

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 Spitzespiel 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 um ein 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

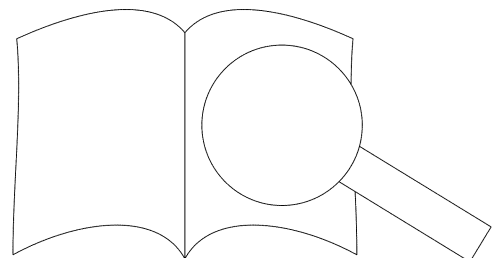
An dieser Stelle ist ein Exkurs über die neuere Geschichte des Orgelspiels nötig, der den Wandel der grundlegenden Orgelspielart, vom Non Legato des Barock und der Romantik, aufzuzeigen. Hierdurch soll darüber hinaus der Zugang zur alten Spielweise erleichtert werden; denn nur, wenn man kennt, was uns 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 ab. Daher waren das Gros der Organisten um und nach 1800 eher Pianisten, die die Orgel schlugen. Diese Pianisten-Orgelspieltradition der nur wenig entfernten Vergangenheit haben die Pianisten gar nicht an die genuine Orgelspieltradition angeschlossen. Sie stellten als „moderne“ Musikmacher vielmehr diese Tradition mehr oder weniger in Vergessenheit. Die Romantiker hegten in interpretatorischer Hinsicht keine Verpflichtung gegenüber der Orgeltradition; 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 Orgelmusik erlebte durch die Erfindung der richtigen Anschlagsdynamik dieses Instrumentes eine neue Welt expressiver Möglichkeiten, welche dem Komponisten und dem Spieler neue Möglichkeiten entsprachen.

Das Hammerklavier brachte auch, dem Spieler subtile dynamische Differenzierungsmöglichkeiten am Orgelspiel. Die Dynamik des Orgelspiels findet dagegen hauptsächlich durch Artikulation statt. (Durch die Erfindung des Pfeifenventils, also durch den Anschlag selbst, ist eine hörbare dynamische Differenzierung im Orgelspiel, also quasi zwischen den Tönen (oder besser: den Anschlägen) 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 über



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-er Organisten, wissen wir, daß er die Fugen Bachs durchweg im piano anfang, um dann zum Crescendo das Ende im apotheosenhaften Tutti zu erreichen.

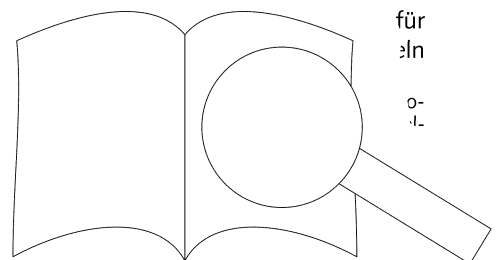
Diese hochromantische und -subjektive Periode wurde von der Orgelbewegung abgelöst. Diese reagierte auf den das Orchester nachahmenden Orgelbau mit „neobarocken“ Instrumenten, die eine nahezu metrischer Taktauslegung. Die Schrittmacher des romantischen Musizierens, auch die guten und lieblichen Orgelbauer, wurden wie ein Wasser ausgeschüttet. Das Pendel schlug gewaltig zur anderen Seite aus, Neobarock und Einbruch der Orgelbewegung besonnen (Orgelbau), ist man aber in puncto Traditionen (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. Er hat die Orgeltechnik, die gänzlich den Regeln seines spätklassischen Lehrers Marcel Leleux folgte, zurückgeworfen. J. Lemmens und A. F. Hesse zum Thomaskantor selbst zurückführen konnten, hat es eine solche ununterbrochene Orgelspieltradition nicht gegeben. Das französische Orgelspiel in Frankreich gab, zeigt die Tatsache, daß der große Lehrer Straube das bewußte Kürzen schneller Töne gelehrt hat (längere Töne sind aber in Frankreich nicht gelehrt worden). In großen Raum ein deutliches Klangbild erzeugt.

Gemeinsam ist den beiden Spielarten die Orgelbewegung, daß sie durch ihren grundsätzlichen Legatoanfang 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 kompositorische

... „ock“ sollte nur auf deutsche Musik jener Zeit angev ... am und „verwunderlich“, möchte kein Franzose bez ... „sischen Periode“ oder von dem *Grand Siècle* sprechen. ... hnung für die Musik aller besprochenen Länder und Komp



für
:ln
o-
-l-

PROBEPARTITUR
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

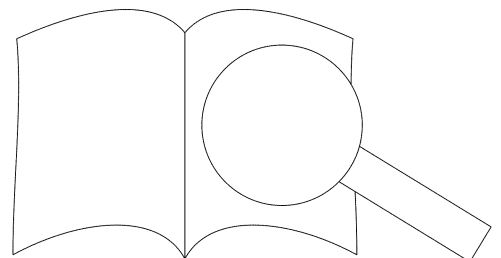
Diese Arbeit wendet sich vor allem an denjenigen Spieler, der in der aus der Spätromantik bzw. Orgelbewegung herrührenden Schule erzogen worden ist und der sich jetzt auf den Weg hin zur „alten“ Spielweise begeben möchte, weg vom Dauerlegato, von „falschen“ Betonungen, mißverstandenen Verzierungen usw. 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, Schönermann), sowie die Orgelübungen von J. S. Bach (Bd. I, Schönermann). Dabei ist natürlich darauf zu achten, daß man das Legatospiel nicht anfangs übermäßig übt. Paradoxiertweise wird in diesen Schulen romantische Spielweise gelehrt. Darüber hinaus kann man z.B. die *30 kleinen Choralvorspiele* op. 108 von J. Brahms als Übungen hinzuziehen.

Eine weitere Zielgruppe sind diejenigen Pädagogen, die ihren Schülern und ihren Eleven beibringen wollen und 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 zum gottlob – eine schriftliche Darstellung der Orgelschule. 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 wir aber in die Musikgeschichte des Abendlandes zurückblicken, um zu sehen, wie weit man sich von dem Notensystem, 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 und ihre Modifikationen mußten im Notensystem vermerkt werden. Dies ist die erste von uns zu bestreitende Tatsache. Wir haben hier die 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 Kollaborator in der 10-jährigen Tätigkeit J.S. Bachs in Weimar werden Stadt- und Schloßorganist gewiß die verschiedensten musikalische 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 herzustellen hat. In Italien und Süddeutschland, während die Details der Aufführung in den *Trattati* im Verborgenen liegt. (Was auf größte Vielfalt oder auf eine gewisse 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.

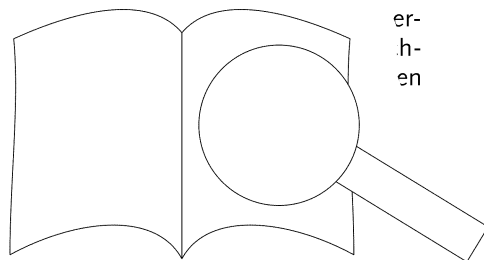
Nach einer knappen Anleitung zur zweifachen Anschlag (die Tongestaltung) und der offenen Artikulation behandelt die Orgelschule die wahre Klangsphäre (alter) Orgelmusik.

Man kann kaum den Zugang zur Interpretation finden, ohne verstanden zu haben, wie ein Interpret damals ein Werk des Komponisten selbst benutzt. Gerade die Finger- und Fußsätze, die vom Komponisten selbst benutzt wurden; die alten Meister übende Musiker. Daraus ergibt sich, daß sich manche Stellen mit einem leichteren Finger- und Fußsatz auch heute nicht nur stilgemäßer, sondern auch technisch leichter ausführen lassen.

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 Orgelmusik ist, in technischer mag aber ein wenig, halte ich 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 ihr Clavecin grundsätzlich eher legato traktiert, zu einer Zeit, als in Italien ein lebhaftes Non Legato auf dem Clavier bevorzugte. 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 Orgelmusik.

In Teil B wird daher die Musik der einzelnen Länder getrennt behandelt, um diese stilistischen Unterschiede – aber auch die vielen Gemeinsamkeiten – zu verdeutlichen. Hierher gehören die Ausführungen der Verzierungen, die Registrierung usw. Diese Aspekte werden anhand solcher Werke illustriert, die historisch sind.

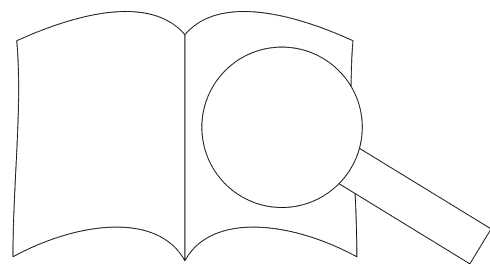
Die Kapitel in Teil B sind nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Die Aneinanderreihung ist dadurch bestimmt, daß erworbene Kenntnisse von den Kapiteln übertragen werden sollen. Z.B. kehrt man von Kap. I.1. besprochene *stylus phantasticus* zu Kap. I.2. über, um gewandelte Formen zu sehen, die in Kap. I.3. besprochene inegale Spielweise, in Kap. I.4. das *trillo* und in Kap. I.5. das *trillo* wieder auf, alle diese Aspekte finden sich in Kap. II.

Außerdem sind die Kapitel so angeordnet, daß stilistische Verbindungslinien über Landes- und Epochen Grenzen hinweg gezogen werden können. In Kap. II. werden diese Zusammenhänge gesehen werden.

Außerdem sind die Kapitel so angeordnet, daß ein Schema aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Ablauf wird über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes hinweggezogen, um die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und Epochen zu verdeutlichen.

Die Kenntnisse über die Spielweise der verschiedenen Instrumenten gespielt Orgel oder zumindest eines ländertypischen Instrumentes sind für eine heutige Darstellung von großer Wichtigkeit. Der Zugang zu solchen historischen Aufzeichnungen ist für eine heutige Darstellung von großer Wichtigkeit.

Die Kenntnis über die Spielweise der verschiedenen Instrumenten gespielt Orgel oder zumindest eines ländertypischen Instrumentes sind für eine heutige Darstellung von großer Wichtigkeit. Der Zugang zu solchen historischen Aufzeichnungen ist für eine heutige Darstellung von großer Wichtigkeit.



PROBEEPARTITUR
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 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 anzuhängen. 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 17. Jahrhunderts ungebrochen weiter. Die Orgelkunst erfuhr mit J.S. Bachs Ableben 1750 kein Ende, sondern wurde z.B. durch die Werke der Bach-Söhne und -Schüler, noch einmal zu einer Blüte geführt. Der Stil hatte sich zwar in mancher Hinsicht grundlegend geändert (in der Besetzung der Orgel etc.) trotzdem stehen die Komponisten der empfindsamen Zeit bzw. der 18. Jahrhunderts im Vordergrund der Spieltradition. Sie können als Endpunkt eines großen Erbes angesehen werden und sind daher in Kap. III. behandelt.

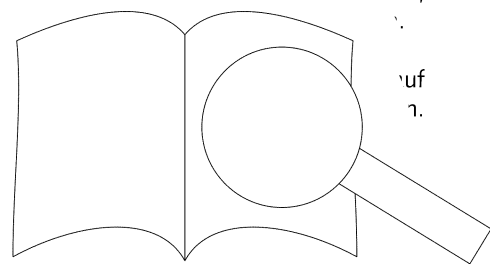
Letzten Endes sollen nicht allein die hier mitgeteilten Stimmführungen, sondern der Stil an sich. Nach erfolgreicher Arbeit soll der Spieler in der Lage sein, jedes weitere Werk quasi stilgerecht zu interpretieren. Ohne solche Übung ist der Interpretationsprozeß ganz und gar sinnlos! Allmählich entwickelt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

Die Übersetzungen fremdsprachlicher Texte sind so weit wie möglich dem Original wie nur möglich gehalten, wenn auch dadurch das Deutsche etwas ungenau geraten ist. Meiner Meinung nach sollte die sprachliche Unbequemlichkeit nicht übermäßig hervorgehoben werden. Die uns manchmal fremd anmutende Gestaltung der zitierten Texte ist ein Produkt von der damaligen Zeit sowie eine Ahnung von der Persönlichkeit des Verfassers. Verbesserungen werden auch nicht in dieser Hinsicht „verbessert“.

Gewisse Aspekte der Orgelgeschichte bleiben, so z.B. die Zahlensymbolik oder der rhetorische Gesamtaufbau, unberücksichtigt. Diese Aspekte, die zum tiefen Verständnis der Musik sehr wohl beitragen, werden in der Interpretation fördern können. Die wichtige Frage nach der Temperatur der Orgelwerke ist nicht weiter angerissen. Eine erschöpfende und somit hilfreiche Darstellung dieser Fragen 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 Orgelwerke sind so gehalten, um das Auffinden einzelner Werke zu erleichtern. Ein Verzeichnis verzichtet werden – dies wäre sehr unpraktisch.

Für die Orgelwerke, bzw. die Zeichen – und – stammen, wer



PROBEKOPPIERT
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)

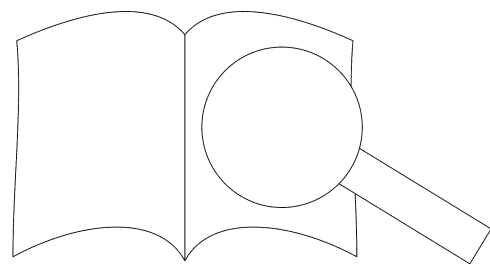
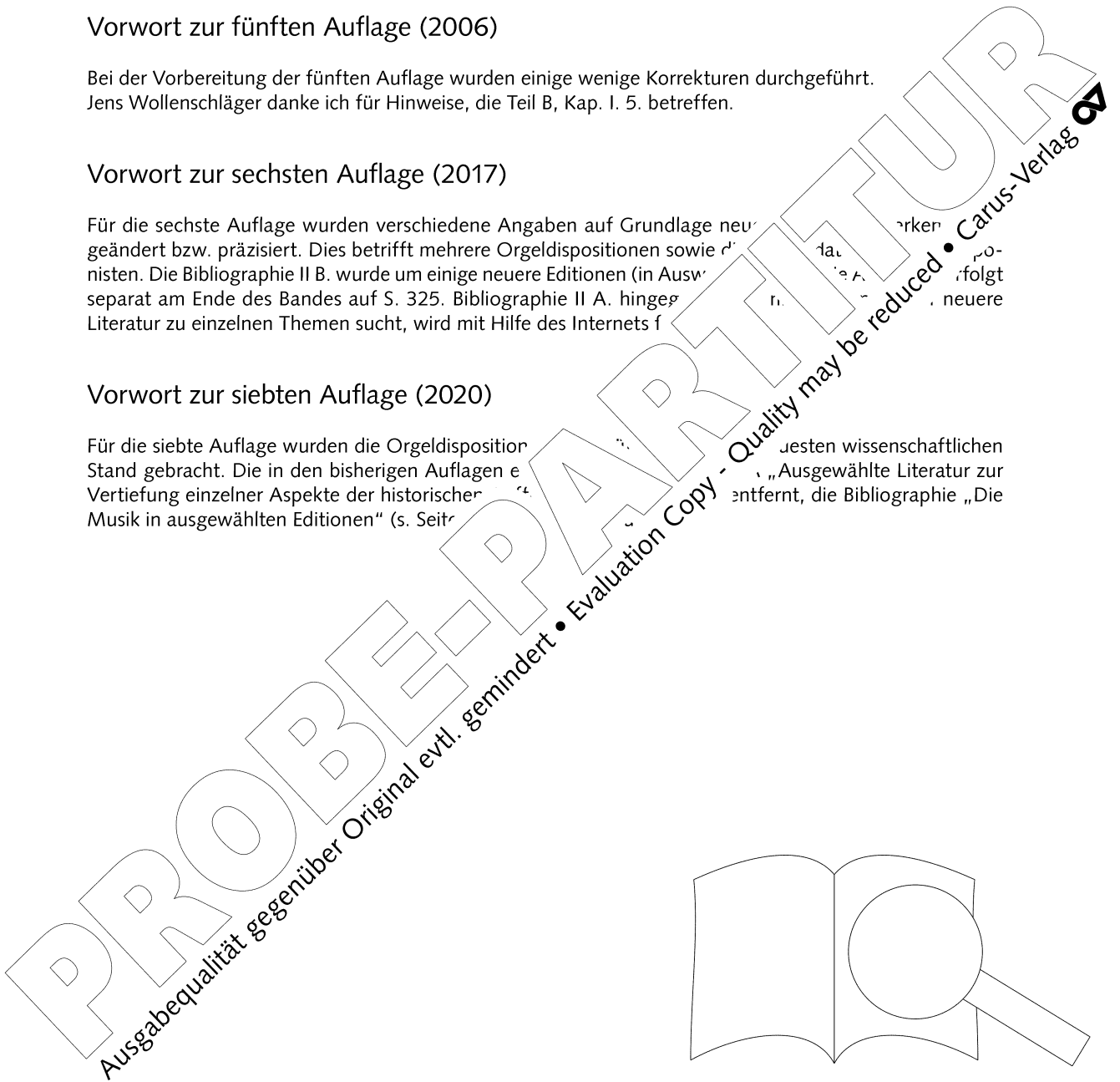
Bei der Vorbereitung der fünften Auflage wurden einige wenige Korrekturen durchgeführt. Jens Wollenschläger danke ich für Hinweise, die Teil B, Kap. I. 5. betreffen.

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, die Bibliographie II A. hingegen separat am Ende des Bandes auf S. 325. Bibliographie II A. hingegen wird mit Hilfe des Internets für neuere Literatur zu einzelnen Themen sucht, wird mit Hilfe des Internets für neuere

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 entfernt, die Bibliographie „Die



Bibliographie I

Quellenverzeichnis (Primär- und Sekundärliteratur)

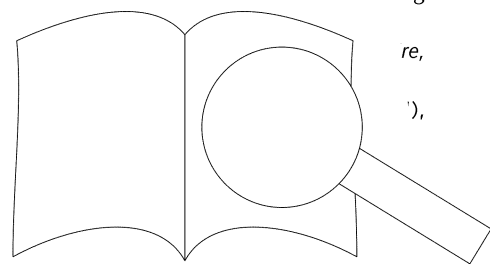
Um den Text nicht unnötig mit Quellennachweisen zu belasten, sind die zitierten Quellen in verkürzter Form mit Buchstaben und Zahlen gekennzeichnet. So heißt z.B. T 91, daß das angeführte Zitat auf Seite 91 in Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule* in der unten bei T angegebenen Ausgabe zu finden ist. 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

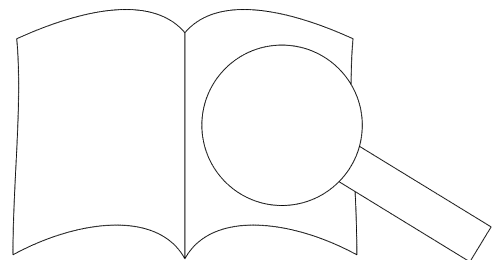
R: Reprint (Neudruck)

- 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 1885
- 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 Stichworten
- BuxWV KARSTÄDT, Georg: *Thesaurus musicalis*, Leipzig 1725
- 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: *Genesio de Cabezón*, The Institute of Mediaeval Music, Brooklyn 1967/1972
- CF COFFRÉ, Juan: *Tratado de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo*, intitulado de Juan de Henares 1626. F: Minkoff, Genf 1981
- CL COUPERIN, Jean: *Le Clavecin; Troisième Livre*, Paris 1722, Heugel (Hrsg. K.GILBERT), Paris 1969.
- CM COUPERIN, Jean: *Le Clavecin; Premier Livre*, Paris 1717. F: Heugel, Paris 1969
- CO COUPERIN, Jean: *Le Clavecin; Second Livre*, Paris 1717. F: Heugel, Paris 1969
- CS CASATI, Paolo: *Die Norddeutsche Orgelschule*. Aufführungsgesellschaft Carus, Stuttgart 2014
- CV COUPERIN, Gaspard: Vorwort zu *Messe du 8^e ton*, Paris 1717. F: Fuzeau, Courlay 1991
- CV CALIERI, Emilio del: *Rappresentatione di anima et di cc*



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: *Annuale 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 1777. 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 concertandi*, Rom 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, Wien 1862. F: Bärenreiter, Kassel 1961
- L LOULIÉ, Étienne: *Éléments ou Principes de musique*, Paris 1777. F: Minkoff, Genf 1977
- LB LINDLEY, Mark/BOXALL, Maria: *Earl's Book*, London 1992
- LG LEBÉGUE, Nicolas: *Premier livre de l'Orgue*, Paris 1709. R: J. Durand, Paris 1909. F: J. Durand, Paris 1972
- MN MOLSEN, Uli: *Die Geschichte der Orgelbaukunst in Deutschland*, Balingen-Endingen 1982
- MP A MARPURG, Friedrich: *Orgelbaukunst*, Berlin 1765. F: Olms, Hildesheim 1970
- MP K MARPURG, Friedrich: *Orgelbaukunst*, Berlin 1762. F: Olms, Hildesheim 1969
- MP V MARPURG, Friedrich: *Die musikalische Temperatur*, Breslau 1776
- MR MEYER, Johann: *Orgelbaukunst*, 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. F: Bärenreiter, Kassel 1979
- MACHNE, Johann: *Florilegium primum*, Augsburg 1695. Denkmal
- MACHNE, Johann: *Florilegium secundum*, Passau 1698. Denkmal
- MACHNE, Johann: *Gründliche Violschule*, 3. Aufl., Augsburg 1756



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

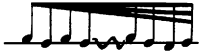
- N NIEDT, Friedrich Erhardt: *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1700–1721. F: Frits Knuf, Buren 1976
- NBA *Neue Bach-Ausgabe*, Serie IV: Orgelwerke, Bärenreiter, Kassel 1958ff
- NK NIEUWKOOP, Hans van: *Klavier- en registergebruik in Sweelincks orgelwerken*, in: *Het orgel* Nr. 7, 1990
- NL NIVERS, 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 – The Music*, 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 Reglas 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 Kunst- und Vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst, Oder Vierfaches Musicum*, Leipzig 1708. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- ST SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura Annae Bachardi*, Leipzig 1699. F: Bärenreiter, Kassel 1958
- T TÜRCK, Daniel Gottlieb: *Clavichordium*, Leipzig 1789. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- V VENETIANI, Giovanni Maria: *Storia della Musica*, Venedig 1713. F: Bärenreiter, Kassel 1953/1967
- 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 WALKER, David: *Musicalisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1958
- WSH WALTON, John: *The History of the Organ*, Faber and Faber, London 1967
- WV VAN DER WOUDE, Pieter: *Die Orgel*, Kassel 1958
- WZ WITKAMP, Ton: *Die Orgel*, Kassel 1958
- WZ WITKAMP, Ton: *Die Orgel*, Kassel 1958



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)

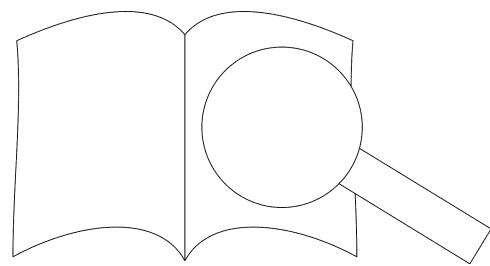
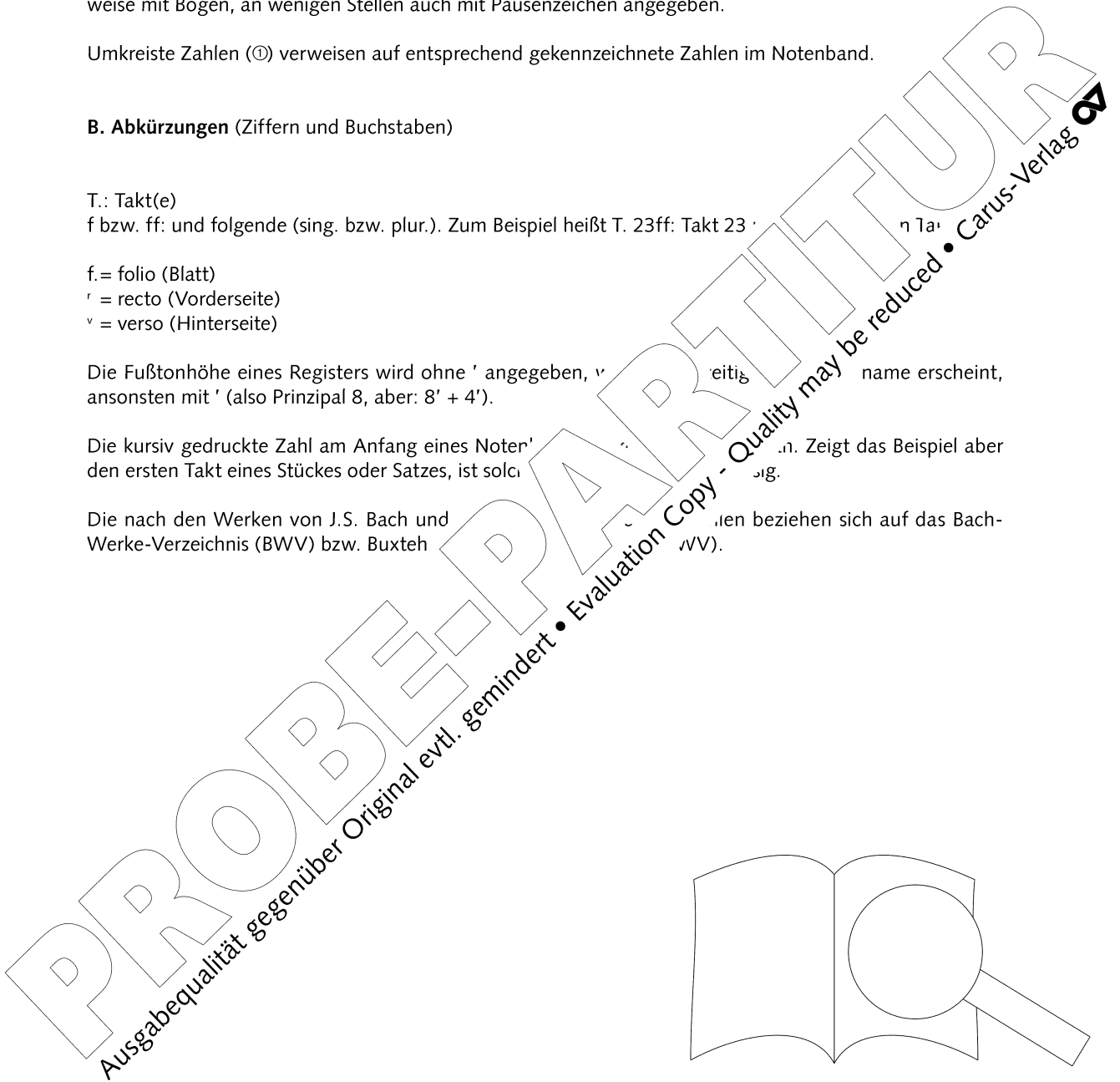
r = recto (Vorderseite)

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



Teil A. Technische und musikalische Grundlagen

Kapitel I. Elementare Spieltechnik – erste musikalische Aspekte

I.1. Technische Voraussetzungen, ein Repetitorium

Die Erarbeitung, d.h. die Bewußtmachung der spieltechnischen Grundlagen gehört natürlich in den Anfangsunterricht des Orgelspiels. In einer Schule für Fortgeschrittene müßte daher diese Thematik besondere Beachtung finden. Trotzdem soll dieses Kapitel der fundamentalen Spieltechnik gewidmet werden, einerseits zur allgemeinen Gedächtnisauffrischung, andererseits, um solche Einzelaspekte ins Bewußtsein zu rücken, deren sorgfältige Beachtung für die adäquate Darstellung alter Tastenmusik unerläßlich ist.

Die hier propagierte, zumindest für alte Musik gültige, sehr bewegungsökonomische Finger- und Fußspiel begrenzte Spielweise beinhaltet nicht, daß unsere Aufmerksamkeit auf die genannten Körperteile beschränkt werden darf. Vielmehr müssen die Funktionen des gesamten Apparates, sprich des ganzen Körpers, bewußtgemacht und ökonomisch genutzt werden. Dies erfordert sehr belastenden Sitzpositionen und Bewegungsabläufe beim Orgelspiel, die eine wahrnehmende Technik unabdingbar machen.

Der Orgelspieler kann nicht, wie ein Pianist, den Körper mit den Füßen auf der Bank abstützen, sondern muß, gewissermaßen auf der Orgelbank einen möglichst sicheren Halt finden.

Diesen Halt bewirkt man durch Ansiedlung des Körperschwerpunktes im Bereich der unteren Brustwirbelsäule. Eine entspannte Bauchmuskulatur trägt hierzu entscheidend bei. Durch die freie, tiefe Atmung wird wiederum übertriebene Nervosität unterdrückt.

Der Oberkörper soll aufrecht und entspannt sein. Die Schultern dürfen hier noch im weiteren Verlauf: Unbeteiligt. Die Vorstellung, die Schultern nach vorne zu ziehen, führt zu einer übermäßigen Entspannung, die Schultern "schultrig" sitzen, den Kopf hochhalten (Vorstellung: dieser wird von einer Hand gehalten) und prinzipiell geradeaus sehen.

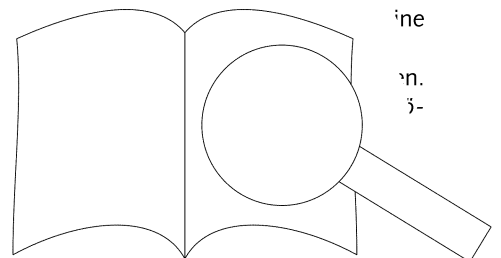
Diese Haltung kann man insgesamt als aufrechte – aber nicht steife – Position bezeichnen. Wenn der Kopf nach vorne lehnt oder zusammensackt, sieht wie ein eingeschüchterter Untertan aus, nicht als Herr seines Instrumentes. Äußerer Abstand zum Instrument ist nötig, um ein gutes Spiel herzustellen. (Auf die „innere Haltung“ gehe ich in Kap. III., „Die innere Haltung“.)

Selbstverständlich ist es wichtig, vor der Tastatur sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit sowohl die Hände als auch die Füße steuern könne (B 18).

Vielschichtige Aufgabenstellungen erfordern eine geeignete Plazierung der Orgelbank bzw. nach ihrer Höhe, spielen hier doch eine entscheidende Rolle.

Ist der Abstand zwischen der Tastatur zu groß, ist man gezwungen, auf der Vorderkante der Bank Platz zu nehmen. Dies ist nicht den oben geforderten sicheren Halt, was unwillkürlich zur Folge hat, daß der Spieler sich nicht auf die Tastatur abstützt. Dadurch wird die Beweglichkeit des Körpers so nahe an der Tastatur, daß man sich nicht entspannen kann.

Die Lehren sind wir meist in der glücklichen Lage, die Plazierung des Arms etwas weniger nach der Höhe der Orgelbank zu bestimmen. Diese relativ hohe, prinzipiell günstige Sitzposition ist nicht jedem Manual gegenüber verwirklichen. Die



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

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.)

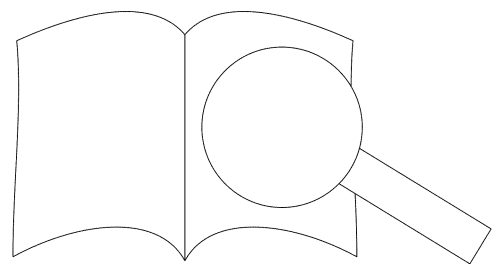
Die Aussagen der Quellen zur Position des Armes geben Hinweise auf die damalige Höhe der Bank (bzw. des Stuhls). Vergleicht man nun in diesem Punkt die Quellen von Tomás de Santa María (SM) über die französischen Clavecinisten (z.B. Fr. Couperin, CN) hin zu den deutschen Clavierschulen aus der zweiten 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 Arm- (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 halten, erleichtert die Ausführung von Verzierungen gerade durch ein bewußtes Lockern des Oberarms. (Z.B. wird die Ausführung von Verzierungen gerade durch ein bewußtes Lockern des Oberarms sehr erleichtert.)

Die Ellenbogen bleiben aber stets passiv, ein Bewegungsvermögen ist nicht ausgehen. Das Handgelenk bleibt grundsätzlich ruhig, entspannt, im Bereich des Handgelenks besteht vor allem dann die Gefahr einer Verkrampfung, wenn der Spieler sich an der Arm- und nun auf das reine Fingerspiel umstellen während des Spiels ein wenig nach oben (schmerzhafte) Verkrampfung ein, so zu bewirken. („Arme sind schwer“)

Es wird als unterschiedlich angeordnet, das Handgelenk relativ hoch oder relativ tief zu halten. Bei einer recht tiefen Haltung (Unterschied zwischen Couperin und Türk) ist die Bewegung der gekrümmten Finger etwas eingeschränkt, dafür ist die Kontrolle ihrer Fingerwurzelgelenke bei einer höheren Haltung (Oberseite des Handgelenks höher als die Fingerwurzelgelenke) freier, dafür sind sie etwas gestreckt, was ihre Geläufigkeit behindert. Die Fingerwurzelgelenke und Oberseite des Handgelenks etwa auf einer Höhe der Fingerspitzen, wie oben bei Fr. Couperin

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 gehaltenen Hand zu halten, Dreht man die Hand so, daß die Spitzen derselben in einander liegenden Tasten so passen, daß sie nicht weggezogen [werden] muß, sondern daß sie leicht wegt. Mit dieser Lage der Hand ist nun die Herrschaft über die Bewegung getragen werden



PROBEEVALUATION
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.

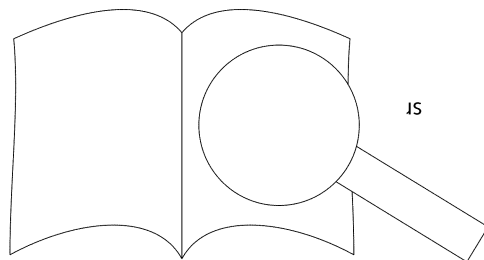
Im weiteren wird diese entspannte Haltung der Hand Quinhaltung genannt. Diese Quinhaltung war der Normalfall, C.Ph.E. Bach beschreibt aber das in der romantischen Spieltechnik übliche Seitwärtsstrecken der Finger, wodurch entferntere Tasten, auch ohne große Seitenbewegung des Armes, leichter zu erreichen 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 Handgelenk. J.S. Bach soll *mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man es kaum bemerken konnte. Nur die vordern Gelenke der Finger waren in Bewegung, die hinteren blieben in ihrer 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* (F 32f). 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 die Hand 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 Fuß 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.

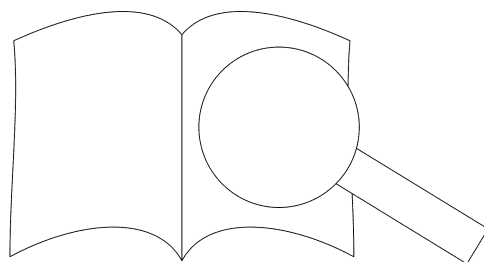
Die Anschlagstelle soll auf den Untertasten der Nähe der Obertasten sein, bei den Obertasten entsprechend an deren Außenseite, damit (bei Spitzenspiel) zwischen den beiden Anschlagstellen keine große Lücke entsteht. Bei den Rückwärtsbewegungen des Kniegelenks sind die Füße in der Mitte der Tastatur, muß im Normalfall 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. Die Beine werden in die gewünschte Richtung zu drehen (durch Abstoßen mit dem rechten Fuß im oberen Bereich des Pedals bzw. mit dem linken Fuß im unteren Bereich des Pedals umgekehrt). Im Normalfall ist die Hand nach links, im unteren Pedalbereich entsprechend nach rechts. In der Darstellung des Pedalspiels sind die mit einem Pfeil gekennzeichneten Tasten die abstoßen geeigneten Tasten (nach rechts bzw. nach links). Der Oberkörper darf man auf der Bank hin und her rutschen.



PROBE
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.



1.2. 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 akzentes des Tones, ein schnelles Schlagen hingegen einen recht deutlichen Akzent, und zw Ansatzgeräusch, welches durch eine Verstärkung gewisser Obertöne verursacht s. Kap. II.5.).

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

Hier spielen aber die Anzahl und die Klangcharakteristik der verwe die jeweilige Spiellage (z.B. Tenor- oder Diskantlage) und die Spiel in ganz langsamen Stücken.⁴ Durch die weiter unten empfo vielschichtige Gestaltung der Ansprache aber automatis

Der Ton

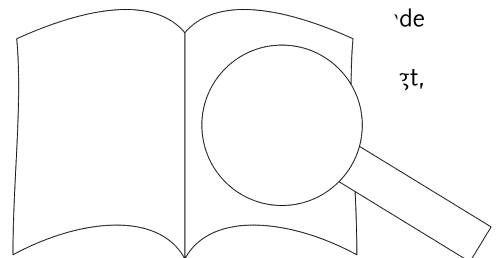
Der Sänger oder Flötist muß einen Ton vor produzierem als auch ausdrucksmäßig s perliche Tätigkeit sowohl technisch (Steuerung der Dynamik). Dieses gestalterische Körpergefühl geht dem Orgels atung des Orgeltons keine Tätigkeit nötig ist, sobald eine Taste niedergedrückt. n die gleiche Eigenart der Orgel, daß sie selbsttätig den Ton in quasi unveränderter autst äert, wie der Spieler die Taste unten hält. Daraus ergibt sich, daß der ausdrucksvollen Orgelspiel gelangen, den Ton – vor allem den relativ langen mpfinden und somit spannend gestalten muß.

Die Absprache

Beim Ver Bereich des Tr auch des folgenden, sowie die akust

physikalisch nachweisbare Beeinflußbarkeit des Pfeifenklanges im Schließen des Ventils verursacht aber ein fast gewalttätiges Abreißen erung des Ton-Endes bewirkt. Hierbei spielen aber neben der Registrierung entsprechenden – Artikulationspause

en des Ventils bewirkt dagegen ein weich armen Räumen, das angenehmste klangli kann kein Vergleich zu anderen Instrumenten §



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

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.

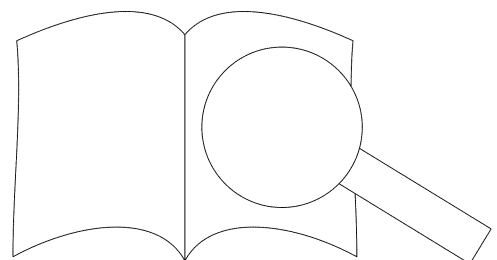
Bei Fingersatz a. verbleibt die Hand in einer einzigen, zentralen Position. Bei Fingersatz b. muß nach jedem zweiten Ton die ganze Hand nach rechts bzw. links verschoben werden. Man zieht den Finger von der Ausgangslage in die neue Position der Taste schnell, recht kraftvoll (a. 3) anzuschlagen.

Dieses Hochheben des Fingers und der Hand ist ein „ag“ sollen neben dem rechten Klang auch eine Stärkung der Unterarm- und Handmuskulatur bewirken. Dieser schnelle/starke Schlag ist bei Instrumenten mit relativ schwerer Tastatur besonders wichtig. Der Druckpunkt (Öffnung des Ventils) wird dadurch schnell überwunden.

Hat man den Tastenboden angesprochen, in der Hand angesprochenen, innen unten gehalten (nach unten gedrückt werden (das soll keineswegs die Folge der oben genannten Widerstände sein). Die Taste wird mit möglichst wenig Kraft gedrückt, der Unterarm ist „leicht“, die Hand bleibt entspannt. 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 spielen. 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

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 Kunstsprache 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.

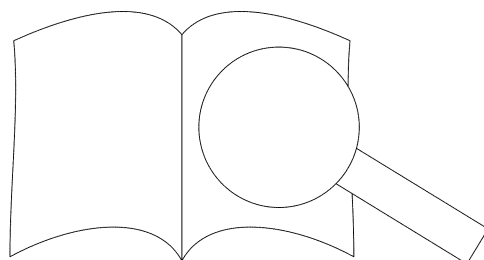
Der Spieler möge nach Bedarf weitere, ähnliche Tonf und verschiedene Fingersätze dabei ausprobieren, und verschiedene Töne mit demselben Finger (3., 2.). Die Hand dabei stets ents dann gemeinsam. Ansonsten verweise ich wie

Allmählich steigere man die Geschwin



bis man im re gende Noten-/Pauseverhältnisse erreicht:

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



soll der Normalfall sein. Arme und Hände sollen stets entspannt „schweben“, jede Auf- oder Abwärtsbewegung des Handgelenks oder des Armes ist weiterhin ganz zu vermeiden. Man experimentiere auch mit der Höhe des Handgelenks, zur Lockerung und zur Kontrolle der Fingerbewegung.

Kann man bisher gewohnte Anschlagimpulse des Armes (vom Handgelenk oder Ellenbogen) nicht ohne weiteres allein durch Willenskontrolle abstellen, empfiehlt es sich, das Handgelenk der spielenden Hand auf dem Rücken oder in der (nach oben gewendeten) Innenfläche der anderen Hand ruhen zu lassen. Dabei darf der aufliegende Arm vom stützenden nicht nach oben gedrückt werden, was unweigerlich zur Verkrampfung der Schultern führen würde.

Neben dem bisher geübten „Schlagen“ der Taste gibt es natürlich auch ein „Drücken“. *La Douceur du Toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible* (CN 12) („Der weiche Anschlag ist davon abhängig, daß man die Finger so nahe wie möglich an den Tasten hält“). Denn *le dita premano il tasto, e non lo battano* (D 1593 4v) („die Finger drücken die Tasten und schlagen sie nicht“). Auch dieser weiche, den Zitaten nach in Frankreich (wohl zum Erreichen des Legatos) und in Italien (la Diruta zur Abgrenzung vom Poltern der „Unterhaltungsmusiker“ auf der Tastatur) erwünschte Anschlag soll anhand der obigen Übungen ausprobiert werden. Der Finger wird hier vor dem Anschlag nicht in die Höhe gehoben, sondern drückt, relativ langsam, von der tastennahen Ausgangsposition herunter. Die Überwindung des Druckpunktes wird hier besonders deutlich empfunden. Vom Finger aus der Taste herauszugehen, Arm und Handgelenk entspannen.

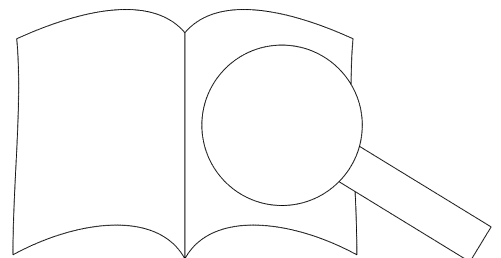
Bei Akkordspiel auf windstößigen Instrumenten kann das Drücken zur besseren Klärung (dies gilt vor allem bei großen Plenoregistrierungen). Beim langsamen Öffnen der Tasten nicht allzu schnell aus der Lade, und der Winddruck bleibt stabiler. (Oder man kann auch... Welche Gestaltung des Anschlags die empfehlenswertere ist, hängt also von der Beschaffenheit des Instrumentes zusammen (Gängigkeit der Traktur, Windzufuhr), muß aber auch mit dem Charakter und Tempo eines Stückes her entschieden werden. Das Drücken ist für die Erzeugung einer Forte-Anschlagsdynamik. Da das Drücken nur relativ langsam durchzuführen ist, sind die Töne recht ruhig sein, bzw. müssen längere Töne vorhanden sein, um diesen Anschlag auszunutzen.

Zusammenfassend: **Als Normalfall gelte ein relativ schneller Anschlag, der auf ein relativ langsames Verlassen der Taste übergeht.**

Das „Schnellen“

Das Bachsche „Schnellen“ beschreibt folgende Vorgehensweise: *Das Maas der Kraft, womit die Tasten getragene Kraft, oder das Maas des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, so daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch die Anziehung der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vorwärts gehenden Finger... Beym Übergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Anziehen der Fingerspitzen der innere Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder von einander getrennt werden können. Der Anschlag derselben ist also, wie bey dem Schnellen, sondern genau so, wie er seyn muß... Das Einziehen der Finger nach sich, und das Uebertragen der Kraft des einen Fingers auf den andern, ist der innere Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß die beyden Töne bey der tragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jec der Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit eine so vorgetragen... (32f).*

Das Schnellen in C (Bsp. 5) in C-Dur soll nun auch die anderen Tastenende sein. Das Fallen des Staates sind eine einzige durchgehende Bewegung. Die Finger sind beteiligt. Es nimmt weniger Zeit in Anspruch als der übliche Anschlag.



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.

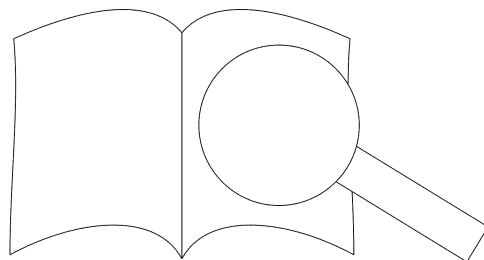
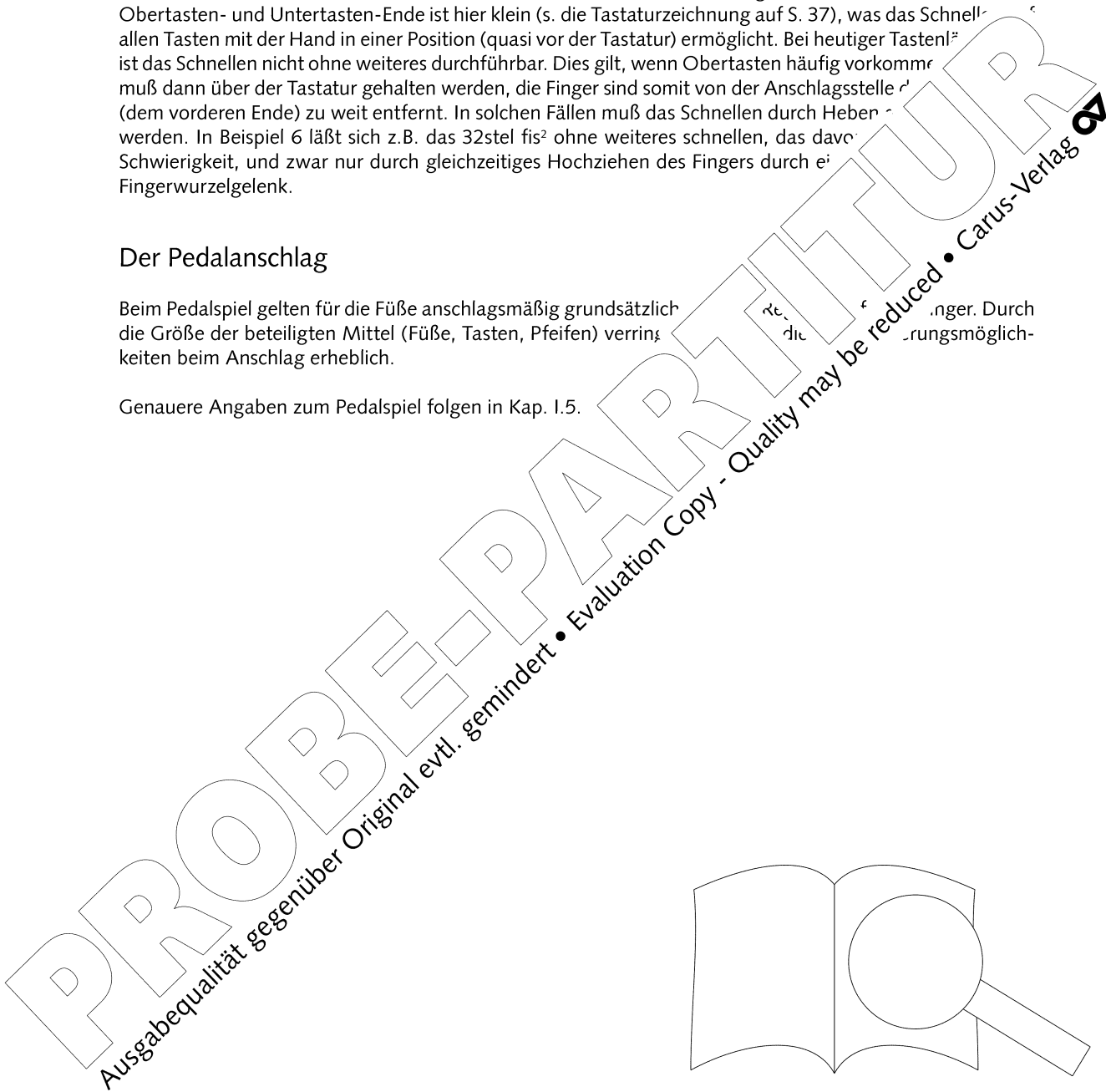
Daß Forkel im obigen Zitat von „perlenden Tönen“ schreibt, legt die Vermutung nahe, Bach habe diese Spielweise vornehmlich bei schnellen Notenwerten verwendet; bei längeren Tönen bringt das Schnellen kaum Vorteile gegenüber dem Heben des Fingers.

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* 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. Durch die Größe der beteiligten Mittel (Füße, Tasten, Pfeifen) verringert.

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



1.3. Die Artikulation

Im vorigen Kapitel haben wir uns mit der technischen Ausführung von gleich lang ausgehaltenen Einzelnoten – 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 entspricht – zumindest in einem mehrstimmigen Satz –, ebenfalls aus rein spieltechnischen Gründen.

Schon die ältesten auf uns gekommenen Lehrwerke zum Spielen eines Tasteninstrumentes beschreiben wohlgermerkt unabhängig von der verwendeten Spieltechnik, diese zur Konvention gewordene Spielweise. 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, weizerter: *Die Noten, welche weder gestossen noch geschleift noch ausgehalten werden 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 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 gehalten werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note werden die Noten bey a) nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c)



Die von C.Ph.E. Bach und Türk beschriebene Spielweise ist ein ordentliches Fortgehen. Dies wird, weil es allezeit vorausgesetzt wird.

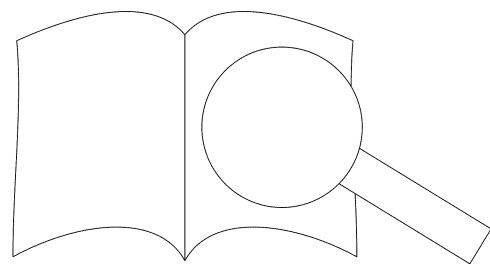
Sehr ausgefallen ist folgende, der Tanzmusik gebundenen Noten (*Silence de liée*) betriebl. ur. ge aus Frankreich: *Die Pause zwischen gebundenen Noten (Silence de liée) betriebl. ur. el, manchmal ein punktiertes Zweiund-dreißigstel* (DB 500).

In französischen Quellen zum Cembalo wird ein eindeutiges Legatospiel gefordert (s. RM und CN). Rameau schreibt, daß das Fallen des folgenden gleichzeitig geschehen sollen. Diese Verfahrensweise, „à la française“ genannt) ist verbunden mit der Struktur französischer Cembalomusik, die auf Harmonie und nur ausnahmsweise auf Polyphonie beruht.

Für Teil B, Kap. III.2 ist ein Zeugnis, welches die lange Kontinuität dieser Spielweise belegt, Mozart hat ein solches Spiel gehabt, kein *ligato* (vgl. MN 46).

Ähnlich laute Quellen ließen sich ebenfalls anführen (s. D 1597 4^o).

Grundsätzlich (meten) Noten alter Musik in unserer Ausführung nicht dem notierten Notenwert entsprechen, sondern in Ton und Pause unterteilt werden, oder eine Pause folgt.



PROBEPARTITUR
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.

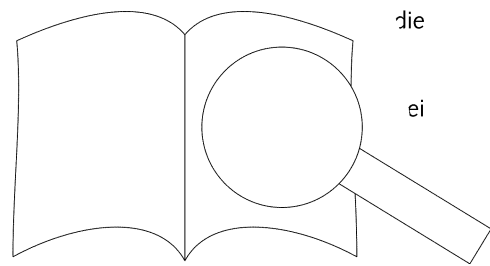
Diese Forderung nach Transparenz ist die erste Begründung mit der rhetorischen Klangqualität deutlich angesetzte Kleinere oder größere Artikulationspausen entstehen im oder beim Ansatz der Bläser, wobei es sich hier um ein musikalisches Phänomen handelt.

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.

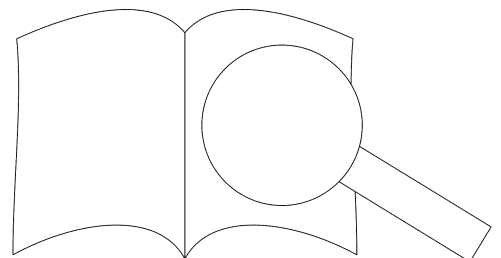
Daß ein Abstoßen der Töne, im Sinne des obigen Beispiels A., nicht die damalige Spielkonvention ist, sondern nur als Ausnahme angesehen werden darf, soll im folgenden belegt werden. ¹¹ aber relativ späte Quellen herangezogen werden, da frühe Quellen hierzu nur vage Ausk

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):

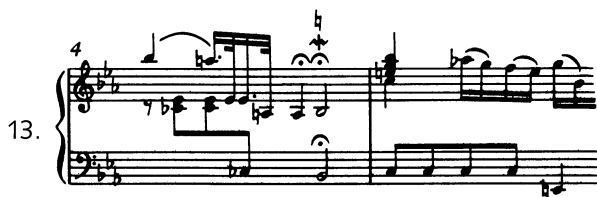


Des weiteren entstehen auch i
1. bei einem hohen Ton unt ¹¹ Böhms: *Praeludium* in C):



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^l* u. geltenden Noten, die erste lang, die mittlere kurz, die dritte kann beyder (3).

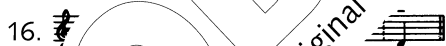


Walther verwendet hier die Zeichen \wedge an den guten Noten und \sim (*kurzt/leicht/unbetont/leise*) an den schlechten Noten (\sim in der Ausführung der Tonlängen („innerliche Geltung“) zu bezeichnen.

Im Bsp. 14 wird der von J. M... *...nnete Rhythmus Trochäus: - ~, den wir in der Welt der Sprache Versfuß *ner* ... C 160ff). Im Dreiertakt entsteht der Daktylus: - ~ ~. Kehren wir nun zum *ot* ... *in* diese neuen Kenntnisse anzuwenden. Wir können die Töne wie folgt gr...*

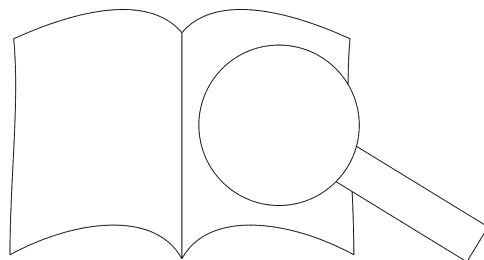
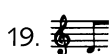
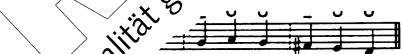
1. In Zweierg.

Ausführung etwa:



...ht.

Aus



PROBEPARTITUR
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



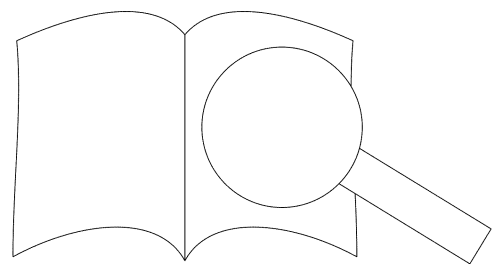
3. IV. Paeon:



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... ein wortwörtlich sinnvoller musikalischer Ausdruck entstehen.

Hörbar ist... in relativ langer Orgelton lauter ist als ein relativ kurzer, da der längere... er 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.

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 und

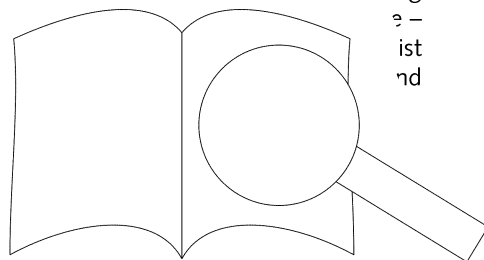
∨ : daß die damit bezeichnete (schlechte) Artikulation abgekürzt werden soll.

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 etwas mehr Fingerkraft an als die „schlechte“, natürlich ohne dabei die Finger zu überanstrengen. Dies ist bei dem Clavichord (oder Klavier) möglich, da die Anschlagsbewegungen durch die Saitenanschlagung in den Saiten erzeugt werden (bei Zweiergruppen von zwei, bei Dreiergruppen von drei). Die Anschlagsbewegungen sind also nicht nur für die Anschlagsbewegungen, sondern auch für die Anschlagsbewegungen (Dreiergruppen) und Forte – Piano – Anschlagsbewegungen. Dies gilt eher für relativ langsame Noten.

Bei den tanzartigen Charakteren ist diese körperliche Anschlagsbewegung von großer Bedeutung für eine lebendige Interpretation.

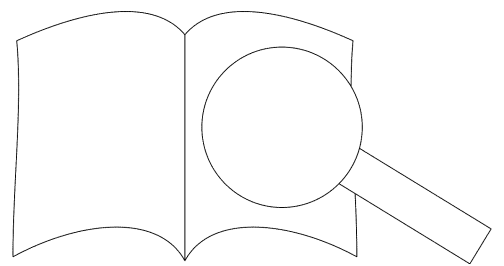


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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.



1.4. Der alte Fingersatz – Artikulationskurs I

Unsere post-romantische Gegenwart setzt beim Interpretieren eine Spieltechnik voraus, die u.a. folgende für die romantische Klaviermusik durchaus sinnvolle Zielsetzungen hat:

1. eine vollkommene Gleichmäßigkeit in der Tongestaltung zu erzielen, sowohl rhythmisch als auch dynamisch, was soviel heißt, daß ein Finger die gleiche technische Funktion haben kann, wie jeder andere auch,
2. jedwede technische Schwierigkeit möglichst bewegungsökonomisch zu meistern,
3. ein perfektes Legato auch langer Notenketten zu ermöglichen,
4. die vom Komponisten im Notenbild angegebenen Ausführungsanweisungen exakt auszuführen.

Die neuere Spieltechnik ist demnach reine Dienerin der vom Komponisten bzw. von dem allgemein herrschenden Stil geforderten musikalischen Darstellung.

Die klangliche Realisation früher und frühester Tastenmusik dagegen war – und ist daher auch heute noch – in gewisser Hinsicht abhängig von der damals verwendeten Spieltechnik, sprich von den Finger- und Fingersätzen. Die im vorigen Kapitel beschriebene kleingliedrige musikalische Gruppierung der Töne in verketteten Klangfüßen bzw. das Non Legato scheinen im sogenannten alten Fingersatz eine Entsprechung zu finden. In dieser Beeinflussung der Interpretation durch die technische Ausführung liegt ein wesentlicher mentaler Unterschied zwischen dem alten Fingersatz und moderneren Systemen.

Im folgenden sollen daher nicht nur die rein technischen Eigenarten des alten Fingersatzes, sondern auch dessen noch heute gültiger musikalischer Sinn. Es soll der Versuch unternommen werden, im vorigen Kapitel gewonnenen musikalischen Erkenntnisse mit dem inzwischen als „Dickicht“ der Regeln des alten Fingersatzes in Einklang zu bringen.

Als Grundregel gilt:

Beim alten Fingersatz wird eine gute Note (*nota buona*) mit dem als „schlecht“ bezeichneten Finger gespielt

Als Folge der regelgebundenen Aneinanderreihung von Noten werden die Finger normalerweise paarweise benutzt. Grob vereinfacht kann dies auf zwei grundsätzliche Verfahrensweisen zurückgeführt werden:

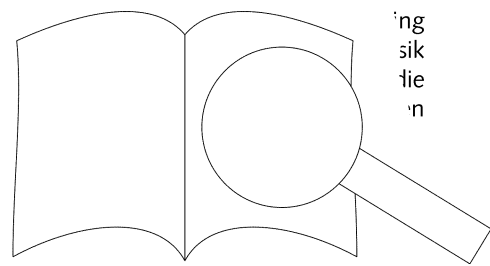
1. Der 3. Finger ist gut (in gewissen Fällen auch der 2. und 4. sind schlecht).
2. Der 2. und 4. Finger sind gut und der 3. Finger ist schlecht.

Der längere (3.) Finger setzt in beiden Händen (2. oder 4.) hinweg zur nächsten Taste. Diese Regel gilt aber nur in einschmelzenden und springenden Figuren, in denen die Finger noch zu sprechen kommen.

Betrachten wir zunächst das *Preludium* von John Bull, das mit Fingersätzen überliefert ist (s. Notenbeispiel). Die Zahlen im folgenden Text beziehen sich hier und im weiteren Verlauf auf die Zahlen im Notentext.

1., 3. und 5. Finger sind schlecht. Der Daumen und der 5. Finger der rechten Hand werden auf Spitzennägeln (T. 13). In der linken Hand wird der Daumen noch häufiger benutzt als in der rechten Hand. Darauf, daß in älterer Tastenmusik die linke Hand häufig zwei oder mehr Stimmen (Polyphonie) zu spielen hat, was zum Einsatz des Daumens zwingt, während die rechte meist nur eine Stimme spielt, ist schon oben hingewiesen worden. Die oft vertretene Meinung, daß der Daumen in der linken Hand häufiger benutzt wird, ist eine Fiktion.

Die oft vertretene Meinung, daß der Daumen in der linken Hand häufiger benutzt wird, ist eine Fiktion. Die weitgehende Übereinstimmung der Tastaturverhältnisse alter Instrumente zusammen mit der Tatsache, daß der Daumen nur auf den oberen Tasten – kommt der Daumen nur auf den unteren Tasten vor ihr. Man probiere die Tastatur einer Tastatur mit alter Tastenmechanik. Der Finger erreicht der Daumen die Tastatur (vgl. hierzu die Abbildung).

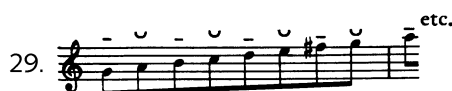


PROBEE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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. I.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 Fingersätze für den alten Fingersatz zu sein und ist in der neueren Literatur häufig als charakteristisch. Gegen eine solche stark trochäische Ausführung sprechen aber etliche Beispiele:

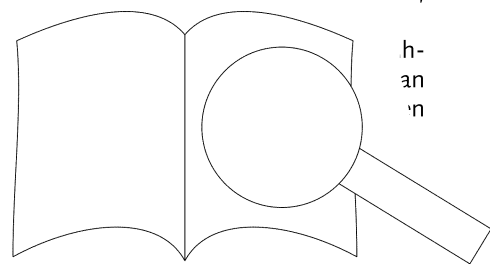
1. Drehe ich beim Spielen die Hand genügend zur Seite, ist es möglich, die Zweier zu trennen oder sogar ganz zu binden.
2. Die Finger werden nicht nur paarweise eingesetzt. So wird zum Beispiel die rechte Hand ganz ausgespielt, was zu gar keiner expliziten Artikulation zwingt.
3. Es steigt links bisweilen 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.*)



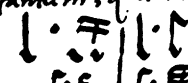
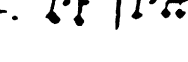
5. Hinzu kommt, daß die Wertungen in alter Bläsermusik mit demselben Zungenschlag ausgeführt wurden, was (vgl. BE 68), was von einer relativ gleichwertigen Dynamik aufeinanderfolgender Töne resultiert. Dies erzwingt in der Einstimmigkeit nicht unbedingt eine eindeutige Artikulation.

Die Art der Ausführung ist also viel eher von unseren musikalischen Vorstellungen bestimmt. Hier sind die schnellsten Notenwerte eine entscheidende Rolle zu spielen.

Im alten Fingersatz keine direkten Hinweise auf ein ungleiches Spiel. Andernfalls müßte ein unterschiedliches Verfahren ist (dazu später mehr). Gefunden haben, was natürlich auszuschließen ist. Gefunden haben, was natürlich auszuschließen ist. Gefunden haben, was natürlich auszuschließen ist.

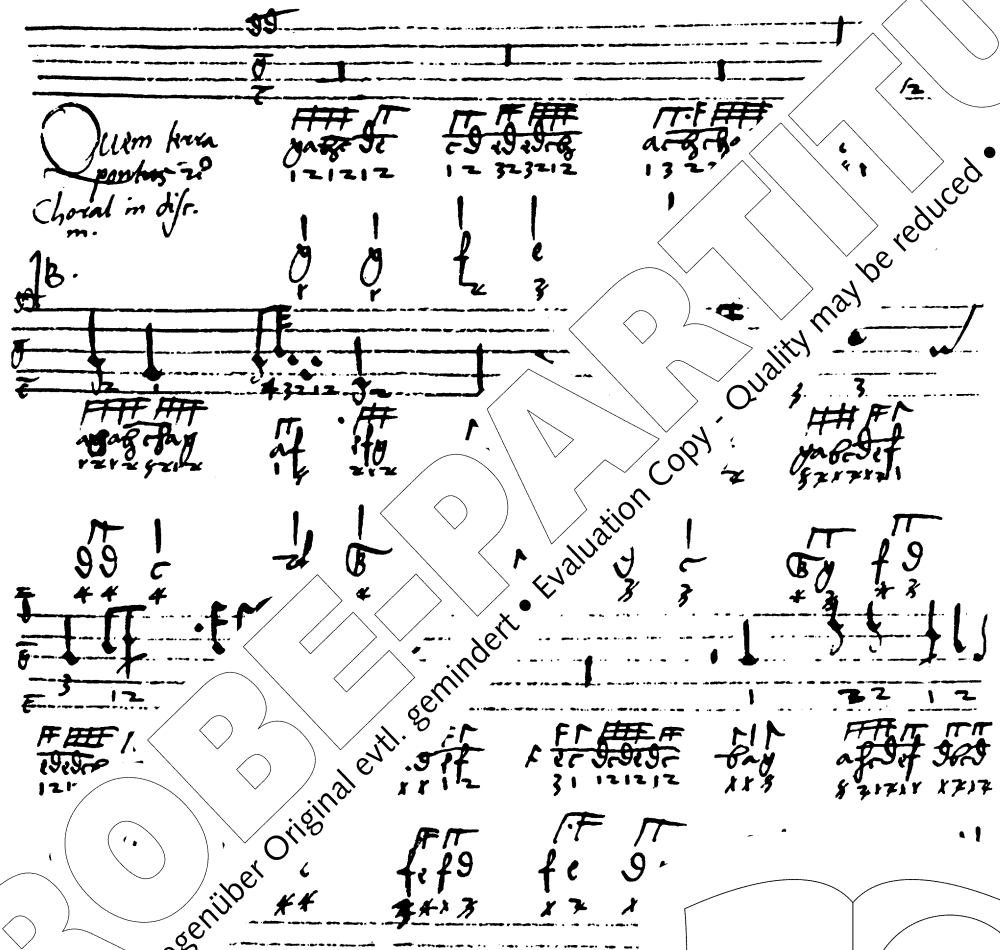


PROBEBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 ualore huiusmodi respondet. 
 ubi punctus talem f ualeat.

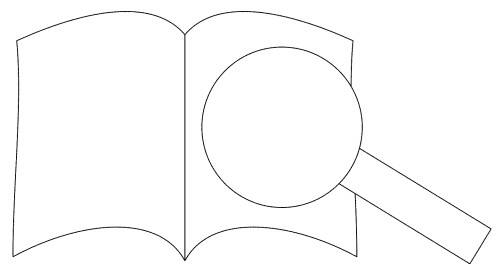
Hactenus de tactus primi capitis totius negotij partibus, quan=
 tum ad mediocre cognitione sufficit, tractatum est, restat
 quo exerceri possint, exemplum subiiciam.

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 I 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 klankontrollierend 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 "durchlöchertes" 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 der Töne zugleich angeschlagen werden; nämlich der durch die Note \ast der darunterliegende mit dem Zeigefinger, der aber, gleichsam \ast abzuziehen ist (BR 13). Also etwa:



(Bei Elias Nikolaus Ammerbach [AM] heißt es et sekunde ausführen muß, wenn man die zu ver. Fassung bei ihm dann gilt, wenn man die

③: die Spieltechnik ist weit bewegung dies im Textteil des *Fundamentum* vo. eswegs *commoda* (bequem), wie Buchner - & ch fordert.

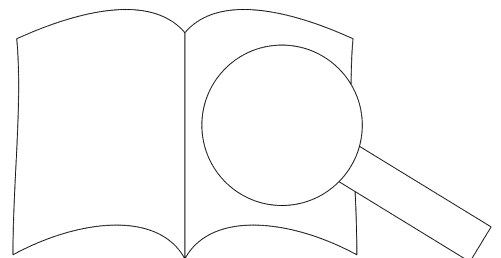
④: hier ist links der 3. Finger \ast

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

Hier ist der Fingersatz \ast bleibt fraglich, ob Buchners Stück wirklich die damalige spielerische Alltagsbeispiel handel* wenn auch keineswegs konsequent: siehe z.B. T. 23) vorgestellt werden sollen ad absurdum geführt werden.

Daß ein I- ausgehalten werden soll, bestätigt folgendes, nicht übermäßig viel jünger (*Echo Fantasia*):

den dreimal hintereinander eingesetzt, dam



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 Zeile mit 1 bezeichnet. Auch Zeichensymbole wurden eingesetzt (Alessandro Scarlatti). Die folgende Tabelle zeigt die verschiedenen Methoden verfahren.

A. Tonleiterfingersätze

In **Italien** und **Süddeutschland** sind der 2. und 4. Finger gut. Bei Bull sind die 1. und 3. Finger (B = buona/gut, C = cattiva/schlecht):

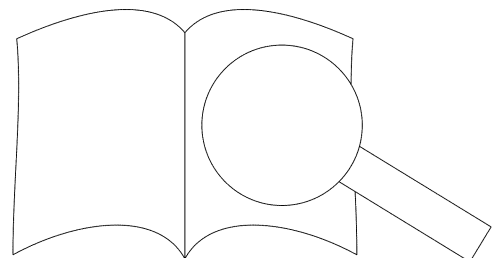
33.

A. Banchieri, ein Zeitgenosse Dirutas, hat die 1. und 3. Finger besser 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** war die 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 inegalen Spiel ist dieser Fingersatz sehr wichtig, da die Hand nach der jeweils längeren Note geschieht:

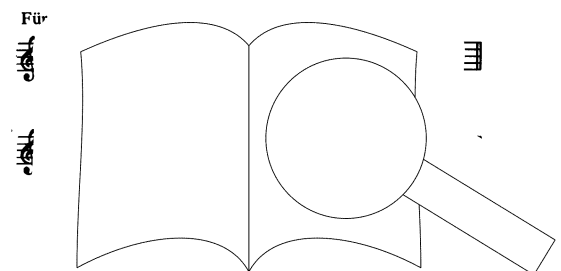
39. 

B. Intervallfingersätze

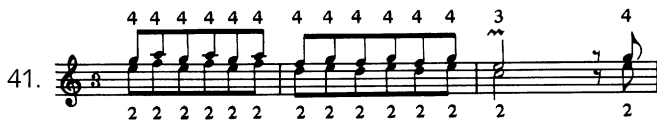
Bei den Intervall- und Akkordfingersätzen sind folgende Regeln zu beachten. M. de Saint-Lambert gibt in seiner ausführlichen Tabelle in *Les Principes de l'Organe* folgende Regeln an:

40. 

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



Folgten zwei oder mehrere gleiche Intervalle aufeinander, wurde dasselbe Fingerpaar verwendet (vgl. auch Bulls *Preludium*, T. 10), auch in schnellen Passagen (CN 20):



Dies muß aber nicht bedeuten, daß die Einteilung der Töne in gute und schlechte gänzlich aufgehoben ist, denn diese Gewichtung ist eine musikalische.

Die Intervallfingersätze galten auch, wenn ein Intervall gebrochen auftritt (A. Scarlatti: *Toccata prima*):



C. Weitere Regeln

Bei längeren Notenwerten (Ganze- und Halbenoten) wurde häufig derselbe Finger benutzt. Wenn man mit der rechten Hand ganze Noten spielt, muß man außer wenn eine andere Stimme es verhindert (SM 29). Daraus läßt sich ableiten, daß diese Töne nicht in gute und schlechte eingeteilt wurden.

Da eine differenzierte Akzentuierung solcher langer Notenwerte unter Umständen nicht möglich ist (höchstens durch eine „vertretende“ Akzentuierung in einer anderen Hand), ist es hier unwichtig, zwischen guten und schlechten Tönen zu unterscheiden.

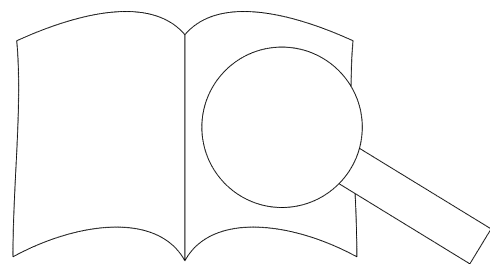
Bei repetierten Tönen wurden die Finger, wie bei T. 5. *Variatio* aus *Ach du feiner Reiter*; die Fingersätze wurden eingesetzt (S. Scheidt:



In Dreiergruppierungen (T. 149): 1-2-3, 2-3-4 benutzt, aber auch 1-2-3, je nach Ober-/Untertastenkonstellation (S. Scheidt, 149):



Bei dem Klangfuß Daktylus (-vv).



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.

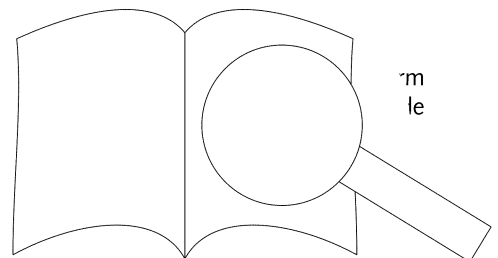
Die Benutzung eines alten Fingersatzes bedeutet für einen aufgewachsenen Spieler eine empfindliche gedankliche Umstellung. Eine weitere Schwierigkeit stellen die oben aufgezeigten, von Land zu Land unterschiedlichen Fingersätze dar: muß man bei Frescobaldi einen anderen Fingersatz verwenden? Ja, nicht:

Es ist empfehlenswert, sich für einen Fingersatz 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 wichtiges Merkmal. In bestimmten Passagen, vor allem wenn Obertasten gespielt werden müssen, der 3. Finger ist zu verwenden.



Im System man wählt, das englische oder das französische, 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 genaueren Festlegung der Ton-Enden (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 für ein Intervall. (Den Rhythmus könnte man auch anders notieren, wodurch sich ein anderer Fingersatz ergibt (nach dem 8tel gut ist). Der Fingersatz in Klammern im Takt 39 empfiehlt sich für ein Intervall).

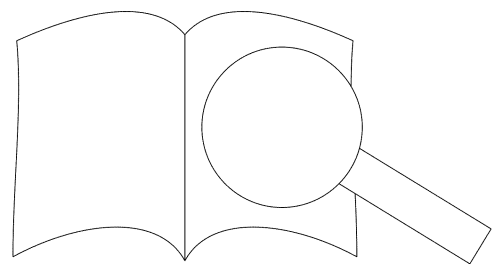
3. *Tertia variatio*. Die ersten vier 8tel der linken Hand sind mit dem 2-3-2 ausgeführt werden. Sprünge beachten, die Quintposition der Hand rufen. Sprünge lassen wenig Zeit bei den Seitwärtsbewegungen der Hand.

Bei den Oktavsprüngen am Takte 38 kann das Intervall 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 g^1 und 16tel a^1 mit dem 3. Finger gespielt.

5. *Quinta variatio*. Bei sehr schnellen Doppelgriffen oder Akkorden stellt sich die Frage, ob der Anschlag wirklich am Handgelenk ausgeführt ist. Man experimentiere hier mit einer wirksamen Staccato-Technik am Handgelenk – 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 am Handgelenk ausgeführt werden (oder man muß „schnellen“). In T. 99: in einer Synkope sind die beiden 8tel mit dem 2. 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 früher Zeit macht aber die Kenntnis der Regeln der alten Fingersetzung zur Voraussetzung für die Berücksichtigung ihrer klanglichen Folgen unabdingbar. Dies gilt vor allem für einstimmige Passagen, deren Schwierigkeit von der Stimmenzahl, je komplizierter der Satz, je selbständiger die Stimmführung in einer Hand ist, abhängt – und müssen auch heute – immer wieder andere Lösungen gefunden werden, die sich nicht durch die Forderung, daß man in der Einstimmigkeit „gesetzestreuer“ vorgehen sollte als in der Mehrstimmigkeit, rechtfertigen lassen. Jeder Spieler muß letztlich selbst die Entscheidung treffen, inwieweit er gänzlich auf die alten Regeln 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, der sich an die Bedürfnisse der modernen Aufführungspraxis anpaßt, wenn man beim Einüben eines Werkes die Regeln der alten Fingersetzung zunächst einmal beibehält, manchmal mit altem Fingersatz leichter darstellen.

Einen hörbaren Einfluß auf die Ausführung hat der alte Fingersatz in folgenden Fällen:

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



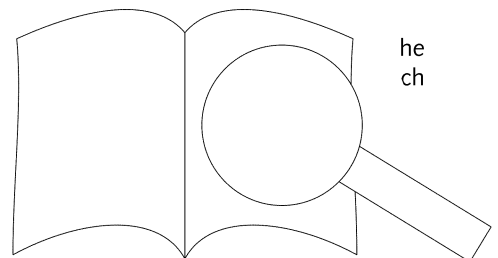
2. Wenn dasselbe Fingerpaar (z. B. die Zweifinger) zweimal hintereinander benutzt wird (T 165):



3. Bei der Ausführung von Passagen, die in der Hand ausgeführt werden. Hier wird nicht stimmenweise gedacht, sondern die Hände werden als ein „Ensemble“ gleichzeitig betrachtet.

4. Bei der Ausführung von Passagen, die in der spreizten Hand entstehen, s. den Baß am Anfang der *Tertia Variatio* (s. z. B. Sweelincks *Ballo*).

5. Bei der Ausführung von Passagen, die in der spreizten Hand entstehen, s. T. 99 in Sweelincks *Ballo*.



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):



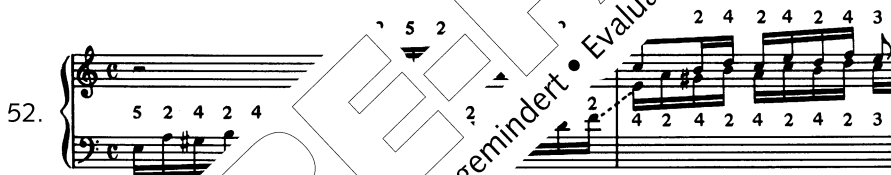
In beiden Fällen wird die Hand nach dem jeweils längeren Ton seitlich versetzt

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):

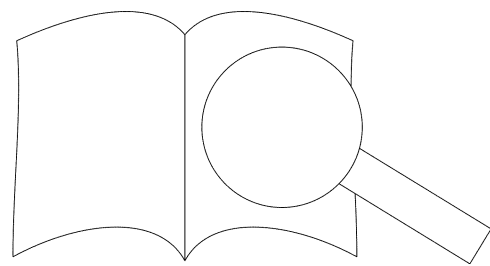


b. (D. Buxtehude: *Praeludium* in a, 153):



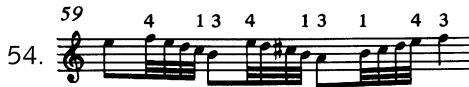
Darüber h'

Ganz ohne Artikulationspause, wenn man den



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

Hier nun ein Beispiel des artikulatorisch hilfreichen Versetzens der Hand vor einem zu akzentuierenden Ton (J.P. Sweelinck: *Mein junges Leben hat ein End*):



Siehe hierzu auch Bsp. 45.

Das Versetzen der Hand vor einer guten Note ergibt recht automatisch eine Artikulationspause (und somit eine Betonung).

Zudem muß der auf der Kleingliedrigkeit des alten Fingersatzes beruhende Einfluß auf das Tempo berücksichtigt werden. Einfache Tonleitern in eine Richtung können mit dem alten Fingersatz sehr (und recht gleichmäßig) ausgeführt werden. Beschreibt die Notenfolge aber einen ständigen Zirkel oder ist sie von Sprüngen durchsetzt, muß die Hand ständig hin und her bewegt werden. Eine Drosselung des Tempos führt (Georg Muffat: *Toccata tertia*):



Musikalische Anregungen

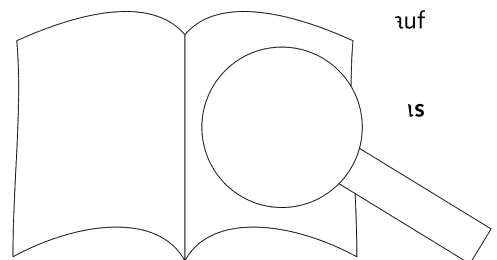
Es ergibt sich von selbst, daß die Interpretation eines Stückes in der Ausführung des „richtigen“ Fingersatzes bzw. in der kleingliedrigen Klangfüßen erschöpft. Ein gleichmäßiger, ebener Notengruppen ist genauso unmusikalisch wie das Abliefern einzelner Töne. Ebenmäßigen Gruppierungen der Silben, sondern durchaus in vielschichtigerer Weise. So werden im Verlauf eines Satzes z.B. gewisse Worte mehr betont als andere. Das heißt, daß einzelne Klangfüße zu größerer Betonung gesetzt werden müssen. Von einem Taktbewußtsein im heutigen Sinne (oder besser: Mensurstrich) ist die Rede sein: bei J. Buchner z.B. fehlen Taktstriche (oder besser: Mensurstriche) zwischen den zusammengehörigen Notengruppen. (Der freigelassene Raum zwischen den erst relativ spät in der Musikgeschichte auftretenden Taktstrichen.) Der Taktstrich ist des 17. Jahrhunderts erhalten. In Gesangbüchern zu findende Taktstrich im Choral *Nun komm, der Heider* widersinnige Textakzentuierung implizieren, käme in der ersten Zeile eine ganz



...ester Tastenmusik muß daher der t

vom harmonischen Tempo: je häufiger c
mpo. Ein langsames harmonisches Tempo fi

me .en.



auf

15

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 (z.B. 8' + 4' + 2'). Zu überzwecken nicht zu lauten Solo-Registrierung (z.B. 8' + 4' + 2'). Die nicht greifbaren D's müssen im Pedal gespielt werden, und zwar rufen sie die nächsten 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*.

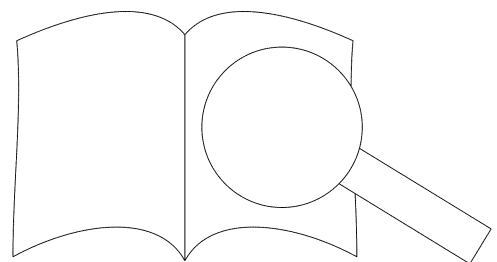
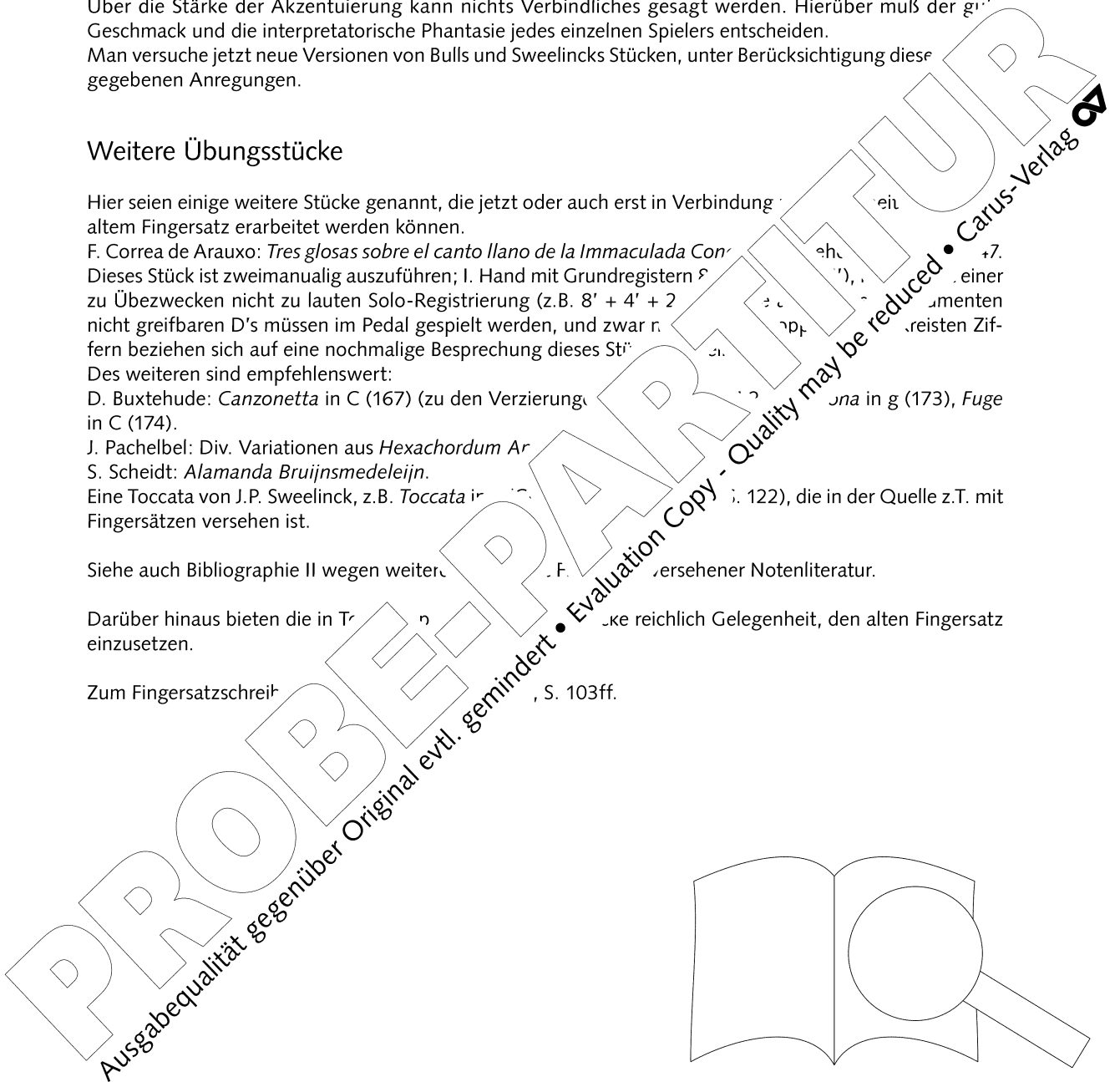
S. Scheidt: *Alamanda Bruijnsmedeleijn*.

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 untersuchende literarische und musikalische Literatur.

Darüber hinaus bieten die in Teil II enthaltenen Beispiele 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.

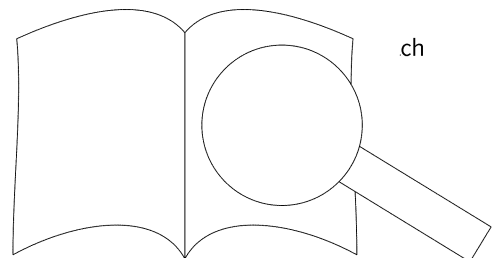
58.

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. Halbenote 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. Halbenote d in T. 3). Womöglich soll auch dieses Stück, ein echtes Spielstück sein.

erforderlichen Orgelbaulichen Gegebenheiten in Deutschland. Die Pedaltechnik jener Zeit ist die beste, die jemals existiert hat.



Jon Laukvik

Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis

Grundzüge des Orgelspiels
unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen
in 3 Teilen

Teil 2

Orgel und Orgelspiel in der Romantik
von Mendelssohn bis Reger und Widor

 Carus 60.004

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

4. Auflage (2020)

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 60.004
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 978-3-923053-62-9

Inhalt

Vorwort	8
Die Zielgruppen - Zum Inhalt	8
Einleitung	11
Was ist „romantisch“? 11 – Das Legato als Grundanschlagsart 12 – Zum Phänomen Stil 13 – Der „Ausdruck“ 15 – Die Quellen und ihre Autoren 17 – Deutschsprachige Quellen 17 (Orgelschulen und -editionen 17 – Klavierschulen/Theoretische Schriften 19) – Französische Quellen 20	
Bibliographie (Quellen und Editionen)	25
I. Quellen- und Literaturverzeichnis 25 – II. Literatur zur Vertiefung einzelner Aspekte 32 – III. Die Musik in ausgewählten Editionen 33	

Teil A. Technische Grundlagen

Kapitel I. Elementare Spieltechnik – Erste musikalische Aspekte	39
I.1. Sitzen an der Orgel - Körperhaltung	39
(Bewegungsökonomie – Sitzhöhe – Position des Oberkörpers – Position des Armes und der Hand – Fingerhaltung)	
I.2. Der Anschlag	43
Spielimpuls des Fingers - Die Tongestaltung 43 – Das Abziehen der Fingerspitze („Schnellen“) 45 – Spielimpuls des Handgelenks 46 – Spielimpuls des Ellbogengelenks 48 – Spielimpuls des gesamten Oberkörpers - Das Schultergelenk 50 – Zwei verschiedene Anschlagsarten mit einer Hand 51 – Gleichzeitigkeit von verschiedenen Anschlagsimpulsen in zwei Händen beziehungsweise Armen 53 – Unterschiedliche Anschlagsarten in schneller Abfolge 54 – Anschlag mit flachen Fingern 54 – Seitwärtsbewegungen des Handgelenks und des Ellbogens 54 – Schütteln der Hand 55	
I.3. Die Artikulation	56
Das Legato 58 – Modifizierung des Legatos 59 – Das „brillante Spiel“ 62 – Weitere Beispiele für die abgesetzte Ausführung unbezeichneter Stellen 65 – „Überlegato“ (<i>tutti tenuti</i> / „Alles gehalten“) 68 – Das Staccato 70 – Das Portamento (Portato) 77 – Zur Artikulation wiederholter Töne 78 – Das Tenuto - Der Tenutostrich 80 – Ergänzung von Artikulationszeichen 82 – Abschließende Bemerkungen 83	
I.4. Der Fingersatz	86
Der stumme Fingerwechsel 86 – Das Gleiten mit einem Finger von einer Taste zur benachbarten 89 – Beispiele aus dem Repertoire 91 – Tonleiterfingersätze 93 – Die chromatische Tonleiter 94 – Der Fingersatz bei Intervallen 95 (Terzen 95 – Quarten 97 – Quinten 98 – Sexten 98 – Oktaven 100) – Der Fingersatz bei Akkorden und gebrochenen Figurationen 101 – Repetierte Töne 102 – Fingerüberschlag und Untersatz 102 – Das Überschlagen von einer Hand über die andere 103 – Gleichzeitiges Spiel auf zwei Manualen mit einer Hand 104 – Ein Finger auf zwei Tasten - gleichzeitig beziehungsweise nacheinander 106 – Zwei Finger auf einer Taste 107 – Das Überkreuzen der Hände 107 – Anregungen zum Fingersatzerstellen 108 (Verteilung der Stimmen auf beide Hände 108 – Weitere Einzelfälle 111) – Der Fingersatz als Artikulations- und Phrasierungshilfe 111	
I.5. Das Pedalspiel	115
Zur Geschichte des Pedalspiels 115 – Regeln 117 – Applikatur bei Tonleitern und diatonischen Passagen 118 – Applikatur bei der chromatischen Tonleiter 122 – Applikatur bei springenden Figuren 123 – Applikatur bei repetierten Tönen 124 – Der stumme Wechsel 125 – Das Gleiten mit der Fußspitze von einer Taste zur benachbarten 126 – Das Gleiten mit dem Absatz 127 – Doppelpedal - Mehrstimmigkeit 127 – Die Anschlagsart 129 – Der Pedaltriller 130 – Das Pedal als Aushilfsklaviatur 131 – Weitere Übungen und Beispiele 134 – Der Fußsatz als Artikulations- und Phrasierungshilfe 137 – Zusammenfassung 138	
I.6. Das Üben	140

Teil B. Klangästhetik

Kapitel II. Von der Orgel und dem Registrieren	147
II.1. Deutschland	148
Wandlung der Klangästhetik zu Beginn des 19. Jahrhunderts 148 – Abbé Vogler 149 – Die Orgel als Orchester 150 – Die deutsch-romantische („symphonische“) Orgel 151 – Wandlung der Klangästhetik im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert 153 – Das Registrieren - Angaben aus den Lehrwerken 155 (Justin Heinrich Knecht 155 – Johann Gottlob Werner 156 – Wilhelm Volckmar 157 – Johann Georg Herzog 157 – Hugo Riemann 158 – Ernst Friedrich Richter/Hans Menzel 158 – Karl Straube 160) – Das Crescendo 161 – Angaben zur Registrierung bei verschiedenen Komponisten 163 (Felix Mendelssohn Bartholdy 163 – Robert Schumann 166 – Johannes Brahms 167 – Franz Liszt 169 – Julius Reubke 171 – August Gottfried Ritter 172 – Josef Gabriel Rheinberger 173 – Max Reger 174) – Der Manualwechsel - Manualgebrauch 176 – Zusammenfassung 180	
II.2. Orgelbautechnische Aspekte (Deutschland und Frankreich)	181
Die Kegellade 181 – Sperrventile 181 – Der Barkerhebel 182 – Pneumatik und Elektrik 183 – Koppeln 184 – Kollektivzüge 186 – Der Tremulant 186 – Der Schweller 186 – Der Rollschweller (die Crescendo-Walze) 191	
II.3. Frankreich	194
Die Orgeln Aristide Cavaillé-Colls 195 – Das Registrieren - Grundsätzliches 198 – Das Crescendo - Verwendung der <i>appels</i> (<i>anches</i> -Tritte) 199 – Die Angaben Alexandre Guilmants 200 – (<i>Jeux de fond</i> /labiale Grundregister 201 – <i>Jeux de mutation</i> /Aliquoten und Mixturen 201) – Angaben zur Registrierung bei verschiedenen Komponisten 203 (César Franck 203 – Charles-Marie Widor 205 – Louis Vierne 208) – Einige Anregungen für das heutige Registrieren 212 – Abschließende Bemerkungen 213 – Kleines Glossar 214	
II.4. Weitere Instrumente	215
Das Pedalklavier 215 – Das Harmonium 216	

Teil C. Zur Interpretation

Kapitel III. Aspekte musikalischen Ausdrucks in der Romantik	217
III.1. Das Akzentuieren	217
Akzentuierungszeichen 218 – Die verschiedenen Akzenttypen 219 – Der metrische (grammatikalische) Akzent 220 – Beispiele metrischen Akzentuierens 222 – Der pathetische Akzent 223 – Exkurs: Unterschiedliche Darstellung gleichlautender Stellen 228 – Wie akzentuiert man? - Verschiedene Beispiele von Akzentuierung 229 – Spieldynamische Vorstellungen 233	
III.2. Der Bogen (—) in der Früh- und Hochromantik: Artikulation, Akzentuierung, Phrasierung	236
Zur Geschichte der Bogensetzung 237 – Exkurs: Was ist eine „Phrase“? 239 – Der Artikulations- beziehungsweise Akzentuierungsbogen im 19. Jahrhundert 240 – Der „inkonsequente“ Bogen 241 – Der über den formalen Einschnitt hinweggehende Bogen 242 – Wie phrasiert man? 242 – Der „Dauerlegatobogen“ 243 – Der „echte“ Phrasierungsbogen 246 – Gleichzeitigkeit von verschiedenen Bogentypen 247 – Exkurs: Balkung als Phrasierungsangabe 247 – Weitere Beispiele zur Bogensetzung 247 (Felix Mendelssohn Bartholdy 247 – Robert Schumann 249 – Johannes Brahms 251 – Franz Liszt 252 – Julius Reubke 252) – Ergänzung von Bögen in frühromantischer Musik 253 – Als Zusammenfassung: Die Interpretation des <i>Finale Andante</i> aus Felix Mendelssohn Bartholdys <i>VI. Sonate</i> in d-moll 254 – Schlussfolgerungen 255	

III.3. Aspekte musikalischer Interpretation in der Spätromantik	258
Hugo Riemanns Musikverständnis 258 (Die Ablehnung des Akzentstufentaktes 258 – Die drei Betonungsarten des Motivs 260 – Die grundsätzliche Auftaktigkeit 261 – Deutung der Phrasendynamik 263 – Der „agogische Akzent“ 263 – Die Motivanfangsbetonung 263 – Der Phrasierungsbogen 264 – Weitere Funktionen des Bogens bei Riemann/Bogenkreuzung - Bogenanschluss 265 – Die „Lesezeichen“ 266) – Exkurs: Die Antipoden Hugo Riemann und Theodor Wiehmayer 266 – Die Theorien Riemanns bei Karl Straube, Albert Schweitzer und Max Reger 267 – Welche Aspekte der Riemannschen Gedanken können uns bei der Interpretation deutsch-romantischer Orgelmusik nützlich sein? 273 – Artikulation und Akzentuierung 275 – Frankreich 276 (César Franck 277 – Charles-Marie Widor 279 – Louis Vierne 280)	
III.4. Zum Tempo	283
Felix Mendelssohn Bartholdy 284 – Robert Schumann 285 – Franz Liszt 285 – Johannes Brahms 286 – Max Reger 286 – Frankreich 287 – Tempoangaben - Tempo und Takt - Tempo und Notenwerte 289 – Tempozusammenhänge und -entwicklungen 291 (Tempozusammenhänge 291 – Tempoebenen 291 – Tempoentwicklung/Accelerando - Ritardando 292) – Ritardando - Ritenuto 294 – Die Accelerando-Fuge 294 – Zusammenfassung 295	
III.5. Das Rubato (die Agogik)	296
Zur Geschichte des Rubatos 296 – Carl Czernys und Mathis Lussys Angaben 299 – Die Angaben Hugo Riemanns 305 – Ein paar Beispiele aus dem Repertoire 306 – Das <i>a tempo</i> 307 – Der „Übergang“ 307 – Der gedehnte Auftakt 308 – Rubato und Dynamik 309 – Rubato und Akustik 312 – Rubato und Personalstil 312 – Klingende Zeugnisse des Rubatos 312 – Abschließende Bemerkungen 313	
III.6. Weitere Interpretationsaspekte	314
Das Arpeggieren 314 – Das Nachschlagen der Oberstimme 316 – Die <i>notes communes</i> 317 – Die Ornamentik 322 – Der Vorschlag 323 – Der Pralltriller 324 – Der (längere) Triller 326 – Weitere Beispiele aus dem Repertoire 327 – Der Mordent 328 – Der Doppelschlag 328 – Weitere Ornamente 329 – Technische Hinweise 330	
Nachwort	332
Index	334

Vorwort

Der zeitliche Abstand zur Musik der romantischen Epoche wird immer größer, inhaltlich scheint sie uns dennoch ganz nah zu sein. Betrachten wir die gängigen Programme heutiger Orgelkonzerte, ist neben Johann Sebastian Bach und einigen Alten Meistern wie François Couperin oder Dietrich Buxtehude die Musik der Romantik am stärksten vertreten. Einerseits gleitet die romantische Musik immer mehr in die Sparte „historische Aufführungspraxis“ hinein, andererseits ist sie weiterhin sehr lebendig und somit auch „modern“.

Dies gründet zum einen darin, dass die romantische Musik und die große romantische Orgel den Hörer – auch den ungeübten – emotional stark erfassen können, zum anderen darin, dass die neuere Musik im heutigen Musikleben eine ähnlich starke Position wie die romantische nicht hat einnehmen können, huldigt die Moderne doch einer gänzlich andersartigen Ästhetik. Sinn der „klassischen“ Ästhetik ist: möglichst schöne Kunst als Flucht aus und Erholung von dem hässlichen oder sogar langweiligen Alltag. Die Moderne hingegen mahnt durch ihre Kunst scharf und daher häufig unbequem zur geistig-seelischen und intellektuellen Auseinandersetzung mit der Zielsetzung, ein anderes Bewusstsein und somit neue Standpunkte zu erreichen.

Ein weiterer Grund für die Nischenposition der Moderne ist auch, dass die Neue Musik – von gewissen eher antiquierten Spielpraktiken wie dem Cluster, halb gezogenen Registerschleifen und der des Motors etc. abgesehen – keine vollkommen neue Spielpraxis entwickelt hat, die ihre Ästhetik hätte untermauern können. Die Tastenmusik von Paul Hindemith und Olivier Messiaen wird in der Technik ausgeführt wie diejenigen Werke, auf die diese Musik seinerzeit stilistisch reagiert (Hindemith regt in der Vorbemerkung zu den Orgel-Sonaten und der Orgel-Walze zu verwenden.) Der Kompositionsstil änderte sich also im frühen 20. Jahrhundert nicht grundlegend im spieltechnischen Umgang mit dem Instrument. Hinzu kommt, dass die Moderne in der Orgelmusik – denn besonders hochwertige – Orgel hervorgebracht hat, sie musste sich mit den Möglichkeiten historischer Orgeln und den Instrumenten der sogenannten „Orgelbewegung“ auseinandersetzen.

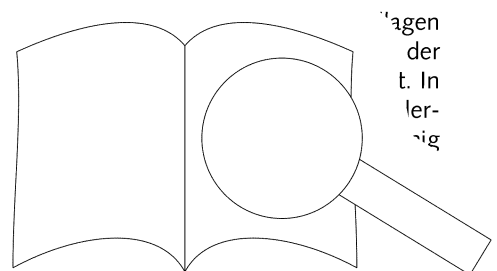
Ganz anders die Lage um 1800: Mit dem romantischen Kompositionsspielstil kam es zu einer Wende, vom differenzierten Non-legato des Barock und der Klassik hin zur Legato-Ästhetik. Am Beginn des 19. Jahrhunderts von Meistern wie Ludwig van Beethoven und Franz Schubert geprägt, wurde der Kompositionsstil und neue Spieltechnik verdrängten allmählich den alten. Im späten 18. Jahrhundert entstanden zwischen 1830 und 1845 die ersten wirklich neuen Orgelwerke, die zwar der Tradition des späten 18. Jahrhunderts verbunden waren, wohl aber durch die Erfindung neuer Erbauer – vornehmlich Eberhard Friedrich Walckers und Aristide Cavallé-Coll – in der Orgelbaukunst vollkommen neue Klangperspektiven eröffneten.

Tradition und Erneuerung lebten Seite an Seite. So beschwerte sich Franz Schubert um 1820 über altmodische Spielweise. Carl Czerny, der das Legatospiel auf Beethoven gelernt hatte, erzählt, er habe die Bekanntschaft mehrerer Personen gemacht, die in ihrer Spielweise diese Bemerkung [das Legatospiel] bestätigt (32. S. 16). Im Bereich des Instrumentenbaus finden sich ebenfalls Beispiele, die die Tradition des 18. Jahrhunderts fortführen. Ein einheitliches Bild lässt sich nicht abzeichnen, das nicht wünschenswert.

Zweck dieser Orgelschule ist es, das erste Teil meiner Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (8F) in möglichst vielen Facetten und Widersprüchen aufzuzeigen.

Die Zielsetzung

Die Orgelschule ist eine Orgelschule für Anfänger, obwohl anfangs die Orgelgeschichte durch die geschichtliche Entwicklung der Orgel im 19. Jahrhundert der Nachwuchs über technische Aspekte der Orgelgeschichte lernen können. Die Studierenden heute zwar differenzierte Aufführungspraxis werden aber häufig angewandt. So wissen z.B., um nur einige Aspekte



Tagen der t. In ler- rig

schönes Legato oder ein klangvolles Staccato produziert, wird die Klangästhetik bei Mendelssohn und Schumann häufig in einen Topf geworfen mit derjenigen bei Liszt und Reger und sind die Eigenarten der Orgeln Aristide Cavallé-Colls oder Eberhard Friedrich Walckers zu wenig bekannt.

Dieses Buch wendet sich nicht so sehr an Organisten, die die wenigen romantischen Orgeln spielen, die das 20. Jahrhundert und die „Orgelbewegung“ überlebt haben. Vielmehr ist es als Interpretationshilfe für diejenigen Spieler gedacht, die an einer modernen „Allround-Organ“ sitzen. Sie müssen an ihren Instrumenten experimentieren, wie man die Erkenntnisse sinnvoll umsetzt.

Obwohl einige Orgelstücke recht detailliert besprochen werden, will dieses Buch kein Interpretationsführer sein, in dem man quasi taktweise erfährt, wie ein Werk darzustellen ist. Vielmehr werden Grundsätze der Spieltechnik und Aspekte romantischer Expressivität aufgezeigt. Dabei stellt sich heraus, dass es die romantische Expressivität nicht gibt, sondern vielmehr frühere und spätere, zum Teil sehr divergierende Ansichten. Dies betrifft in erster Linie das Taktverständnis und die Bedeutung des Bogens (—), aber auch grundsätzliche Fragen der Artikulation.

Die meisten Aspekte sind hier nur so weit ausgearbeitet, dass der Leser ähnliche Probleme an anderer Stelle Übertragung selbst lösen kann. Zu gewissen Aspekten ist bewusst nicht endgültig Stellung genommen. Füllen muss der Leser zwischen unterschiedlichen Lösungen wählen.

Das Gros der Notenbeispiele ist geläufigen Werken von Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt, Franck, Widor und Vierne entnommen, weil diese Musik allgemein verbreitet und bekannt unumstritten ist. Um Josef Gabriel Rheinberger, Alexandre François Boëly und Camille Saint-Saëns enthält die obige Auflistung das Hauptrepertoire der Orgelromantik. Ist man in diesen genannten Meister zu interpretieren, wird die Bewältigung der Stücke weniger bedauerlich. Für die Komponisten kein besonderes Problem sein.

Die Orgel-Sonaten von Felix Mendelssohn Bartholdy spielen in diesem Buch eine wichtige Rolle, weil in ihnen tatsächlich alle Aspekte des Orgelspielstils in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthalten sind. Mendelssohn selbst schrieb in einem Brief an Breitkopf & Härtel: „Ich habe *6 Sonaten, in denen ich meine Art, die Orgel zu behandeln und zu spielen, versucht habe*“ (103. S. 156f).

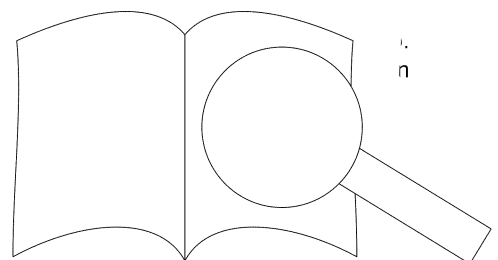
Von dieser „Art“ schreibt Hans von Bülow 1856: *Sein Spiel ist moderner Charakter, ebenso interessant und poetisch, als das der Organisten die Orgel spielen, hart ohne Energie, kurz: trocken und ledern ist* (20. S. 138). In England wurde Mendelssohn's School of Organ Playing in der Werbung des Londoner Verlag Novello & Co. 1845 angekündigt.

Die beiden für den Pedalflügel komponierten Sammlungen von Mendelssohn Op. 56 und Vier Skizzen Op. 58 von Robert Schumann sind hier häufig vertreten, weil sie für die Orgel konzipiert sind. Diese Kleinode sind – vielleicht mit Ausnahme der III. Studie in G-Dur – für die Orgel komponiert worden können. Auch die *Sechs Fugen über die Orgel* sind laut Titelblatt für Orgel oder Piano komponiert. Neben den Sonaten für Orgel sind Schumanns Op. 56, 58 und 60 zweifelsohne die beste deutsch-romantische Pedalorgelmusik komponiert wurde.

Die Geschichte der Orgelmusik wird nur soweit angesprochen, wie es für diese Darstellung unabdingbar ist. Die Orgelbauhistorie ist verzichtet worden. Die Bibliographie listet Publikationen auf, die für die Orgel und andere Instrumente hilfreich sein können. Das vierhändige Repertoire sowie Werke für Orgel und andere Instrumente unberücksichtigt bleiben.

Manche der Orgelstücke kommen mehrmals vor. Eine Wiederholung erscheint sinnvoll, da die Orgel ein Instrument ist, das sich nicht so leicht ändern kann und ein solches Buch selten in einem Zuge, sondern meist *peu à peu* erarbeitet werden kann.

Manche Orgelstücke, wenn dies für das Verständnis unbedingt notwendig ist, werden mehrfach besprochen, wie zum Beispiel die Choralvorspielen Op. 10 von Mendelssohn Bartholdy, den Choralvorspielen Op. 10 von Mendelssohn Bartholdy, den Symphonien Charles-Marie Widor's, die nur relativ wenig Raum gewidmet. Ich verweise auf die *historischen Aufführungspraxis*, Teil 1 (85. S. 100). Die Aufführungspraxis ist bei den Autoren sehr uneinheitlich, bisweilen aber stets „ss“ und nicht „ß“, während bei Wilhelm V.



Christian Heinrich Rinck schrieb wie Czerny durchweg „ss“ statt „ß“, deshalb finden wir bei Rinck z.B. *Fussspitze* mit drei „s“. Schreibfehler und inkonsequent gesetzte Interpunktionszeichen wurden nicht korrigiert. In französischen Texten ist die *accent*-Setzung keineswegs konsequent. Hier wurde immer die Fassung des Originaltextes übernommen. Auf die Einfügung von *[sic!]* wurde grundsätzlich verzichtet. Textteile und Zeichen in gerade stehenden eckigen Klammern [] sind stets Ergänzungen des Verfassers.

Leider konnten aus Platzgründen nicht alle angesprochenen Stellen begleitend mit einem Notenbeispiel im laufenden Text versehen werden. Daher ist am Anfang eines Kapitels das zusätzlich benötigte Notenmaterial aufgelistet. Es handelt sich dabei ausschließlich um folgende Editionen, die sich im Notenschrank der/des an der romantischen Orgelmusik interessierten Organistin oder Organisten befinden dürften:

- Felix Mendelssohn Bartholdy: Die *Sonaten* Op. 65
- Franz Liszt: *Praeludium und Fuge über BACH* und „*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*“
- César Franck: Die *Trois Chorals*
- Johannes Brahms: Die *Werke für Orgel*
- Max Reger: *Phantasie und Fuge in d-moll* Op. 135b (Erstfassung)

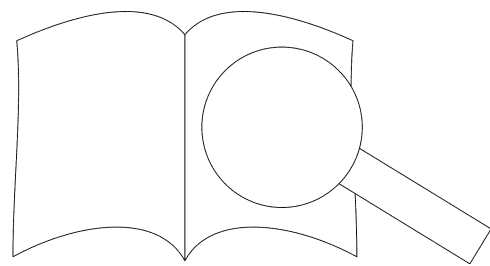
Hinweise auf die aus diesen Stücken zitierten Stellen werden anhand von Taktzahlen gegeben, mit Seitenzahlen. Wer ältere Editionen ohne Taktzahlen besitzt, muss daher die Takte der ar und Sätze selbst durchnummerieren.

Ganz herzlich danke ich für die Durchsicht des Textes als Ganzes oder in Teilen ur alphabetischer Reihenfolge): Marja von Barga, Margareta Hürholz, Dr. Li Volker Lutz, Siegfried Petrenz, Barbara Straub, Dr. Helmut Völkl. Ebenso herzlichen Dank auch an folgende Freunde, Kollegen und Studie wichtigem Quellenmaterial behilflich waren: Jochen Arnold, Williba Werner Jacob, Markus Kettner, Dr. Ewald Kooiman, Kurt Luer Moseby-Ehn, Andreas Rothkopf, Rollin Smith, Ulrich Stierle Jr. Mein besonderer Dank gilt meinen Studenten, die mich im Gedanken zu systematisieren und formulieren und mit de Quellen und der Musik klanglich erleben durfte. Zu danken ist auch dem *advocatus diaboli*, der sich end, horizontweiternd und antipedantisch eingemischt hat und somit zur inh

Ein paar Erinnerungen aus meinem Unterrit mit eingeflossen als Dank an diese vereh ansichten der „Leipziger Schule“, die e

Schließlich danke ich folgender the' en, die Material unterschiedlicher Art zur Verfügung stellten:

- Bibliothek der Musikhochschule
- Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart
- Bibliothek des Verbands der Kirchenmusik in Württemberg, Stuttgart und Esslingen
- Bibliothèque Nationale
- Bodleian Library
- Leipziger Universitätsbibliothek
- Max-Reger-Bibliothek
- Staatsbibliothek des Landes Baden-Württemberg, Stuttgart
- Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung
- Orgelgesellschaft der Orgelfreunde e.V. (Herrn)
- Österreichische Nationalbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Wien
- Städtische Bibliothek, Leipzig, Musikabteilung
- Städtische Bibliothek, Stuttgart, Musikabteilung.



PROBE-PARTITUR

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

Einleitung

Was ist „romantisch“?

Peter Rummenhöller schreibt aufschlussreich: *Romantik ist kein Epochenbegriff, sondern eine Weltanschauung* (144. S. 9). *Das sind die drei Säulen romantischen Denkens, Fühlens und künstlerischen Gestaltens: [1.] die Sehnsucht, die sich nach rückwärts in die Vergangenheit richtet, als Eingedenken; [2.] das Leiden, das dem Ungenügen an der ungeliebten Gegenwart Ausdruck verleiht, als negative Vergegenwärtigung; und [3.] die Utopie als die Hoffnung, in ferner Zukunft das goldene Zeitalter wieder zu erreichen, Erlösung zu erlangen, als Verheißung* (144. S. 13).

Sehnsucht – Leiden – Utopie: Der romantische Mensch befindet sich „hier“ und sehnt sich nach dem „dort“; er steht in der zerreißenen Spannung dieser Dualität. Ziel ist aber nicht die Überwindung der Distanz, sondern die Auskosten ihrer Dramatik. Es ging den Romantikern also nicht darum, „drüben“ anzukommen.

Diese romantische Dualität ist auch ein Phänomen, das aus dem Christlichen oder genauer: aus der Krise des Christentums entstand. Vor allem nach der Säkularisation zu Beginn des 19. Jahrhunderts ungeheure Gedanken im Menschen zu wachsen, die christliche Religion sei vielleicht doch nicht die Lösung der Probleme der Gesellschaft und des Einzelmenschen. Johannes Brahms ist ein Zeuge dieser Haltung mit seinem 1865 komponierten *Deutschen Requiem*.

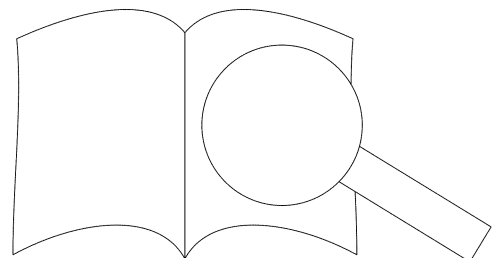
Die Romantik handelt vom Gemüt, ist aber selten gemütlich, sie betrifft das Sentimentale. In bedeutenden Werken niemals wirklich sentimental (wie gegensätzlich die Bedeutung des Wortes zum Ursprung doch sein kann!), vielmehr ist sie poetisch-lyrisch, majestätisch, hehr. Die Musik ist die romantischste, da der Ton weitaus besser als das Wort oder das Bild vom „Romantischen“ erwecken kann.

„Romantisch“ ist nicht nur eine Epochenbezeichnung, sondern auch ein Ausdruck eines Seelenzustandes. Demnach könnte man durchaus einzelne langsame Sätze von Bach als „romantisch“ bezeichnen (z.B. 2. Satz, *Andante*, des *Italienischen Konzerts*). Max Reger ist gewiss „romantischer“ als Franz Liszt in manchen Werken.

Welchen Zeitraum umfasst die Romantik? In der Literatur findet sie ihren Anfang um 1830. In der deutschen Musik keimt sie bei Ludwig van Beethoven, blüht bei Schubert und klingt bei Gustav Mahler und Max Reger auf. Die erste innige Blüte bei Franz Liszt.

Dies sind alles Namen aus deutschsprachigen Gebieten. Die „eigentlichen“ Romantiker sind die Franzosen. Die Musik Césars Francks wirklich? Die Definition weitaus romantischer als die deutsche. Er überschreitet, was er bisweilen nicht tun sollte. Ein Damoklesschwert über der französischen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Man kann als Bindeglied zwischen französischer Musik und deutscher Musik sehen. Für die französische Musik mag man das Todesjahr Widders und Viernes, 1937, ansetzen.

Es ist bezeichnend, dass die Romantik so typische und vor allem von Robert Schumann häufig als Vortragsbezeichnung verwendet wird. Sie lässt sich schlecht ins Englische oder Französische übersetzen. *Tenderly* bezeichnet eine gewisse Stimmung. Man braucht in diesen Sprachen mehrere Wörter, um das Schumannsche zu beschreiben. Man braucht in diesen Sprachen mehrere Wörter, um das Schumannsche zu beschreiben. Man braucht in diesen Sprachen mehrere Wörter, um das Schumannsche zu beschreiben. (Hierzu mehr im nächsten Kapitel zum Phänomen Stil“.)



Das Legato als Grundanschlagsart

Wie eingangs erwähnt, ist das Legato ein technisches Fundament der hoch- und späromantischen Spielweise. Es ist aber keineswegs so, dass das Legato als Grundanschlagsart eine „Erfindung“ der Romantik ist. Die französischen Cembalisten des 18. Jahrhundert haben nach den überlieferten Quellen in dieser Weise gespielt (vgl. z.B. François Couperin: *L'Art de toucher le clavecin* „Die Kunst, das Cembalo zu spielen“, 1717, und Jean-Philippe Rameau: *De la mécanique des doigts sur le clavessin* „Über die Fingertechnik auf dem Cembalo“, 1724/1731). Jacques Duphy nannte diese Spielweise *jeu français*, „französisches Spiel“, und damit ist belegt, dass die Franzosen damals anders – *più legato* – interpretiert haben als die Deutschen oder die Italiener.

Die Verbreitung des Legatospiels im 19. Jahrhundert hängt außerdem mit den Eigenarten des Hammerklaviers (Fortepiano) zusammen. Zunehmender Tastenwiderstand durch schwergängige Spielart und größerer Tastenfall machen eine Spieltechnik mit stärkerer Einbeziehung des Armgewichts erforderlich. Aus dem Gewichtspiel folgt, wie in Kap. I.1. dargestellt, das Drücken der Tasten und des Tastenbodens mit den Fingern, was ein Legato verursacht. Da im 19. Jahrhundert das Klavier für die meisten Organisten das Instrument war, auf dem sie hauptsächlich übten, hat die Klaviertechnik die Orgelspielweise stark beeinflusst.

Während die Musik des 18. Jahrhunderts tanzen, singen oder auch sprechen kann, verlagert sich der Schwerpunkt im 19. Jahrhundert auf das Singen. In den Orgelschulen ist mehrmals davon die Rede, die Orgel singen soll, was in der Romantik das Legato impliziert. Es ist freilich kaum möglich zu *canto* ist, ein Aspekt dieser für die romantische Interpretation so vorbildhaften Singweise Legato. So heißt es vom Orgelunterricht Alexandre Guilmants, er „bestand auf strenger Nachahmung des Sängers“ (*insisted on the strict legato, the bel canto of the singer*) (27.).

Hugo Riemann meint, ein wenig philosophisch: *Das Lebenselement der Musik ist die Bewegung. Die Pause kann nur als Kontrast Bedeutung erlangen. Der Typus musikalischer Bewegung ist nicht die Pause nachsetzende Staccato, sondern das die Pause verbannende Legato*.

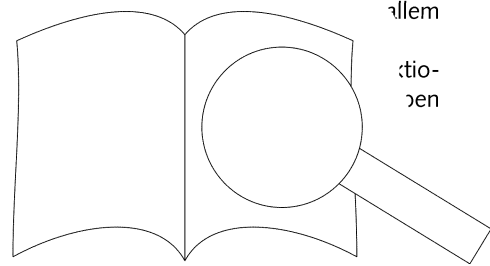
Hermann Keller geht einen wagemutigen Schritt weiter ins Philosophische: *„legato“ und „Religion“ denselben Wortstamm haben: religare = verbinden, bewahren, ja der Vollkommenheit, viel mehr als die Staccato. Ähnlich empfand Charles-Marie Widor den Orgelklang: „Es ist durch die Orgel die religiöse Empfindung in uns erweckt“ (C'est par l'idée de l'organe que nous l'idée religieuse) (191.).*

Wenn wir damit gleichsam beim Spekulativen angekommen sind, kann behauptet werden, dass das Legato dem bürgerlichen Sein entspricht und somit ein Merkmal der bürgerlichen Gesellschaft und des romantisch-bürgerlichen Musikempfindens versteht. Im 19. Jahrhundert wurde die Pflege des Musiklebens in hohem Maße durch die Kirche gefördert. Im 18. Jahrhundert hingegen lag der Schwerpunkt professioneller Musiker in Kirchen, an Höfen und in einigen öffentlichen Opernhäusern. Die Kirche wurde die Bürgerschaft gesellschaftliche Hauptinstitution, und sie suchte – bildlich gesprochen – den Kontakt zum Tastenboden.

Das Legato ist (beim Orgelspiel) zudem eine Interpretationsart, insofern als sie kaum persönliche Stellungnahme erzwingt: Ein Legato wird auf dem Papier optisch angegeben. Bei einem differenzierten, nicht angelegten Legato ist der Spieler gezwungen, mitzuentcheiden, denn jede Note muss in der Cembalo-Tradition in Teil und eine Pause unterteilt werden. Das erfordert Bildung und Erfahrung, was im 19. Jahrhundert gefehlt hat (s. dazu das Zitat von Konrad Friedrich Griep).

Wenn wir die romantische Musik als aus der Harmonie wachsende Kunst bezeichnen wollen, so ist auch dies ein Grund, weshalb eine Harmonie nicht wie eine Melodie artikuliert werden kann.

Andererseits ist das Legato ein wichtiger Bestandteil des professionellen Orgelspiels, vor allem in der romantischen Orgelmusik, aber auch noch bei Karl Straube am Beginn des 20. Jahrhunderts. Dies ist in Kapitel II.1. ausführlich dargestellt. Nur wurde das Legato im 19. Jahrhundert kirchlich gefördert. Im 20. Jahrhundert hin wurde das Non-legato durch die Erfindung des Pedals, zum Beispiel durch Charles-Marie Widor und Louis Vierne, zu einer reagierenden pneumatischen und elektropneumatischen Spielweise. Dies führt zu häufig schlampigen – Dauerlegato – und damit zu einem hohen Maße einer vielschichtigen Artikulation.



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

Zum Phänomen Stil

Die französische Orgelspielart in der Romantik ist vor allem durch die Größe der Pariser Kirchen und ihre häufig gewaltige Akustik geprägt, andererseits durch die Eigenheiten der französischen „Volksseele“, die in gewisser Weise zurückhaltender und distanzierter ist als ihr deutsches Pendant. Sie ist zwar nicht weniger tief als die deutsche, will diese Tiefe aber nicht direkt mitteilen, sondern nur „indirekt“ – quasi impressionistisch, also als Spiegelung in meist sanften Farben. Der Franzose sieht in der Musik keine metaphysische Auseinandersetzung mit der Sinnfrage des Lebens, sondern vielmehr eine Art, das alltägliche Leben (angenehm) zu gestalten. Daher spielt die Oper eine so herausragende Rolle im französischen Musikleben: die Welt als unterhaltsames Kunstwerk. Der Franzose könnte natürlich Tiefe zeigen, will es aber nicht unbedingt (Maurice Ravel ist dafür ein eindrucksvolles Beispiel).

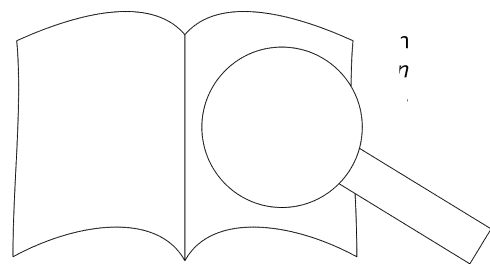
Der Deutsche hingegen sieht in der Metaphysik den Sinn der Musik; er ist letztlich expressionistisch, er geht stets *in medias res*, malt unverblümt mit starken Farben. So ist die Musik eines Johann Sebastian Bach, Ludwig Beethoven und Richard Wagner zu verstehen. *Der Deutsche schleppt an seiner Seele*, sagt Friedrich Nietzsche *Jenseits von Gut und Böse* (114.) – und meinte dies eher böse als freundlich, war er doch in den späteren Jahren von Georges Bizet weit mehr angetan als von Richard Wagner. (Überhaupt liefert Nietzsche im *Jenseits* eine scharf-überspitzte Beobachtung der Unterschiede zwischen den „Volksseelen“.) Albert Schweitzer hat eine interessante Studie über die Unterschiede zwischen deutschem und französischem Orgelstil verfasst: *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* (1906) samstags in der *gegenwärtigen Stand der Frage des Orgelbaues* (1927: 160.). Bei der Lektüre der folgenden Quelle ist zu bedenken, dass Schweitzer, 1875 geboren, Elsässer deutscher Nationalität war, der zeitweise in Deutschland, zeitweise in Frankreich lebte. Er war ein hochgebildeter und in Paris ausgebildeter Schweizer, der sich als Deutscher empfand, galt aber als Schweizer. Er ist ein Vertreter der Orgeltradition.

Der französische Organist unterscheidet sich vom deutschen durch die Virtuosität, die bei uns zum bedeutenden Organisten gehört, existiert nicht besser ausdrücken als wenn ich sage: der französische Organist ist persönlicher ... Wir haben keine [Schule], sondern ein jeder seine eigene Auffassung. Das ist zu einem gewissen Grade ein Vorteil, den die deutschen Organisten, so viel sie auch haben (160. S. 37). (Unter Karl Straube hat es in Leipzig tatsächlich eine „Schule“ gegeben, die Albert Schweitzer nennt zwei französische Schulen, die die deutsche Kunst beeinflussten; die zweite bezeichnet er als eine „Schule“, die die deutsche Kunst direkt nicht beeinflusste (160. S. 41). Zur alten französischen Schule rechnet Schweitzer Camille Saint-Saëns, zur jüngeren Schule zählt er neben Charles-Marie Widor auch Alexandre Langelier.

Zu bedenken ist hier auch der Unterschied in der Funktion der Kirchenorgeln in den verschiedenen Ländern Europas im 19. Jahrhundert. Geht man von der Orgel in Deutschland und England aus, so begleitete sie die Funktion im Gottesdienst, während sie in Frankreich ausschließlich Solostücke gespielt wurden (vgl. 149. S. 149.). In Frankreich wurden Orgeln in den verschiedenen Ländern Europas im 19. Jahrhundert in unterschiedlichen Funktionen eingesetzt, was auf die unterschiedlichen inhaltlichen Gegebenheiten und Entwicklungen zurückzuführen ist.

In einem Brief an August Schickel (Johns Berliner Orgellehrer) schrieb Sigismund Neukomm im Juni 1839: *Hier in Wien ist die Gelegenheit sich auf der Orgel zu üben, da der Katholizismus die kirchlichen Verrichtungen ausschließt, u. es, ausser den Gottesdiensten, keine Kirchen zu spielen. Auch fehlt es hier an guten Organisten – diese Herren sind die ihre moderne Notendrescherey auf der Orgel zum Besten geben (zit. nach ...)*

1853 im Artikel „Einiges über Orgelbau in Deutschland und England“ wie folgt: *In Oesterreich ist die Orgelbaukunst in Italien gräulich, in Frankreich ist sie ...* (zit. nach ...). Das zeigt ein heiter-dramatisches Bild des organbaulichen Zustands.



PROBE-PARTITUR

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

Überhaupt bemühen sich die Lehrwerksautoren – vor allem die deutschen –, das Orgelspiel als etwas Kirchliches zu apostrophieren. Hatte Knecht in seiner *Orgelschule* noch den kokett-unterhaltsamen Rokokostil gelehrt und Rinck seine *Praktische Orgelschule* Op. 55 (1819–1821) mit einem eleganten *Floeten-Concert* in F-Dur gekrönt, so propagieren andere Verfasser ein ernsthaftes, ruhiges, sprich rein liturgisches Orgelspiel. Rinck bietet daher in seiner späteren *Theoretisch-practischen Anleitung zum Orgelspielen* Op. 124 (1839) hauptsächlich gediegene Stücke zum Studieren an.

Trotzdem gewinnt die Orgel im 19. Jahrhundert allmählich eine konzertante – und daher für viele damalige Organisten anrühige – Position neben der liturgischen. Orgeln stehen nicht nur in Kirchen, auch Konzertsäle erhalten große „weltliche“ Instrumente. Das Orgelkonzert gewinnt an Bedeutung, nicht nur Orgeleinweihungen sind Gelegenheiten, die Orgel außerhalb des Ritus zu hören. César Franck z.B. bittet zum Recital in Sainte-Clotilde; Aristide Cavallé-Coll konnte große Instrumente in seiner Werkstatt aufstellen und ließ sie meistens mehrere Male vor der Auslieferung der Öffentlichkeit in Konzerten vorführen. Interessant ist auch die Auswahl der Werke, die in diesen relativ seltenen Orgelkonzerten in Paris dargeboten wurden. Man spielte Werke von Bach und Händel, von Mendelssohn und Schumann – also von deutschen Meistern – sowie eigene V Improvisationen. Die Bedeutung Robert Schumanns in Frankreich wird durch die Tatsache belegt, dass Bizet die *Sechs Studien* Op. 56 für Klavier vierhändig bearbeitet hat. Charles-Marie Widor z.B. hat in den Jahren ausschließlich Werke von Bach und eigene Kompositionen aufgeführt.

Mendelssohn, Schumann, Brahms und Liszt waren, anders als z.B. Camille Saint-Saëns Kirchenmusiker, sondern in erster Linie Pianisten, die auch Orgel spielten oder zumi komponierten. Der Choral übernimmt in der Orgelmusik jetzt insofern eine neue P macht: Der eigentliche ästhetische Ort der Musik – die Kirche – wird durch definiert.

Wie sehr das Pianistische das Orgelspiel damals geprägt hat, lässt sich z. B. in *Prière* von César Franck:

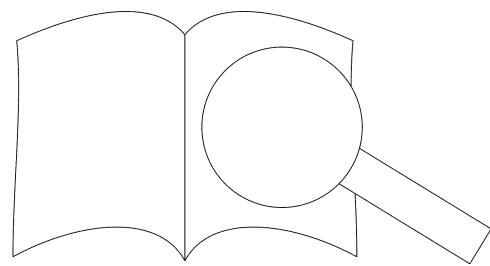
Ajoutez la Tromp. du R.

1.

Diese Struktur im Legato auf der Orgel da ist eine nicht heikle Aufgabe; auf dem Klavier könnte man sich mit dem rechten Pedal befassen. Ein vielstimmiger akkordischer Satz, wie man ihn bei Max Reger findet, zeugt ebenfalls vom pianistischen Geist. (Satzes der III. *Symphonie* von Charles-Marie Widor komponisten:

2.

akkordische Satz, wie man ihn bei Max Reger findet, zeugt ebenfalls vom pianistischen Geist. Jeder Komponist erreicht auf diese Weise Fülle und Lebendigkeit in der Orgelmusik.



PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Zahlreiche weitere Beispiele mit pianistischer Struktur ließen sich anführen, so z.B. von Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt und Julius Reubke.

Große Beachtung findet in den Orgelschulen von Justin Heinrich Knecht (79.), Christian Heinrich Rinck (139.) und Wilhelm Volckmar (175.) das Choralspiel. Die ganze *Dritte Abtheilung* der *Vollständigen Orgelschule* Knechts (187 Seiten) ist dem Choralspiel gewidmet. Rinck behandelt im dritten Teil seiner *Theoretisch-practischen Anleitung zum Orgelspielen* auf 24 Seiten die Begleitung des Choral. Volckmar wiederum widmet etwa ein Drittel seiner *Orgelschule* (102 von insgesamt 304 Seiten) der Begleitung des Choral und der Choralbearbeitung. Dies belegt, dass die genannten Pädagogen bemüht waren, das auf ein niedriges Niveau abgesunkene liturgische Orgelspiel wieder auf höhere Ebenen zu bringen.

Konrad Friedrich Griepenkerl beklagt sich 1844: ... *kein großer Künstler bewirbt sich mehr um solche [Organisten-] Stelle, es müßte denn aus Liebhaberei oder Kunstenthusiasmus geschehen. Schon jetzt sind die meisten Organistenstellen im Besitz von Leuten, die kaum den Choralgesang der Gemeinde würdig begleiten verstehen* (52. I, S. I).

Der „Ausdruck“

Die Geschichte der Ausdrucksästhetik im 19. Jahrhundert ist äußerst vielschichtig und ihr hochinteressant. Natürlich dachte und fühlte man um 1830 keineswegs wie um 1880 oder 1900. In den Quellen ist eine stete Veränderung des Bewusstseins zu beobachten, sowohl was Spielweise als auch was die Auffassung des Ausdrucks angeht.

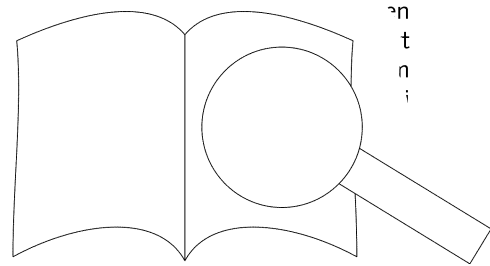
Dennoch sollte nur mit Vorsicht von Bewusstseinsentwicklung gesprochen werden. Man sollte nicht signalisieren, dass das Spätere besser sei als das Frühere; vielmehr sollte man von der Entwicklung des Bewusstseins reden. Diese Bewusstseinssteigerung bedeutet auch eine Steigerung der künstlerischen Eigenschaft, die dem Künstler durchaus nützlich ist! Bei einer solchen Bewusstseinssteigerung ist es naheliegender, dass letztlich die (objektive) Technik über den (subjektiven) Ausdruck zu dominieren beginnt. Alle Aspekte des Musizierens systematisiert werden. Und je mehr man systematisiert, desto enger – und enger – die Grenzen der Kunst werden. Eine solche Einstellung ist z.B. bei Marcel Dupré zu beobachten, bei dem die Regel offenbar wichtiger ist als der musikalische Inhalt und der dieser Inhalt untergeordnet ist.

Die Autoren waren sich im 19. Jahrhundert keineswegs einig, was die Interpretation ausdrucksmäßig zu gestalten sei. Vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts gehen die Meinungen stark auseinander. Phänomene wie Akzentuierung, Dynamik und Tempo werden kontrovers behandelt. Hugo Riemann ist in diesem Zusammenhang ein besonders eingehend und bisweilen kontrovers behandeltes Beispiel. Er ist der selbstbewussteste Autor und Kritiker. Die Lektüre aller dieser Quellen lehrt am Ende: Es gibt keine „richtige“ Lösung der jeweiligen Problematik (häufig aber eine falsche, die die Probleme zu definieren!).

Tiefschürfend-philosophisch ist die Frage, was der Ausdruck wirklich ist, kann nur am Rande Gegenstand dieses Unterrichts sein. Daher zunächst einmal mit Zitaten aus unseren Hauptquellen:

Carl Czerny sagt in seiner *Pianoforte-Schule* Op. 500, die Eigenschaften der *Spieltechnik seien ... die höchsten Ziele der Kunst, welches unbedingt darin besteht, Geist und Seele in den Tönen zu erwecken, und auf das Gemüth, und den Verstand des Hörers zu wirken* (33. III, S. 1). Emotiv ist die Auffassung von einer Interpretation gleichermaßen angesprochen werden.

Adolf Bach ... den „richtigen Vortrag“, 2. den „vollkommenen Vortrag“ (vgl. 98. S. 314ff). Der Komponist ... die Ausführung der vom Komponisten angeordneten ... eines Werkes. Tritt nun der sinnliche Reiz ... *dem Instrument oder der Stimme die wohlgeordneten ... und piano mannigfach und anmuthig wechselnde Bindungen aller Art, die leichten Läufer bisweilen*



PROBEBE-PARTITUR

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

durch Wechsel und Verschmelzung aller dieser und ähnlicher Mittel den Sinn ergötzen ... (98. S. 315). Tritt in der Ausübung ein unbewußtes Gefühl von dem Inhalt des Musikwerks hervor, so können wir das Lob eines gefühlvollen Vortrags beimessen (98. S. 316).

Große Bedeutung erlangte im vorigen Jahrhundert Eduard Hanslicks Buch *Vom Musikalisch-Schönen* (57.). Am Ende des ersten Kapitels, *Die Gefühlsästhetik*, listet Hanslick etliche Zitate von Johann Mattheson bis Richard Wagner auf, die bezeugen, dass die Emotion Hauptinhalt des Ausdrucks ist (Hanslick selbst war differenzierter in seiner Meinung).

Bei Mathis Lussy heißt es: *Der musikalische Ausdruck ist die Manifestation der Eindrücke, welche die unregelmäßigen, Tonart, Tongeschlecht, Takt und Rhythmus durchbrechenden Noten auf das Gefühl hervorbringen: er ist die Offenbarung der Kämpfe und Aufregungen, deren Sitz die Seele ist.*

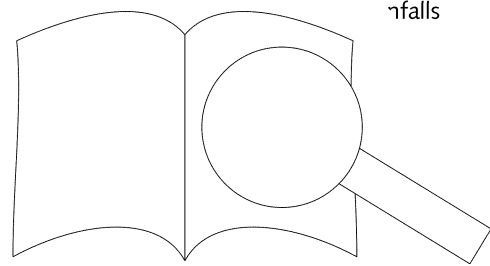
Der Geschmack endlich ist die Fähigkeit, dem Ausdruck die Kraft, die Wärme, die Bewegtheit zuzuführen, welche der Intensität des Eindrucks vollkommen entsprechen. In der Praxis geht das Wort Ges in das Wort Stil über, das nichts Anderes sagen will, als: der ohne Uebertreibung und unablässig Gebrauch derjenigen Mittel der Stärke, der Leidenschaft, der Accentuierung, der Nuanc Bewegung, welche der Struktur jedes Stückes und jeder Phrase angemessen sind (98. S. 316). Darstellung der Struktur ist demnach ein Aspekt des Ausdrucks.

Adolph Kullak schreibt poetisch: *Die Phantasie trinkt ihr Werk so lange mit der dasjenige Leben in vollkommener Fülle aufgenommen hat, zu dem sie organisirt ist, als sie die Schönheit nicht allein darbieten, sondern darüber hinaus in eine höhere Sphäre verweisen. Man nigt faltigkeit in der Einheit ist das Leben, ist der Geist.*

Hugo Riemann wiederum formuliert recht kühl: *Unter Ausdruck versteht man die Objektivierung einer Idee, die für Andere sichtbare oder hörbar ist. Die Darstellung derselben, die Mittheilung eines Gedankens; ... Spezieller versteht man den Ausdruck, die charakteristische Ausprägung der Idee in ihrer Form. Der Ausdruck ist hiernach direkt verständlich als die deutliche Darstellung der musikalischen Gedanken, das plastische Heraustreten der Motive und Themen, die Übung des Aufbaues des Kunstwerks (128. S. 43).*

Riemann betont die Rolle des Interpreten, der das Leben erweckt, will sich aber nicht begnügen mit der Suche nach dem, was als vollendet empfunden wird (128. S. 45). ... es gilt nur, durch Vertiefung der Wesens der Metrik, Rhythmik, Dynamik und Agogik das Empfinden besser vorzubereiten, um zu verstehen, was geschehen pflegt (128. S. 64).

Ziel unserer Auseinandersetzung ist es, ein klares Bild von der Klangvorstellung des Komponisten beziehungsweise seiner Intention zu erhalten. Der Werk kann nicht von seinem klanglichen Hintergrund getrennt und aus dem Kontext herausgelöst werden, ohne dass eine Transkription entsteht (die freilich in der Romantik eine wichtige Rolle spielte – das zeigt ihre Geschichte durch die Jahrhunderte – und in der Moderne der Komponist komponiert nicht Noten auf einem Stück Papier, sondern durch die verschiedensten Mitteln unserer Notenschrift festzuhalten versucht. Dies gilt vor allem für Kompositionen, die in der Romantik geschrieben wurden. Dieses Klangbild ist facettenreich und komplex, es ist die Artikulation und Tempo gehören dazu. Die Transkription ist nicht das ursprüngliche Klangbild, sondern eine Abbildung des ursprünglichen Klangbildes. Eine Transkription kann dabei die eigene Persönlichkeit des Transkribenten zum Ausdruck bringen. Im Nachwort.



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

Die Quellen und ihre Autoren

Aus Platzgründen war es nötig, sich auf die Orgelkunst des deutschen und französischen Sprachgebietes zu beschränken. Dies vor allem, weil das Repertoire anderer Länder vergleichsweise marginal ist, mit mehr oder weniger illustren Ausnahmen wie z.B. Sonaten von Edward Elgar (GB) und Oskar Lindberg (S) oder auch Werken eines Marco Enrico Bossi (I) oder Edwin H. Lemare (USA). Sie kommen hier daher nur am Rande vor.

Es ist weder sinnvoll noch möglich, die Ansichten aller überlieferten deutschen und französischen Lehrwerke zu allen Aspekten mitzuteilen. Die getroffene Auswahl kann für das Orgelspiel heute aber repräsentativ und instruktiv sein.

Dabei lässt sich nicht mehr feststellen, ob die in den Lehrwerken propagierten – teilweise widersprüchlichen – Verhaltensweisen damals schon weitverbreitete Tradition waren, oder ob der Verfasser seine persönliche Meinung darstellt und vielleicht sogar eine „Spielweise der Zukunft“ einführen möchte. Diese Problemstellung kann hier aber vernachlässigt werden.

Man muss unterscheiden zwischen Orgelschulen, die sich an Anfänger wenden, und solchen Lehrwerken, die Pianisten gedacht sind, die Orgel spielen lernen wollen. Interessanterweise gehören die meisten deutschen Schulen zur letzteren Kategorie, die meisten deutschen hingegen zur ersten.

Erwähnt werden soll auch die Tatsache, dass die meisten deutschsprachigen Schriften für Orgelmusik in Mittel- und Süddeutschland entstanden sind. Allein Carl Armbrust und Riemanns aus dem hohen Norden (s. 134.).

Die in diesem Buch behandelte Periode fängt kurz vor 1800 an und endet mit der 1795–1798 gedruckten *Vollständigen Orgelschule* von Justin Heinrich Knecht und endet mit der *Méthode d'orgue* Marcel Duprés aus dem Jahre 1927. Nachstehend sind die wichtigsten Quellen.

Deutschsprachige Quellen

Orgelschulen und -editionen

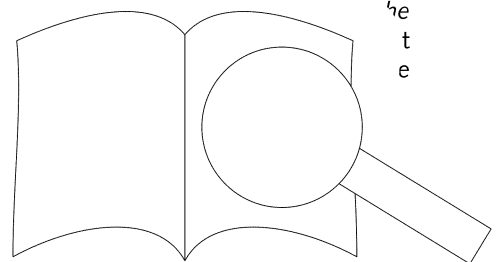
Justin Heinrich Knecht wurde 1752 in Biberach geboren. 1771 Musikkapellmeister und Organist. 1806 wurde er Hofdirigent in Stuttgart. Danach kehrte er nach Biberach zurück, wo er 1817 starb.

Knechts Schule spielt hier eine wichtige Rolle, und andererseits das wichtigste Zeugnis der Orgel- und Klavierschulung des frühen 19. Jahrhunderts ist. Knecht hat auch die Romantik typische Spielart propagiert und andererseits das wichtigste Zeugnis der Orgel- und Klavierschulung des frühen 19. Jahrhunderts ist. Knecht hat auch die Romantik typische Spielart propagiert und andererseits das wichtigste Zeugnis der Orgel- und Klavierschulung des frühen 19. Jahrhunderts ist. Knecht hat auch die Romantik typische Spielart propagiert und andererseits das wichtigste Zeugnis der Orgel- und Klavierschulung des frühen 19. Jahrhunderts ist.

Nur wenige Jahre nach Knechts Lehrwerk wurde **Johann Gottlob Werners** *Orgelschule oder Anleitung zum Spielen des Instrumentes* (Meißen 1805/21807). Dieses Lehrwerk ist eine der wichtigsten Orgelschulen in Deutschland am Beginn des 19. Jahrhunderts. Werner wurde 1771 in Meißen geboren und kam nach Organistentätigkeiten in Frohburg und Hohenstein 1819 als Domorganist nach Meißen, wo er 1822 starb.

Johann Sebastian Bach hat zwei Orgelschulen verfasst. In der ersten, 1739 erschienenen, *Theoretisch-practische Organ-Schule* enthält nur wenige Anweisungen zum Orgelspiel und zur Förderung des Bewusstseins.

Carl Philipp Emanuel Bach in Elgersburg/Thüringen geboren und war von 1743 bis 1748 in Mittel hatte seinerzeit bei Johann Sebastian Bach in Leipzig



PROBEPARTITUR

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

Kittel die Bachsche Spieltradition kennen. Rinck kam 1805 als Organist nach Darmstadt, wo er 1813 in die Dienste des Großherzogs Ludwig I. trat. Als Interpret und Pädagoge war er weit bekannt; Felix Mendelssohn Bartholdy besuchte ihn 1822.

Johann Christian Friedrich Schneider (1786–1853) studierte an der Universität in Leipzig und wurde dort später Organist, zunächst an der Universitätskirche, ab 1813 an der Thomaskirche. Er ging 1821 nach Dessau, wo er als Hofkapellmeister und Hoforganist tätig war. Schneiders *Orgelschule* (2. Teil des vierteiligen *Handbuch für Organisten* 1829–1830) wurde ins Englische und Holländische übersetzt.

Konrad Friedrich Griepenkerl (1782–1849) kommt das große Verdienst zu, die erste Gesamtausgabe der damals bekannten Orgelwerke Johann Sebastian Bachs ediert zu haben (Verlag C.F. Peters, Leipzig 1844ff). Die Vorworte zu diesen Editionen sind wichtige und intelligente Zeugnisse orgelinterpretatorischer Ansichten um 1840. Im Vorwort zu seiner Ausgabe von Bachs *Chromatischer Fantasie und Fuge* (BWV 903) beschreibt Griepenkerl ausführlich eine Spielweise, die er als Erbe Bachs bezeichnet: Er habe sie nämlich von Johann Nikolaus Forkel erfahren. Nur sollte mit diesem Erbe genauso kritisch umgegangen werden wie mit dem von Jacques-Nicolas Lemmens; letzterer hat ebenfalls die Spielweise von Forkel und Adolph Hesse „geerbt“, die, wie weiter unten gezeigt, keineswegs die Tradition des 18. Jahrhunderts widerspiegelt.

Die 1838 erschienene *Practische Orgelschule* von **Friedrich Wilhelm Schütze** war weit verbreitet und im 19. Jahrhundert etliche Auflagen. Im dazugehörigen *Handbuch zur practischen Orgelschule* gibt er den Anfänger sehr genaue Anweisungen. Schütze zeigt vor allem im Bereich der Analyse und Phrasierung ein Bewusstseins- und Reflektionsniveau. 1807 in Döcklitz bei Querfurt geboren, wurde er nach dem Studium in Dresden. 1842–44 studierte er Theologie in Leipzig. Er starb dort 1888.

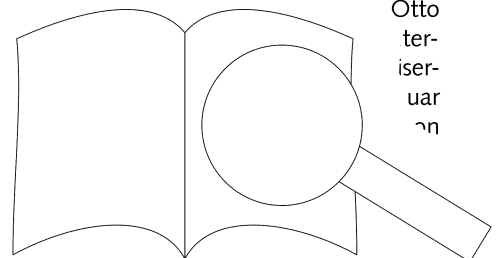
Adolph (auch Adolf) **Friedrich Hesse** wurde 1809 in Breslau als Sohn eines Orgelbauers geboren. Er studierte Orgel und Komposition bei Friedrich Wilhelm Berner, später bei Rinck und Klavier bei Johann Nepomuk Hummel, bei dem er die Klavierspieltricks erlernte. 1831 wurde er Organist an der Kirche St. Bernardin in Breslau; die Orgel wurde nach seinem Tod im Jahre 1863. Hesse war auch Pianist und Dirigent. Als Organist besuchte er 1844 ein stark beachtetes Konzert an der neuen Orgel in Saint-François in Paris. 1844 wurde er Organist an der Kirche St. Martin in Paris. Hesse vertrat ein Verhältnis zu Jacques-Nicolas Lemmens s. weiter unten.)

Besondere Autorität als Interpret, Improvisator und Pädagoge. **August Gottfried Ritter** (1811–1885). Er studierte wie Hesse Klavier bei Johann Nepomuk Hummel in Berlin, dem Lehrer Felix Mendelssohn Bartholdy in Merseburg und war von 1847 bis zu seinem Tode am Magdeburger Dom. Ritter wurde unter Ritters Aufsicht 1856–61 ein Instrument mit 88 Registern von Adolph Hesse erbaut. Ritter war einer der wenigen Orgelspieler des 19. Jahrhunderts, die sich mit der Orgel beschäftigten. Seine *Kunst des Orgelspiels* in drei Teilen wurde mehrfach revidierte Auflagen und war noch bis vor dem Zweiten Weltkrieg die von den musikalischen Ansichten her maßgebende. Die seinerzeit viel benutzte *Orgelschule* von August Gottfried Ritter, den „Czerny der Orgel“ – ist ein ganz besonderes Zeugnis. Die Zehngebunden (Edition) so minutiös behandelt. Volckmars Aussagen zeugen von hohem Traditionsbewusstsein und klarer Vorstellungskraft, bisweilen aber auch von ermüdender Pedanterie. August Gottfried Ritter hatte bei Johann Gottfried Vierling studiert und gab Aspekte der thüringischen Orgelbauweise weiter. Nach kurzen Aufenthalten als Organist in Soest und Kassel, wo er 1847 unterrichtete, unternahm er eine Reise nach Braunschweig. Von Homburg aus – dort blieb er bis zum Lebensende – wurde er Organist und -sachverständiger.

Volckmar (1812–1887) – man nannte ihn auch Volckmar – ist ein ganz besonderes Zeugnis. Die Zehngebunden (Edition) so minutiös behandelt. Volckmars Aussagen zeugen von hohem Traditionsbewusstsein und klarer Vorstellungskraft, bisweilen aber auch von ermüdender Pedanterie. August Gottfried Ritter hatte bei Johann Gottfried Vierling studiert und gab Aspekte der thüringischen Orgelbauweise weiter. Nach kurzen Aufenthalten als Organist in Soest und Kassel, wo er 1847 unterrichtete, unternahm er eine Reise nach Braunschweig. Von Homburg aus – dort blieb er bis zum Lebensende – wurde er Organist und -sachverständiger.

Was für Folgen hat die Orgelbauweise Lemmens-Tradition ist, bedeutet für Deutschland bis zu einem gewissen Grad die „Kunst des Orgelspiels“ um Karl Straube am Beginn des 20. Jahrhunderts: zentrierte Macht und weitreichende Interpretatorischer Ansichten. **Karl Straube** (1845–1924) Sohn eines

Organbauers geboren, erhielt den ersten Orgelunterricht von Otto Straube an der Berliner Marienkirche (wo seinerzeit / Straube bekam Straube Orgelunterricht von t Straube. 1897 wurde Straube Organist an c Straube. In der Folgefolge Carl Piuttis als Thomasorganist in Leipz Straube. Seit 1907 unterrichtete er Orgel a Straube. Straube kam aus dem In- und Ausland. Günter Hartmann hat s Straube auseinandergesetzt (vgl. 58.).



Klavierschulen/Theoretische Schriften

Ein wichtiger früher Zeuge ist **Carl Czerny** mit seiner *Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule* Op. 500 aus dem Jahre 1839, die er der englischen Königin Victoria widmete. Der dritte Teil dieses Lehrwerkes enthält vielfältige Angaben zum musikalischen Ausdruck, die für die Interpretation der Musik z.B. eines Mendelssohn bedeutsam sind. Der Stellenwert dieser Schule lässt sich daran ermesen, dass z.B. Adolph Kullak, Mathis Lussy und Hugo Riemann sich darauf beziehen. (Zwischen dem Werk Czernys und den zuletzt genannten Publikationen liegen nur etwa 40 Jahre, aber welche Veränderung des Bewusstseins im Sinne einer Steigerung!) Carl Czerny, 1791 in Wien geboren, 1857 dort gestorben, war ein „Wunderkind“: Er konnte schon mit drei Jahren Klavier spielen und komponierte mit sieben Jahren. Als Zehnjähriger wurde er Schüler Ludwig van Beethovens, der ihn, wie weiter oben erwähnt, in die Kunst des damals recht neuartigen Legatospiels einführte. 1820 wurde der neunjährige Franz Liszt Czernys Schüler.

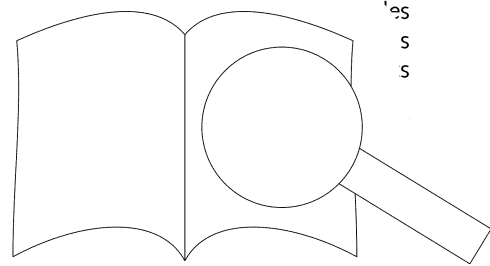
Der in Halle geborene **Adolf Bernhard Marx** (1795–1866) studierte Jura in seiner Heimatstadt und nahm parallel dazu Generalbassunterricht bei Daniel Gottlob Türk. 1824–1830 war er Herausgeber der *P allgemeinen musikalischen Zeitung*. 1850 gründete er zusammen mit Julius Stern und Theodor Kullak eine Musikschule, die ab 1852 „Konservatorium der Musik“ hieß und unter der späteren „Stern'sches Konservatorium“ zu beachtlichem Ruhm gelangte. Marxens vierbändiges Werk *Die musikalischen Komposition* (Leipzig 1841–1847) erfuhr zu Lebzeiten des Verfassers mehr wurde prägend für die Formanalyse in der Folgezeit. Marx verwendete wohl als erster die Form“.

In der 1861 erstmals erschienenen und von Hans Bischoff 1876 überarbeiteten *Ästhetik* ein philosophisches als ein praktisches Lehrbuch – von **Adolph Kullak** (1823–62; F. Kullak) – lässt sich wie bei Marx hochinteressante Angaben zur Darstellung zumindest der Orgel. Diese lassen sich ohne weiteres auf das Orgelspiel übertragen.

Neben Carl Czerny kommen z.B. auch Louis (Johann Ludwig) Adam und sein Sohn August Adam zum Wort. Es mag verwegen erscheinen, Klavierschulen als Ausgangspunkt für das Orgelspiel zu betrachten, doch waren die Organisten im 18. Jahrhundert eher Pianisten (wie z.B. Adolph Kullak). Die Pianistische in hohem Maße das Orgelspiel beherrscht. *Die Halt dieselbe wie bei dem Pianofortespiele* schrieb Christian F. C. (1791–1866) [über die Technik beim Orgelspielen] (1839. I, S. 12). Und Wilhelm Volckmar hat es sich angelegen sein lassen (mehrere Klavierschulen geschehen [ist]), *Uebungen aufzustellen, welche – der in der Neuzeit weit als dasselbe für die Orgel anwendbar, Rechts Orgelspielers erzielen sollen* (175. S. III). Alexandre (1805–1875) hat Orgel zu besitzen, muss man sehr gut Klavier spielen. *savoir très bien jouer du piano* (54. S. 11f). Zudem geben zumindest die frühen Orgelbücher im Bereich der Spieltechnik, sondern auch hinsichtlich der Interpretation, so dass man nicht nur im Bereich der Spieltechnik, sondern auch hinsichtlich der Orgel zu den ergiebigeren Klavierschulen greifen muss.

Wenn es um die Romantik geht, so ist der Name des Komponisten Richard Wagner (1813–1883) nicht vorbei. In seinem Pamphlet *Über die Kunst des Klavierspiels* (1869) gibt er einen äußerst interessanten – und sehr bösen – Bericht über das Klavierspiel von Johannes Brahms. Er sagt: „Ich habe in der europäischen Musikleben und propagiert dabei eine vielschichtige, expressive Klavierspiel von Johannes Brahms heißt es: *Herr Johannes Brahms war so fre mit ersten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keineswegs ein Instrumentalist ist, sondern ein Mensch, der sich mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzert an dem Klaviere spielen, was mich nun allerdings weniger erfreute, ... dessen Spielzeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte* (179. S. 195). Felix Mendelssohn kommen aus anderen Gründen.

Hugo Riemann (1849–1919) ist in seiner Zeit eine überragende, aber auch sehr kontroverse Persönlichkeit im Musikleben. Er betätigte sich als Pianist und Komponist, namentlich in den Bereichen Satzlehre und Arrangieren. Riemanns selbstbewusst und von teutonischer Grundhaltung geprägten analytischen Schriften hat das 1884 erschienene *Die musikalische Phrasierung auf Grund einer*



PROBE-KOPPEL

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

Metrik und Rhythmik (130.) große Aufmerksamkeit und heftigen Widerspruch erregt. Riemann wollte eine grundsätzliche Veränderung des musikalischen Verständnisses, er wollte *diese Umdeutung selbst da, wo sie vielleicht nicht in der bewussten Vorstellung des Komponisten gelegen hat* (130. S. 12)! Davon ist in Kap. III.3. die Rede.

Sein Wissen und seine Gedanken hat Riemann in knapper Form in den in Max Hesses Verlag in Leipzig zahlreich erschienenen *Kathechismen* mitgeteilt.

Für den praktischen Musikbereich hat Riemann eine *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule* veröffentlicht (Op. 39, 1883; 21890: 137.), in der er sich in den Anforderungen etwas menschlicher zeigt als in seinen theoretischen Werken. 1890 sind *Technische Studien für Orgel. Ein Supplement zu jeder Orgelschule* in einer zweisprachigen Ausgabe erschienen (deutsch-englisch: 134.). Diese Publikation, die Riemann mit dem Hamburger St.-Petri-Organisten Carl Armbrust zusammen verfasste, ist für unsere Auslegungen besonders interessant. Es handelt sich dabei nicht so sehr um ein tiefstaplerisches „Supplement“, sondern vielmehr um eine selbständige Orgelschule mit detailliert erklärendem Textteil. Vor allem wird dem Pedalspiel viel Aufmerksamkeit eingeräumt. Der notorische Neuerer Riemann hat dafür eine Liste von 12 neuen Applikaturzeichen ersonnen, die überflüssig sind und sich nicht durchgesetzt haben.

Riemann erschwert uns insofern die Arbeit, als er in gewissen Aspekten seine Meinung durch die vier Auflagen seiner Bücher hindurch (so z.B. in den *Kathechismen*) änderte. Zudem beweisen einige – wie die „Phrasierungsausgaben“ von Klaviermusik –, dass Intelligenz nicht immer vor Unklugheit steht. Der Einfluss Riemanns auf die nachfolgenden Generationen war enorm, und unsere heutige Auffassung allem zur Phrasierung, aber auch zur Akzentuierung – sind immer noch und viel zu sehr von ihm geprägt. Das Studium der Quellen zeigt, dass Riemann und einige seiner Zeitgenossen tatsächlich eine andere Richtung gaben.

Überhaupt ist es schicksalhaft, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Einfluss der Musikwissenschaft immer größer wurde: Das empfindsamer werdende Publikum verlangte eine Rolle, das analysierende Auge wurde immer wichtiger, der Klang trat in den Hintergrund, die Hauptzeuge, denn die Art, wie er analysierte, bezieht sich nicht so sehr auf die ausgeübte Musik –, als auf das Notenbild allein, wie es lesend am Schreibtisch betrachtet werden kann.

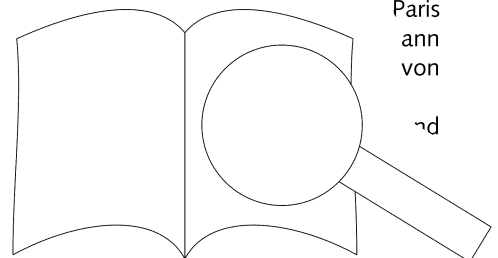
Die Beschäftigung mit Riemanns Theorien und deren Auswirkungen auf die Musikgeschichte ist ein wichtiges Feld der Interpretationsgeschichte chronologisch zu erfassen. Nicht nur die Werke Mendelssohns und Schumanns, sondern auch die Werke Liszt und dem späten Johannes Brahms da, die uns die Tür zur Darstellung der Werke selbst dem Werk keine Angaben mitgibt, muss sich unsere Interpretation auf Quellen und Sekundärliteratur stützen. So helfen uns Johanna Maria Rinck und Carl Czerny besser, das Werk der genannten Komponisten zu verstehen. Riemanns Theorien sind wiederum ein Fundament für das Verständnis des *Œuvres* von Liszt und dem späten Johannes Brahms da, wie man Werke von Franz

Französische Quellen

Die Gründlichkeit, mit der in Frankreich die Musikwissenschaft betrieben werden, scheint im 19. Jahrhundert ein eher deutsches Phänomen gewesen zu sein. In Frankreich gibt es nur ein einziges Äquivalent zu den oben aufgelisteten praktisch-theoretischen Werken, nämlich das von dem deutschsprachigen Schweiz geborene und in Paris lange Jahre tätige Mathis Lussy verfasste Buch *Le langage musical*. Der romanische Mensch legt viel Wert auf die wissenschaftliche Darstellung des Ausdrucks wie der germanische?

Mathis Lussy wurde in Stans geboren, ging 1846 nach Paris, wo er studierte und 40 Jahre lang Musiklehrer war. 1910. Wenn sich Lussy für die Orgel interessiert, dann ist er reichlich mit dem Titel *Die Kunst des musikalischen Ausdrucks* von Charles-Marie Widor und anderen Autoren bekannt. *L'expression musicale* hat Einfluss auf die Musikwissenschaft mit dem Titel *Die Kunst des musikalischen Ausdrucks*.

Die detaillierte Angaben zur Interpretation, ist Riemann. Lussy bemüht sich nicht so sehr um ein Verständnis der verschiedenen – heute meist vergessenen – Korrekturen.



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

Musizieren aufzuzeigen. Die Schwäche von Lussys Buch ist das Anhäufen von Einzelbeispielen, aus denen sich nur schlecht allgemeine Tendenzen ableiten lassen.

Was Orgelschulen betrifft, wurden die oben genannten und in Deutschland weit verbreiteten Lehrwerke von Johann Gottlob Werner (183.) und Christian Heinrich Rinck (Op. 55, 138.) ins Französische übersetzt, Werners Publikation erschien als *École d'orgue ou méthode élémentaire servant d'instruction à l'école de Rinck* (Paris, bei Richault [1833]) und Rincks Werk als *L'École pratique d'orgue* (Paris, ebenfalls bei Richault [1828]). Rincks Op. 55 hat im Übrigen auch vier englische Übersetzungen erfahren. Dies zeugt von der Vorreiterrolle deutscher Orgelspielkunst in jener Zeit.

Guillaume Lasceux (1740–1831) verfasste schon 1809 einen *Essai Théorique et Pratique sur l'art de l'orgue*, dieser wurde aber nicht gedruckt. 1841 erschien in Paris die *Méthode Théorique et Pratique pour orgue expressif* von **Louis-James-Alfred Lefébure-Wély** (1817–1869). Wie der Titel zeigt, handelt es sich dabei um ein Lehrwerk für das Harmonium. Erst seit der Publikation der *École d'Orgue* von Jacques Nicolas Lemmens (1862) besitzen die Franzosen eine eigene Orgelschule.

Jacques-Nicolas (Jaak Nikolaas) Lemmens wurde 1823 bei Antwerpen geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Er studierte am Konservatorium in Brüssel, wo er seinen großen Förderer Joseph Fétis kennenlernte. 1846 studierte Lemmens kurze Zeit bei Adolph Hesse in Breslau. Lemm richtete später eine Zeit lang am Konservatorium in Brüssel, gründete dann die *Ecole de Musique* Mechelen. Zu seinen Schülern gehörten Charles-Marie Widor und Alexandre Guilmant. Lemm Über die sogenannte „Lemmens-Tradition“ ist viel geschrieben worden. Marcel Dupré Orgelschule die dazu gehörige „Ahnenreihe“ auf. Die durch diese Persönlichkeiten Orgelspiels „sind althergebracht, sie kommen zu uns von Bach durch folgend traditionnelles, nous venant de Bach par la filiation suivante) (41. S. 78):

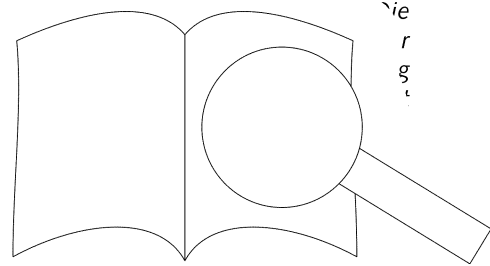
Friedmann et Philippe-Emmanuel BACH
Jean Louis KREBS († 1780)
J.P. KIRNBERGER († 1783)
Christian KITTEL († 1809)

Puis [danach]:

F.W. BERNER († 1827)
J.C.H. RINCK († 1846)
Adolphe HESSE (de Breslau) († 1863)
ami intime de Mendelssohn, professeur de [e
LEMMENS (de Bruxelles) (1823–1881)
professeur d'Alexandre GUILMANT et de „Lehrer von)

Widor selbst sprach von „der a tisc t addition der Werke Bachs. Sie wurde mir von meinem Lehrer Lemmens wei“ in Breslau erhielt, der sie wiederum von Forkel empfang, dem Schüler und B (la tradition authentique d'interprétation des œuvres de BACH. Elle m'a été lé de FORKEL, élève et t (176. S. 29).

Ewald Kooiman ha ainte tradition: essai de démystification (82.) gezeigt, dass es Unsinn ist, hier von , die die Merkmale des Bachschen Orgelspiels von Generation zu Generation f weitergeführt hat. Die Kette ist schon relativ früh gerissen (Forkel, 1749 gebo er Bachs). Dies betrifft vor allem die Frage nach der Grundanschlagsart. Adolph Fri s, wie später die Lemmens-Schule. mehr hat er ei ulierten Spielstil gepflegt, den Adol Die ns [Legatos] und Absetzens, wenn gewendet werden, wie von einem A. He 4). Hans von Bülow meinte 1856, dass f kulationsfreudige Spieltradition des 18. Jahr di. seiner Orgelschule propagierte Pedalapplikatur atz i Fußes im unteren Teil der Pedaltastatur beziehungs it auf die Bach-Tradition zurück, sondern vielmehr auf c Pedalspiel“).



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

Zur geradezu katastrophalen persönlichen Beziehung zwischen Lemmens und Hesse genügt hier folgende aussagekräftige Glosse von der Hand Hesses, publiziert in der *Neuen Zeitschrift für Musik* im März 1852:

Berichtigung. In dem Artikel „Herr Fétis“ (Nr. 2 dieser Blätter, Seite 17) findet sich eine auf mich bezügliche Stelle, welche gegen die Wahrheit gröblich verstösst. Hr. Fétis selbst sagt nämlich in Bezug auf einen Herrn Lemmens: er habe seine Studien unter mir fortgesetzt. Nachdem er lange hier verweilt, sei er mit einem Briefe von mir nach Brüssel zurückgekehrt, worin ich gesagt: „ich wüsste nicht, was ich Herrn Lemmens noch lehren sollte“. Da es mir keineswegs gleichgültig sein kann, mein Urtheil blosgestellt zu sehen, so muss ich hier der Wahrheit gemäss erklären, dass ich Hrn. Lemmens nie einen solchen Brief mitgegeben habe ... Ich unterrichtete ihn kurze Zeit (Herr Lemmens blieb nur über Winter hier) auf der Orgel der Hauptkirche St. Bernhardin, bei welcher ich angestellt bin. Das Talent des Hrn. Lemmens stellte sich damals als ein höchst mittelmässiges heraus; wenn derselbe später der grosse Mann wurde, für welchen ihn Hr. Fétis hält, so bin ich ganz ausser Schuld dabei. Dass ich Hrn. Lemmens nichts mehr lehren konnte, hat in sofern seine Richtigkeit, als derselbe Breslau verliess, ohne mir Adieu zu sagen, und ohne im Geringsten nach seinen Verbindlichkeiten gegen mich zu fragen (zit. nach 82. S. 71f).

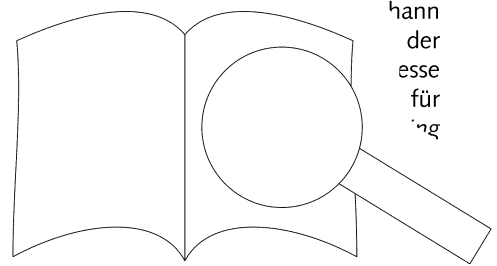
Wer, wie Jean Huré, es je wagte, öffentlich die „heilige Tradition“ in Frage zu stellen, traf auf bösen W' von den Mächtigen. (Jean Huré, 1877–1930, wurde 1925 Nachfolger von Eugène Gigout als St. Augustin in Paris.) In einem Artikel mit dem Titel *La Tradition de J.-S. Bach*, den Huré in der v deten Zeitschrift *L'orgue et les organistes* im Heft Nr. 33 vom 15. Dezember 1926 pul „Lemmens war in der Tat ein mittelmässiger Musiker, ein erbärmlicher Interpret und ein gro gleich ... erbärmlicher Interpret? Man kann es nicht bezweifeln, und der größte zeitgenä siker [Camille Saint-Saëns] bestätigte dies ohne Zögern“ (*Lemmens était, en ef médiocre, un interprète pitoyable et un grand virtuose des claviers ... Interpr douter et le plus grand des musiciens français contemporains* [Camille Sair 'ma... ter) (vgl. 82. S. 87). Für Huré war also der „Tastenvirtuose“ etwas verabscheu Widor nannte daraufhin Huré „einen Esel und zugleich einen Irren“ (u nach 115. S. 261).

Jean Huré erzählt an anderer Stelle, dass Camille Saint-Saëns „der ausstehen konnte“ (*ne pouvait pas souffrir le grand maître belg* it-Saëns war selbst ein ausgezeichneter Organist und konnte großartig improvisi skonzerte der großen Cavallé-Coll-Orgel im Pariser Palais du Trocadéro (1887) ad salutem undam.

Lassen wir aber auch die Befürworter Lemmens' z' en Orgelspiel berichtet Widor: „Vor ihm gab es keine Theorie, keine Regel, kein größtenteils missratene Pianisten, strampelten mehr schlecht als recht auf ihren Dec, , wie Frösche in einem Einmachglas, ohne zu ahnen, dass es für Organisten ein auso wie für Violinisten. Lemmens gab am Spieltisch den Eindruck von enorm- en, großartiger Gewaltherrschaft über den Rhythmus, unvergleichlicher Größe. I, zise; dies und die bewunderungswürdigen Akzente, sei es bei der regelmäßigen Wiec ktzeit, sei es, um ein Thema hervorzuheben oder ein Detail hervortreten zu lass „oli“ e Gleichzeitigkeit der Füße und der Hände“ (*Avant lui, nulle théorie, nulle règle bien sur leur pédales, ger ne ouilles, dans un bocal, sans se douter qu'il y a une tenue classique aussi bien p s violonistes. Lemmens, au clavier, donnait le sentiment de la colossale puis- , de la magnifique tyrannie du rythme, de l'incomparable grandeur. Rien r a et là d'admirables accents, soit au retour périodique du temps fort, soit pour m- , accuser un détail : absolu legato, impeccable simultanéité des pieds et des ma*

Lemmen, geprägt von „Klarheit, Kraft und Größe“ (*clarté, puissance et grandeur*) (vgl. 39).

F adalspiel und die Qualität der vorget mens als Orgelspieler so berühmt m achtgemälde, unterhaltsame Volksmusi uilmant schreibt über Lemmens: „Sein Bac sten und bildete die Grundlage für einen ernst complete revelation to French organists, and for omposition) (55. S. XXVII).



hann der esse für ng

PROBEKOPPE - PARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Neben Widor ist **Félix Alexandre Guilmant** ein wichtiger später französischer Zeuge. In der *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 2^{ème} partie (1926: 54.), macht Guilmant konzise Angaben zur romantischen französischen Aufführungspraxis. Guilmant besticht durch seine Erfahrung, Intelligenz, Geschichtsbezogenheit und die Klarheit der Darstellung. So kannte er sich z.B. mit altem Finger- und Fußsatz aus (vgl. 54. S. 1149ff und 1158) und druckt verschiedene Verzierungstabellen ab (vgl. 54. S. 1162 und 1165ff). Die *Encyclopédie* ist überhaupt eine Fundgrube, was viele Aspekte der französischen Musik nach 1900 angeht. (Olivier Messiaen hat darin die hinduistischen Rhythmen aufgelistet gefunden, die für die Entwicklung seines Personalstils so entscheidend wurden.)

Alexandre Guilmant wurde 1837 in Boulogne-sur-Mer geboren. Sein erster Orgellehrer war der Vater Jean-Baptiste. Von einem kurzen Studienaufenthalt bei Lemmens (ca. 1860) abgesehen, war Guilmant Autodidakt. Mit 34 Jahren wurde er 1871 Organist der Kirche Sainte-Trinité in Paris; hier stand ihm die 1869 erbaute Cavallé-Coll-Orgel mit drei Manualen und 45 Registern zur Verfügung. 1901 trat er zornig von diesem Amt zurück, nachdem seine Orgel in seiner Abwesenheit durch Joseph Merklin stümperhaft umgebaut worden war. 1896 übernahm Guilmant die Stelle als Professor für Orgel am Pariser Conservatoire als Nachfolger Charles-Marie Widor (der in diesem Jahr Professor für Komposition wurde). Guilmant starb 1911 in Meudon.

Kommen wir zu **Charles-Marie-Jean-Albert Widor** – so der volle Name. Widor wurde am 21.2.1863 geboren und hat von seinem Vater François-Charles Widor (1811–1899) den ersten Orgelunterricht. 1863 ging er auf Anregung Aristide Cavallé-Colls nach Brüssel, um bei Jacques-Nicolas Lefébure-Wély zu studieren. Cavallé-Coll hatte auch Alexandre Guilmant zu Lemmens geschickt und hoffte, dieser beiden großen Orgeltalente eine neue Ära der Orgelmusik in Frankreich einzuführen.

Über die Länge von Widor's Studienaufenthalt bei Lemmens ist viel spekuliert. Vorwort zu seiner Ausgabe von Lemmens' Orgelschule (Paris 1924, S. 3) mit, war. In dieser Zeit übte er täglich von morgens 8.00 Uhr bis in den späteren Abend, dessen spielte er Lemmens das auswendig gelernte Werk – meist von Bach – v. Morgen um 7.00 Uhr zur Korrektur vorlegte.

Aus dieser Mühle trat ein Orgelvirtuose, dessen Ruhm sich die Orgeln seines Mentors Aristide Cavallé-Coll ein und spielte Werkhalle in der Pariser Avenue du Maine. Am 28. Juli 1869 Cavallé-Coll-Orgel in Saint-Sulpice.

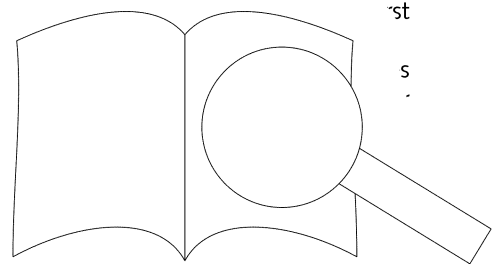
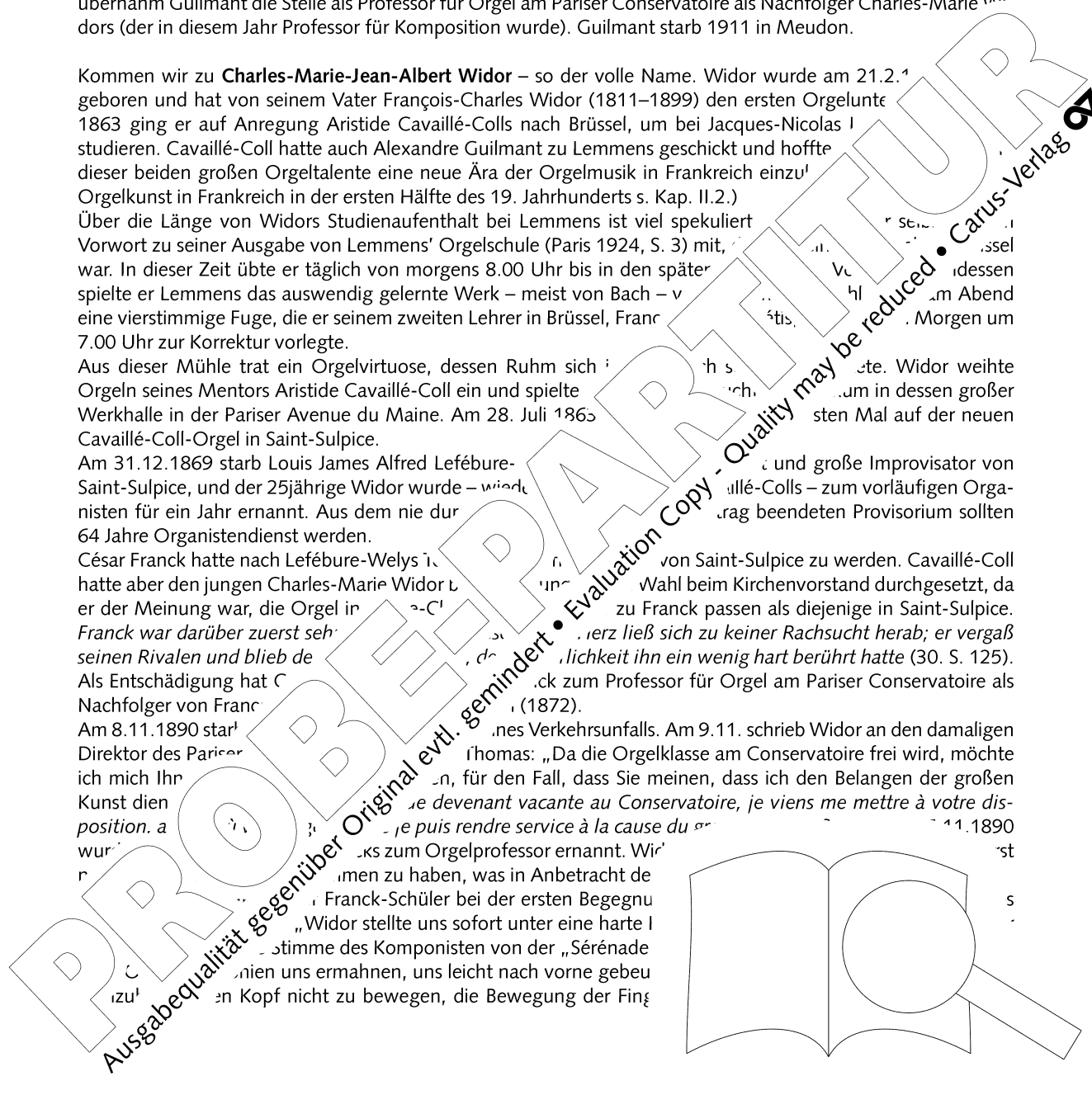
Am 31.12.1869 starb Louis James Alfred Lefébure-Wély, und der 25-jährige Widor wurde – wieder Orgel- und große Improvisator von Saint-Sulpice – zum vorläufigen Organisten für ein Jahr ernannt. Aus dem nie durchgeführten Provisorium sollten 64 Jahre Organistendienst werden.

César Franck hatte nach Lefébure-Wély die Orgel von Saint-Sulpice zu werden. Cavallé-Coll hatte aber den jungen Charles-Marie Widor für die Wahl beim Kirchenvorstand durchgesetzt, da er der Meinung war, die Orgel in Saint-Sulpice zu Franck passen als diejenige in Saint-Sulpice. Franck war darüber zuerst sehr empfindlich; er ließ sich zu keiner Rachsucht herab; er vergaß seine Rivalen und blieb dem Wohlwollen der Welt gleich. (1872)

Als Entschädigung hat er die Orgel in Saint-Sulpice zum Professor für Orgel am Pariser Conservatoire als Nachfolger von Franck ernannt (1872).

Am 8.11.1890 starb César Franck. Widor schrieb Widor an den damaligen Direktor des Pariser Conservatoire: „Da die Orgelklasse am Conservatoire frei wird, möchte ich mich Ihnen anheimstellen, für den Fall, dass Sie meinen, dass ich den Belangen der großen Kunst dienlich bin, zu erlauben, dass ich die Orgelklasse am Conservatoire frei werde. Je devanant vacante au Conservatoire, je viens me mettre à votre disposition. a. 11.1890

Widor wurde zum Orgelprofessor ernannt. Wir haben, was in Anbetracht der Orgel von César Franck-Schüler bei der ersten Begegnung. „Widor stellte uns sofort unter eine harte Leitung. Die Stimme des Komponisten von der „Sérénade des Anien uns ermahnen, uns leicht nach vorne gebeugt den Kopf nicht zu bewegen, die Bewegung der Finger

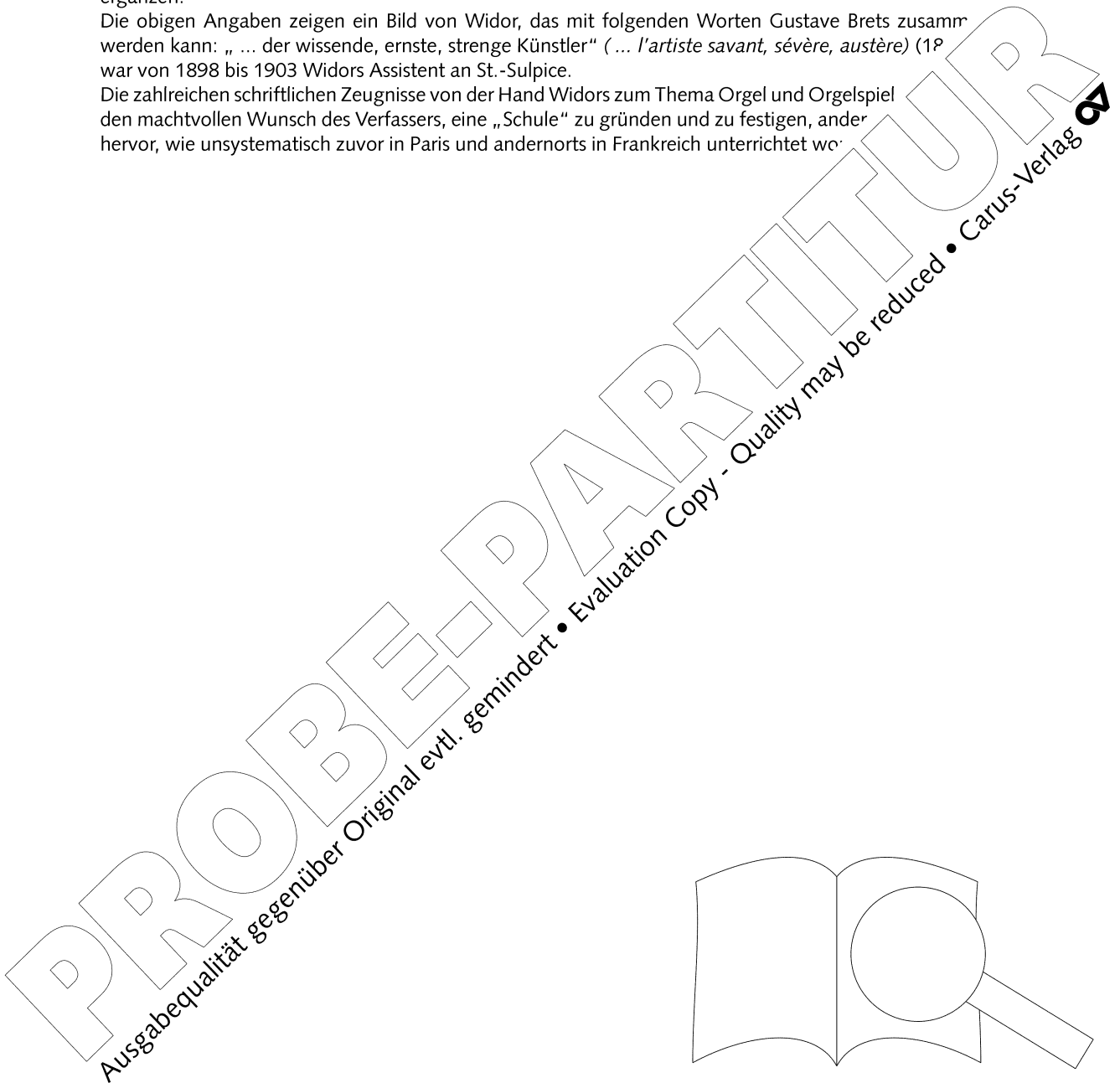


schlagen, den Schweller nicht zu missbrauchen usw.! Alles Sachen, die wir nicht wussten" (*Widor, immédiatement, nous soumit à un régime sévère d'exécution. J'entends toujours l'impérieuse voix de la „Sérénade“, de la „Korrigane“ et des „Dix Symphonies d'orgues“, nous recommander de nous tenir légèrement penchés en avant, de joindre les genoux, les pieds, de ne pas remuer la tête, de réduire au minimum l'articulation des doigts, de ne jamais frapper, de ne pas abuser de la „boite expressive“, etc.! Toutes choses que nous ne savions pas*) (169. S. 128).

Tournemire schreibt weiter: „Vor allem Vierne hatte die reine Technik von Lemmens vollkommen übernommen, wie sie durch Widor vermittelt wurde" (*Vierne, notamment, avait acquis intégralement la pure technique de Lemmens, transmise par Widor*) (169. S. 128). Vierne sei als Student seinem Lehrer Widor „extrem verbunden" gewesen (*extrêmement attaché*) (169. S. 129). **Louis Vierne** (1870–1937) hat also vor der Begegnung mit der Pädagogik Widors die Lemmens-Tradition nicht gekannt. Seine unveröffentlichte *Méthode d'orgue*, an der der Komponist lange arbeitete und die er leider nie fertigstellen konnte, sowie seine Erinnerungen (*Mes Souvenirs*: 176.; engl. Übersetzung in 216.) enthalten interessante Angaben, die die Aussagen Widors ergänzen.

Die obigen Angaben zeigen ein Bild von Widor, das mit folgenden Worten Gustave Brets zusammengefasst werden kann: „... der wissende, ernste, strenge Künstler" (... *l'artiste savant, sévère, austère*) (1P war von 1898 bis 1903 Widors Assistent an St.-Sulpice).

Die zahlreichen schriftlichen Zeugnisse von der Hand Widors zum Thema Orgel und Orgelspiel verdeutlichen den machtvollen Wunsch des Verfassers, eine „Schule" zu gründen und zu festigen, anderorts hervor, wie unsystematisch zuvor in Paris und andernorts in Frankreich unterrichtet wo-



Bibliographie (Quellen und Editionen)

I. Quellen- und Literaturverzeichnis

Die Quellen sind im Text mit in Klammern stehenden Zahlenkombinationen gekennzeichnet. Die Zahl vor dem Punkt (.) zeigt die Quelle an. Nach dem Punkt sind Seitenzahlen arabisch oder römisch angegeben. Bei mehrbändigen Quellen steht nach dem Punkt zunächst die Nummer des betreffenden Bandes, nach einem Komma dann die Seitenzahl.

Drei Beispiele:

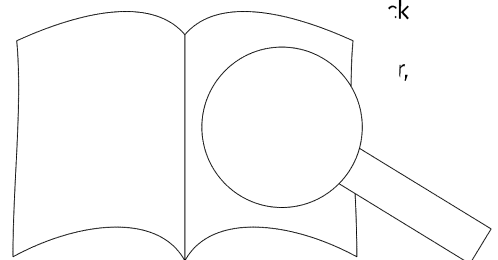
(151. S. 42): SCHÜTZE, Friedrich Wilhelm: *Handbuch zu der practischen Orgelschule*, Seite 42.

(98. I, S. 43): MARX, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Band I, Seite 43.

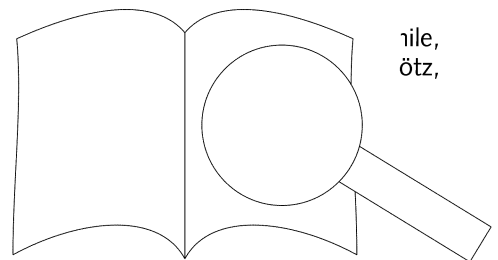
(51. I, S. II): GRIEPENKERL, Friedrich Konrad: Vorreden zur ersten Auflage von *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*, Band I, Seite II.

Eine hochgestellte Zahl vor dem Erscheinungsjahr (z.B. ²1807) benennt die Auflage, z.B.

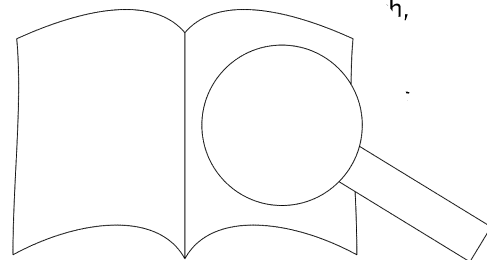
1. ADAM, Louis (Johann Ludwig): *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris 1782.
2. ADLUNG, Jakob: *Musica mechanica organoedi. Das ist: Gründlicher Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordir*, Berlin 1768. Faksimile hg. von Christhard Mahrenholz, Kassel 1972.
3. ANGERMÜLLER, Rudolph: *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis zu seinen Zeitgenossen*, München-Salzburg 1977.
4. BACH, August Wilhelm: *Der practische Organist*, Berlin 1739.
5. BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753. Faksimile, Leipzig 1969. Alle Zitate aus Teil I.
6. *Bach-Dokumente*, Band III. *Dokumente zum Nachdenken über Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schürer, Berlin 1977.
7. BACH, Johann Sebastian: *Ausgewählte Klavierwerke*, hg. von Max Reger (München 1902/03), Neuausgabe Wien 1973.
8. BACH, Johann Sebastian: *15 Große Orgelwerke*, hg. von Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig o.J. [1846].
9. BACH, Johann Sebastian: *Orgelwerke*, hg. von Philipp Straube, Leipzig 1913. Reprint Leipzig-Dresden 1983.
10. BAUDRILLARD, Jean: *Travaux de l'orgue*, Paris 1992.
11. BENOIST, François: Brief an den Verfasser, 18. März 1852. Zit. aus *L'Orgue* Nr. 76, 1955, S. 88f.
12. BEYSCHLAG, Adolph: *Organbau*, Leipzig 1908. Faksimile, Walluf-Nendeln 1978.
13. BLARR, Oskar: *Die Orgelstadt Düsseldorf. Instrumente · Spieler · Komponisten*, Düsseldorf 1978.
14. BOELLMANN, Hans: *Notes pour orgue ou harmonium*, „Notes pour l'exécution de ces pièces“.
15. BOUILLON, Louis: „Souvenirs anecdotiques sur Louis Vierne“. In: *In Memoriam Louis Vierne*, hg. von Fritz Simrock, hg. von Max Krumpholtz, Leipzig 1925, S. 220.



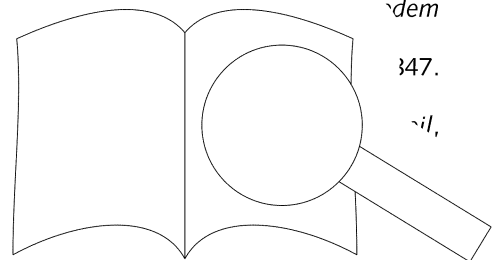
17. BRENDL, Karl Franz: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig*, Leipzig 41867. Zit. nach GAILIT, Michael: *Julius Reubke (1834–1858). Leben und Werk*, Langen bei Bregenz 1995, S. 217.
18. BRET, Gustave: „Les Symphonies pour orgues de Ch.-M. Widor“. In: *Bulletin Trimestriel des Amis de l'Orgue*, X/35, Paris September 1938.
19. BRICQUEVILLE, Eugène de: *Notes historiques et critiques sur l'orgue*, Paris 1899.
20. BÜLOW, Hans von: „Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel“. In: *Briefe und Schriften*, III. Band: *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig 1896, S. 136ff.
21. BÜLOW, Hans von: „Felix Mendelssohn (Vorwort zur revidierten Ausgabe des Rondo capriccioso)“. In: *Briefe und Schriften*, III. Band: *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig 1896, S. 403ff.
22. BUNK, Gerard: *Liebe zur Orgel. Erinnerungen aus einem Musikerleben*, Hagen 1981, zit. nach „Thüringer Orgeljournal“ 1996, S. 116, Arnstadt 1996.
23. BUSCH, Hermann Josef: „Es kommt ... auf richtige Wahl der Register sehr viel an.“ Zur Orgel Felix Mendelssohn Bartholdys“. In: *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, 167. Jahrbuch der Gesellschaft der Orgelfreunde e.V., hg. von Hermann J. Busch und Michael Sinzig 1998.
24. BUSCH, Hermann Josef: „Über Josef Rheinbergers Vorstellungen von Orgeldirigierregistrierung“. In: *Ars organi*, Heft 3, September 1990, S. 133ff. (Auch in: 23. Jahrbuch der Gesellschaft der Orgelfreunde e.V., hg. von Hermann J. Busch und Michael Sinzig 1998).
25. BUSCH, Hermann Josef: „Zwischen Tradition und Fortschritt – Zu Orgelkomposition in Deutschland im 19. Jahrhundert“. In: *Mundus organorum*, 10. Jahrbuch der Gesellschaft der Orgelfreunde e.V., hg. von Hermann J. Busch und Michael Sinzig 1978.
26. BUSSER, Henri: Interview in *La Tribune de l'Orgue*, März 1988, S. 10.
27. CARL, William C.: „Guilmant's contribution to Organ Music at the end of the 19th century“. In: *The Organ Music of Alexandre Guilmant*, hg. von Wayne Leupold, Miami 1984, S. XVII.
28. CAVAILLÉ-COLL, Aristide: *Sämtliche theoretische Arbeiten*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Schwarzach 1982.
29. CAVAILLÉ-COLL, Aristide: *Maison A. Cavallé-Coll*, Paris 1889. Faksimiledruck und Übersetzung, hg. von Alfred Reichling, Wiesbaden 1982.
30. CAVAILLÉ-COLL, Cécile und Emmanuel, A.: *Le maître et son élève. La formation d'un orguier. Origine – son art – son œuvre. Deutscher Übersetzung von Christa Glatter-Götz*, Wiesbaden 1982.
31. CLARK, Frederic Horace: *Liszt's Offenbach*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. 109. (s. unten), S. 119.
32. CZERNY, Carl: *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. 109.
33. CZERNY, Carl: *Vollständige theoretische und praktische Orgelschule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1991, S. 109.
34. DÄHNERT, Ulrich: *Die Orgel in der Musik des 19. Jahrhunderts. Ein Orgelinventar*, Leipzig 1983.
35. DAVIS, Fanny: „The Organ in the Music of Brahms as pianist and interpreter“. In: *Cobbett's Cyclopedic and Historical Dictionary*, London 1929. Zit. nach SHERMAN, Bernard D.: „Tempos and proportions“. In: *Early Music*, Vol. XXV/3, August 1997.
36. DICKINSON, John: „The Organ in the Music of Alexandre Guilmant“. In: *The Musician XVI*, Juli 1911, S. 47.
37. DICKINSON, John: *The Organ in the Music of Alexandre Guilmant, Pieces in Different Styles*, Band I, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
38. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
39. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
40. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
41. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
42. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
43. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
44. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
45. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
46. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
47. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
48. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
49. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
50. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
51. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
52. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
53. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
54. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
55. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
56. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
57. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
58. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
59. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
60. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
61. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
62. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
63. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
64. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
65. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
66. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
67. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
68. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
69. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
70. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
71. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
72. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
73. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
74. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
75. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
76. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
77. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
78. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
79. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
80. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
81. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
82. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
83. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
84. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
85. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
86. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
87. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
88. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
89. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
90. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
91. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
92. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
93. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
94. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
95. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
96. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
97. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
98. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
99. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.
100. DICKINSON, John: *Die Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung in der Musik*, hg. von Christoph Glatter-Götz, Wiesbaden 1982, S. XVII.



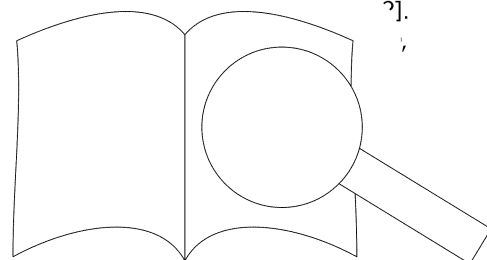
41. DUPRÉ, Marcel: *Méthode d'Orgue en deux parties*, A. Leduc, Paris 1927/1995. (Teil I = 41. I; Teil II = 41. II).
42. EDLER, Arnfried: *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982.
43. EMMANUEL, Maurice: *César Franck*, Paris 1930.
- 43a. FAUQUET, Joël-Marie: *César Franck*, Paris 1999.
44. FESSY, Alexandre-Charles: *Manuel d'orgue à l'Usage des Eglises catholiques*, Paris 1845.
45. FISCHER, Johannes: *Das Orgelbauergeschlecht Walcker in Ludwigsburg. Die Menschen – Die Zeiten – Das Werk*, Kassel 1966.
46. FORKEL, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802. Neudruck Kassel 1974.
47. FRANCK, César: „Avertissement“ in: *Chant Grégorien, restauré par le R.P. Lambillotte; accompagnement d'orgue par César Franck*, Paris 1858.
48. GAL, Hans (Hg.): *Johannes Brahms: Briefe*, Frankfurt am Main 1979.
49. GERMANI, Fernando: *Metodo per organo in 4 parti*, Rom 1978 (Edizione 1978). Beispiel aus *Parte 1*
50. GOTTSCHALG, Alexander Wilhelm: „Dr. Franz Liszt als Orgelkomponist und als Orgelspieler“ *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 46/47, Leipzig November 1899.
51. GRIEPENKERL, Friedrich Konrad: „Einige Bemerkungen über den Vortrag der chromatischer In: Johann Sebastian Bach: *Chromatische Phantasie für das Pianoforte*, Leipzig 1819.
52. GRIEPENKERL, Friedrich Konrad: Vorreden zur ersten Auflage von *Johann Sebastian Bach*, Band I, II und IV (= 52. I, II bzw. IV), Leipzig; datiert jeweils Braunschweig (Bd. I), Oktober 1844 (Bd. II) und Dezember 1845 (Bd. III).
53. GROßMANN-VENDREY, Susanna: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Orgelmusik*, Regensburg 1969.
54. GUILMANT, Alexandre: „La Musique d'orgue“. In: *Encyclopédie de la Musique*, hg. von Albert Lavignac/Lionel de La Laurens, Paris 1913, S. 83ff.
55. GUILMANT, Alexandre: „Organ Music and Organ Playing“. In: *The Organ Music of Alexandre Guilmant, Pieces in Different Styles*, hg. von Wayne Leupold, Miami 1984, S. XXV–XXVIII. Original in *Journal of Musicology*, 1913, S. 1–10.
56. GURGEL, Anne Marlene: „Komponist, Virtuose, Wissenschaftler“ In: *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts* (162. Vortragsjahr der Orgelfreunde e.V.), Sinzig 1998, S. 179ff.
57. HANSLICK, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 121918.
58. HARTMANN, Günter: *Karl Straube und seine Orgelmusik*, Bonn 1991.
59. HASELBOCK, Martin: *Franz Liszt: Seine Orgelmusik*, Wien o.J.
60. HASTINGS, Karen: „New Franck in America“. In: *The American Organist*, Dezember 1990, S. 92ff.
61. HAUPTMANN, Moritz: *Die Orgel*, Leipzig 1853.
62. HENDERSON, A. M.: „The Organ Music of Alexandre Guilmant, Pieces in Different Styles“, Band I, hg. von Wayne Leupold, Miami 1984, S. XV.
63. HENDERSON, A. M.: „The Organ Music of Alexandre Guilmant, Pieces in Different Styles“, Band II, hg. von Wayne Leupold, Miami 1984, S. 343.
64. HENSCHEL, Bernard D.: „Johannes Brahms, Boston 1907, S. 78. Zit. nach SHERMAN, Bernard D.: „Brahms in Brahms: period evidence“. In: *Early Music*, Vol. XXV/3, August 1997, S. 343.
65. HERZ, August: *Orgelschule. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlern des Orgelspiels* Op. 41, Erlangen und Leipzig 1890.
66. HERRMANN, Michael von: „Franz Liszt war Gast dieser Orgel in Weimar“. In: *Ars Organi*, 34. Jahrgang, Heft 3, S. 71.



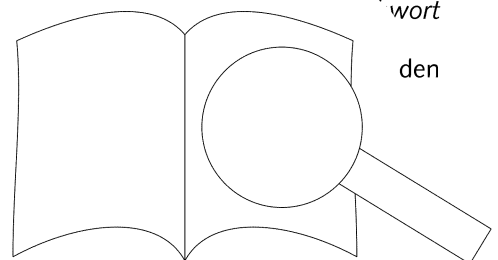
70. HOBBS, Alain: „Charles-Marie Widor“. In: *L'Orgue, Cahiers et mémoires* N° 40, Paris 1988.
- 70a. HUDSON, Richard: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*, Oxford 1994.
71. HURÉ, Jean: *La Technique de l'Orgue*, Paris 1918.
72. HURÉ, Jean: *L'esthétique de l'orgue*, Paris 1923.
73. D'INDY, Vincent: *César Franck*, Paris 1906.
74. KALBECK, Max: *Johannes Brahms*, 4 Bde., Berlin 1904–14.
75. KELLER, Hermann: *Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel 1955.
76. KITTEL, Johann Christian: *Choralbuch für Schleswig-Holstein*, Altona 1803.
77. KITTEL, Johann Christian: *Der angehende praktische Organist, Dritte Abtheilung*, Erfurt 1808.
78. KLOß, J. F.: *Die neue Orgel in der Pfarrkirche der P.P. Piaristen in der Josefstadt zu „Maria Treu“ gebaut von Karl Friedrich Ferdinand Buckow im Jahre 1858. Eine Denkschrift*, Wien 1858.
79. KNECHT, Justin Heinrich: *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere in drei Abteilungen*, Leipzig 1795 / 1796/1798. Faksimile (3 Bde.), Wiesbaden 1989. (Teil I = 79. I; Teil II = 79. II; Teil III = 79. III.)
80. KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802. Faksimile, Hildesheim New York 1985.
81. KOCHER, Conrad; SILCHER, Friedrich; FRECH, Johann Georg: *Orgelspielbuch. Eine kirchlich-classischen Orgelstücken alter und neuer Meister mit Finger- und Fußsatz der Orgelschule*, Stuttgart 1851.
82. KOOIMAN, Ewald: „La sainte tradition: essai de démystification“. In: *Orgues M*
83. KULLAK, Adolph: *Ästhetik des Klavierspiels*. Zweite umgearbeitete Bischoff, Berlin 1876. Faksimile, Regensburg 1994.
84. LASCEUX, Guillaume: *Essai Théorique et Pratique sur l'art de l'orgue*
85. LAUKVIK, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*, T
86. LEFÉBURE-WÉLY, Louis-James-Alfred: *Méthode Théorique* expressif, Paris 1841.
87. LEHMANN, Karen: „Mendelssohn und die Bach-Ausgabe“, Versuch einer Zusammenarbeit“. In: *Bach-Jahrbuch 1997*, Leipzig 1997.
88. LEMARE, Edwin H.: „The Art of Organ Playing“. In: *The Organ Music of Edwin H. Lemare, Series II*, [1910?], zit. nach: Leupold, Boston 1994.
89. LEMMENS, Nicolas Jacques: *École d'Orgue basée* rain, Mainz o.J. [Vorwort datiert 1. August 1862]. (Teil I = 89. I; Teil II = 89. II)
90. LINDSAY, Walter: „A Recital by Guilmar“, *Organist*, XV, Februar 1932, S. 90. Zit. nach *The Organ Music of Alexander*, Different Styles, Band I, hg. von Wayne Leupold, Miami 1984, S. XI
91. LISZT, Franz: *Franz Liszt's Briefe* von La Mara, Band 2, Leipzig 1893.
92. LITTLE, William A.: Textteile z. HOLDY, Felix: *Complete Organ Works*, London and Sevenoaks 1987/88.
93. LOHMANN, Ludger: „Tempo rubato in France and Germany“. In: *Gratia discipulorum, Mélanges* von van Eck, Romainmôtier 1996.
94. LORET, Clément: (18/59).
95. LUSSY, Matthias: „Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und mentalmusik. Nach der fünften französischen und ersten englische“, *Journal de l'Expression musicale* mit Autorisation des Verfassers übersetzt von VOGT, Leipzig 1886.
96. MA: „Conversations with Rodney Baldwin on the occasion of César Franck's 150th birthday“, *Journal* Nr. 58, Dezember 1973, S. 13.
97. M: *École d'orgue, divisée en trois parties*. Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsmittel der Unterweisung. Sechste verbesserte Ausgabe von J. J. M. Die Lehre von der musikalischen Phrasierung. Band IV = 99. IV.)
98. M: *Julius: Die Orgelbauten des Grossherzogs von Mecklenburg*. Faksimilenachdruck hg. von Hermann Jos



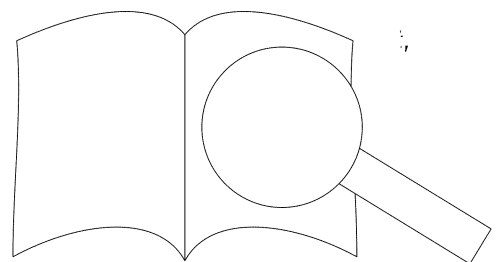
101. McCORKLE, Margit L.: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984.
102. MEIER, Ernst: „Mendelssohn und die Orgel seiner Zeit“. In: *Musik und Gottesdienst*, Heft 4, 1983, S. 149ff.
103. MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix: *Briefe an deutsche Verleger*, gesamt. und hg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968.
104. MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix: *Reisebriefe*, hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1865.
105. MERKEL, Gustav: *Orgelschule, Praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels* Op. 177, Leipzig 1918.
106. METZLER, Wolfgang: *Romantischer Orgelbau in Deutschland*, Ludwigsburg o.J. [1965].
107. MILCHMEYER, Johann Peter: *Anfangsgründe der Musik, um das Pianoforte ... mit der größten Vollkommenheit spielen zu lernen*, Dresden 1801.
108. *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hg. von Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Kassel 1962–1975.
109. MUTHMANN, Klaus Derick (Hg.): *Musik und Erleuchtung. Der Weg der großen Meister. Ein Buch mit Texten und Zitaten zur Kunst*, München 1984.
110. MUTIN, Charles: „L'orgue“, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, hg. von Albert Lavignac/Lionel de La Laurencie, Paris 1926.
111. NAUMANN, Emil: *Nachklänge*, Berlin 1872
112. NEUKOMM, Sigismund: *Méthode Élémentaire pour l'orgue en général et le Harmonium, Mélodium, Physharmonica &a. en particulier*, Paris o.J (1857)
113. NEUNZIG, Hans A.: *Johannes Brahms*, Reinbek bei Hamburg 1977.
114. NIETZSCHE, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig 1886, Absatz 244.
115. OCHSE, Orpha: *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century Belgium*, Bloomington & Indianapolis 1994.
116. PAPE, Matthias: *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988.
117. PETRI, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Anleitung zum regelmäßigen und geschmackvollen Orgelspiel*, Neudruck in: *Anweisung zum regelmäßigen und geschmackvollen Orgelspiel*, Leipzig 1782.
118. QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen*, Berlin 1752.
119. RAMANN, Lina: *Liszt-Pädagogium*, Leipzig 1986. Zitate aus I. Serie (Stücke religiöser Richtung).
120. RAMEAU, Jean-Philippe: „De la mécanique de l'orgue“, in *Pièces de clavecin*, Paris 1724/1731. Vgl. Neuausgabe *Pièces de clavecin*, hg. von Erwin R. Jacobi, S.16ff.
121. REGER, Max: *Briefe an Fritz Stein*, Leipzig 1982.
122. *Schule des Triospiels; Joh. Seb. Bach*, hg. von Max Reger und Karl Straube, Leipzig 1900. Konventionen für Orgel bearbeitet von Max Reger.
123. REIMANN, Heinrich: „Der Organbau“, in: *Die Orgelkompositionen Johann Sebastian Bachs*. In: *Musikalisches Jahrbuch: Modernes – Organistica*, Berlin 1900.
124. REINECKE, Carl: „Personal Recollections of Them as Teachers“. In: *Etude*, Dezemb.
125. RICHTER, Erhard: *Die Orgel*. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage bearbeitet von Max Reger. (1. Auflage 1868).
126. RICHTER, Erhard: „Die Zeit – Aspekte Schumannschen Kontrapunktes in den Kompositionen für Pedalfügel oder Orgel“. In: *Musik-Konzepte, Sonderband Robert Schumann*.
127. RICHTER, Erhard: *Die Musiklehre (Kathechismus der Musik)*. In: *Sammlung von Erhard Richter*, Leipzig 1884.
128. RICHTER, Erhard: *Kathechismus der Orgel (Orgellehre)*, Leipzig 1884.
129. RICHTER, Erhard: *Musikalische Dynamik und Agogik. I. Teil*. In: *Reinhold Krieger's Revision der Lehre von der musikalischen Agogik*. Petersburg 1884.



131. RIEMANN, Hugo: *Musik-Lexikon. Siebente vollständig umgearbeitete Auflage*, Leipzig 1909.
132. RIEMANN, Hugo: *Praktische Anleitung zum Phrasieren*, Leipzig 1886.
133. RIEMANN, Hugo: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.
134. RIEMANN, Hugo und ARMBRUST, Carl: *Technische Studien für die Orgel. Ein Supplement zu jeder Orgelschule*, Leipzig 1890.
135. RIEMANN, Hugo: „Ueber Agogik“. In: *Präludien und Studien*, II. Band, S. 88ff, Leipzig o.J. [1900].
136. RIEMANN, Hugo: *Vademecum der Phrasierung* (auch: *Handbuch der Phrasierung*), Leipzig 1912.
137. RIEMANN, Hugo: *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule* Op. 39, Neue Ausgabe, Hamburg – St. Petersburg 1890. Alle Zitate aus Teil I: *System*.
138. RINCK, Christian Heinrich: *Practische Orgelschule* Op. 55 (vier Teile), Bonn 1819–1821.
139. RINCK, Christian Heinrich: *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* Op. 124, 3 Teile in 2 Bänden, Darmstadt 1839. (Teil 1 = 139. I / Teil 2 = 139. II,2 / Teil 3 = 139. II,3).
140. RITTER, August Gottfried: *Kunst des Orgelspiels, I. Theil: Theoretisch-praktische Anweisung im Orgelspiele*, Op. 10, Erfurt & Leipzig 1844 = 140. I/*Praktische Orgelschule (Kunst des Orgelspiels)* Op. 15, Leipzig o.J. [Vorwort 1882] = 140. II/Neue Ausgabe von Alfred Glauert o.J. = 140. III.
141. RITTER, August Gottfried: *II. Sonate* in e-moll Op. 19. Reprint der Erstausgabe von Augustin 1993.
142. RITTER, August Gottfried: *III. Sonate* in a-moll Op. 23. Reprint der 2., vom Komponisten überarbeiteten Auflage, Winterthur 1986.
143. RITTER, August Gottfried: *IV. Sonate* in A-Dur Op. 31. Reprint der Erstausgabe von Augustin o.J.
144. RUMMENHÖLLER, Peter: *Romantik in der Musik*, München und Karlsruhe 1990.
145. RUPP, Emile: *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einband 1912.
146. SAINT-SAËNS, Camille: *On the Execution of Music, and Principles of Interpretation*, Lecture ... done in English with explanatory notes by Henry P. Bowie and ... nach SMITH, Rollin: *Saint-Saëns and the Organ*, Stuyvesant 1992, S. 10.
147. SAINT-SAËNS, Camille: *Portraits et souvenirs*, Paris o.J.
148. SCHIEDMAYER, Johann Lorenz/DIEUDONNÉ, Carl: *Die Orgelbaukunst, richtiges Kennntnis und Behandlung der Forte-Pianos*, Stuttgart 1827.
149. SCHMITT, Georges: *Nouveau manuel complet de l'Organe*, Paris 1857.
150. SCHNEIDER, Johann Christian Friedrich: *Organbau*, Leipzig 1838.
151. SCHÜTZE, Friedrich Wilhelm: *Handbuch der Orgelbaukunst*, Dresden und Leipzig 1838.
152. SCHÜTZE, Friedrich Wilhelm: *Practische Orgelbaukunst*, Dresden und Leipzig o.J. [1839].
153. SCHÜTZEICHEL, Harald: *Die Orgelbaukunst*, Kleinblittersdorf 1991.
154. SCHULZ, Johann Abraham Peter: *Die Orgelbaukunst*, Leipzig 1838.
155. SCHUMANN, Camillo: *Die Orgelbaukunst*, Leipzig und Zürich 1977.
156. Clara Schumann – *Die Orgelbaukunst*, Leipzig 1927.
157. SCHUMANN, Clara: *Die Orgelbaukunst*, Stuttgart 1925. Neuausgabe mit dem Titel *Claras Kinder*, Berlin 1990.
158. SCHUMANN, Clara: *Schriften über Musik und Musiker*. Eine Auswahl hg. von Herbert Schmitt, Leipzig 1977.
159. SCHUMANN, Clara: *Einem Leben und Denken*, Leipzig und Bern 1931; hier zitiert nach der Ausgabe von ... Frankfurt am Main 1995.
160. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
161. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
162. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
163. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
164. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
165. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
166. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
167. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
168. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
169. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
170. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
171. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
172. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
173. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
174. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
175. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
176. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
177. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
178. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
179. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
180. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
181. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
182. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
183. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
184. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
185. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
186. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
187. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
188. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
189. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
190. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
191. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
192. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
193. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
194. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
195. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
196. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
197. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
198. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
199. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.
200. SCHUMANN, Clara: *Die deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig 1912.



164. SEIDEL, Julius: *Die Orgel und ihr Bau*, Breslau 1843.
165. SHERMAN, Bernard D.: „Tempos and proportions in Brahms: period evidence“. In: *Early Music*, Vol. XXV/3, August 1997, S. 463ff.
166. SMITH, Rollin: *Playing the Organ Works of César Franck*, Stuyvesant 1997.
167. STRAUBE, Karl: *Briefe eines Thomaskantors*, hg. von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952.
168. STRAUBE, Karl: „Rückblick und Bekenntnis“. In: *Bach-Gedenkschrift 1950*, hg. von Karl Matthaer, Zürich 1950. Zitiert nach: Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors*, hg. von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952.
169. TOURNEMIRE, Charles: „Avec Louis Vierne à la classe d'orgue du Conservatoire de Paris“. In: *In Memoriam Louis Vierne*, Paris 1939.
170. TOURNEMIRE, Charles: *César Franck*, Paris 1931.
171. TOURNEMIRE, Charles: *Petite Méthode d'Orgue*, Paris 1949. Deutsche Übersetzung der dreisprachigen Edition entnommen (frz./engl./dt.).
172. TOURNEMIRE, Charles: *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue*, Paris 1949.
173. TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789. Faksimile hg. von Erwin F. Kassel 1962.
174. VALBELLE, Roger: „Quelques souvenirs du maître C.-M. Widor“. In: *Excelsior*, Paris 3.
175. VOLCKMAR, Wilhelm: *Orgelschule. Von den ersten Anfängen bis zur höhern Art*, Leipzig o.J. [1863]; (Vorwort datiert 1. September 1858).
176. VIERNE, Louis: „Mes souvenirs“. In: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires I*, Paris 1907.
177. VIERNE, Louis: „Méthode d'Orgue“ (unvollendet), o.J. In: *L'Orgue* Nr. 37.
178. VIERNE, Louis: „Renseignements Généraux pour l'Interpretation de l'Orgue“. In: *Œuvres pour Orgue de J.-S. Bach*, Paris 1924, S. I–XXI. Hier zit. nach: *Organist of Notre-Dame Cathedral*, Hillsdale 1999 (= 216. weiter).
179. WAGNER, Richard: *Über das Dirigieren*. Erstmals veröffentlicht 1869. Hier zit. nach: *Richard Wagner, Dichtungen und Schriften*, Frankfurt am Main 1983, S. 129ff.
180. E. F. WALCKER & Cie. Kgl. württ. Hoforgelbaumeister
181. WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Kassel und Basel 1967.
182. WANGEMANN, Otto: *Die Orgel, ihre Geschichte und ihre Pflege*, Leipzig 1880.
183. WERNER, Johann Gottlob: *Orgelschule oder Anleitung und zur richtigen Behandlung des Instrumentes*, Meißen 1807. Teil I =
184. WESTPHAL, Rudolf: *Allgemeine Theorie der Orgel*, Leipzig 1880.
185. WHITFORD, Homer P.: „France“. In: *The American Organist Magazine*, Vol. 8, New York 1925.
186. WIDOR, Charles-Marie: „Avant-Propos“. In: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
187. WIDOR, Charles-Marie: „Préface“. In: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
188. WIDOR, Charles-Marie: „Préface“. In: *Le Ménestrel* Nr. 17, Paris, April 1899.
189. WIDOR, Charles-Marie: *Symphonies*, um 1935/1936. Zit. nach van OOSTEN, Ben: *Charles-Marie Widor, Symphonies*, Paderborn 1997, S. 220.
190. WIDOR, Charles-Marie: *Orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation*, Paris 1904–1910/1924.
191. WIDOR, Charles-Marie: *Les Couperins*, Paris 1919.
192. WIDOR, Charles-Marie: *Mendelssohn: Œuvres d'Orgue, Révision par Ch.M. Widor*, Paris 1924.
193. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
194. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
195. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
196. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
197. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
198. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
199. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
200. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
201. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
202. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
203. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
204. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
205. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
206. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
207. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
208. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
209. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
210. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
211. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
212. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
213. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
214. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
215. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
216. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
217. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
218. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
219. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
220. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
221. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
222. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
223. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
224. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
225. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
226. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
227. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
228. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
229. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
230. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
231. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
232. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
233. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
234. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
235. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
236. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
237. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
238. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
239. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
240. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
241. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
242. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
243. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
244. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
245. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
246. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
247. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
248. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
249. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
250. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
251. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
252. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
253. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
254. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
255. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
256. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
257. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
258. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
259. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
260. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
261. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
262. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
263. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
264. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
265. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
266. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
267. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
268. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
269. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
270. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
271. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
272. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
273. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
274. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
275. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
276. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
277. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
278. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
279. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
280. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
281. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
282. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
283. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
284. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
285. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
286. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
287. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
288. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
289. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
290. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
291. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
292. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
293. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
294. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
295. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
296. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
297. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
298. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
299. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.
300. WIDOR, Charles-Marie: *Œuvres complètes pour Orgue*, Paris 1887.



II. Literatur zur Vertiefung einzelner Aspekte

Hier noch einige weitere Schriften, die das Wissensbild vervollständigen.

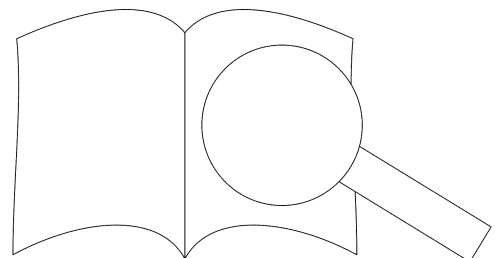
Zu Teil B

199. BERNER, Alfred: „Harmonium“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Band 5, Spalte 1699ff, Kassel und Basel 1956.
200. FALKENBERG, Hans-Joachim: *Der Orgelbauer Wilhelm Sauer 1831–1916*, Lauffen am Neckar 1990.
201. GEHRING, Holger: „Deutsche Orgelmusik der Romantik“, *Publikationen des Österreichischen Orgelforums* Nr. 3 (Hg. von Günter Lade), Wien 1995.
202. HASELBÖCK, Martin: „Harmonium Instrumente“. Kap. XV.6 in: *Franz Liszt: Sämtliche Orgelwerke*, Bd. X/b: „Franz Liszt und die Orgel“, Wien o.J.
203. LADEGAST, Walter (Hg.): *Friedrich Ladegast. Der Orgelbauer von Weissenfels*, Stockach am Bodensee 1998.
204. MOOSMANN, Ferdinand/SCHÄFER, Rudi: *Eberhard Friedrich Walcker (1794–1872)*, Vörsdorf 1994.
205. MOSER, Hans Joachim: *Orgelromantik*, Ludwigsburg 1961.
206. SCHÜTZEICHEL, Harald: *Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers*, Klagenfurt 1975.
207. Von SCHAFHÄUTL, Karl Emil: *Abt Georg Joseph Vogler*, Augsburg 1888; R. Schöningh, York 1979.

Zu Teil C

208. BUSCH, Hermann J./HAAS, Bernhard/POPP, Susanne/WUNDERLICH, Ingrid: *Die Orgelmusik Max Regers*, hg. von H.J. Busch, Berlin-Kassel 1976.
209. CADENBACH, Rainer: *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991.
210. GAILIT, Michael: *Julius Reubke (1834–1858). Leben und Werk*, Bonn 1995.
211. GAVOTY, Bernard: *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Paris 1960.
212. HASELBÖCK, Martin: *Franz Liszt und die Orgel*, Wien o.J. (1997). X/a und X/b, Wien o.J. Mit Beiträgen von Hermann J. Busch, Michael Gailit, Martin Haselböck, Werner Henrich, Rudi Moosmann, Ralf Ullrich, Robert Zdenk und Wolfram Zdenk.
213. HIELSCHER, Hans Uwe: *Alexandre Guilmard*, hg. v. der Gesellschaft der Orgelfreunde, Bielefeld 1972.
214. MATTHAY, Tobias A.: „Das Element des Harmoniums“, in: *Handbuch der Orgelbaukunst und Erleuchtung*, München 1984, S. 554ff.
215. REES, Brian: *Camille Saint-Saëns*, New York 1990.
216. SMITH, Rollin: *Louis Vierne, Organist and Composer*, New York, Dover Publications, Hillsdale 1999.
217. SMITH, Rollin: *Saint-Saëns and the Organ*, New York, Dover Publications, Hillsdale 1992.
218. SMITH, Rollin: *Toward a History of the Organ*, New York, Dover Publications, Hillsdale 1992.
219. THOMSON, Andrew: *Charles-Marie Widor, 1844–1937*, Oxford University Press, Oxford 1987.
220. WEYER, Martin: *Die Orgel*, Wilhelmshaven 1989.
221. ZACHER, Georg: „Der Orgelbau“, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Robert Schumann I*, München 1993.

Siehe auch: *Die Orgelbaukunst in Deutschland*, Max-Reger-Institutes (Elsa-Reger-Stiftung), Bonn/Karlsruhe.



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

III. Die Musik in ausgewählten Editionen (aktualisiert für die 4. Aufl. 2020)

Dieses Verzeichnis nennt nur Werke jener Komponisten, die in diesem Buch eine zentrale Rolle spielen; es ist nicht um Vollständigkeit bemüht. Sind mehrere Ausgaben mit demselben Inhalt genannt, steht im Normalfall die jüngste Edition an erster Stelle. Sammelbände mit Stücken verschiedener Komponisten konnten nicht berücksichtigt werden. Auch vergriffene Ausgaben sind genannt.

Namen in Klammern: Herausgeber/-in
 Abkürzungen: B&H: Breitkopf & Härtel
 UE: Universal Edition
 BVK: Bärenreiter

Deutschland

Brahms, Johannes

Werke für Orgel (Bozarth), Henle. Berücksichtigt auch die Abschrift der Choralvorspiele von Kupfer, die von Brahms durchgesehen wurde.
Sämtliche Orgelwerke (Jacob), B&H.

Liszt, Franz

Sämtliche Orgelwerke (M. Haselböck), UE
 Bd. 1: *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“*
 Bd. 2: *Präludium und Fuge über B-A-C-H* (1. und 2. Fassung) – *Evangelium nach Matthäus* „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ u.a.
 Bd. 3: Kleinere Stücke
 Bd. 4: *Orpheus – Dante* – kleinere Stücke
 Bd. 5: *Missa pro organo – Via Crucis – Rosario – Choräle*
 Bd. 6: Kleinere Stücke
 Bd. 7: Transkriptionen
 Bd. 8: Werke für Orgel mit einem obligaten Instrument
 Bd. 9: Werke für Gesang und Orgel
 Bd. 10: Textband (Kritischer Bericht etc.) in zwei Bänden

Präludium und Fuge über B-A-C-H. Faksimile (Meyer), Notenpunkt AG

Mendelssohn Bartholdy, Felix

Complete Organ Works (Little), Novello
 I: *Three Preludes and Fugues*
 II: *The Berlin-Kraków*
 III: *The Berlin-Kraków*
 IV: *Six Sonatas*
 V: *Supplement*

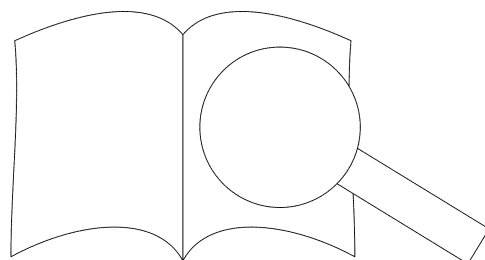
Eine Ausgabe mit *Complete Organ Works* (Little) in englischer Sprache). Die unterschiedliche Bogensetzung in den Quellen ist hier nicht beachtet. Band II und III enthalten die Frühfassungen einiger Sorten („Grünen Bänden“).

Sechs Sonaten (Zacher), B&H
 Faksimile (Meyer), Henle

Op. 37 (Zacher), B&H
 Ausgabe (Rietz), Leipzig 1874–1877, Band 1

Op. 37 (Meyer), Henle
 Ausgabe (Rietz), Leipzig 1874–1877, Band 1
 Variationen in D-Dur.

Op. 65 (Meister), Henle



Reger, Max

Reger-Werkausgabe. Hybrid-Edition (7 Bde.) (div. Herausgeber) sowie 44 Einzelausgaben, Carus (2010–2015)

- Band I/1: *Choralphantasien*
- Band I/2: *Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten I*
- Band I/3: *Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten II*
- Band I/4: *Choralvorspiele*
- Band I/5: *Orgelstücke I*
- Band I/6: *Orgelstücke II*
- Band I/7: *Orgelstücke III*

Sämtliche Orgelwerke in 7 Bänden (Weyer/Haselböck), B&H. Entspricht der von Hans Klotz redigierten Reger-Gesamtausgabe, Bd. 15 (1956), Bd. 16 (1959), Bd. 17 (1966), Bd. 18 (1966) (B&H).

- Band 1: *Fantasien und Fugen* [Op. 29, 46, 57, 135b]; *Introduktion, Variationen und Fuge*, *Introduktion, Passacaglia und Fuge* [Op. 127]
- Band 2: *Präludien und Fugen* [Op. 56, 85]; *Monologe* Op. 63
- Band 3: *Freie Orgelstücke I: Drei Stücke* Op. 7; *Zwölf Stücke* Op. 59; *Zwölf Stücke*
- Band 4: *Freie Orgelstücke II: Zehn Stücke* Op. 69; *Zwölf Stücke* Op. 80; *Neun Stücke* Op. 145; *Sechs Stücke o. Op.* [u.a. *Introduktion und Passacaglia*]
- Band 5: *Sonaten, Suiten, Trios, Transkriptionen: Erste Sonate* Op. 33; *Zweite Sonate* Op. 16; *Dritte Sonate* Op. 92; *Sechs Trios* Op. 47; *Zwei Trios* Op. 100
- Band 6: *Choralfantasien* [Op. 27, 30, 40, 52]
- Band 7: *Choralvorspiele* [Op. 67, 79b, 135a, 6 Choralvorspiele c]

Daraus einzeln:

- Fantasie und Fuge d-moll* Op. 135b (ungekürzte Erstfassung)
- Dreißig kleine Choralvorspiele* Op. 135a
- Zwölf Stücke* Op. 59

Verschiedene Werke auch in Einzelausgaben bei:

- Phantasie über den Choral „Ein feste Burg“* (Kaufmann), Peters
- Johann Sebastian Bach: Ausgewählte Klavierwerke* (Herausgeber), Peters
- Reger, Max: Orgelwerke* (Herausgeber), Peters

Reubke, Julius

Orgelwerke (Kauzinger), UE

The complete organ works (Kauzinger), UE

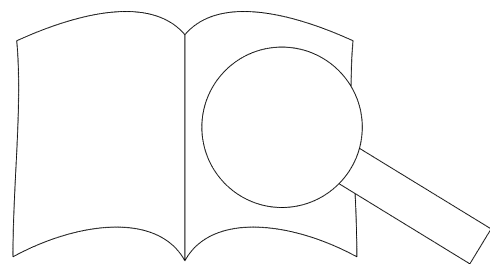
Der 94ste Psalm. Faksimile-Drucke der Erstaussgaben in vier Bänden (Weyer/Haselböck), Peters. Faks. des Erstdrucks, Notenpunkt AG. Bietet nicht nur den originalen Notentext, sondern auch die Orgelwerke, sondern auch in der Praxis, da relativ selten umgeblättert werden muss.

Rheinboldt, Carl

Sämtliche Orgelwerke (Weyer/Haselböck), B&H. Entspricht der von Hans Klotz redigierten Rheinboldt-Gesamtausgabe, Bd. 1–10 (1956), Bd. 11–20 (1959), Bd. 21–30 (1966), Bd. 31–40 (1966) (B&H).

- Bd. 1–10: *Orgelwerke* in 3 Bänden (Weyer/Haselböck), B&H. Entspricht der von Hans Klotz redigierten Rheinboldt-Gesamtausgabe, Bd. 1–10 (1956), Bd. 11–20 (1959), Bd. 21–30 (1966), Bd. 31–40 (1966) (B&H).
- Bd. 11–20: *Orgelwerke* in 3 Bänden (Weyer/Haselböck), B&H. Entspricht der von Hans Klotz redigierten Rheinboldt-Gesamtausgabe, Bd. 1–10 (1956), Bd. 11–20 (1959), Bd. 21–30 (1966), Bd. 31–40 (1966) (B&H).
- Bd. 21–30: *Kleinere Orgelwerke ohne Opuszahl in A* (Weyer/Haselböck), B&H. Entspricht der von Hans Klotz redigierten Rheinboldt-Gesamtausgabe, Bd. 1–10 (1956), Bd. 11–20 (1959), Bd. 21–30 (1966), Bd. 31–40 (1966) (B&H).
- Bd. 31–40: *Kleinere Orgelwerke ohne Opuszahl in A* (Weyer/Haselböck), B&H. Entspricht der von Hans Klotz redigierten Rheinboldt-Gesamtausgabe, Bd. 1–10 (1956), Bd. 11–20 (1959), Bd. 21–30 (1966), Bd. 31–40 (1966) (B&H).

Sämtliche Orgelwerke (Weyer/Haselböck), B&H. Entspricht der von Hans Klotz redigierten Rheinboldt-Gesamtausgabe, Bd. 1–10 (1956), Bd. 11–20 (1959), Bd. 21–30 (1966), Bd. 31–40 (1966) (B&H).



PROBEBE-PARTITUR

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

Ritter, August Gottfried

Sonate d-moll Op. 11, Faksimile (Gurgel), Dr. J. Butz Musikverlag
 Sonate e-moll Op. 19, Faksimile (Gurgel), Dr. J. Butz Musikverlag
 Sonate a-moll Op. 23, Faksimile (Gurgel), Dr. J. Butz Musikverlag
 Sonate A-Dur Op. 31, Faksimile (Gurgel), Dr. J. Butz Musikverlag.
 Weitere Orgelwerke ebenfalls bei Dr. J. Butz Musikverlag

Schumann, Robert

Werke für Orgel oder Pedalklavier (Weinberger), Henle

Werke für Orgel oder Pedalflügel op. 56, op. 58, op. 60 (Schmeding), Carus

Sechs Fugen über den Namen B-A-C-H Op. 60, Peters (Köhler; Verlagsnummer 9530. In der frühesten Ausgabe der B-A-C-H-Fugen im Peters-Verlag mit der Verlagsnummer 2382 ist die Bogensetzung von Hugo Riemanns stark verändert)

Frankreich**Boëly, Pierre-Alexandre-François**

Ausgewählte Orgelwerke, B-Note Musikverlag
 Orgelwerke in mehreren Bänden (Nanon Bertrand u. a.), Dr. J. Butz Musikverlag
 Recueil de Noël's Op. 15 (Saint-Saëns), Gerard Billaudot
 Messe du jour de Noël (Kooiman), Harmonia in: *Incognita organo*, H

Franck, César

Orgelmusik der französischen Romantik (Busch), Faksimile, Dr. J. Butz Musikverlag

Band 1: *Six Pièces*, 1. Teil (*Fantaisie* Op. 16/*Grande Pièce Symphonique* Op. 17/*Prélude, Fugue et Variation* Op. 18)

Band 2: *Six Pièces*, 2. Teil (*Pastorale* Op. 19/*Prière* Op. 20/*Final* Op. 21)

Band 3: *Trois Pièces* (*Fantaisie A-Dur/Cantabile/Pièce héroïque*)

Band 4: *Trois Chorals*

Band 5: *Fünf leichte Orgelstücke*

Complete Works for Organ (Kaunzinger), Peters

Bd. I: *Six Pièces pour Grand Orgue* Op. 16/*Grande Pièce Symphonique* Op. 17/*Prélude, Fugue et Variation* Op. 18

Bd. II: *Six Pièces pour Grand Orgue* Op. 19/*Prière* Op. 20/*Final* Op. 21

Bd. III: *Trois Pièces pour Grand Orgue* Op. 16/*Grande Pièce Symphonique* Op. 17/*Prélude, Fugue et Variation* Op. 18

Bd. IV: *Trois Chorals*

Bd. V: *L'Organum*

Œuvres complètes

Vol. I: *Six Pièces pour Grand Orgue* Op. 16/*Grande Pièce Symphonique*/*Prélude, Fugue et Variation* Op. 18

Vol. II:

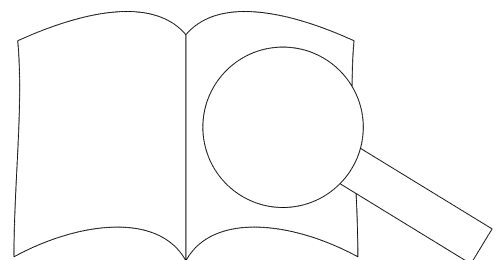
Vol. III: *Trois Pièces pour Grand Orgue* Op. 16/*Grande Pièce Symphonique*/*Prélude, Fugue et Variation* Op. 18

Vol. IV:

Id Orgue A-Dur (1854) (Haas), Dr. J. Butz Musikverlag

Orgelwerke von César Franck (Dufourcq), Schola Cantorum

Die Orgelwerke von César Franck sind im Peters-Verlag erschienen. Die Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. Die Orgelwerke sind als Barblan den Notentext mit Riemannscher Bogensetzung sind zwar durch Fettdruck kenntlich gemacht, die Bögen den Spieler zu einer unangemessenen Interpretation verleiten.



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

Guilmant, Alexandre

Ausgewählte Orgelwerke (6 Bde.) (Kalipp), BVK

The Organ Music of Alexandre Guilmant, Leupold. Hier eine Auswahl aus dieser verdienstvollen Reihe:

- Vol. 1: *Pieces in Different Styles, 1st. Series (Pièces d'orgue dans différents styles, 1^{re} série)*
- Vol. 2: *Pieces in Different Styles, 2nd. Series (Pièces d'orgue dans différents styles, 2^e série)*
- Vol. 3: *Pieces in Different Styles, 3rd. Series (Pièces d'orgue dans différents styles, 3^e série)*
- Vol. 4: *18 New Pieces (Dix-huit Pièces Nouvelles)*
- Vol. 5: *The Practical Organist (L'Organiste pratique)*
- Vol. 6: *The Liturgical Organist (L'Organiste liturgiste)*
- Vol. 7: *Sonata 1*
- Vol. 8: *Sonatas 2 and 3*
- Vol. 9: *Sonata 4 (The Organ and Harmonium Editions)*
- Vol. 10: *Sonatas 5 and 6*
- Vol. 11: *Sonatas 7 and 8*

Die bei Schott erhältliche Ausgabe der Orgelsonaten Guilmants ist das Faksimile der Eingriffe sehr stark verfälschten und damit nicht empfehlenswerten *Nouvelle Edition* p

Verschiedene Werke auch bei Dr. J. Butz Musikverlag.

Saint-Saëns, Camille

Das Orgelwerk (Depenheuer), Dr. J. Butz Musikverlag:

- Band 1 (*Frühwerk I*): *Prélude, Offertoire, Deux Versets, Trois Pièces*, Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

Six Préludes et Fugues pour orgue, D
Premier Livre Op. 99
Deuxième Livre Op. 109

Sept Improvisations Op. 11
Fantaisie pour orgue (Es
Fantaisie pour orgue

Vierne, Louis

Sämtliche (Sänger/Sanger), Carus

Bd. 1:

Bd. 2:

Bd. 3:

Prélude Op. 28

Prélude Op. 32

Prélude Op. 47

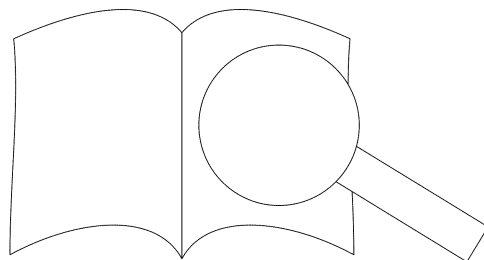
Prélude Nr. 6 Op. 59

Prélude fantaisie, *Première suite* Op. 51

Prélude de fantaisie, *Deuxième suite* Op. 53

Prélude de fantaisie, *Troisième suite* Op. 54

Prélude de fantaisie, *Quatrième suite* Op. 55



- Bd. 11: *Pièces en style libre* Op. 31/1
 Bd. 12: *Pièces en style libre* Op. 31/2
 Bd. 13: *Œuvres petites, improvisations et transcriptions*

- 1^{ère} *Symphonie* Op. 14, Hamelle
 2^{ème} *Symphonie* Op. 20, Leduc
 3^{ème} *Symphonie* Op. 28, Durand
 4^{ème} *Symphonie* Op. 32, Lemoine
 5^{ème} *Symphonie* Op. 47, Durand
 6^{ème} *Symphonie* Op. 59, Lemoine

Pièces de Fantaisie en 4 Suites, Lemoine

- 1^{ère} *Suite* Op. 51
 2^{ème} *Suite* Op. 53
 3^{ème} *Suite* Op. 54
 4^{ème} *Suite* Op. 55

24 *Pièces en style libre*, Durand

- Livre I: Nos 1 à 12
 Livre II: Nos 13 à 24

Triptyque Op. 58, Lemoine

Widor, Charles-Marie

Die großen Orgelwerke (Koch), Carus

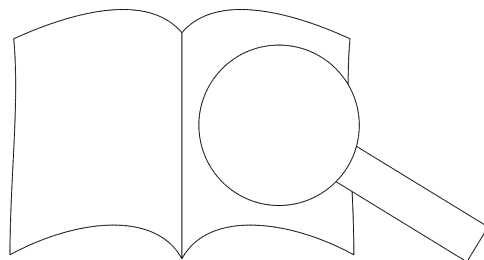
- Symphonie II* Op. 13,2
Symphonie IV Op. 13,4
Symphonie V Op. 42,1
Symphonie VI Op. 42,2
Symphonie Romane Op. 73

The Symphonies for Organ (10 Bde.) (Near), A-R F
 (Berücksichtigt alle gedruckten und handschriftliche

- Symphonie I* Op. 13/1, Hamelle
Symphonie II Op. 13/2, Hamelle
Symphonie III Op. 13/3, Hamelle
Symphonie IV Op. 13/4, Hamelle
Symphonie V Op. 13/5, Hamelle
Symphonie VI Op. 13/6, Hamelle
Symphonie VII Op. 13/7, Hamelle
Symphonie VIII Op. 13/8, Hamelle
Symphonie Gothique Op. 13/9, Hamelle
Symphonie Romane Op. 13/10, Hamelle

Complete Organ Works (10 Bde.) (Near), Dover Publications. Diese Edition präsentiert die Symphonien 1–8 (Op. 13: 1876; Op. 42: 1880) und ist daher eher von musikwissenschaftlicher

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





Max Reger an der Orgel des Leipziger Ko
(Foto: E. Hoenisch, Leipzig – © Max-Reg)

Teil A. Technische Grundlagen

Kapitel I Elementare Spieltechnik – Erste musikalische Aspekte

I.1. Sitzen an der Orgel – Körperhaltung

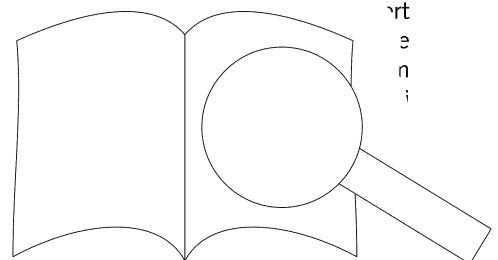
Während Justin Heinrich Knecht in seiner umfassenden *Orgelschule* sehr detaillierte Angaben z.B. zum Finger- und Fußsatz macht, findet sich darin keine zur Sitzposition. Johann Gottlieb Werner begnügt sich mit der Angabe, dass man *gerade und anständig auf der Orgelbank ... sitzen und so viel als möglich vieles Bewegungen des Körpers, und das Hin- und Herrücken vermeiden muß* (183. I, S. 10). Christian Heinrich Rinck geht erst im zweiten Band seiner *Anleitung* (139.) – bei der Besprechung des Pedalspiels – auf das Sitzen an der Orgel ein: *Der Orgelsetze sich mitten auf die Bank, welche etwa 9 Zoll [ca. 25 cm] von der Manuallklaviatur abstehen m dem Spielen des Pedals suche man so viel als möglich eine gerade, ruhige, feste Haltung der behaupten und vermeide alles unnöthige und heftige Hin- und Herrücken des ganzen Körpers* (1). Eine solche ruhige Körperhaltung beim Spielen wird überall gefordert. Alexandre Guilmant schreibt in der hier besprochenen Periode: „... es ist unerlässlich, die Finger nicht zu sehr zu heben. Bewegung zu machen, sei es mit dem Handgelenk, sei es mit den Armen oder mit dem Körper ist *indispensable de ne pas trop lever les doigts et de ne faire aucun mouvement inutile avec les bras ou le reste du corps* (54. S. 1157).

Louis Vierne schreibt: „Jede nicht berechnete Bewegung ist schädlich, weil es eine *Tout mouvement non justifié est nuisible, parce que c'est une perte de temps*“ (193. S. XXX). Charles-Marie Widor war folgender Meinung: „Um sich zu meistern, muß man von jedem Hin- und Herrutschen des Körpers Abstand nehmen. Ein Orgelsetzer muß auf seiner Bank, ein wenig in Richtung der Manuale geneigt, indem er niemals die Füße auf das Pedal einfasst, ruhen lässt, sondern sie die Tasten natürlich streifen lassen, so dass sie sich aneinander genietet. Man erreicht nie Sicherheit und Genauigkeit, außer wenn die Füße aneinander gefesselt, die beiden Füße unentwegt in Kontakt mit dem Pedal sind. *il faut s'abstenir de tout mouvement inutile, de tout déplacement du corps. L'orgelsetteur doit se tenir sur son banc, un peu penché vers ses claviers, ne reposant jamais ses pieds sur le pédalier, mais les laissant naturellement effleurer les touches, talons et orteils en contact avec le pédalier, comme ligotés, les deux pieds sans cesse en contact* (193. S. XXX).

Wenn Widor verlangt, dass man ein wenig geneigt sitzen soll, mag dies mit dem großen, fünfmanualigen Spieltisch der Cavaillé-Coll-Organen zusammenhängen (s. Abbildung auf S. 205). Fotos von Widor an Orgelspieltischen zeigen eine deutliche Neigung, was wohl mit der gegebenen Situation des Fotografierens zusammenhängt.

Hier soll auf die – natürlich – entgegengesetzte Meinung Frédéric Chopins hingewiesen werden, die von George Sand überliefert ist. George Sand: *Die serenade Klavier berührte, war allen auffallend, und ich merkte, daß er in den begeisterten Augen als Rückgrat weit rückwärts legte, so daß sein Arm undulierte, in längsachsigen Winkel, ohne die Hand zu bewegen, als wenn er die Hand in der Hand. Seine Hand ... Jann keine Spur von Winkelung im Ellenbogen oder in der Hand. Eine Zeichnung zeigt den – korpulenten – Meister ebenfalls mit ausgestreckten Armen – s. Abbildung auf S. 205.*

Die Idee ist, dass die Kraft aus dem Rücken (s. Abbildung auf S. 205) – kann. Beim Spiel auf eine Bank ausgestreckt werden. Es kann bisweilen auf die Tasten der weiten Manuals auszuprobieren, vor allem in der *Praeludium und Fuge über BACH* von Franz Liszt. Liszt schreibt vor: ... *die Füße ruhen, wenn sie unentwegt auf der Orgelangebrachten Leiste, nicht aber an dem vor dem*



Gewicht des Spielers muss lediglich von der Bank getragen werden, und darf unter keinen Umständen einen Druck nach vorn ausüben, d.h. durch Arme und Hände auf die Manuale wirken, um hier für den Körper eine Stütze zu suchen (140. II, S. 2). Dies trifft aber nur zu, solange man manualiter spielt. Ansonsten gilt: Die Füße ruhen, ausser wenn sie längere Zeit unbeschäftigt sind, nicht auf der an der Orgelbank befindlichen Leiste, sondern schweben frei über den mittleren Pedaluntertasten (h und c), so dass sie diese durch eine leichte Senkung der Spitze, den Obertasten möglichst nahe, erreichen (140. II, S. 28).

Wichtig ist die Frage nach der Konstruktion der Orgelbank und der damit verbundenen Sitzhöhe. Im Folgenden werden wir sehen, dass die Meinungen zur Sitzhöhe im 19. Jahrhundert keineswegs einhellig waren.

Zunächst aber ein Blick zurück in das 18. Jahrhundert. Die Orgelbank war in der Barockzeit relativ hoch; das ist den Angaben zur Armposition in den entsprechenden – zumindest deutschen – Quellen zu entnehmen und an erhaltenen Bänken zu erkennen. Interessant sind hier die Angaben Jean-Philippe Rameaus. Er empfiehlt für den Anfänger einen recht hohen Sitz: „Wenn man merkt, dass die Hand ausgebildet ist, verringert man nach und nach die Höhe des Sitzes, bis die Ellenbogen sich ein wenig unterhalb der Klaviatur befinden; dies zwingt dazu, die Hand wie an die Tastatur geschmiegt zu halten, und dies verschafft schließlich dem Anführer eine feste Bindung, die man in ihn legen kann“ (*Quand on se sent la main formée, on diminue petit-à-petit la hauteur du siège, jusqu'à ce que les coudes se trouvent un peu au-dessous du niveau du clavier; ce qui empêche de tenir la main comme collée au clavier, & ce qui achève de procurer au toucher toute la liaison nécessaire à introduire*) (120.).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts vertritt Johann Gottlob Werner folgende Meinung: ... *Spielen etwas höher als die Ellbogen seyn* (183. I, S. 10). Bei Christian Heinrich Rinck: *Die Orgelbank muss so sein, dass die Hände des Spielers beim Spiele etwas höher als die Ellbogen seyn, wenn sie gerade herunter hängen, etwa zwei Zoll von den Tastatur* (1827. I, S. 27). Werner und Rinck propagieren demnach eine recht niedrige Sitzhöhe.

In einer Schule des Hammerklavierspiels aus dem Jahre 1824 ist aber zu lesen: *Die Orgelbank muß so eingerichtet seyn, daß sein Ellenbogen, bei natürlich am Leibe herabhängend, ein wenig über der Klaviatur sey, als die Oberfläche der Tastatur*. Ein Sitz, der niedriger ist, verhindert den richtigen Arm- und schnelle Armbewegungen *in die Länge mühsam* (148. S. 29). Und Carl Czerny: *Die Höhe der Bank muß so seyn, daß der Ellenbogen um ein wenig über der Oberfläche der Tastatur steht, so daß die Hände nicht ermüdet werden* (33. I, S. 5). Ähnlich sieht es August Gottfried Ritter vor: *Die Höhe der Orgelbank muss so eingerichtet seyn, dass die Hände des Spielers beim Spielen in die Länge mühsam* (148. S. 29). Und Carl Czerny: *Die Höhe der Bank muß so eingerichtet seyn, daß der Ellenbogen um ein wenig über der Oberfläche der Tastatur steht, so daß die Hände nicht ermüdet werden* (33. I, S. 5). Ähnlich sieht es August Gottfried Ritter vor: *Die Höhe der Orgelbank muss so eingerichtet seyn, dass die Hände des Spielers beim Spielen in die Länge mühsam* (148. S. 29).

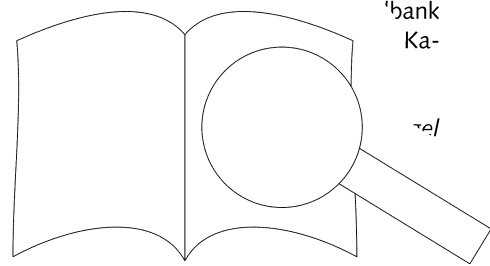
Johann Christian Friedrich Schneider wiederum nimmt an: *Die Höhe der Bank muß so seyn, daß bei der Richtung des Unterarms nach der Klaviatur die Hände des Spielers vom untern Klavier aus zu verstehen* (150. S. 6).

Alexandre Guilmant schreibt bei der Beschreibung der Orgelbank: *Die Höhe der Bank muß so seyn, daß bei der Richtung des Unterarms nach der Klaviatur die Hände des Spielers vom untern Klavier aus zu verstehen* (150. S. 6). Alexandre Guilmant schreibt bei der Beschreibung der Orgelbank: *Die Höhe der Bank muß so seyn, daß bei der Richtung des Unterarms nach der Klaviatur die Hände des Spielers vom untern Klavier aus zu verstehen* (150. S. 6).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Sitzhöhe bei der sich der Ellbogen ein wenig tiefer als die Hand befindet, ist dem Legatissimo am besten geeignet. Diese Angabe im obigen Zitat formuliert. Dies liegt daran, dass der Arm dann beim Spielen in der Tastatur „ruhen“ kann. Hierzu mehr in Kap. I.2.

Zur Position des Spielers schreibt Johann Gottlob Werner: *Der Spieler muss sich so stellen, dass er dem anderen wegsetzen oder über dem anderen wegsetzen; s. auch die Angabe*

Die Hände [die Handgelenke] weder abwärts einwärts, sondern in einer möglichst geraden Linie der Knöchel und der Handballen (33. I, S. 6). August Gottfried Ritter hingegen:



PROBENPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

dass er mit der Handfläche und dem ersten Gliede der drei Mittelfinger [= Fingerwurzelgelenke] ziemlich eine gerade Linie bildet (140. II, S. 1). Ritter meint wohl, dass die Oberseite des Unterarmes auf einer Höhe mit den Fingerwurzelgelenken sein soll. Dann ist das Handgelenk in relativ hoher Position. Daher ergänzt er: ... dem Abwärtsbiegen des Handwurzelgelenkes [= Handgelenk] ... muss ... gleich bei den ersten Übungen begegnet ... werden (140. II, S. 1). Allzu tief sollte das Handgelenk also nicht gehalten werden.

Hugo Riemann gibt 1890 einen wichtigen Hinweis: *Ein sehr verbreiteter Fehler ist die Auswärtsneigung der Hände, das Umsinken derselben nach der Seite des kleinen Fingers; die Mittelfinger erhalten dadurch eine ganz schiefe Stellung, der ganze Anschlag wird schief und unzuverlässig, und die Entfernung des Knöchels des zweiten Fingers vom Mittelgelenk des Daumens wird unnatürlich vergrößert* (137. S. 6f). Eine gute Handhaltung erhält man also durch minimales Drehen der Hand, was durch leichtes Anheben des Fingerwurzelgelenkes des fünften Fingers erfolgt (der Ellbogen entfernt sich dadurch ein ganz klein wenig vom Oberkörper). Die Fingerwurzelgelenke befinden sich dann auf etwa gleicher Höhe.

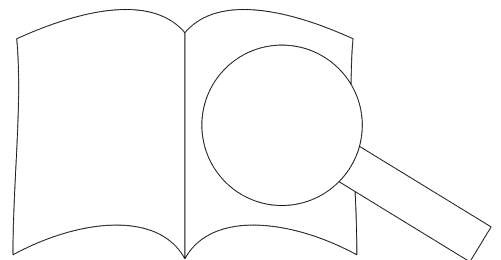
Alle Fingerspitzen sollen mit dem gerade ausgestreckten Daumen eine gerade Linie bilden ... Demnach haben die Fingergelenke eine halbrunde Form anzunehmen ... Man hüthe sich, die ... Finger so sehr einzubiegen, dass die Nägel auf die Tasten kommen würden, schreibt Carl Czerny (33. I, S. 6). Derselben Meinung ist Gottfried Ritter: *Man soll die Finger so krümmen, dass die Spitzen der drei Mittelfinger einer von der kleinen Fingers nach der des Daumens gedachten gerade Linie möglichst nahe kommen, ohne bei den Tasten mit den Nägeln zu berühren* (140. II, S. 1). Bei dieser Haltung bekommen laut Knecht mehr Druckkraft ... denn, je enger die Finger zusammen gezogen werden, desto sicherer ist ... (I, S. 12).

Friedrich Konrad Griepenkerl ist anderer Meinung: *Eine völlig gerade Linie unter den den meisten Händen nur erzwungen werden, und eine kleine Krümmung ist sogar ungerechnet, die schwächeren Finger auch die kürzeren sind, und, vermöge der Klavierinstrumente, die Tasten vorn am äusseren Ende mit dem geringsten, grösserem Aufwande von Kraft angeschlagen werden können* (51.). Gerade moderner Instrumente ist diese „gebogene“ Position der Finger die bessere.

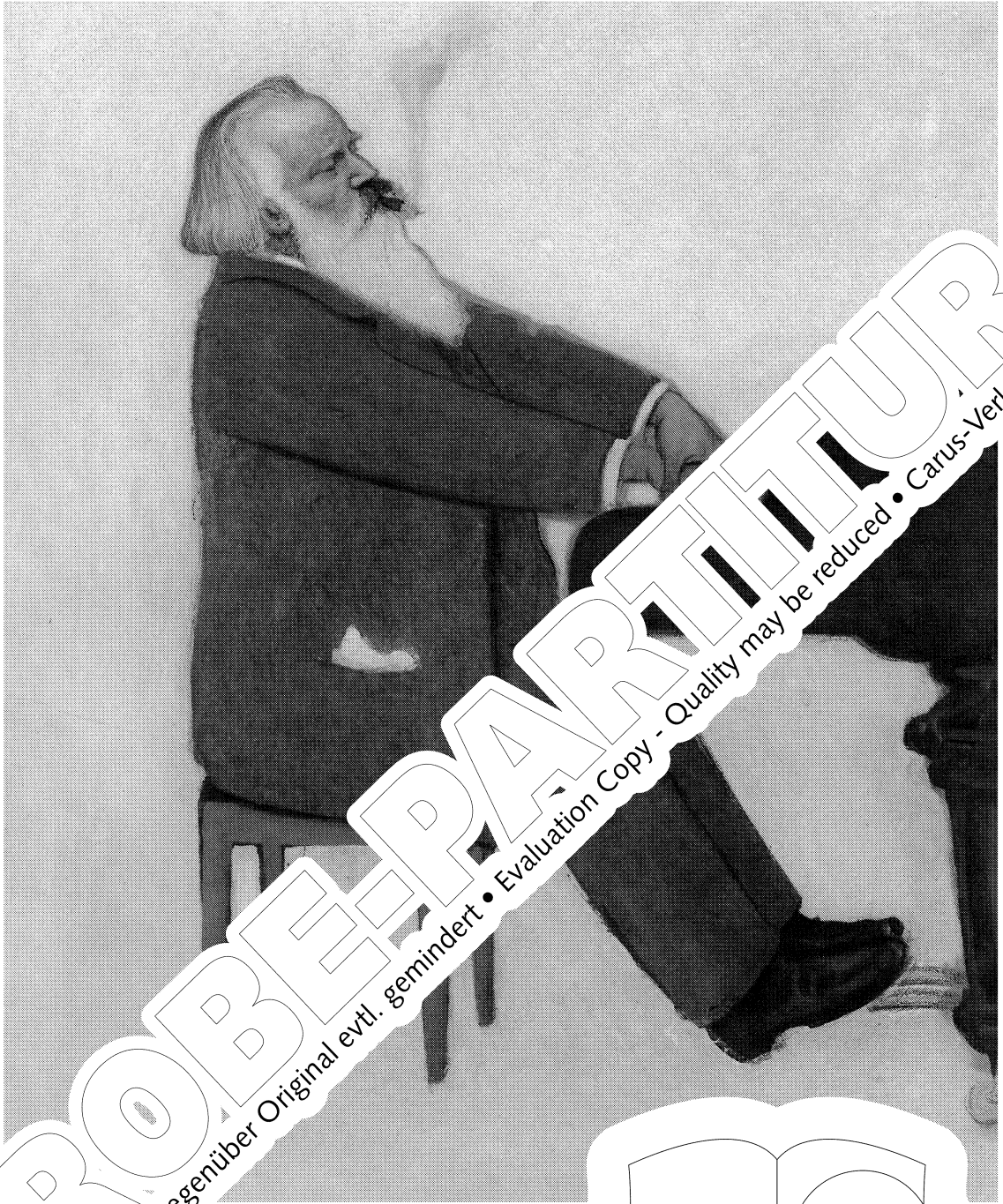
Beim Spiel der Musik eines Franz Liszt oder Max Reger muss die Hand zu spreizen, um z.B. Oktaven oder mehrstimmige Akkorde zu greifen. Diese Spreizung ist zudem eine Voraussetzung für hohe Virtuosität: Nur eine geschmeidige Hand, die sich leicht seitwärts bewegen können, ist wirklich virtuos.

Letztlich soll entspanntes Sitzen mit Schwerpunkt im Beckenbereich sein. Da man beim Orgelspielen nur selten den Körper mit den Füßen abstützen kann, muss die Körperlast durch den Sitz ganz auf die Orgelbank übertragen werden. Hilfreich ist die Verankerung der Orgelbank als Verlängerung der Wirbelsäule unter der Orgelbank hängt. Dadurch sinkt der Körper nach unten, die Bauchmuskulatur entspannt sich, und man kann zudem freier atmen.

Wenn auch, wie eingangs beschrieben, je weniger die Hand nach unten sinkt, umso weniger die Spannung vermieden werden sollte, so kann ein leichtes seitliches „Schwanken“ des Oberkörpers die Konzentration unterstützen und zugleich eine möglicherweise verkrampfte Haltung verhindern. Ein leichtes Vor- und Rückwärtsbewegen des Oberkörpers, wie man sie häufig beobachten kann, ist nicht zu vermeiden, zerhackt sie doch die musikalische Linie.

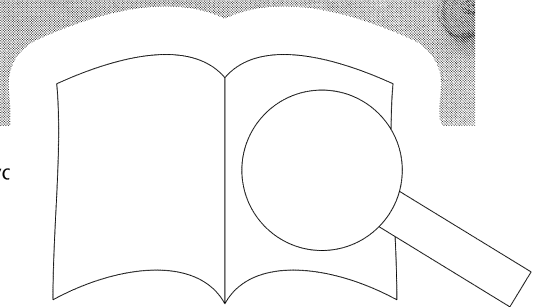


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Johannes Brahms am Flügel. Tempera-Gemälde vc

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



1.2. Der Anschlag

In diesem Kapitel beschäftigen wir uns mit der Frage, durch welche Spielimpulse und Spielbewegungen man Manualtasten bewegen kann. (Der Pedalanschlag ist im Kap. 1.5. behandelt.)

Zur Definition: Der Begriff Anschlag bezeichnet ausschließlich, wie man einzelne Tasten bewegt, also Einzeltöne erzeugt. (Artikulation bezeichnet wiederum, wie man zwei oder mehrere aufeinanderfolgende Töne klanglich miteinander verbindet, s. dazu Kap. 1.3.)

Beim Orgelspiel setzt sich die Tonbildung – der Anschlag – grundsätzlich aus drei Teilen zusammen:

1. Tonbeginn: Öffnen des Ventils durch Niederdrücken der Taste
2. Tondauer: Der Finger verweilt auf dem Tastenboden
3. Tonende: Schließen des Ventils durch Heben der Taste.

Während in der vorromantischen Zeit das Verweilen auf dem Tastenboden nur bei langen Tönen beziehungsweise bei langsamem Tempo eine Rolle spielt, wird im Legatospiel der Romantik grundsätzlich P. besonders wichtig.

Zur Ausführung des Manualiter-Anschlags stehen uns insgesamt fünf Gelenktypen des Armes Fingergelenke, Fingerwurzelgelenke, Handgelenke, Ellbogengelenke und Schultergelenke.

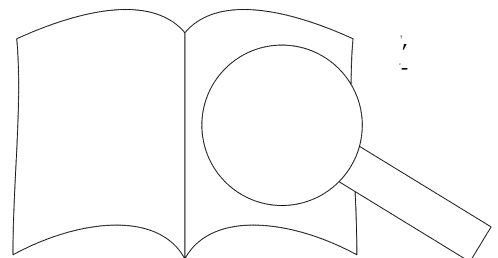
Spielimpuls des Fingers – Die Tongestaltung

Der Spielimpuls des Fingers – im Fingerwurzelgelenk oder im Fingergelenk – ist in den bekannten Quellen aus jener Epoche zur Spieltechnik beschreiben ausnahmslos in der Weise. Von der Rolle des Arms ist selten die Rede; seine Aufgabe ist allein, die vertikale Bewegungen in eine neue Spielposition zu bringen. In dieser Tradition wird Ritter um die Mitte des 19. Jahrhunderts: *Der Niederdruck der Tasten geschieht bei vollkommener Ruhe des Armes und der übrigen Gelenke durch eine Bewegung des ersten Fingergelenks [= Fingerwurzelgelenk] (140. I, S. 32). Die Vermeidung der Seitenbewegung des Unterarms, seltener des Oberarms (140.*

Justin Heinrich Knecht beschreibt den ersten Teil des Anschlags: *Bei dem Orgelspiele darauf sehr viel an, wie man die Tasten niederdrückt. Drückt man die Tasten nicht mit besonderem Nachdrucke mit den Fingern gleichmäßig, sondern mit einem mehr oder weniger matten Niederdrucke, so hat der Orgelsonne Schnelligkeit und mit einem gleichmäßigen Niederdrucke, S. 55). Wenn nämlich die Ventile nur langsam geöffnet werden, und von da in die Pfeifen schleichen, so bewirken die Finger bewirkten behenden und starken Niederdrucke auch plötzlich und mit aller Macht in die Pfeifen hinein, so dass der Orgelsonne seine völlige Kraft und Vestigkeit erhält (79. I, S. 55).*

In einer etwa 50 Jahre jüngeren Quelle ist zu lesen: *Die nächste Rücksicht erfordert ein richtiges, fließendes, präcises und reinliches Spiel hauptsächlich eigenthümlichen mechanischen Baues der Orgel von dem man natürlich nur auf der Orgel erworben werden.*

Die erste Rücksicht in Betreff des Anschlags ist die, daß die Taste nie kraftlos oder faul, sondern stets mit einem gleichmäßigen Niederdrucke, aber ja nicht geschlagen oder mit Heftigkeit gestoßen (gestaucht) werden darf, sondern fordert mehr oder weniger Anstrengung, je nachdem die Tasten mehr oder weniger tief sind. [Streichung des Verf.] müssen die Finger bei jedem Anschlag zu drücken haben. Dieses gilt sowohl für das langsame, wie für das geschwinde Spiel. Die drei schwäbischen Autoren des zweiten Zitates halten es für nötig zu erwähnen, dass der Anschlag ihnen vielmehr selbstverständlich zu sein.



Johann Christian Friedrich Schneider schreibt: ... *der Anschlag muß also nicht matt und langsam geschehen, die Taste darf sich etwa nicht allmählich niedersinken, sondern der Druck muß schnell, mit gehöriger Kraft geschehen, sie muß gleichsam gepackt werden, damit sie mit einem Ruck niedergedrückt ist* (150. S. 7).

Friedrich Wilhelm Schütze schreibt lapidar, dass beim Anschlag *die Finger in Bewegung gesetzt werden* (151. S. 25) und ergänzt den gleichen Hinweis wie Kocher, Silcher und Frech (s. obiges Zitat): *Man muß beim Orgelspiel soviel als möglich die anzuschlagenden Tasten schon vorher mit den Fingern fühlen, die sie niederdrücken sollen; der Anschlag oder das Niederdrücken muß vorher eintreten werden* (151. S. 26). Hilfreich kann hier die Vorstellung sein, an jeder Fingerspitze säße ein kurzsichtiges Auge, das die Taste vor dem Anschlag nur sehen kann, wenn der Finger nah genug an ihr dran ist. Und nur die vorher „gesehene“ Taste wird vom Finger auch gefunden. Das Vorfühlen an der Tastenoberfläche sollte ein geradezu glühend-sensuelles Erlebnis sein.

Das Niederdrücken einer Taste durch relativ langsames Senken des Fingers lässt sich natürlich nur bis zu einer gewissen Spielgeschwindigkeit durchführen. Sehr schnell aufeinanderfolgende Töne müssen eher doch durch einen Schlag ausgeführt werden. Trotzdem bleibt auch bei schnellen Tönen das Drücken als technische Vorstellung beibehalten.

Alexandre Guilment ist folgender Meinung: „Viele Organisten denken, dass es klug ist, die Taste schnell noch zu weit herunterzudrücken. Ich denke, ganz im Gegenteil, dass der volle Druck des Fingers erfolgen sollte und die Taste fest unten gehalten werden sollte, bis sie losgelassen wird“ (*Many care not to press down the key too quickly or too far. I think, on the contrary, that the full finger should be made at once, and the key held down solidly until released*) (55. S. XXV).

Louis Vierne vergleicht die Anschlagskraft mit „dem mezzo forte-Spiel auf einem leichtem *mezzo forte sur un piano léger*“ (177. S. 18).

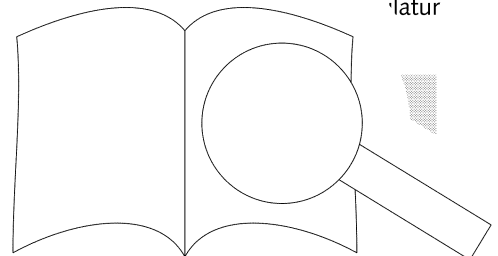
Vor Schlagen oder Stoßen der Tasten wird überall gewarnt. Christian Heinrich Rinow schreibt: *... vor allzustarkem Niederdrücken der Manual- und Pedaltasten, wodurch die Finger sich nicht so sehr anstrengen, sondern auch die Andacht der Gemeinde [wegen Trakturgeräuschen] gestört wird*. Eine ausreichende Muskelkraft ist dabei vonnöten: ... *die Tasten eines Orgels Manuals, [fallen] gemeinlich tiefer, und sind auch meistens tiefer als die eines Klavicords. Dieser Umstand erschweret das Orgelspiel ungemein, erfordert eine größere Anstrengung der Fingerkraft, als beim Spielen des Klavicords oder anderer Instrumente*, schreibt Justin Heinrich Knecht (79. I, S. 55).

Kommen wir nun zum zweiten Teil des Anschlags, der Tonbildung. Ist der Tastenboden erreicht, ruht die Hand *stets fest* auf dem Tastenboden (33. III, S. 16). Hugo Riemann hat Recht mit der Aussage: *das Handgelenk wird freigegeben und die Hand ruht auf dem Tastenboden*, handelt sich dabei um eine technische Voraussetzung. Dieses *Ruhen* in der Taste *muss, bei langsamem Anschlag, bei pianissimo spielen hat. Auch muss hiebei die Hand ruhen, und nur durch ihr volles Gewicht, und durch den innern, unsichtbaren Druck der Hand, eine schnelle Verzierung, oder eine gewisse Zierlichkeit, diesem Gesange vorkommt, muss diese schwere Haltung augenblicklich nach dem Anschlag abgeben*. *... Noten mit der gehörigen Zartheit hervorzubringen* (33. III, S. 31). Wenn auch Czerny schreibt: *... Finger der rechten Hand eine Untertaste nieder; danach ruht die Hand auf diesem Tastenboden, und das Handgelenk bleibt dabei locker*, vor allem die Handgelenkshaltung, so gilt dies gleicherweise für das Orgelspiel.

Charles-Marie Widor schreibt: *... diese „kneten“ (malléer)* (187. S. X), was eine hilfreiche Vorstellung ist.

Hierzu folgende Hand auf diesem Tastenboden. Der Arm bleibt dabei locker, man achte vor allem auf die Handgelenkshaltung. Wenn man den Ellbogen ein wenig seitlich bewegt – also vom Körper weg – kann man kontrollieren, ob Oberarm und Schulter ausreichend entspannt sind. Jetzt kann man kontrollieren, ob Unterarm der Druck auf den Tastenboden abgeben kann. Die „richtige“ Schwere der Hand kann locker bleiben kann.

Diese „schwere Hand“ ist Voraussetzung für



PROBEKOPPEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Der Druck auf dem Tastenboden gibt dem Spieler ein gutes Gefühl für den Ton und seine Dauer. Es ist dann tatsächlich ein emotionaler Vorgang, wenn man den Ton im wahrsten Sinne des Wortes aus-hält und gleichzeitig „singt“. (Johann Gottlob Werner spricht vom Ton, *welcher fortsingen soll* [183. I, S. 7]). Dieses Verhalten hat zwar keinen direkten Einfluss auf den Orgelklang, bewirkt aber meines Erachtens eine größere Identifikation mit dem Spiel und somit eine stärkere Ausstrahlung der Interpretation.

Die beiden ersten Anteile des Anschlags, Tonbeginn und Tondauer, werden also durch Druck bewerkstelligt: Zunächst drückt man die Taste sanft nieder, dann übt man einen aktiven, aber „gelinden“ Druck auf den Tastenboden aus.

Wir kommen nun zum dritten Teil des Anschlags, dem Tonende.

Die Tasten müssen *so lange niedergedrückt bleiben, als die Dauer der Note es erfordert. Ist diese vorüber, dann muss der Finger schnell und hoch genug sich heben, damit das Ventil sich wieder ganz schliessen kann* (139. I, S. 12); so Christian Heinrich Rinck. August Gottfried Ritter schreibt sinnreicher, der Finger verlasse die Taste durch *ein zwar schnelles, doch gelindes Aufheben in dem Augenblicke, in welchem ein anderer Finger die nächste Taste niederdrückt. Das Klappern der Traktur wird vermieden, wenn man beim Aufheben die Taste so unter dem Finger fühlt, bis sie ihren Ruhepunkt erreicht hat* (140. I, S. 33). Das Aufheben des Fingers zum Tonende ist die auch heute übliche Verfahrensweise.

Man experimentiere mit der Geschwindigkeit des Fingerhebens. Einen schönen Tonabschluss erhält man durch ein sehr langsames Heben und durch die Vorstellung, die Taste würde den Finger langsam nach oben ziehen. Man lässt man die Taste unter dem Finger fühlen soll, entspricht dem letzten Satz im obigen Zitat von August Gottfried Ritter. Hugo Riemann formuliert dies wie folgt: *... der Anschlag muss recht schnell geschahen, ... damit der alte Ton nicht eher erlischt, als bis der neue anspricht* (139. I, S. 12). Beim schnellen Verlassen der Taste ist es vielmehr der eigene Finger, der in der Verweilzeit der Taste

Zusammenfassend:

Der Normalanschlag beim Manualspiel ist ein recht kraftvolles und schnelles Niederdrücken der Taste durch eine Bewegung des gekrümmten Fingers. Der Anschlag erfolgt durch ein langsames Niederdrücken der Taste durch eine Bewegung des gekrümmten Fingers. Der Anschlag erfolgt durch ein langsames Niederdrücken der Taste durch eine Bewegung des gekrümmten Fingers. Der Anschlag erfolgt durch ein langsames Niederdrücken der Taste durch eine Bewegung des gekrümmten Fingers. Der Anschlag erfolgt durch ein langsames Niederdrücken der Taste durch eine Bewegung des gekrümmten Fingers.

Dieses reine Fingerspiel ist Voraussetzung für die Erzeugung eines reinen Tones.

Das Senken und Heben des Fingers wird meistens in Abhängigkeit von dem Tempo. Schnelles Niederdrücken spiegelt sich im raschen Heben bei schnellem Tempo. Langsames Niederdrücken spiegelt sich im langsamen Heben der Taste bei langsamem Tempo.

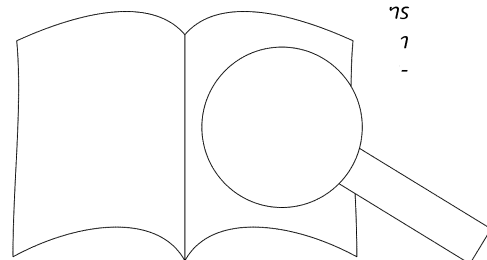
Das Abziehen der Finger („Abstoßen“)

Am Ende des Tones muss der Finger abgezogen werden, sondern die Fingerspitze kann stattdessen an der Vorderkante der Taste abstoßen. Die Autoren Kocher, Silcher und Frech schreiben: *Dieses Abstoßen [Staccato] wird dadurch erreicht, daß mit dem Ballen des vordern Fingergelenkes auf die Taste gedrückt, über die Taste hinweggezogen wird, so daß die Finger gegen die Hand einwärts gezogen wird* (81. S. 30).

Dies entspricht der Spielweise von Johann Nikolaus Forkel beschriebenen Spielweise Johann Sebastian Bach „Schnellen“ genannt (vgl. 118. S. 232/46. S. 32f/5. S. 73).

Carl Czerny gibt eine Anweisung für folgenden Fall: *Wenn aber die Läufe und Passagen noch schneller abgezogen werden sollen, dann findet die Finger mit seiner weichen Spitze an der Vorderkante der Taste abstoßen, wodurch ein sehr klares, perlendes gleichmäßiges Spiel erzielt werden kann, alle Passagen gleich gerundet mit voller Kraft gebracht werden können* (33. III, S. 19f).

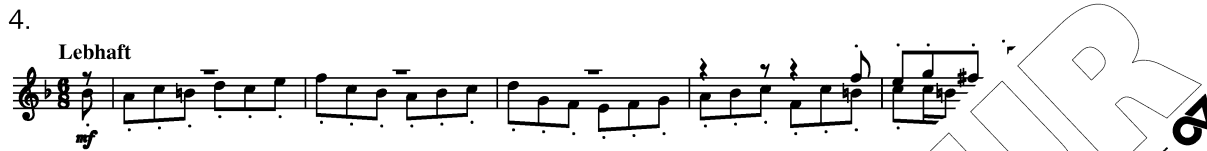
Er erwähnt sogar, dass diese Spielweise bei jeder Art von Tönen einen sicheren, festen und gleichmäßigen Niederdruck herbeiführen (175. S. III).



Am leichtesten lässt sich dieses Abziehen mit den mittleren drei Fingern bewerkstelligen:



Die Vorstellung, man wische mit der Fingerspitze etwas Staub von der Vorderkante der Taste, kann dabei hilfreich sein. Der Hauptspielimpuls kommt aus dem Fingergelenk; das Fingerwurzelgelenk hilft aber ein wenig mit. Die Hände verharren dabei in einer Position an der Tastatur. Soll mit dem Daumen oder mit dem 5. Finger geschneit werden, muss die Hand eher über der Tastatur gehalten werden, also ein wenig weiter weg vom Körper. Das Schnellen kann vor allem in einstimmigen Staccatopassagen nützlich sein, so z.B. in der *V. Fuge über den Namen BACH* von Robert Schumann:



Sobald aber zwei Stimmen von einer Hand zu spielen sind – wie ab T. 8 dieser Fuge – müssen die Finger doch gehoben werden. Denn je größer das zu greifende Intervall, desto schneller.

Es bleibt festzuhalten, dass anscheinend beide Verfahrensweisen im 19. Jahrhundert, sowohl das Heben des Fingers als auch das Abziehen der Fingerspitze am Ende der Note, verwendet wurden.

Der überwiegende Teil der Quellen spricht aber vom Fingerheben. Das Schnellen wird gegenwärtig kaum benutzt. Es wäre ein Widerspruch zur Anschlagsvielfalt und damit der Klangkultur, wenn diese Anschlagsart wieder mehr in Gebrauch käme.

Spielimpuls des Handgelenks

Der reine Fingeranschlag ist unabdingbar auch bei Staccatopassagen angewandt worden. Der Spielimpuls aus dem Handgelenk wird nur in besonderen Fällen über die Linie beim Staccatospiel eingesetzt. In einer Fußnote seiner Orgelschule gibt J. C. Bach die Anweisung zum Spielen von 16tel-Passagen: *Uebrigens ist es nöthig, daß man die Finger nicht mit einer Schwungkraft der Hand und der Finger zu schlagen, sondern nur mit der Fingerspitze schlagen soll* (79. I, S. 72).

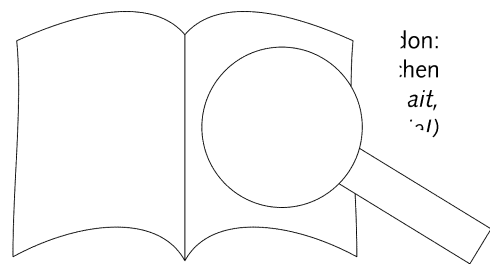
In einer Klavierschule von 1804 heißt es: *Das Staccato muß nicht nur schnell, sondern auch empo aber muss jede Note hart und kurz abgestossen werden, daher sie eine Bewegung haben, welche sehr biegsam seyn muss, erfordert (1.)*

Der Spielimpuls soll nicht nur aus dem Fingerwurzelgelenk, sondern zugleich aus dem Handgelenk kommen. Dieser Impuls ist für das schnelle Spiel wichtig; dadurch kann man vor allem mit einer schwergängigen Traktur besser zurecht kommen.

Carl Czerny empfiehlt: *Bei dem Portato-Anschlag (dem „getragenen Anschlag“): Bei ziemlich langsamen Noten muß die Hand jedesmal ein wenig gehoben* (33. III, S. 19).

Alexandre Bréville: *„Das Staccato sollte ausgeführt werden, indem man die Hand und die Finger nicht nur mit der Bewegung des Handgelenks“* (1828, S. 100) *avant peu la main, mais par le mouvement du poignet* (54. S. 100).

Die Ausführung von Charles-Marie Widor's *Toccata* in G-Dur für Orgel und Rhythmus bekam die berühmte Toccatistin durch seine stählernen Handgelenke“ (*quelle est la cause de sa rapidité et de sa précision poignets d'acier au staccato incomparable*,



Jon:
hen
ait,
(1)

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

Louis Vierne selbst teilt Folgendes über die Angaben seines Lehrers Widor zum Staccatospiel mit: „Haltet die Finger so nahe am Elfenbein wie möglich, spannt das Handgelenk leicht an und artikuliert vom Unterarm; wenn ihr langsam dort angekommen seid, wird die Geschwindigkeit von selbst kommen, ohne zusätzliche Muskelanspannung“ (*Maintenez le plus possible les doigts contre l'ivoire, serrez légèrement le poignet et articulez de l'avant-bras; quand vous y serez arrivé lentement, la rapidité viendra d'elle-même, sans contraction supplémentaire*) (176. S. 34).

Wer es nicht gewöhnt ist, diese letztlich vom Klavierspiel herrührende Spieltechnik einzusetzen, möge sie zunächst anhand folgender Übung ausprobieren:



Dabei bleiben der 3. Finger im Fingerwurzelgelenk fixiert (s. unten) und die übrigen Finger locker. Die linke Hand spielt eine Oktave tiefer. Der Spielimpuls kommt ausschließlich aus dem Handgelenk, der Rest des Arms entspannt. Wenn der Arm sich dabei ein wenig bewegt, so darf dies nur eine Folge der Handgelenkbewegung, also eine Reaktion, sein; ein Hilfsimpuls soll nicht aus dem Arm kommen. Gutes Sitzen, wie in Kap. 1, ist hier wichtig.

Mit „fixiertem Gelenk“ wird im Folgenden bezeichnet, dass im fraglichen Gelenk keine Bewegung gegeben wird, sondern das Gelenk ruhig, durchlässig-beweglich und federnd-abfedernd, keineswegs von Starrheit die Rede, denn starr bedeutet verkrampt.

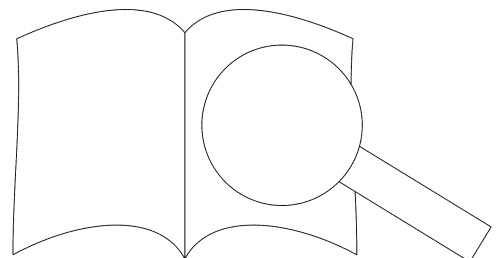
Den schöneren Ton erhält man, wenn man sich vorstellt, der Tastenboden schließt sich nach dem Tonende wieder nach oben schiebt. Die Aufwärtsbewegung der Hand ist nicht vom Spieler bewerkstelligt, sondern von der Taste bewirkt, und wir erzielen einen schönen, „runden“ Klang. Hier muss natürlich die Hand langsam zu, aber sehr kurz, wird die Hand rasch wieder hochschnellen, als wenn ein Ventil einen trockeneren Ton durch schnelles Schließen des Ventils.

Das Entscheidende bei dieser Art von Staccatoansatz ist die Fixierung des Handgelenks, der die Bewegung der Hand nach unten bewerkstelligt. Die Hand öffnet sich (Öffnen des Ventils) und hält an (durch kurzes Verweilen auf dem Tastenboden). Die Hand nach oben ist nur eine Reaktion und sollte sich quasi automatisch ergeben.

Die meisten Spieler sind der irrigen Meinung, dass der heftigere Impuls – müsse beim Staccatospiel am Tonende eingesetzt werden, vielmehr der Fall:

Die Hauptanschlagsenergie muss wie auch beim Legatospiel – stets am Tonbeginn eingesetzt werden.

Dies gilt vor allem dann, wenn viele (Grund-)Register gezogen sind. Denn auch bei dem kürzesten Ton zum Klingen haben. Das können sie aber nur, wenn die Abwärtsbewegung der Hand oder sogar Arme bewerkstelligt – Kernpunkt ist. Die Tasten sind nur bei „heiß“.



Hierzu ein Beispiel: Eine besondere Klangwirkung erzeugt César Franck im Mittelteil seiner *Pastorale*:

6.

41 **Quasi Allegretto**

Ein schönes Staccato erzielt man hier am besten mit Spielimpulsen aus den Handgelenken. Da, anders als im obenstehenden Beispiel 5, zum Teil verschiedene Tasten zu drücken sind, bewegen sich auch die Finger wenig in den Wurzelgelenken. Es handelt sich dabei also um „doppelte Impulse“, in Fingerwurzel- und Handgelenken zugleich. Es finden auch seitliche Fingerbewegungen statt, damit die Finger sich richtig auf den Tasten befinden, die als nächste zu drücken sind. (Übt man diese Passage langsam, sollten die Finger nicht zu trocken werden, damit das Handgelenk ausreichend Energie freigibt.)

Das „Abrupfen“ („Schnellen“) mit den Fingerspitzen wäre hier ebenfalls möglich, würde aber eher zu trockenem Staccato hervorbringen und wäre höchstens für die einstimmige Passage sinnvoll.

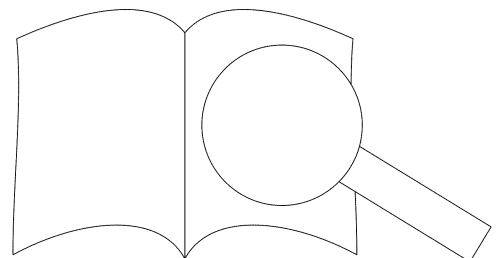
Spielimpuls des Ellbogengelenks

Die nächste Station ist der Spielimpuls aus dem Ellbogengelenk. In der *Technik des Pianisten* schreibt Carl Czerny: *Das höhere Aufheben der Hand (das sogenannte „Staccato“ oder „Staccatissimo“ schreibt Carl Czerny: Das höhere Aufheben der Hand ist hier zulässig, da dieses Marcato meistens nur bei Octaven, wo die Töne nicht allzusehr schnell nacheinander folgen, und auch Kraft anwenden muss (33. III, S. 22). Da bei diesem Marcato der Vorderarm aufgehoben werden muß, so ist eine besonders glänzende (brillante) Wirkung im ganzen Umfange, nur im f und ff angewandt. Manier nicht vereinigen (33. III, S. 23).*

Kommt der Spielimpuls aus dem Ellbogengelenk, so ist der Arm locker-fixiert sein. Ein Hilfsimpuls aus diesem Gelenk ist unzweckmäßig. Auch hier ist es, wie oben beschrieben, das Aufheben des Vorderarms als Trampolin vorzustellen, wie weiter oben beschrieben. Und die Bewegung nach unten ist die Hauptbewegung des Arms nach unten ist Hauptsache („Aktion“), die Bewegung nach oben ist nur ein Nebenimpuls.

Man kann im obigen Beispiel auch den Spielimpuls aus dem Handgelenk den Impuls aus dem Ellbogengelenk beschriebenen Fall ist die Bewegung relativ klein und ökonomisch, im zweiten Beispiel ist die Bewegung relativ groß und „lauter“. Beide Versionen sind letztlich möglich; man wähle diejenige, die dem Spieler am besten dient. Ist die Traktur schwergängig, empfiehlt sich der Impuls aus dem Handgelenk.

In der *Technik des Pianisten* von Robert Schumann muss ebenfalls entschieden werden, ob man mit Handgelenk- oder Ellbogenimpulsen spielt:



Auch hier sollte der Tastenboden ein Trampolin sein, das den Finger/die Hand bei Tonende wieder nach oben schickt. Einen scherzhaften Effekt erreicht man am besten, wenn man es wagt, die Finger zwischen den Anschlägen recht weit von der Taste zu entfernen. (Bei 16teln, wie in T. 37, müssen aber die Finger eng an den Tasten bleiben und muss der Anschlag aus dem Handgelenk kommen.)

Diese V. Studie ist auch eine ausgezeichnete Vorübung für Staccato-Sätze in den Symphonien von Charles-Marie Widor (z.B. Nr. VI) und Louis Vierne (z.B. Nr. III und VI).

Ein eindeutiges Beispiel für den (federnden) Anschlag aus dem Ellbogengelenk ist die I. Skizze für den Pedalflügel in c-moll von Schumann:

Nicht schnell und sehr markiert

8.

Häufig bestimmt das Spieltempo über die Art des Impulses. Die staccato auszuführenden Ok' Franz Liszts *Praeludium und Fuge über BACH* werden am besten mit Impulsen aus dem fixiertem Handgelenk gespielt:

9.

Damit die Hand nicht zu sehr über der Tastatur gehalten wird, die Handgelenkeinstellung durch die Tasten des höherliegenden Manuals entstehen kann, empfiehlt sich ein ergänzter Fingersatz.

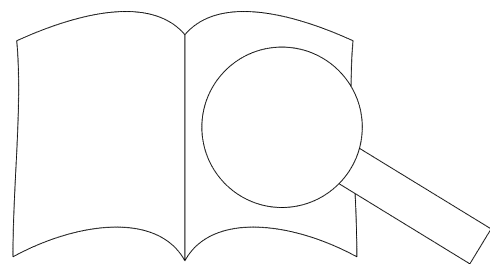
In einem etwas langsameren Tempo ist eine Ausführung mit Impulsen ebenfalls denkbar. Spieler mit größeren Händen werden hier im Übrigen mit Impulsen zurecht kommen als Spieler mit kleineren Händen.

Bei beiden Verfahrensweisen ist es sehr wichtig, dass die Handgelenkeinstellung bleibt wie möglich. Die nötige Kraft und das erforderliche Gewicht sollen durch die Handgelenkeinstellung geholt werden. Die Schultern müssen daher schwer und tief sein. Man kann bei der Ausführung wenig seitlich hin und her bewegen, um zu kontrollieren, ob die Schulterpartie frei ist. Sie sollte nicht angespannt, klingt die Orgel auch besser und – vor allem bei schnellen Notenwerten – freier.

Die im Staccato darzustellen sind in Liszts *Praeludium und Fuge über BACH* sollen sehr kurz sein – das ist der Sinn des vom sehr bewegungsaufwendigen Fingersatzes:

10.

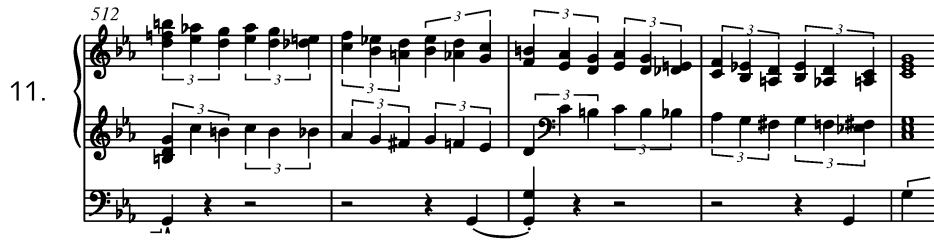
wieder eine entscheidende Rolle für die Wirkung. In so mehr muss mit Fingerwurzelgelenkimpulsen Handgelenkimpulse einen besseren Effekt. (Der Finger...)



PROBEBE PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Auch in sehr schnellen Passagen kann der Spielimpuls aus dem Ellbogengelenk Verwendung finden, so z.B. am Ende der *Sonate Der 94te Psalm* von Julius Reubke:



Je schneller diese Triolen gespielt werden, desto wichtiger ist es, dass die Schultern dabei entspannt bleiben. Hier sollte man auch mit der Sitzposition experimentieren: Lehnt man sich dabei ein wenig zurück, sind die Arme ein wenig ausgestreckt und kann der Arm kraftvoller arbeiten („vibrieren“).

Spielimpuls des gesamten Oberkörpers – Das Schultergelenk

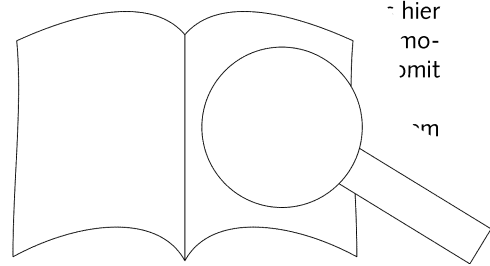
Einen Spielimpuls allein aus dem Schultergelenk, während die weiteren Gelenke des Arms nicht geben, denn das hieße, dass die Hände unsensibel auf die Tastatur knallen: Schwung des ganzen Armes – sprich aller Gelenke – mit dem Gewicht des Oberkörpers.

Hugo Riemann spricht in seinen *Technischen Studien* von dem *Attacca-Anstimmte Einsätze voller Harmonien oder auch nur einzelner Töne, besond* wo er nicht dazu beiträgt, die Präzision der Ansprache zu befördern, nicht gering zu achten ist: die Illusion, dass die Tongebung vom Willen wohl gönnen. Gänzlich zu verwerfen ist natürlich ein Dreinhalten forte gelegentlich erfordert, mit starker Armhebung und mächtig der Organist begnügen, seine Finger energisch mit Willen

Sinnvoll ist dieses Verfahren vor allem bei einem arbeitslosen Registrierung und vor allem bei einer schwergängigen Traktur, wie z.B. am Anfang der 13. Sonate von Max Reger:



Hier mit... Tasten „werfen“, um den gewünschten... zu erzeugen... hier... pneumatischen und elektrischen... die Klangbildung hat. Wie Riemann o... den Interpreten, der dadurch diese Stelle... rakturart – schwungvoll an den Hörer wei... orde aufeinander, wie im obigen Beispiel 12... werden. Die mit „energischer Willenskraft gefüll... greifen – unter gleichzeitigem Druck des Armes – m



PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Große Pianisten wie Wladimir Horowitz haben allein mit Greifen das stärkste Klavier-Fortissimo erzeugen können.

Besonders wichtig ist es, den Tastenboden nach dem Griff-Anschlag nicht zu stark zu drücken. Der ganze Schwung liegt im Anschlag selbst; hat man den Tastenboden erreicht, muss der Druck sofort erheblich nachlassen. Andernfalls kommt man nur schwer von einem Akkord zum nächsten und ermüdet der Spielapparat schnell. In der *Passacaglia* in f-moll, Nr. 6 aus den *Monologen* Op. 63 von Max Reger, muss dieser Attacca-Anschlag ganze Variationen lang eingesetzt werden (so z.B. in T. 151ff und 167ff).

Ein weiteres Beispiel sind die Akkorde am Anfang des 1. Satzes der *VI. Symphonie* von Charles-Marie Widor (s. Bsp. 53 auf S. 67).

Auch kurz auszuführende Akkorde, wie diejenigen in T. 163ff von Franz Liszts „*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*“, müssen kraftvoll gegriffen werden, damit ein voller Klang entstehen kann.

Hier ist zudem die folgende Angabe Widors zu beachten: „Auf der Orgel, wie beim Orchester, sollte sich alles sehr genau realisieren können: Die Einheit von Füßen und Händen ist unerbittlich nötig, sei es, wenn man anschlägt, sei es, wenn man die Tastatur verlässt. Alle Töne, die vom Komponisten übereinander platziert sind, sollen zum selben Zeitpunkt beginnen beziehungsweise enden, indem sie dem Taktstock desselben Taktgehorchen“ (*A l'orgue, comme à l'orchestre, tout doit pouvoir se réaliser exactement: l'ensemble des mains est rigoureusement nécessaire, soit qu'on attaque, soit qu'on quitte le clavier. Tous les notes du compositeur sous la même perpendiculaire doivent commencer et finir en même temps baguette d'un même chef d'orchestre*) (193. S. XXIII).

Man muss sich also nicht nur den Tonbeginn, sondern auch das Tonende bewusst machen.

Der Anschlag besteht letztlich aus Aktion und Re-aktion: Tonbeginn – Niederdrücken der Taste – Taste gedrückt halten – sind Aktion. Tonende hingegen ist Re-aktion: Finger wegheben – Taste nach oben.

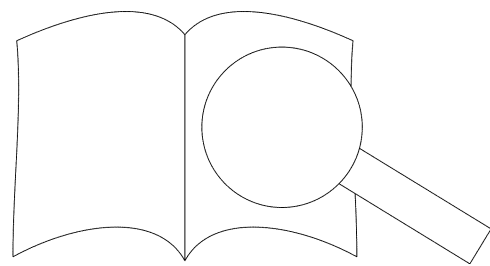
Bei allen bisher dargestellten Anschlagsarten ist zu beachten, dass die Finger nicht in einem Gelenk kommen. Die Gelenke „vor“ beziehungsweise „hinter“ dem Finger sein müssen, damit sie entspannt sein können, aber auch kleinere Hilfsimpulse geben. Wenn sie keine Impulse geben, bewegen sie sich kaum. Kommt also der Spielimpuls aus dem Fingerwurzelgelenk, so ist das Ellbogengelenk nicht, sondern bleibt ruhig und entspannt. Kommt der Impuls aber aus dem Ellbogengelenk (III) wie beim Impuls aus dem Ellbogengelenk (III) wie und III können sich die Finger im Fingerwurzelgelenk, um rechtzeitig über den anzu-schlagenden Tasten zu sein.

Zwei verschiedene Anschlagsarten mit der Hand

Besondere Schwierigkeit bereitet die Ausführung von zwei verschiedenen Anschlagsarten mit den Fingern einer Hand. In den früheren Orgelschulen kaum angesprochen; in den neueren Beobachtungen in Verbindung mit dem Legatospiel. Bei Clément Loret, siehe die Beobachtungen in Verbindung mit dem Legatospiel. Das Lemmens, stehen folgende Übungen (94. S. 26f):

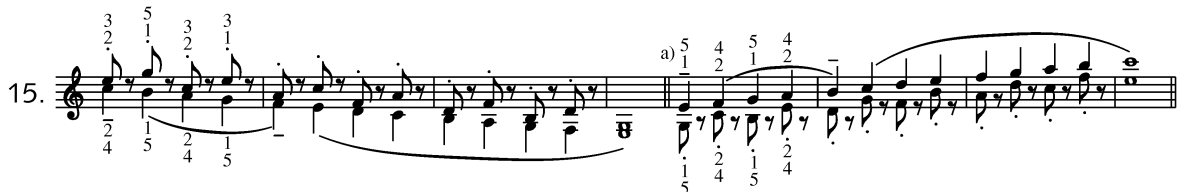
13. 


1. 



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

Hugo Riemann teilt in den *Technischen Studien* mehrere sinnvolle Übungen mit, z.B. die folgenden (134. S. 22):

15. 

16. 

Im *Choral* des ersten Satzes aus der *VI. Sonate* in d-moll von Felix Mendelssohn Bartholdy wollen die nicht wiederholt werden, innerhalb der Verszeile legato ausführen:

17. 

In beiden Händen muss dann zwischen a^1 und a^0 in den beiden Händen... (Handverteilung dabei beachten). Die Finger, die diese Tasten verlassen, als es die Notendauer fordert. (Ein Legato findet... zwischen f^0 und e^0 statt.) Die erneut anzuschlagende... verlassen werden, ehe man sie wieder drückt. Siehe auch die Angaben Wilhelm... in Kap. III.6. auf S. 321. Dieses Phänomen – aber kaum vertretbar.

Dieses Legato lässt sich nur ausführen, wenn die Finger nicht gehoben werden, sondern in tiefer Position an der Tastatur bleibt und die... aus den Fingerwurzelgelenken kommen.

Würde man nämlich die Handgelenke oder sogar des Ellbogengelenks heben – durch eine Bewegung des Handgelenks oder sogar des Ellbogengelenks – so gefährdet, weil dann alle Finger die Taste zu früh verlassen, nicht nur die... In T. 3 des Chorals... *gebauete Stadt*, Nr. 12 aus Max Regers *Dreißig kleine Choralvorspiele* Op. 17... sogar den Tenutostrich um anzuzeigen, dass man den zu wiederholenden Ton... möge:

11. 