. Schichten v... reine Terzen übereinander, verfehlen wir die Oktave um ein Beträchtliches: Wir kommen z... den reinen Quinten verfehlen wir nach zwolfmaligem ubereinanderschichten (= Quint Oktavton um das sogenannte Pythagoräische Komma: Wir kommen zu hoch an. F... allen Temperaturen rein sein müssen, kann eine brauchbare Temperatur nur entste... die berschweben bzw. die Quinten leicht unterschweben. Auf diese Weise wird... che... im Quintenzirkel verteilt, und wir erhalten die nötigen reinen Oktaven.

In der frühen „mitteltonigen Temperatur“ werden 11 Quinten zu klein... (is-es) viel zu groß wird. Auf diese Weise erhält man 8 reine Groterzen, die... ebenfalls viel zu groß.

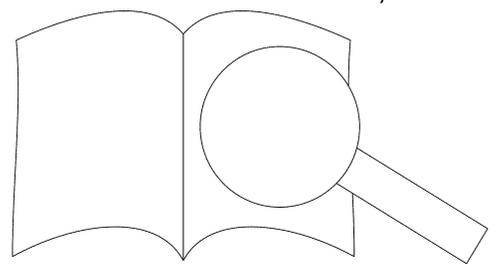
In späteren Temperaturen, etwa nach Werckmeister oder Kirn... Komma wiederum anders verteilt. Dies hat zur Folge, daß z.B. Werckm... (91)... Groterz, Kirnberger III (1779) nur eine einzige hat. Die weiteren Terzen b... mit Ausnahme der stets reinen Oktave) sind von unterschiedlicher Größe.

In der „gleichstufigen (oder gleichschwebenden) T... aische Komma auf alle 12 Quinten gleichmäßig verteilt. Dadurch werden alle... Groterzen wiederum zu groß.

In den frühen ungleichschwebenden Tem... „sauberer“ als andere, nach dem pauschalen Muster: je weniger Vorzeich... in der gleichstufigen Temperatur sind alle Tonarten gleich brauchbar, dafür klin... it.

Man war in der Barockzeit ständig... gen, welche die Verwendung aller Tonarten ermöglichen sollten, ohne die... zu verlieren. Marpurg z.B. schreibt 1762 von der nötigen *Kanntni der... atur* (MP K 3). J.S. Bach hat die Entwicklung im 18. Jahrhundert mit beein... *arte Clavier*), wobei die Bachsche „wohltemperierte“ Stimmung höchst wa... g gewesen ist. Kirnberger hat aber Marpurg erzählt, daß Bach von ihm... *scharf zu machen* (MP V 213). Wenn nun alle Groterzen „scharf“ (also gr... uns der gleichstufigen Stimmung, und auch entferntere Tonarten sind br... giert in seinen späteren Schriften die gleichstufige Temperatur.

Die unter... jeweils gleich groß notierter Intervalle schafft vor allem in chromati... schen Pa... uren besondere Spannungsverhalt... ng... n... onisten werden diese unterschiedl... naben. Daher darf man behaupten, d... wohl vom Vorhandensein einer nicht gle... in J.S. Bachs *O Lamm Gottes, unschuldig*... nten, dem Text entsprechenden leidensvollen /



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag