

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

 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

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

|                   |                                     |
|-------------------|-------------------------------------|
| Reproduktion      | Werner Böttler, GrafikSatzBildDruck |
| Schrift           | Syntax Antiqua                      |
| Notensatz         | Pan Music Korea                     |
| Druck und Bindung | Ren Medien GmbH, Filderstadt        |

Teil 1: Textband  
Revidierte 6. Auflage 2017

© 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  
2017 / Printed in Germany / [www.carus-verlag.com](http://www.carus-verlag.com)  
ISBN 978-3-89948-288-1

# Inhalt

|  |    |
|--|----|
| Vorwort .....  | 9  |
| Bibliographie I<br>(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

|  |     |
|--|-----|
| A. Ausgewählte Literatur zur Vertiefung einzelner Aspekte der historischen Aufführungspraxis | 292 |
| B. Die Musik in ausgewählten Editionen   | 299 |

|             |     |
|-------------|-----|
| Anmerkungen | 313 |
|-------------|-----|

|       |     |
|-------|-----|
| Index | 317 |
|-------|-----|

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| Neuere Editionen                   | 325 |
| (Ergänzung zu Bibliographie II B.) |     |

# 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 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

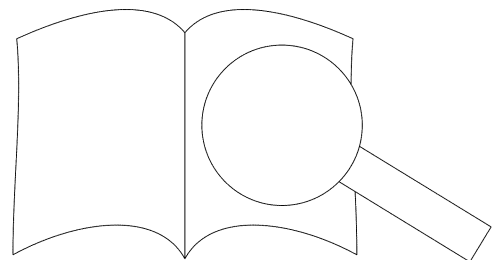
An dieser Stelle ist ein Exkurs über die neuere Geschichte des Orgelspiels nötig, Wandel der grundlegenden Orgelspielart, vom Non Legato des Barock und der Romantik, aufzuzeigen. Hierdurch soll darüber hinaus der Zugang zur alten Spielweise erleichtert werden; denn nur, wenn man kennt, was uns in technischer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

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sowohl das Orgelspiel als auch der Orgelmusiker einen schmerzlichen Qualitätsverfall erfahren. Die Kompositionen der Orgelmusik des galanten Stils, das Spiel verlor wegen der Entwicklung des Hammerklaviers. 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“ Musikromantiker hegten in interpretatorischer Hinsicht keine Verpflichtung gegenüber dem Historiker; 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 hervor. Die Orgelmusik erlebte durch die Erfindung der richtigen Anschlagsdynamik dieses Instrumentes eine neue Welt expressiver Möglichkeiten, welche dem Komponisten und dem Spieler entsprachen.

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

\*) die Bezeichnung historische Aufführungspraxis, wohl wie die Tonaufzeichnung einer Interpretation), sondern die Aufführungspraxis 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.<sup>1</sup>

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.

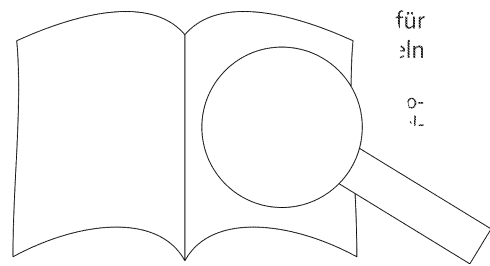
Hinzu kommt, daß die Klaviermechanik ständig schwergängiger gebaut wurde, was ein reines Fingerspiel, wie es bis dahin gepflegt worden war, sehr erschwerte. Die nötige Kraft mußte aus dem ganzen Arm geholt werden. Durch das dadurch aufkommende Gewichtspiel wurde ein fein differenziertes Artikulieren natürlich erschwert. Wegen des größeren Kraftaufwandes spielte man immer lauter. Statt kleineren Notierungen 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 Fugen von 1913), ist also keine „Erfindung“ des Leipziger Thomaskantors, sondern einer durchgehenden Tradition, die bei Straube einen romantischen (oder auch) Endpunkt erreicht. Von Heinrich Reimann wiederum, dem Berliner, wissen wir, daß er die Fugen Bachs durchweg im piano anfangt, um das Ende im apotheosenhaften Tutti zu erreichen.

Diese hochromantische und -subjektive Periode wurde von der Reaktion des Orchesters nachahmender Orgelbauer auf den „neobarocken“ Inbruch der Rubato der Romantiker mit „nahezu metrischer Taktauslegung. Die Schrittmacher des romantischen Musizierens, auch die guten und lieblichen Pendel schlug gewaltig zur anderen Seite aus, Neobarock“ abgelöst. Diese reagierte auf den das Orchester nachahmenden Orgelbauer Rubato der Romantiker mit „neobarocken“ Inbruch der Rubato der Romantiker mit „nahezu metrischer Taktauslegung. Die Schrittmacher des romantischen Musizierens, auch die guten und lieblichen Pendel schlug gewaltig zur anderen Seite aus, Neobarock“ abgelöst.

Hatte man sich mit „Einbruch“ der Orgelbewegung besonnen (Orgelbau), ist man aber in puncto der vorhandenen romantischen Tradition in Frankreich hat Olivier Messiaen zu radikal mit der bürgerlich-symphonischen Vergangenheit eines Widor gebrochen. Die Technik, die gänzlich den Regeln seines spätrömantischen Lehrers Marcel Dupré entgegengerichtet war, er verwalte die Bachsche Spieltradition, da J. Lemmens und A. F. Hesse zum Thomaskantor selbst zurückführen konnten, hat es eine solche ununterbrochene Orgelspieltradition nicht gegeben. Die Orgelspieltradition in Frankreich gab, zeigt die Tatsache, daß der große Lehrer Straube das bewußte Kürzen schneller Töne gelehrt hat (längere Töne sind aber in dem großen Raum ein deutliches Klangbild erzeugt. Gemeinsam ist die Orgelbewegung, daß sie durch ihren grundsätzlichen Legatoanfang als Ausdrucksmittel, die differenzierte Artikulation, verkannten, oder zumindest mit Ausnahmecharakter machten, welche stets im Notenbild mit

...poche 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. ...chnung 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 gehört das Legatospiel, was die saubere, nicht schmierige Ablösung der Töne, den stummen Fingerwechsel, die gleichzeitige Bewegung 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 Staccato zu erlernen. Als Arbeitsmaterial empfehlen sich die Anfangsübungen gängiger Orgelschulen (Bärenreiter), Finn Viderö (Wilh. Hansen), Flor Peeters (Bd. I, Schönerhan), sowie die „30 kleinen Choralvorspiele“ von J. Brahms als Übungen hinzuziehen.

Eine weitere Zielgruppe sind diejenigen Pädagogen, die sich mit der Orgelschule befassen wollen und die für diesen Zweck einen Leitfaden benötigen. Die Orgelschule wird alle Angesprochenen auf dem Weg zum Erlernen einer gewissen Stufe der interpretatorischen Fertigkeit begleiten können, von der ersten bis zum gottlob – eine schriftliche Darstellung der Orgelschule werden.

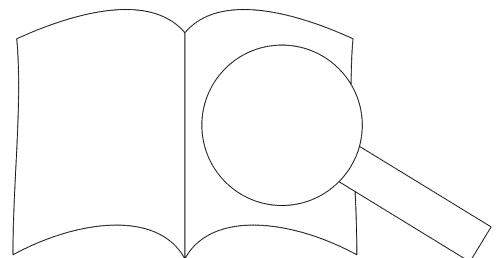
## Zum Inhalt und zur Gliederung

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 Notenschrieb, während das Notenbild, weil unbezeichnet, was die klangliche Realisation bestimmt, entfernt hat.

Die „sparte“ Musik spiegelt aber nicht aufführungspraktische Anarchie wider, sondern die Möglichkeiten des wissenden Interpreten: nur Ausnahmen von den bekannten Regeln, die durch ihre Modifikationen mußten im Notenschrieb zum Ausdruck kommen. Dies ist die erste von uns zu bestellende Aufgabe.

Die Orgelschule der vergangenen Jahrhunderte. 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 gewöhnlich die 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 genaue Anweisungen vorangestellt – hier vor allem die *Principes*, aus denen ein recht einheitliches Bild hinsichtlich aller Aspekte der Aufführung hervorgeht. Dies gilt für Spanien, Italien und Süddeutschland, während die Details der Ausführung in den verschiedenen Schulen im Verborgenen liegt. (Was auf größte Vielfalt oder auf Einheit schließen ließe.)

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

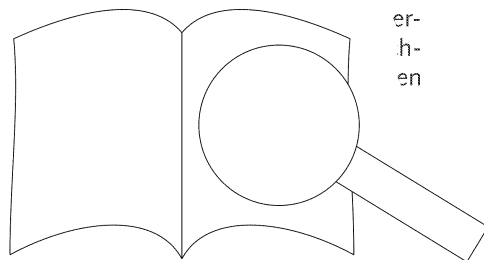
Nach einer knappen Anleitung zur zweifachen Artikulation werden in Kap. I. zunächst der Anschlag (die Tongestaltung) und die offene Artikulation (die Artikulation) behandelt.

Man kann kaum den Zugang zur Interpretation finden, ohne verstanden zu haben, wie ein Interpret damals ein Werk angelegt hat. 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 anpassen kann. Eine chronologische Annäherung mit der Zeit ist in technischer Mag aber ein Ziel, das ich es persönlich für besser, da ich mit allen Fingern zuerst beherrschen zu lernen.

\*) Die Zeichnung „Clavier“ verstand man im Barock jedwedens Tast



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 des Zuhörer gerecht werden.

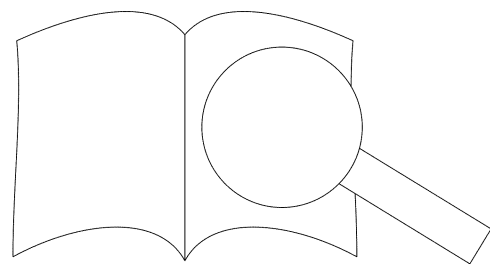
Die musikalische Entwicklung verlief nicht in allen Ländern in gleicher Weise, sondern in etwas unterschiedliche Richtungen. So haben J.-Ph. Rameau und seine Schüler ihr Clavecin grundsätzlich eher legato traktiert, zu einer Zeit, als das Non Legato auf dem Clavier bevorzugte. Dieser Unterschied ist als eine Folge der klanglichen Anforderungen angesehen werden, die im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich: harmonisch-melodischer Stil, Deutschland: Vorherrschaft der Orgel.

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 charakteristisch sind.

Die Kapitel in Teil B sind nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Die Aneinanderreihung ist dadurch bestimmt, daß erworbene Kenntnisse von den Kapiteln in gewandelter Form – wieder, das in Kap. I.1. besprochene *stylus phantasia* in Kap. I.3. besprochene *inegale Spiel* und *stylus phantasia* symbiotisch vereint usw. Auf diese Weise werden stilistische Verbindungen über Landes- und Epochen Grenzen hinweg hergestellt werden können.

Außerdem sind die Kapitel in einem Schema aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Abschnitt über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes wird durch stilistische Verbindungen zwischen einzelnen Komponisten und Epochen ergänzt.

Die Kenntnisse über die Spielweise der Orgel oder zumindest eines ländertypischen Instrumentes sind für eine heutige Darstellung von großer Wichtigkeit. Der Zugang zu solchen historischen Informationen würde dadurch sehr an Tiefe und Genauigkeit gewinnen, wenn die Orgel nicht nur gespielt, wenn adäquate alte Instrumente zur Verfügung sind (sinnvoll.<sup>3</sup>)



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

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

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

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

Teil B, Kap. II., dem Œuvre J.S. Bachs gewidmet, trägt Züge einer eher „theoretischen Orgelschule“. Es werden, wie in Kap. I., teils ganze, meist kurze Stücke im Detail besprochen, andere im Anschluß daran zur Erweiterung des Horizonts nur auf ähnliche Problematiken angesprochen. Wer ein großes Werk, wie z.B. *Praeludium und Fuge in Es* (552), erarbeiten will, muß sich daher die dazu nötigen Informationen (zu 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 neuen Blüte geführt. Der Stil hatte sich zwar in mancher Hinsicht grundlegend geändert (in der Spielweise, in der Instrumentenbauweise etc.) trotzdem stehen die Komponisten der empfindsamen Zeit bzw. der Klassik auf der Tradition der Barockorgel. Sie können als Endpunkt eines großen Erbes angesehen werden und sind daher in Kap. III. behandelt.

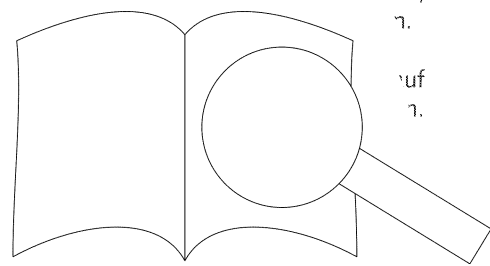
Letzten Endes sollen nicht allein die hier mitgeteilten Stimmführungen, sondern auch der Stil an sich. Nach erfolgreicher Arbeit soll der Spieler in der Lage sein, ein Werk nicht nur als Notenschrift, sondern als Kunstwerk quasi stilgerecht zu interpretieren. Ohne solche Übung ist die Interpretation jedes weitere Werk ein mühsames und oft gar sinnloses Unterfangen! Allmählich entwickelt sich so der oft genannte „Musikgeschmack“, der stets der höchste Richter unserer Arbeit sein muß. Unter gutem Einfluß der Orgelgeschichte, dem tiefen und durch vielfältige Erfahrung geschulte, gleichermäÙig entwickelte und durch jahrelange gezielte künstlerische Urteilsfähigkeit eines Spielers.

Die Übersetzungen fremdsprachlicher Werke sind im Original wie nur möglich gehalten, wenn auch dadurch das Deutsche etwas weniger elegant geraten ist. Meiner Meinung nach sollte die sprachliche Unbequemlichkeit nicht als Grund für eine andere Übersetzung angesehen werden. Die uns manchmal fremd anmutende Gestaltung der zitierten Werke ist ein Resultat von der damaligen Zeit sowie eine Ahnung von der Persönlichkeit des Verfassers. Solche Fehler werden auch nicht in dieser Hinsicht „verbessert“.

Gewisse Aspekte der Orgelgeschichte bleiben, so z.B. die Zahlensymbolik oder der rhetorische Gesamtaufbau, unberührt. Diese Aspekte, die zum tiefen Verständnis der Musik sehr wohl beitragen, sind in der Interpretation fördern können. Die wichtige Frage nach der Temperatursysteme ist nicht weiter angerissen werden. Eine erschöpfende und somit hilfreiche Darstellung dieser Probleme in einer Orgelschule sprengen. Hierzu halten die Verlage genügend Literatur zur Verfügung. In der Bibliographie II ist es, zum einen solche Werke, die in der Orgelgeschichte eine Rolle spielen, zum anderen die Werke der behandelten Komponisten.

Die Orgelgeschichte ist so gehalten, um das Auffinden einzelner Werke zu erleichtern. Ein Verzeichnis verzichtet werden – dies wäre ein Verzeichnis der Orgelwerke.

Für die Orgelgeschichte, 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)

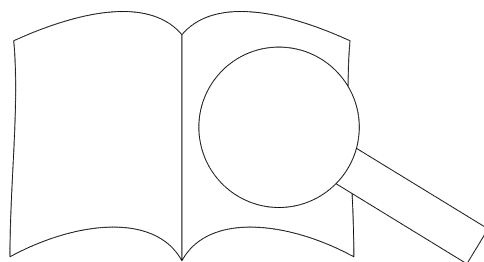
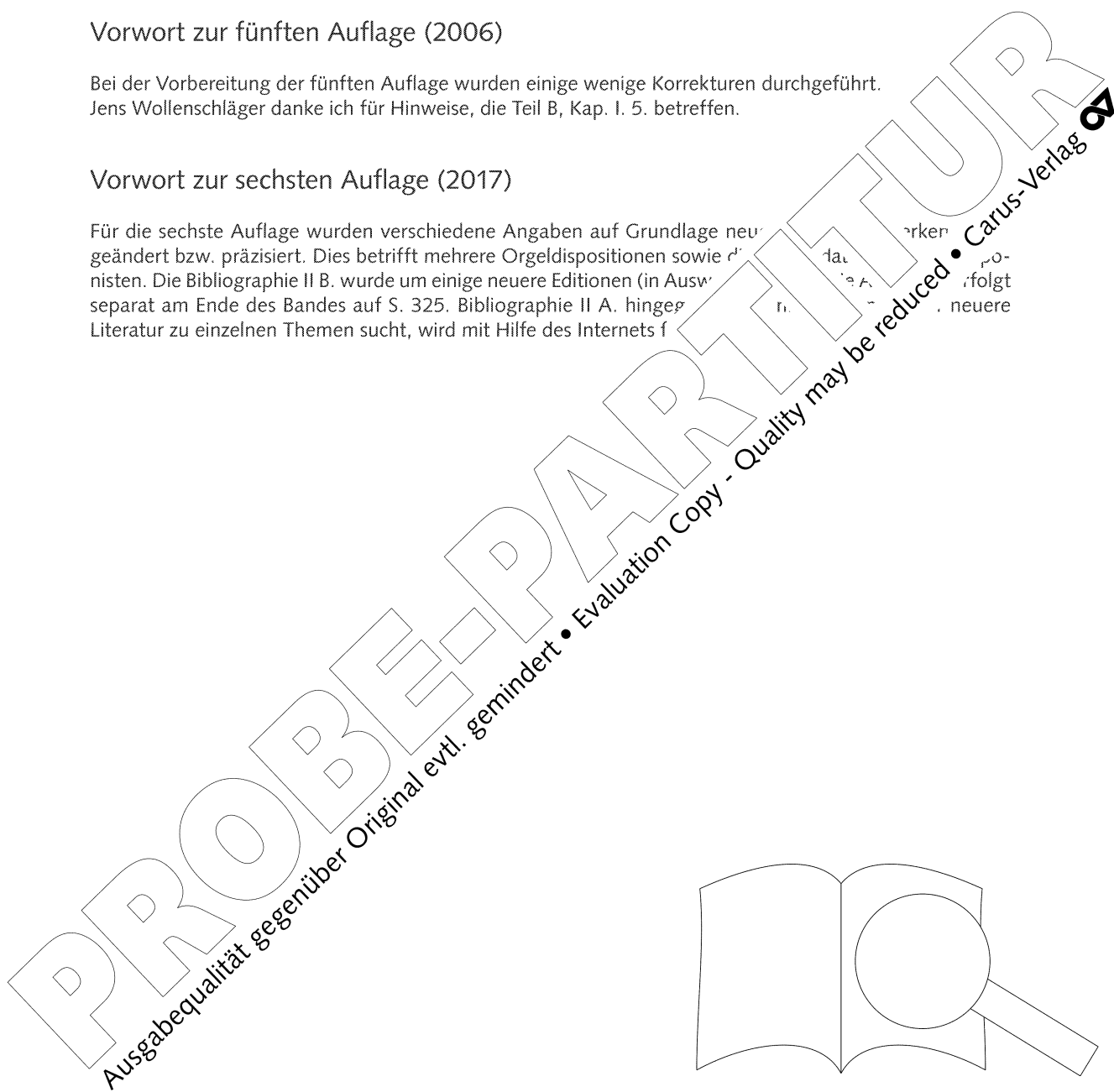
In Verbindung mit der Drucklegung der dritten Auflage ist der Text leicht überarbeitet worden. An einigen Stellen wurde der Inhalt präzisiert, Notenbeispiele wurden dabei hinzugefügt und die beiden Bibliographien auf den neuesten Stand gebracht. Für Korrekturlesen und inhaltliche Anregungen danke ich 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 neuer Erkenntnisse geändert bzw. präzisiert. Dies betrifft mehrere Orgeldispositionen sowie die Namen der Komponisten. Die Bibliographie II B. wurde um einige neuere Editionen (in Auswahl) ergänzt und separat am Ende des Bandes auf S. 325. Bibliographie II A. hingegen um neuere Literatur zu einzelnen Themen sucht, wird mit Hilfe des Internets für



# Bibliographie I

## Quellenverzeichnis (Primär- und Sekundärliteratur)

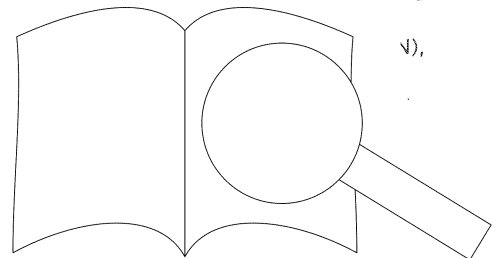
Um den Text nicht unnötig mit Quellennachweisen zu belasten, sind die zitierten Quellen in verkürzter Form mit Buchstaben und Zahlen gekennzeichnet. So heißt z.B. T 91, daß das angeführte Zitat auf Seite 91 in Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule* in der unten bei T angegebenen Ausgabe zu finden ist.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

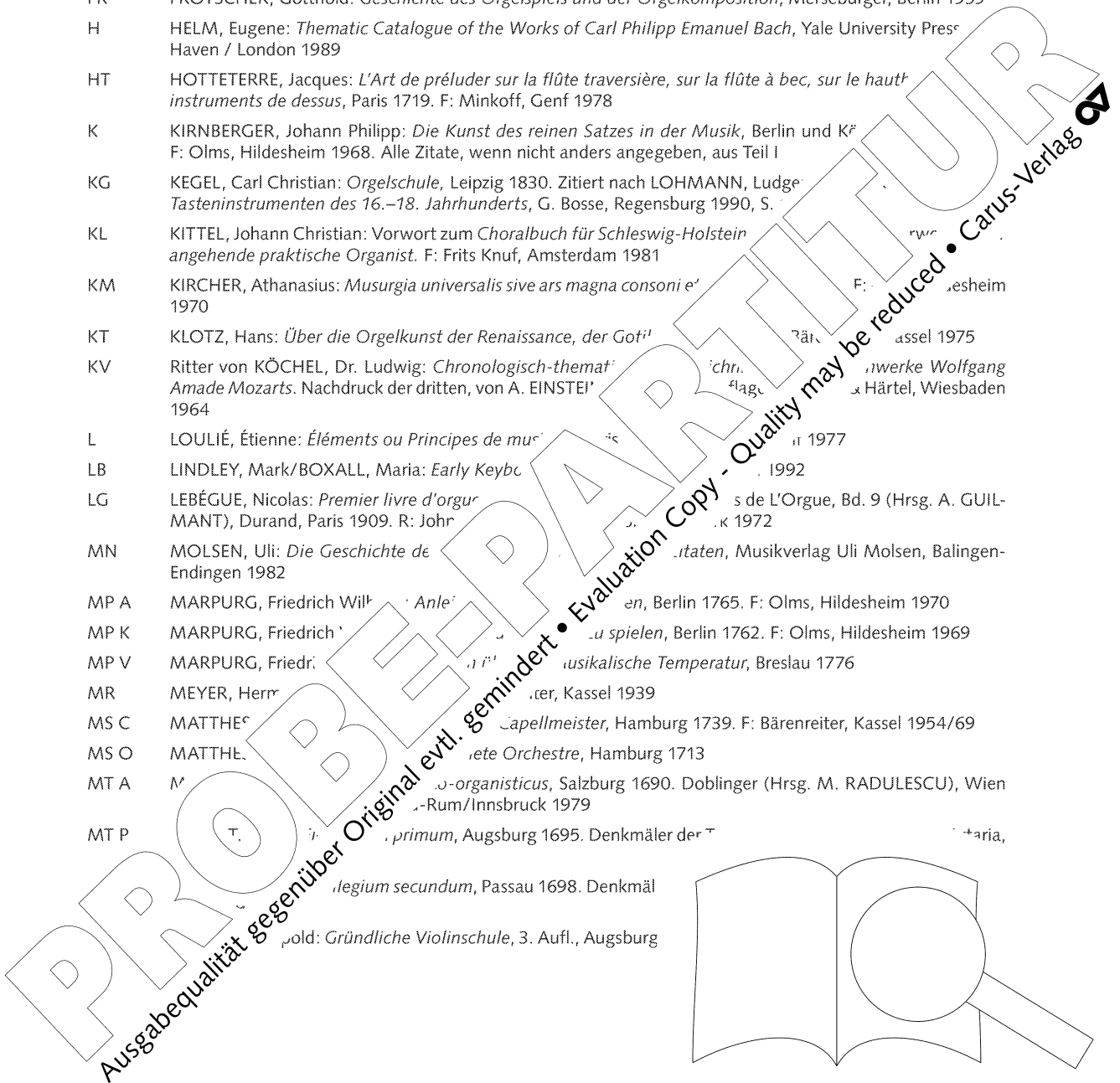
R: Reprint (Neudruck)

- A AGRICOLA, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757. Dt. Übersetzung von TOSI, Pierfrancesco: *Opinioni dei cantori antichi*, Bologna 1723. F: Moeck, Celle 1966
- AD ADLUNG, Jacob: *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768. F: Bärenreiter, Kassel 1956
- AM AMMERBACH, Elias Nikolaus: *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig 1575. 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 1971
- BE BROWN, Howard Mayer: *Embellishing Sixteenth-century Music*, Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, London 1976
- BH BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Leipzig 1742. F: Bärenreiter, Kassel 1968
- BK *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. März 1985*, hrsg. von W. HOFFMANN und A. SCHULZE, Leipzig 1988
- BM BERMUDO, Juan: *Declaración de Instrumentos musicales*, Kassel 1968
- BN BACH, Carl Philipp Emanuel(?): *Verzeichnis der Werke des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1743. F: *Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, Garland Publishing, Inc. New York 1976
- BR BUCHNER, Hans: *Sämtliche Orgelwerke*, Leipzig 1974
- BS BROSSARD, Sébastien de: *Dictionnaire des termes de Musique* (seconde édition). F: Frits Knuf, Hilversum 1965. Alle Zitate aus Stichwortverzeichnis
- BuxWV KARSTÄDT, Georg: *Thesaurus practicus*, Leipzig 1699. F: *Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990
- BWV SCHMIEDER, Walter: *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: *Gesammelte Werke von Antonio de Cabezón*, The Institute of Mediaeval Music, Brooklyn 1967/1972
- CF COFFRINI, Giovanni: *Trattato de tientos y discursos de musica practica y teorica de organo*, intitolato *Il Clavecin*, Henares 1626. F: Minkoff, Genf 1981
- CL COFFRINI, Giovanni: *Il Clavecin; Troisième Livre*, Paris 1722, Heugel (Hrsg. K.GILBERT), Paris 1969.
- CM COFFRINI, Giovanni: *Il Clavecin; Art de toucher le Clavecin*, Paris 1717. F: *Die Kunst das Clavecin zu spielen*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1981
- COFFRINI, Giovanni: Vorwort zu *Messe du 8<sup>e</sup> ton*, Paris 1991. F: Fuzeau, Courlay 1991
- COFFRINI, Emilio del: *Rappresentatione di anima et di corpo*, Venedig 1593. F: Frits Knuf, Wiesbaden 1981. Zitierten Teil an: D1593 = Teil I; D1609 = Teil II

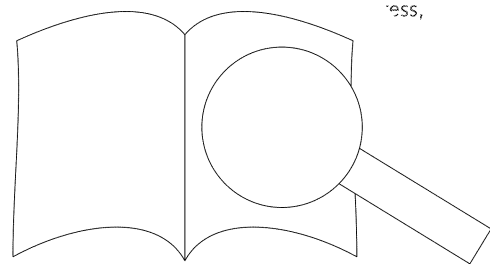
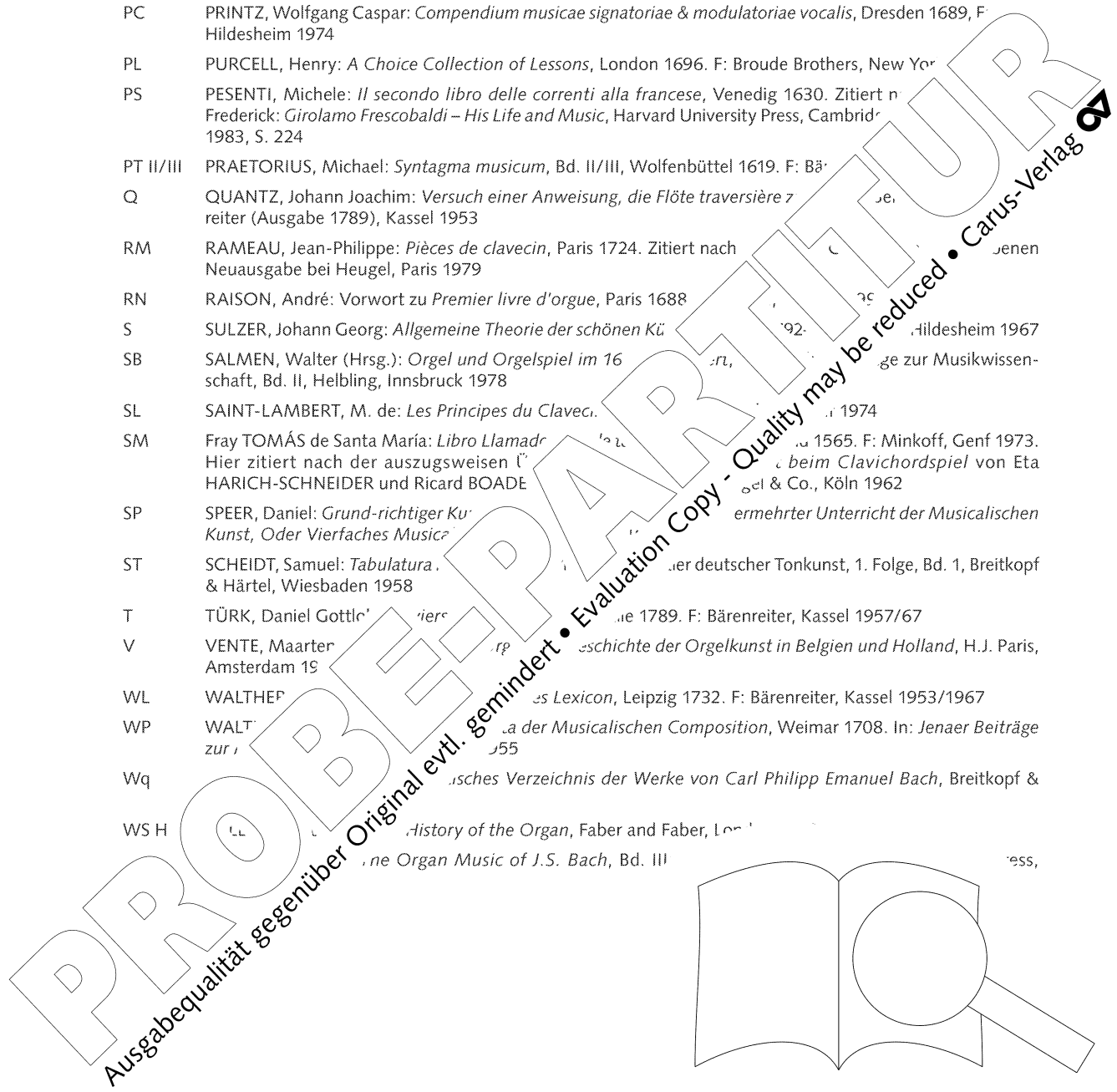


PROBEKOPPIERT  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

- DB Dom BEDOS de Celles, François: *L'art du facteur d'orgues*, Paris 1766z. F: Bärenreiter, Kassel 1964. Deutsche Teilübersetzung von Christoph GLATTER-GÖTZ und Richard RENSCH: *der kleine dom bedos*, Orgelbau Fachverlag ISO Information, Lauffen am Neckar 1980. Vollständige Übersetzung (Chr. GLATTER-GÖTZ), Orgelbau Fachverlag ISO Information, Lauffen am Neckar 1977
- DN DÄHNERT, Ulrich: *Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteldeutschland*, Leipzig 1953. F: Frits Knuf, Amsterdam 1971
- DT DONINGTON, Robert: *The Interpretation of Early Music*, New Version, Faber and Faber, London 1989
- F FORKEL, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802. R: Bärenreiter, Kassel 1974
- FM FUHRMANN, Martin Heinrich: *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree 1706
- FO FASOLO, Fra Giovanbattista: *Annuaire che contiene tutto quello che deve far un Organista per rispondere al Choro tutto L'Anno*, Venedig 1645. Zitiert nach HAMMOND, Frederick: *Girolamo Frescobaldi – His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge (USA) und London 1983, S. 224
- FR FROTSCHER, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Merseburger, Berlin 1959
- H HELM, Eugene: *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, Yale University Press Haven / London 1989
- HT HOTTETERRE, Jacques: *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le haut instruments de dessus*, Paris 1719. F: Minkoff, Genf 1978
- K KIRNBERGER, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Kf F: Olms, Hildesheim 1968. Alle Zitate, wenn nicht anders angegeben, aus Teil I
- KG KEGEL, Carl Christian: *Orgelschule*, Leipzig 1830. Zitiert nach LOHMANN, Ludger: *Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, G. Bosse, Regensburg 1990, S.
- KL KITTEL, Johann Christian: Vorwort zum *Choralbuch für Schleswig-Holstein angehende praktische Organist*. F: Frits Knuf, Amsterdam 1981
- KM KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis sive ars magna consoni e'* F: Hildesheim 1970
- KT KLOTZ, Hans: *Über die Orgelkunst der Renaissance, der Goti'* Kassel 1975
- KV Ritter von KÖCHEL, Dr. Ludwig: *Chronologisch-themat' chrn. Amade Mozarts*. Nachdruck der dritten, von A. EINSTEI' flagu. Werke Wolfgang Amadei Mozart. Hrsg. von Wolfgang Hürtel, Wiesbaden 1964
- L LOULIÉ, Étienne: *Éléments ou Principes de mur'* ic. 1977
- LB LINDLEY, Mark/BOXALL, Maria: *Early Keybc* 1992
- LG LEBÉGUE, Nicolas: *Premier livre d'orgur* s de L'Orgue, Bd. 9 (Hrsg. A. GUILMANT), Durand, Paris 1909. R: Johr. k 1972
- MN MOLSEN, Uli: *Die Geschichte de* .taten, Musikverlag Uli Molzen, Balingen-Endingen 1982
- MP A MARPURG, Friedrich Will' . Anle' en, Berlin 1765. F: Olms, Hildesheim 1970
- MP K MARPURG, Friedrich ' . u spielen, Berlin 1762. F: Olms, Hildesheim 1969
- MP V MARPURG, Friedr. . i r' . usikalische Temperatur, Breslau 1776
- MR MEYER, Herr . ter, Kassel 1939
- MS C MATTHE' . apellmeister, Hamburg 1739. F: Bärenreiter, Kassel 1954/69
- MS O MATTHE. . ete Orchestre, Hamburg 1713
- MT A M' . -organisticus, Salzburg 1690. Doblinger (Hrsg. M. RADULESCU), Wien -Rum/Innsbruck 1979
- MT P . , primum, Augsburg 1695. Denkmäler der T' . +aria, . legium secundum, Passau 1698. Denkmäl . old: *Gründliche Viollinschule*, 3. Aufl., Augsburg



- 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*, Kassel 1752. F: Bärenreiter (Ausgabe 1789), Kassel 1953
- RM RAMEAU, Jean-Philippe: *Pièces de clavecin*, Paris 1724. Zitiert nach Neuausgabe bei Heugel, Paris 1979
- RN RAISON, André: Vorwort zu *Premier livre d'orgue*, Paris 1688
- S SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Hildesheim 1967
- SB SALMEN, Walter (Hrsg.): *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Helbling, Innsbruck 1978
- SL SAINT-LAMBERT, M. de: *Les Principes du Clavecin*, Paris 1705. F: Bärenreiter, Kassel 1974
- SM Fray TOMÁS de Santa María: *Libro Llamado de Reglas para el Clavichord*, 1565. F: Minkoff, Genf 1973. Hier zitiert nach der auszugsweisen Edition von E. HARICH-SCHNEIDER und Ricard BOADE, Köln 1962
- SP SPEER, Daniel: *Grund-richtiger Unterricht in der Musicalischen Kunst, Oder Vierfaches Musicum*, Weimar 1755. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- ST SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura für die Violen deutscher Tonkunst*, 1. Folge, Bd. 1, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1958
- T TÜRCK, Daniel Gottlieb: *Clavier-Buch für Anna Bach*, Kassel 1789. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- V VENETI, Giovanni: *Storia della Musica in Belgien und Holland*, H.J. Paris, Amsterdam 1955
- WL WALTHER, Johann: *Lexicon*, Leipzig 1732. F: Bärenreiter, Kassel 1953/1967
- WP WALTHER, Johann: *Lexicon der Musicalischen Composition*, Weimar 1708. In: *Jenaer Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 1, S. 1–55
- Wq *Wq*, *Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1955
- WSH WALTON, William: *The History of the Organ*, Faber and Faber, London 1967
- WV *WV*, *The Organ Music of J.S. Bach*, Bd. III, Bärenreiter, Kassel 1953



# 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)

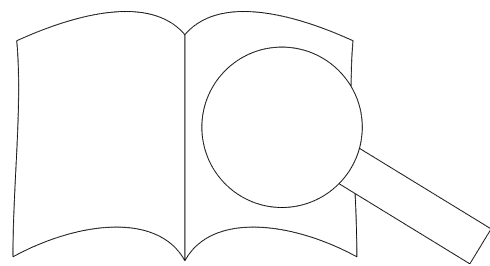
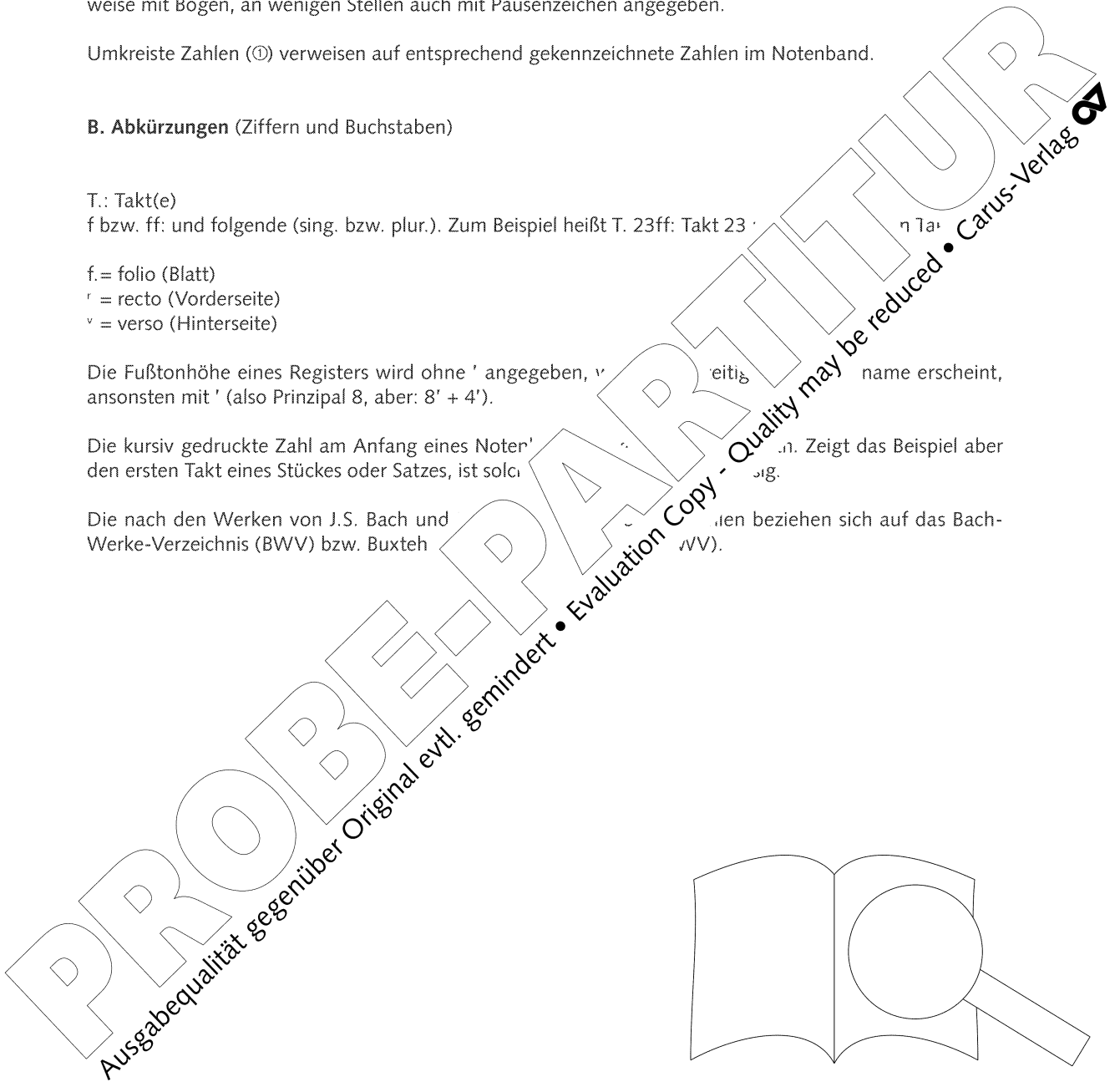
r = recto (Vorderseite)

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 Noter' 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 Blickfeld 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. Die sehr belastenden Sitzpositionen und Bewegungsabläufe beim Orgelspiel müssen durch eine sehr bewußte und wahrnehmende Technik unabdingbar

Der Orgelspieler kann nicht, wie ein Pianist, den Körper mit den Füßen auf dem Pedal festhalten und sich auf dem Orgelstuhl einen möglichst sicheren Halt finden. Er muß, gewissermaßen auf der Orgelbank, einen möglichst sicheren Halt finden.

Diesen Halt bewirkt man durch Anspannung der Bauchmuskulatur, die eine entspannte Bauchmuskulatur trägt hierzu entscheidend bei. Eine freie, tiefe Atmung. Dadurch wird wiederum übertriebene Nervosität unterdrückt.

Der Oberkörper soll aufrecht und entspannt sein. Der Kopf soll sich im weiteren Verlauf: Unbeteiligt. Die Vorstellung, die Schulterblätter dürfen aber nicht nach vorne einfallen. Die Vorstellung: dieser wird von einer hohen, schultertragenden Position (sitzend) gehalten (Vorstellung: dieser wird von einer hohen, schultertragenden Position (sitzend) gehalten) und prinzipiell geradeaus sehen.

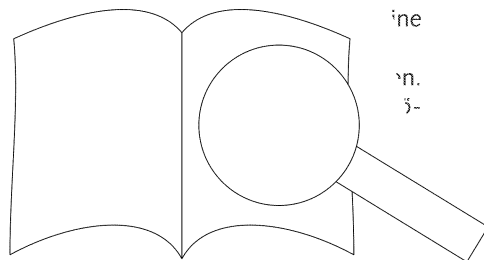
Diese Haltung kann man insgesamt als eine aufrechte – aber nicht steife – Position fördern, die zudem das innere Gefühl von Sicherheit und Kontrolle vermittelt. Vorne lehnt oder zusammensackt, sieht wie ein eingeschüchterter Untertan aus, nicht die Haltung eines Organisten. Äußerer Abstand zum Instrument ist nötig, um eine gute Darstellung 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 Anforderungen an die Plazierung der Orgelbank bzw. nach ihrer Höhe, spielen hier doch eine entscheidende Rolle.

Ist der Abstand zwischen der Orgelbank und Spieltischmaße eine entscheidende Rolle. Ist der Abstand zu groß, ist man gezwungen, auf der Vorderkante der Bank Platz zu nehmen, was nicht den oben geforderten sicheren Halt bewirkt. Das führt zu einer einseitigen Belastung der Muskulatur. So nahe an der Tastatur, daß man sie leicht erreichen kann.

Die Orgelbank soll so nah an der Tastatur sein, daß man sie leicht erreichen kann. In der glücklichen Lage, die der Organist erhält, ist der Abstand etwas weniger nach den Anforderungen (B 18). Diese relativ hohe, prinzipiell günstige Sitzposition ist nicht jedem Manual gegenüber verwirklichen. Die



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.)

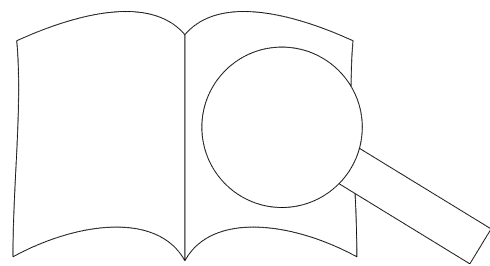
Die Aussagen der Quellen zur Position des Armes geben Hinweise auf die damalige Höhe der Bank (bzw. des Stuhls). Vergleicht man nun in diesem Punkt die Quellen von Tomás de Santa María (SM) über die französischen Clavecinisten (z.B. Fr. Couperin, CN) hin zu den deutschen Clavierschulen aus der zweiten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

Die Ellenbogen bleiben aber stets passiv, ein Bewegungsvermögen haben sie nicht. Das Handgelenk bleibt grundsätzlich ruhig, entspannt, es besteht vor allem dann die Gefahr einer Verkrampfung, wenn der Arm bewegungsgewöhnt war, und nun auf das reine Fingerspiel umgestellt wird. Während des Spiels ein wenig nach oben (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 bewegungsfähiger, dafür sind sie etwas gestreckt, was ihre Geläufigkeit behindert. Die Fingerwurzelgelenke und Oberseite des Handgelenks etwa auf einer Höhe der Fingerspitzen zu halten, ist empfehlenswert sein.

Von Fall zu Fall ist eine höhere oder tiefere Position empfehlenswert sein. Die günstige Handhaltung ist 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 einer Richtung liegen, so passen die Finger besser aufeinander. Die Finger müssen nicht so stark gezogen [werden] muß, sondern daß je mehr sie gebeugt sind, desto leichter bewegt sie werden. Mit dieser Lage der Hand ist nun die Herrschaft über die Bewegung getragen werden



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

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

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

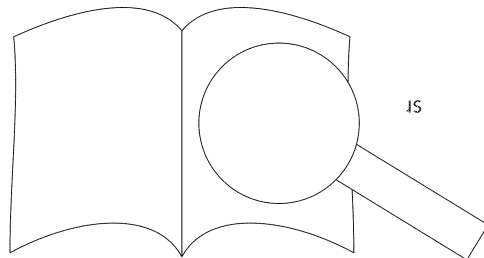
Im weiteren wird diese entspannte Haltung der Hand Quinthaltung genannt. Diese Quinthaltung war der Normalfall, C.Ph.E. Bach beschreibt aber das in der romantischen Spieltechnik übliche Seitwärtsstrecken der Finger, wodurch entferntere Tasten, auch ohne große Seitenbewegung des Armes, leichter zu erreichen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

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

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

Pedaliter wird grundsätzlich aus dem Fußgelenk gespielt, daher möglichst ruhig und entspannt. Die Knie werden soweit wie möglich nebeneinander 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 linken und rechten Fußtritt erfolgt etwa bei den Tasten c oder d statt.

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

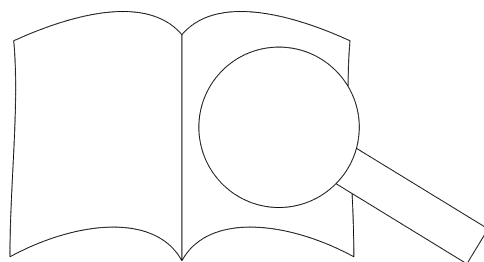


PROBEEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Zum gesamten Bewegungsablauf schreibt Forkel: *Noch weniger* [als die Finger, Anm. d. Verf.] *nahmen 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.

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



## 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 akzertes 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.<sup>4</sup> Durch die weiter unten empfo vielschichtige Gestaltung der Ansprache aber automatis

### Der Ton

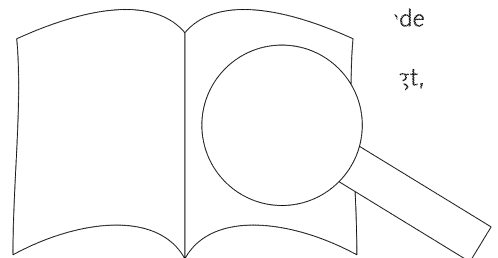
Der Sänger oder Flötist muß einen Ton vor produzierem als auch ausdrucksmäßig ist, sobald eine Taste niedergedrückt den Ton in quasi unveränderter Daraus ergibt sich, daß der allem den relativ langen

### Die Absprache

Beim Ver Bereich des Tr auch

physikalisch nachweisbare Beeinflußbarkeit des Pfeifenklanges im des Schließen des Ventils verursacht aber ein fast gewalttätiges Abreißen erung des Ton-Endes bewirkt. Hierbei spielen aber neben der Registrierung besprechenden – Artikulationspause che des folgenden, sowie die akust

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



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

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

Folgende Übung soll dazu beitragen, eine breite Palette des Anschlags beherrschen zu lernen. Hier wurde D-Dur gewählt, da der dritte und längste Finger auf der Obertaste fis<sup>1</sup> bequemer Platz findet, als z.B. in C-Dur auf der Untertaste e<sup>1</sup>. 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.

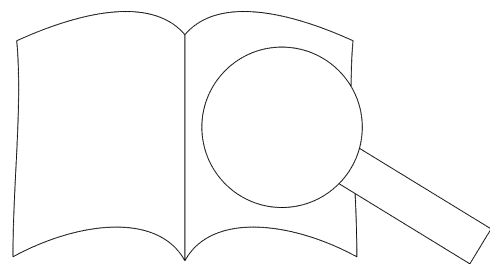
Zur Ausführung, anschließend an die Angaben in Kap. I.1.: Zunächst gemeinsam, in Parallel- und Gegenbewegung; ein ganz langsames, a' wählen. Die entspannten Finger befinden sich, wie im vorigen Kapitel gezeig. Ai. direkt an der Tastenoberfläche, berühren diese aber nicht. Diese an der Fingerhöhe zur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

Bei Fingersatz a. verbleibt die Hand in einer einzigen. ersatz b. muß nach jedem zweiten Ton die ganze Hand nach rechts bzw. links. Man zieht den Finger von der Ausgangslage Höhe, um aus dieser erhöhten Position die Taste schnell, recht kraftvoll (3) anzuschlagen. Dieses Hochheben des Fingers und der tag" sollen neben dem rechten Klang auch eine Stärkung der Unterarm- und en. Dieser schnelle/starke Schlag ist bei Instrumenten mit relativ schwerer ender 7 ste. Der Druckpunkt (Öffnung des Ventils) wird dadurch schnell überwun.

Hat man den Tastenboden t. ück werden (das soll keineswegs die Folge der oben angesprochenen, inne es Tons sein). Die Taste wird mit möglichst wenig Kraft unten gehalten (nar enwiderstand kleiner geworden), der Unterarm ist „leicht“, die Hand bleibt e. Pause voll ausgehaltenen Tones darf der Finger nicht ruckartig in die H. soll sich quasi durch die Eigenkraft der Ventilfeeder von der Taste wieder nar Das Ziel ist es, die Taste mit dem geringsten Kraftaufwand und ohne heftige B sen. In den Pausen soll man bewußt den ganzen Arm entspannen.

Z. auf beim Anschlag erfolgt ausschlie

der Unterarm an der Bewegung beim Ver mit, abgerissenen Ende des Tones. Denn je große die Kontrolle über so feine Vorgänge. Eine Bestätigung



PROBEPARTITUR • 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.**

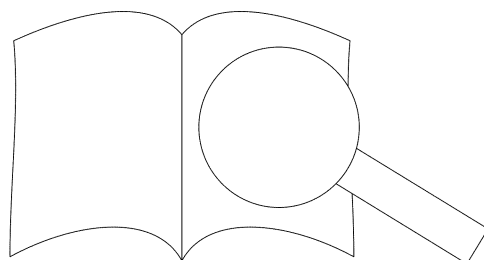
Der Spieler möge nach Bedarf weitere, ähnliche Tonf und verschiedene Fingersätze dabei ausprobieren, und verschiedene Töne mit demselben Finger (3., 2.). Die Hand dabei stets ents dann gemeinsam. Ansonsten verweise ich wie

Allmählich steigere man die Geschwin



bis man im re ,gende Noten-/Pauseverhältnisse erreicht:

Ar. ,nen Ausführung ändert sich dabei grundsätzli , zunehmender 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. *W*...  
sam aus der Taste herausgehen, Arm und Handgelenk entspannen.

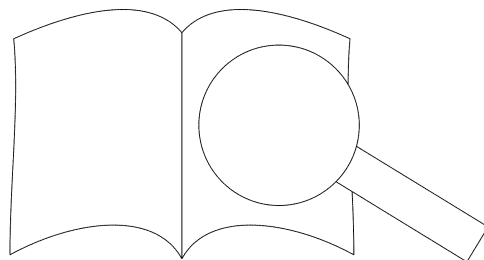
Bei Akkordspiel auf windstößigen Instrumenten kann das Drücken zur besseren Klärung (dies gilt vor allem bei großen Plenoregistrierungen). Beim langsamen Öffnen der Tasten nicht allzu schnell aus der Lade, und der Winddruck bleibt stabiler. (Oder man... Welche Gestaltung des Anschlags die empfehlenswertere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

Zusammenfassend: **Als Normalfall gelte ein relativ schneller und ein relativ langsamer Anschlag. Verlassen der Taste.**

## Das „Schnellen“

Das Bachsche „Schnellen“ beschreibt *For*... *asten getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, so daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein*... *ckziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vor*... *et... Beym Übergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses*... *rt oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten*... *hsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder von einander gr*... *er klingen können. Der Anschlag derselben ist also, wie C. Ph. Emanuel sagt*... *, sondern genau so, wie er seyn muß... Das Einziehen der Finger nach sich,*... *schwinde Uebertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst dar*... *nsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so*... *tragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jec*... *ostet dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit eine so vor-*... *getragenn.* (S. 32f).

...ing C. (Bsp. 5) in C-Dur soll nun auch die...  
...deren Tastenende sein. Das Fallen des sta...  
...ne sind eine einzige durchgehende Bewegu...  
...iden Fingergelenke sind beteiligt.  
...nimmt weniger Zeit in Anspruch als der übliche An:



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



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.

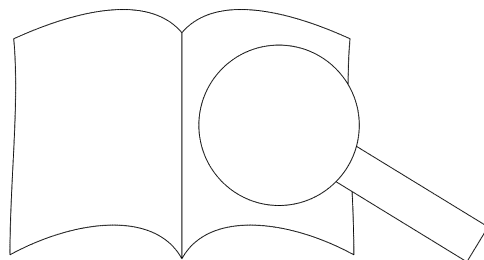
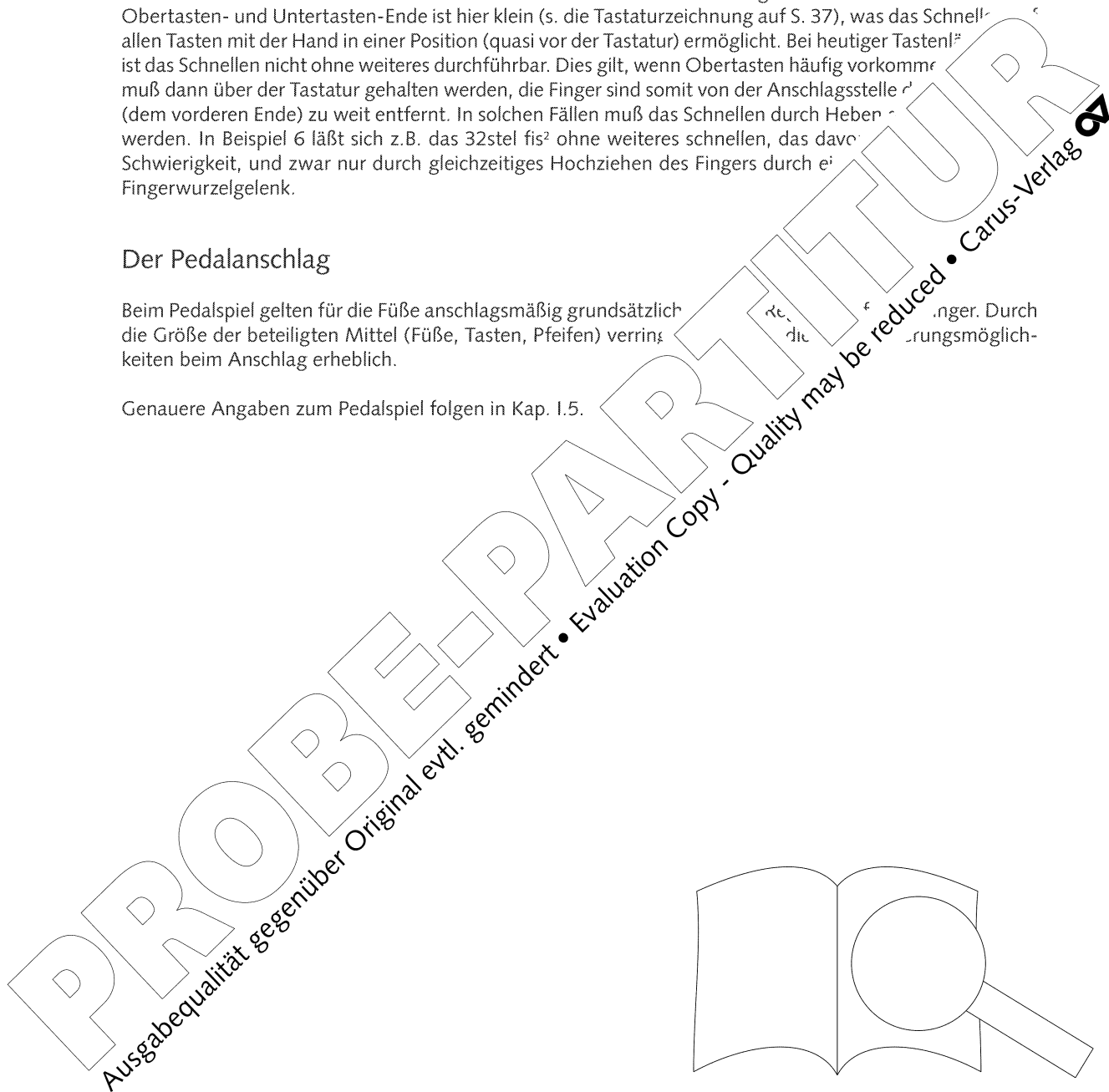
Daß Forkel im obigen Zitat von „perlenden Tönen“ schreibt, legt die Vermutung nahe, Bach habe diese Spielweise vornehmlich bei schnellen Notenwerten verwendet; bei längeren Tönen bringt das Schnellen kaum Vorteile gegenüber dem Heben des Fingers.

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 allen 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 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 anschlagmäßig grundsätzlich die Größe der beteiligten Mittel (Füße, Tasten, Pfeifen) verringert. Durch die Größe der beteiligten Mittel (Füße, Tasten, Pfeifen) verringert. Durch die Größe der beteiligten Mittel (Füße, Tasten, Pfeifen) verringert.

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



### 1.3. Die Artikulation

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

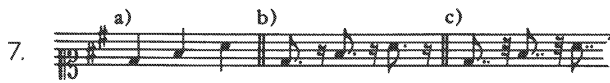
Die Töne auf diese Weise beim Spielen durch Pausen zu trennen, scheint schon vom Anfang des Orgelspiels an übliche Praxis gewesen zu sein. Bei den frühesten großen Orgeln, die mit der ganzen Faust wortwörtlich geschlagen wurden, war das Binden der Töne, ein Legato, bei einem zweistimmigen Manualitersatz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

Die originalen Fingersätze in dem kleinen *Preludium* von John Bull, Bd. 2, 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 wohlgernekt 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.

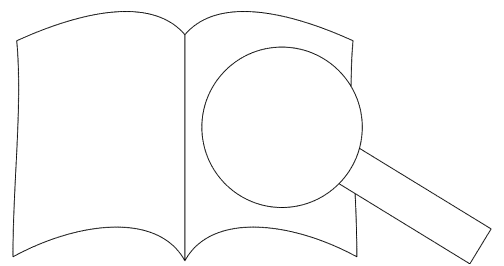
Sehr ausgefallen ist folgende, der Tanzmusik entnommene, gebundene Noten (*Silence de liée*) betriebl. aus Frankreich: Die Pause zwischen gebundenen Noten (Silence de liée) betriebl., manchmal ein punktiertes Zweiund-dreißigstel (DB 500).

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 dieses Spiel gehabt, kein *ligato* (vgl. MN 46).

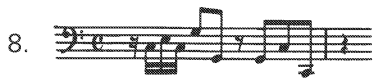
Ähnlich laute Quellen ließen sich ebenfalls anführen (s. D 1597 4<sup>v</sup>).

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



PROBEEPARTITUR • 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.

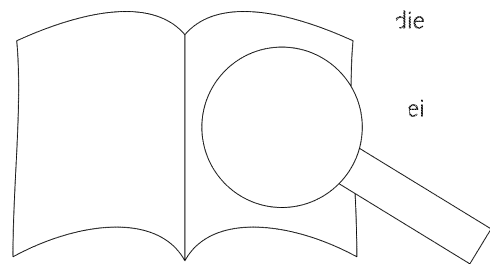
### Artikulation und Akzentuierung

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

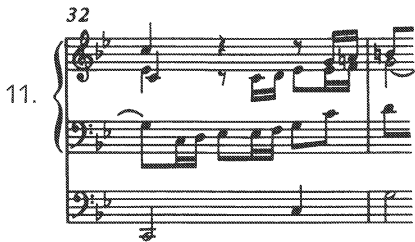
**Bei gleichen Notenwerten ist ein gleichmäßiges Non Legato, oder noch übler: Staccato, genau so undynamisch und nichtssagend wie das Dauerlegato.**

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

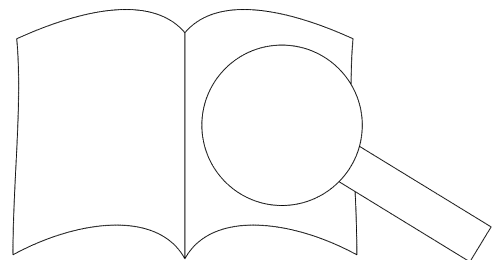
Daß ein Abstoßen der Töne, im Sinne des obigen Beispiels A., nicht die damalige Spielkonvention ist, sondern nur als Ausnahme angesehen werden darf, soll im folgenden belegt werden. Aber relativ späte Quellen herangezogen werden, da frühe Quellen hierzu nur vage Auskünfte geben.

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

Durch die in der Komposition schon vorhandene *Verschiedenheit der Länge* automatisch gewisse Akzente, da ein längerer Ton zwischen kürzeren immer hervorsticht. (Bach: *Passacaglia* in c (582):

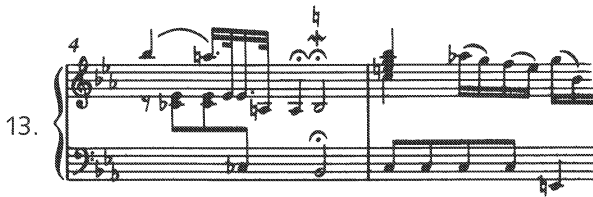


Des weiteren entstehen auch in der *Praeludium* in C):



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):



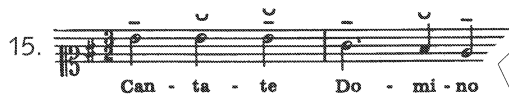
Über die Plazierung dieser Akzente hat natürlich der Komponist schon entschieden.

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).<sup>6</sup>

Wie diese guten und schlechten Taktteile bzw. Noten auszuführen sind, lesen wir bei J.G. W<sup>alther</sup>: *Exempel sind zwar die Noten, der äuserlichen Geltung nach, einander gleich (weil e 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).



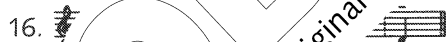
Ist aber die Zahl 3 der Theiler (wie im *tripel-tacten geschie* u. geltenden Noten, die erste lang, die mittlere kurz, die dritte kann beyder (3).



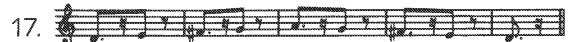
Walther verwendet hier die Zeichen *u* an den guten Noten und *v* (*kurzt/leicht/unbetont/leise*) an den schlechten Noten (*u* in der Ausführung der Tonlängen („innerliche Geltung“) zu bezeichnen.

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

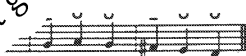
1. In Zweiertg.



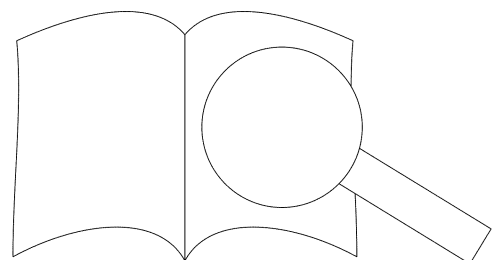
Ausführung etwa:



...ht.



Aus:



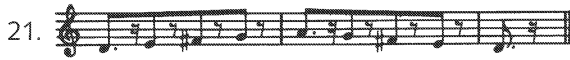
PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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:



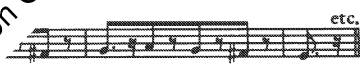
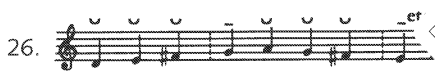
2. Anapäst:



Ausführung



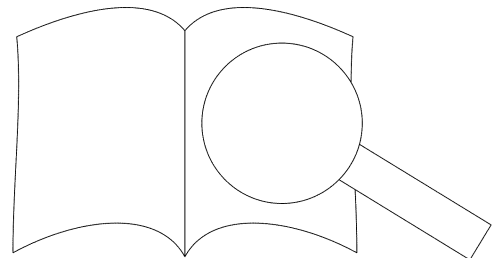
3. IV. Paeon:



Wir sehen: ein guter Ton, der hat demnach am Ende ein-  
Ein einzelner Ton ist nur-  
den wird, die Töne-  
entstehen.

Hörbar ist  
längere  
Pause

Sinn des differenzierten Non Legato  
zwischen guten und schlechten Tönen,  
machen.  
lassen 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 Form als nicht artikuliert 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 es bei der Violine auch im Ab- und Aufstrich des Geigenspiels (♩ ♪) wieder.

Letztlich beruht diese Gruppierung auf der Zweiteilung des Herzes. Die rhythmische Gliederung des Ein- und Ausatmens, also auf dem lebensspendenden Wechsel von Ein- und Ausatmen.

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 abgelehnt werden soll.

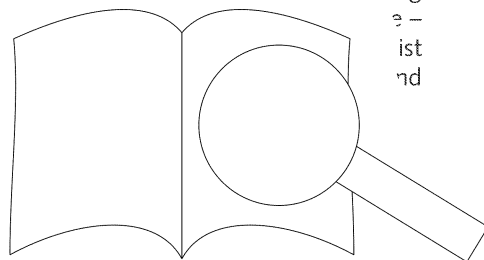
## Anschlagsdynamik

In der weiteren Betrachtung der Artikulation der Noten in gute und schlechte stets durch die Stärke und Schnelligkeit der Anschlagsbewegungen 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 beachte, daß die gute Artikulation etwas mehr Fingerkraft an als die „schlechte“, natürlich ohne dabei die Finger zu überanstrengen.

Die gute Artikulation ist dem Clavichord (oder Klavier) vorbehalten. Die schlechte Artikulation kann durch die Anschlagsbewegungen erzeugt werden (bei Zweiergruppen, Dreiergruppen) und Forte – Piano – Wechseln. Die schlechte Artikulation ist jedoch nicht zulässig und gilt eher für relativ langsame Notenbewegungen.

Die tanzartige, tänzerischen Charakter ist diese körperliche Anschlagsbewegung von großer Bedeutung für eine lebendige Interpretation.

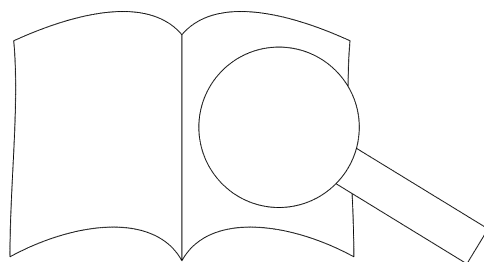
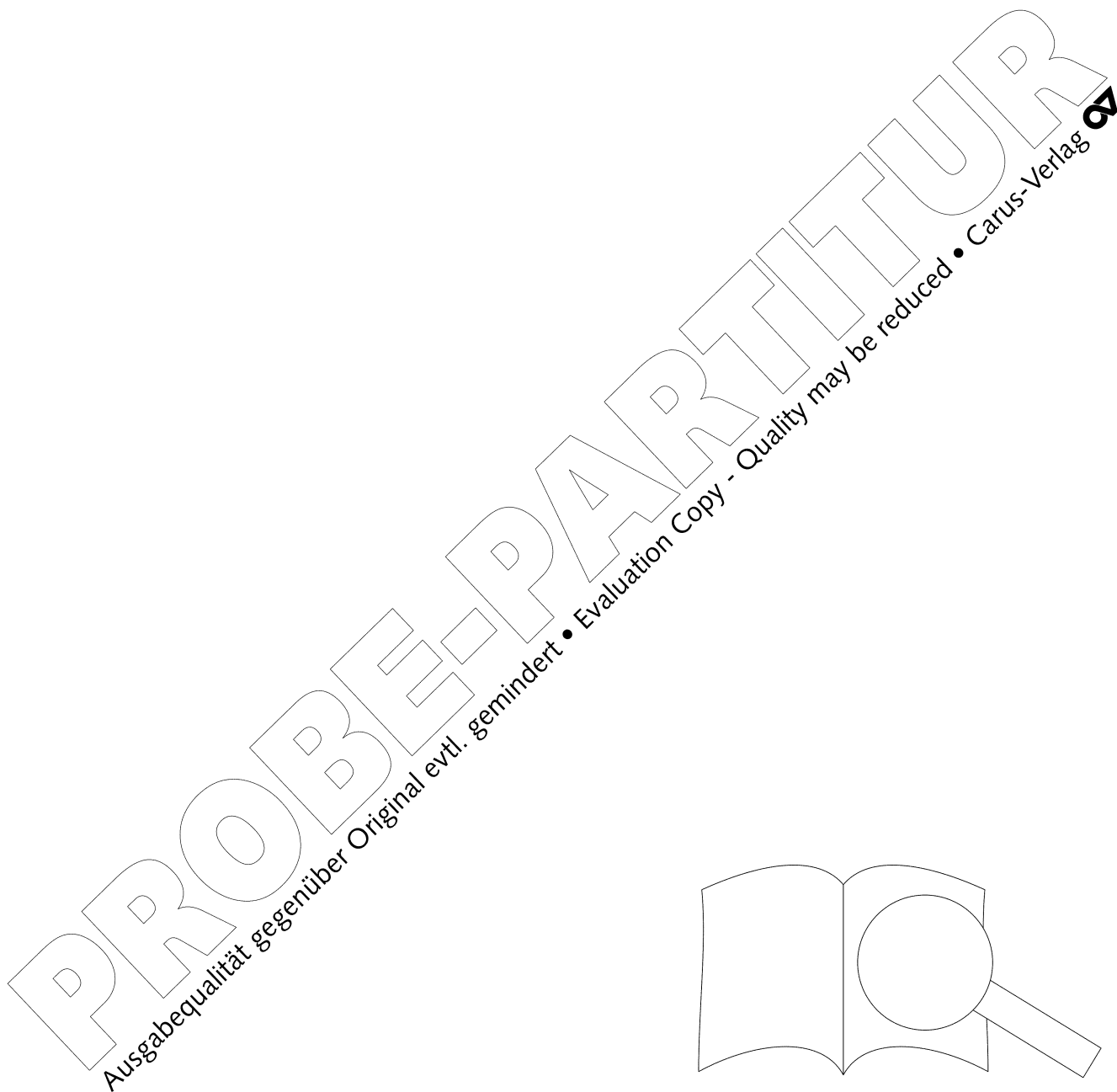


PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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.





## I.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 man die Fingersatzregeln auf zwei grundsätzliche Verfahrensweisen zurückgeführt werden:

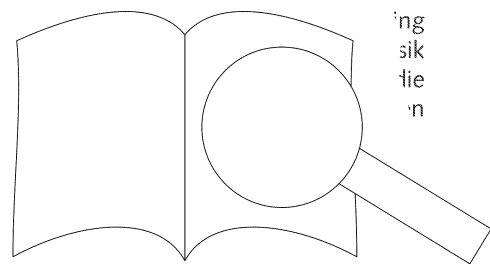
1. Der 3. Finger ist gut (in gewissen Fällen auch der 2. und 4. sind schlecht).
2. Der 2. und 4. Finger sind gut und der 3. Finger ist schlecht.

Der längere (3.) Finger setzt in beiden Händen den 4. oder 2. Finger hinweg zur nächsten Taste. Diese Regel gilt aber nur in einstuimmigen Figuren; in Mehrstimmigkeit (Polyphonie, Akkorden) und springenden Figuren sind weitere Regeln zu beachten.

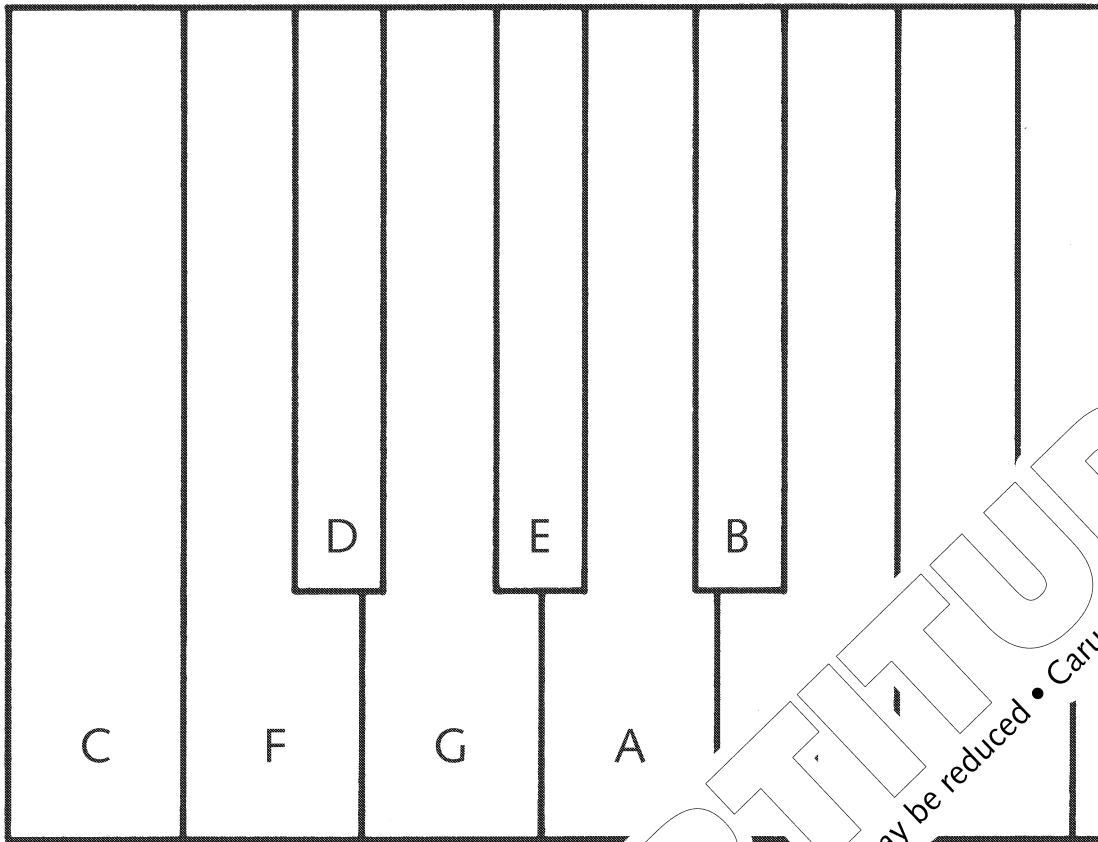
Betrachten wir zunächst das *Preludium* von John Bull, das mit Fingersätzen überliefert ist (s. Bd. 2). In dem folgenden Text beziehen sich hier und im weiteren stets die Angaben auf die Fingersätze im Notentext.

1., 3. und 5. Finger sind gut, 2. und 4. sind schlecht. Der Daumen und der 5. Finger der rechten Hand werden auf Spitzennägel (T. 13). In der linken Hand wird der Daumen noch häufiger benutzt als in der rechten Hand (T. 13). In der linken Hand wird der Daumen noch häufiger benutzt als in der rechten Hand (T. 13). In der linken Hand wird der Daumen noch häufiger benutzt als in der rechten Hand (T. 13).

Beachte die oft vertretene Meinung, daß in älterer Tastenmusik die linke Hand häufig zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig (Polyphonie) zu spielen hat, was zum Einsatz des Daumens zwingt, während die rechte Hand meist nur eine Stimme spielt. Die oft vertretene Meinung, daß in älterer Tastenmusik die linke Hand häufig zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig (Polyphonie) zu spielen hat, was zum Einsatz des Daumens zwingt, während die rechte Hand meist nur eine Stimme spielt. Die oft vertretene Meinung, daß in älterer Tastenmusik die linke Hand häufig zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig (Polyphonie) zu spielen hat, was zum Einsatz des Daumens zwingt, während die rechte Hand meist nur eine Stimme spielt.



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



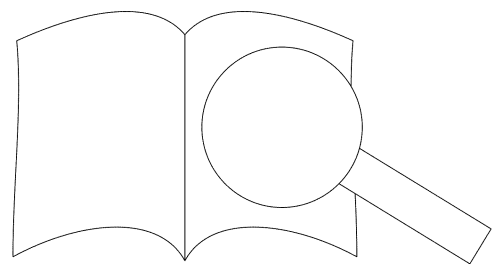
(Zeichnung: Johannes Rohlf)

Es handelt sich hier im übrigen um eine Tastatur mit „gebrochener Oktave“, eine Einrichtung, die in alten Instrumenten häufig anzutreffen ist. Die Note D wird hier nicht als D, sondern als C gespielt, von Fis wiederum D und von Gis als E. Die Note B wird hier nicht als B, sondern als A gespielt. Die „gebrochene Oktave“ stellt dem Spieler die zwei untersten Obertasten zweigeteilt zur Verfügung, die vordere Hälfte ist für die Halbtöne Fis bzw. Gis ausgelegt, die vorderen Teile für D und E.

Man spiele jetzt das Stück vor. Die Fingersätze einmal ganz langsam durch.  
 Übe-Registrierung: 8' + 4' (Flöte/Gedeckt); ein gut zeichnender (Nebenwerk-)Prinzipal 8 allein.

Zu beachten:

1. Hände und Füße sollten weit voneinander sein. Der Anschlag erfolgt aus dem Fingerwurzelgelenk unter Beibehaltung der Fingerform. Die Hand sollte sich über der Tastatur befinden. Die Hand sollte sich über der Tastatur befinden. Die Hand sollte sich über der Tastatur befinden.  
 Weise: relativ starker/schneller Anschlag – gefühlter Ton – weiches Ton-Ende
2. Lautstärke: Die Lautstärke sollte so eingestellt sein, dass man beim Spielen die Hände ein wenig hören kann. Besonders, wenn man Achtelnoten spielt, sollte die Lautstärke so eingestellt sein, dass man bei dieser Handhaltung bequem über die Tastatur hinweg spielen kann. Auch der zweite über den ersten: vgl. ③), lauter gefordert, und zwar nur ein ganz klein wenig. Die Lautstärke sollte so eingestellt sein, dass man beim Spielen die Hände ein wenig hören kann. Besonders, wenn man Achtelnoten spielt, sollte die Lautstärke so eingestellt sein, dass man bei dieser Handhaltung bequem über die Tastatur hinweg spielen kann. Auch der zweite über den ersten: vgl. ③), lauter gefordert, und zwar nur ein ganz klein wenig. Die Lautstärke sollte so eingestellt sein, dass man beim Spielen die Hände ein wenig hören kann. Besonders, wenn man Achtelnoten spielt, sollte die Lautstärke so eingestellt sein, dass man bei dieser Handhaltung bequem über die Tastatur hinweg spielen kann. Auch der zweite über den ersten: vgl. ③), lauter gefordert, und zwar nur ein ganz klein wenig. Die Lautstärke sollte so eingestellt sein, dass man beim Spielen die Hände ein wenig hören kann. Besonders, wenn man Achtelnoten spielt, sollte die Lautstärke so eingestellt sein, dass man bei dieser Handhaltung bequem über die Tastatur hinweg spielen kann. Auch der zweite über den ersten: vgl. ③), lauter gefordert, und zwar nur ein ganz klein wenig.



PROBEPARTITUR

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

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

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

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



Diese recht aufdringliche Zweiergruppierung scheint wegen der paarweisen Töne 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:

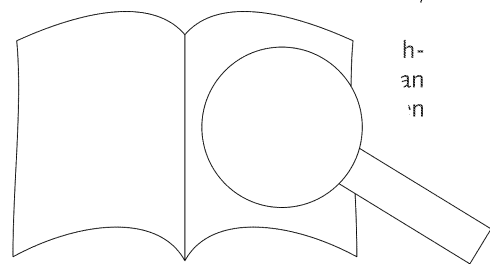
1. Drehe ich beim Spielen die Hand genügend zur Seite, ist es möglich, die Töne zu trennen oder sogar ganz zu binden.
2. Die Finger werden nicht nur paarweise eingesetzt. So wird zum Beispiel die rechte Hand ganz ausgespielt, was zu gar keiner expliziten Artikulation zwingt.
3. Es steigt links bisweilen der 2. Finger über den Daumen, was eine 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 zusammengefaßt werden kann. Dies erzwingt in der Einstimmigkeit nicht unbedingt eine eindeutige Artikulation.

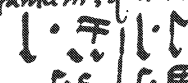
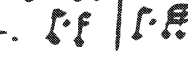
Die Art der Ausführung ist all viel eher von unseren musikalischen Vorstellungen bestimmt. Hier sind die schnellsten Notenwerte eine entscheidende Rolle zu spielen.

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



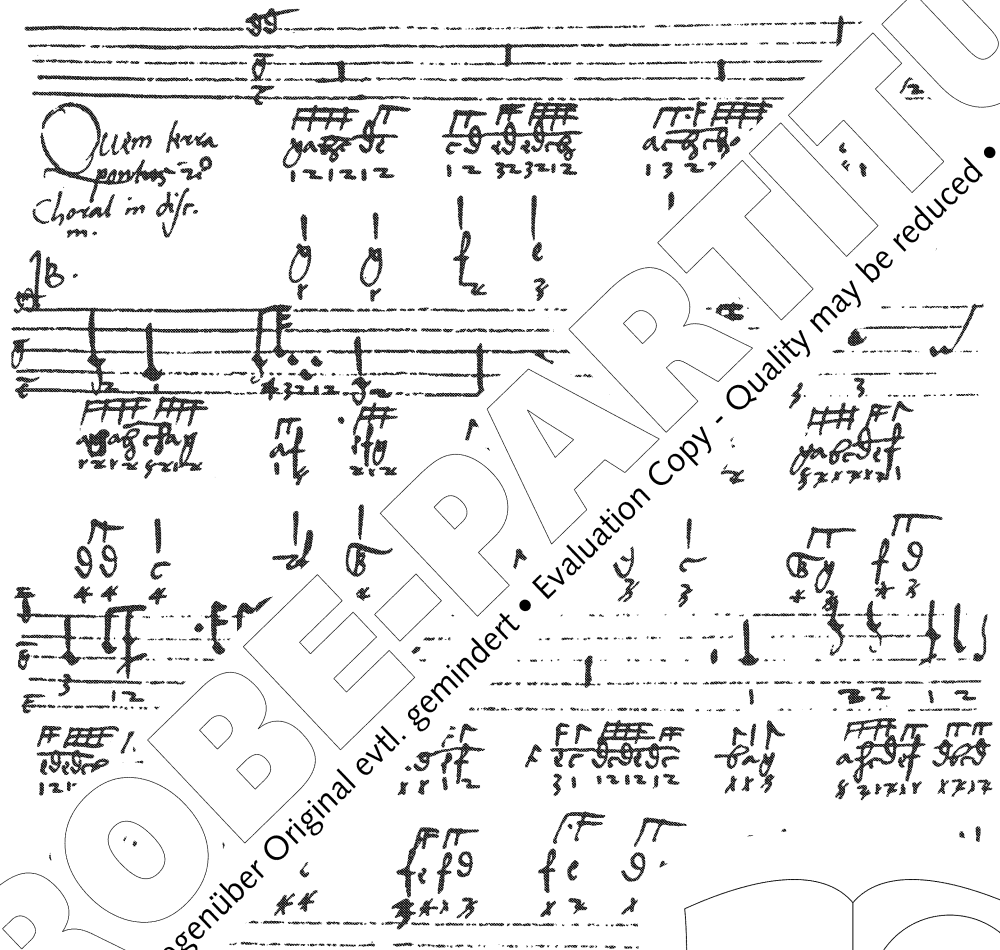
PROBEBE PARTITUR

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

Suspicia abusive sumpta, uocantur puncta intra 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 medioeem cognitione sufficit, tractatum est, restat ut  
 quo exerceri possint, exemplum subijciam.

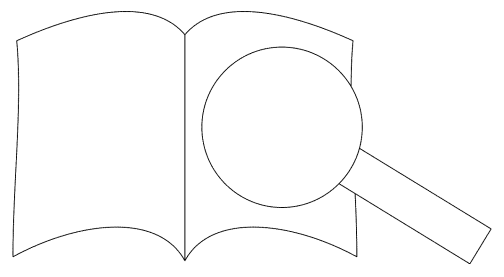
*Quem terra pontus*  
 Choral in dfr.  
 m.



The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Quem terra pontus" in D minor. It consists of two staves: a vocal line and a lute tablature line. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. The tablature line uses a six-line system with letters (a, b, c, d, e, f) and numbers (1-3) to indicate fret positions. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "f". There are also some handwritten annotations and a large watermark "PROBEPARTITUR" overlaid on the page.

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

...ng des Quem terra pontus aus dem Fundamentu  
 unbekanntem Schreibern (Christoph Piperinus?) im Be=  
 ulung, Sign.: Hs. F 1 8<sup>a</sup>, 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 (Bd. 2, S. 2) mit den Fingersätzen des Komponisten (Zahlen hier nach heutiger Bezeichnungsweise). Einen langen Ton weiterhin kurz vor dem nächsten beenden bzw. den Zeitpunkt des Ton-Endes vom Fingersatz bestimmen lassen.

Beobachtungen:

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

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

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



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

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

④: hier ist links der 3. Finger

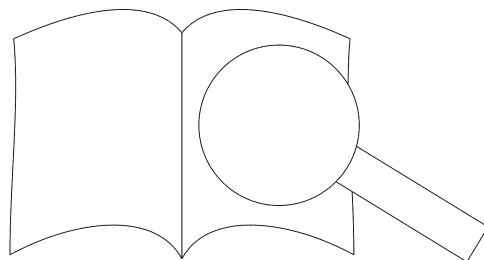
⑤: an dieser Stelle läßt sich - & Fingersatz überhaupt nicht spielen.

Hier ist der Fingersatz - & bleibt fraglich, ob Buchners Stück wirklich die damalige spielerische Alltagsbeispiel handel\* - & es sich nicht doch um ein reines Lehrstück und Übungsbeispiel handeln\* - & wenn auch keineswegs konsequent: siehe z.B. T. 23) vorgestellt werden sollen - & ad absurdum geführt werden.

Daß ein l- 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. Bd. 2, 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 (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 benutzte für den Daumen mit 5, andere haben für diesen Finger 0 verwendet und die folgende Ziffer für den 2. Finger. Auch Zeichensymbole wurden eingesetzt (Alessandro Scarlatti). Die hier beschriebene Methode verfahren.

### A. Tonleiterfingersätze

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

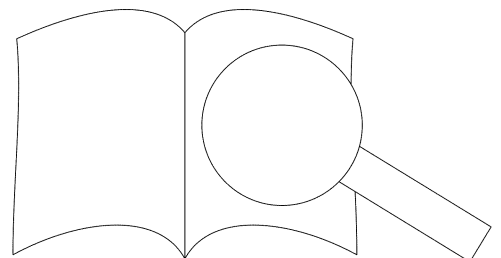
33.

A. Banchieri, ein Zeitgenosse Dirutas, hat in seinen *Capricci* den 3. und 5. Finger eingesetzt.

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

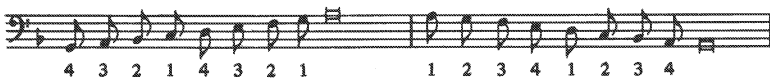
34.

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



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

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

36. 

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

37. 

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


38. 

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

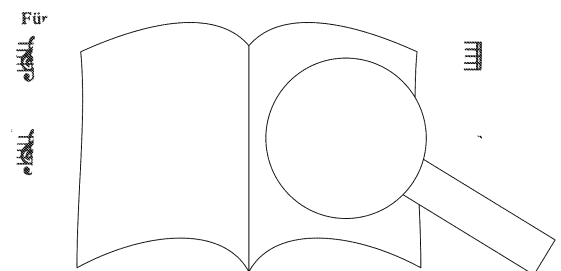
39. 

### B. Intervallfingersätze

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

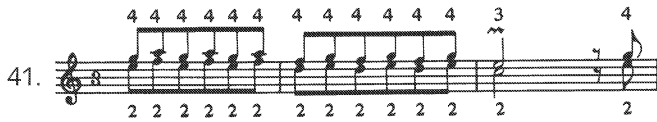
40. 

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



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

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: *Toccatà prima*):

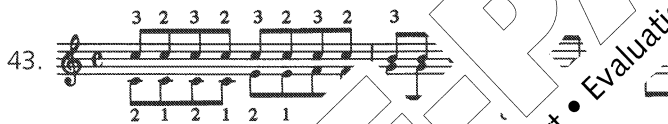


### C. Weitere Regeln

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 Stimme), ist es hier unwichtig, zwischen guten und schlechten Tönen zu unterscheiden.

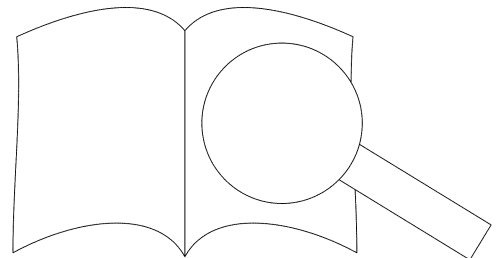
Bei repetierten Tönen wurden die Finger, wie bei T. 5. *Variatio* aus *Ach du feiner Reiter*; die Fingersätze sind eingesetzt (S. Scheidt):



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



Die Töne werden als Gruppe betrachtet, dem Klangfuß Daktylus (–vv).

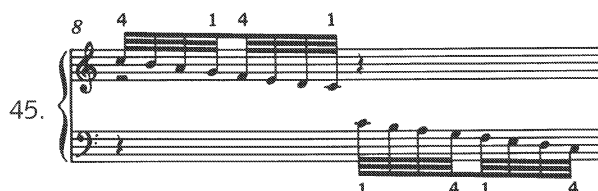


PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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 „pragm Vermeidung des stummen Fingerwechsels) gefunden werden. Hier wird här dem 5. Finger weitergerückt.

## Selbständige Erstellung eines alten Fingersatzes

So bald wie möglich sollte man geeignete Stücke selber m... einen relativ auto- matischen Zugang zur alten Fingersetzung zu erreichen. Dazu eignen sich satzmäßig relativ schlichte kirchlich... erke wie z.B. *Ballo del granduca* von J.P. Sweelinck. Hier finden wir Pass... satz die musikalische Dar- stellung exemplarisch unterstützen kann.

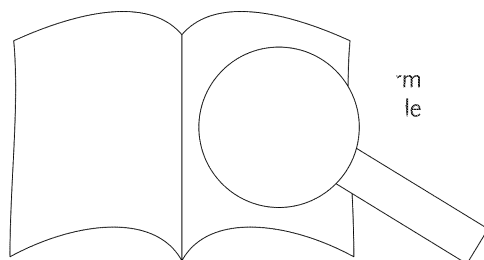
Die Benutzung eines alten Fingersatzes bedeut... uernen Fingersätzen aufgewach- senen Spieler eine empfindliche gedanklich... 3. Eine weitere Schwierigkeit stellen... weisen dar: muß man bei Frescobaldi... einen anderen Fingersatz verwende... n nicht:

**Es ist empfehlenswert, sich für einer... an, diesen zu automatisieren und überall zu verwenden.**

Der Unterschied in der... (dynamik) wird vom englischen Fingersatztyp wirkungs- voll unterstrichen... rraft des 3. Fingers im Vergleich zum unselbständigen und schwachen 4. F... chen Passagen, vor allem wenn Obertasten gespielt werden müssen, der...



...stem man wählt, das englische oder das... röße der Finger abhängig sein. Man sollte d... eile ausprobieren.



PROBE-PARTITUR • 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 (Bd. 2, S. 4). Die Anfangstakte jeder Variation bzw. ein paar fragliche Stellen sind vom Verfasser mit Fingersätzen versehen, z.T. mit zwei Empfehlungen. Beim Erstellen des Fingersatzes wird – vor allem bei einstimmigen, diatonischen Passagen – folgende Frage stets im Vordergrund stehen: ist dieser Ton gut oder schlecht? Aus der Antwort ergibt sich meist der richtige Fingersatz.

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

Zunächst, wie immer, ganz langsam spielen.

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

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

In den Takten 28 und 39 sehen wir Beispiele von zwei verschiedenen Fingersätzen für die gleiche Note. (Den Rhythmus könnte man auch anders notieren, wodurch sich ein anderer Fingersatz ergibt (der nach dem 8tel gut ist.)). Der Fingersatz in Klammern im Takt 39 empfiehlt sich.

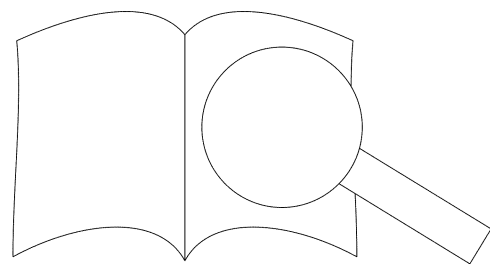
3. *Tertia variatio*. Die ersten vier 8tel der linken Hand sind mit dem 3-2 ausgeführt werden. Sprünge beachten, die Quintposition der Hand rufen. Sprünge lassen wenig Zeit bei den Seitwärtsbewegungen der Hand.

Bei den Oktavsprüngen am Takte 16 kann der Sprung 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<sup>1</sup> und 16tel a<sup>1</sup> h<sup>1</sup> mit dem 3. Finger gespielt.

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

Bei sehr schnellen Passagen (s. *Mein junges Leben hat ein Ende* von Sweelinck) muß der Anschlag mit einem Finger ausgeführt werden (oder man muß „schnellen“). In T. 99: in einer Synkope sind die beiden 8tel mit dem 3. Finger gespielt.



PROBEPARTITUR  
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).

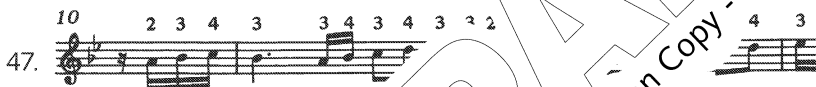
Will man aber das Fundament der Aufführungspraxis alter Tastenmusik genau kennenlernen, so ist das Arbeiten mit diesem Fingersatz zumindest eine Zeitlang nötig.

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

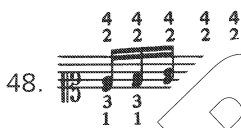
Die Verwendung jedweden Fingersatzes ist an und für sich noch lange keine Interpretation und kein sinnvolles Musizieren, trotz aller Kunstfertigkeit, die in der Erstellung oder Ausführung dieses technischen stecken kann. Die enge Beziehung zwischen dem musikalischen Inhalt der Komposition und ihrer historischen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

Die hörbaren Aspekte des alten Fingersatzes sind ein auch heute unverzichtbares Element des klanggebenden Klangbildes. Sie können zwar mit einem moderneren Fingersatz ersetzt werden, wenn man beim Einüben eines Werkes die Regeln der alten Fingersetzung erlernt hat, 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 (T 165). Folgendes Ausschnitt aus D. Buxtehudes *Nun komm, der Heiden Heiland* (2. Teil) m.



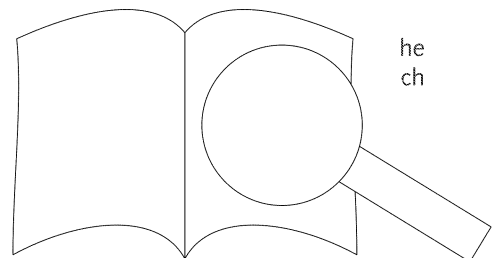
2. Wenn dasselbe Fingerpaar (zwei Finger) als hintereinander benutzt wird (T 165):



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

4. Bei der Ausführung von zwei Stimmen in zwei Händen, s. den Baß am Anfang der *Tertia Varietate* (gespreizten) Hand entsteht jeweils eine klare Artikulation.

5. Bei der Ausführung von zwei Stimmen in zwei Händen (s. T. 99 in Sweelincks *Ballo*).



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

Des weiteren ist zu bedenken:

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

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

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



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



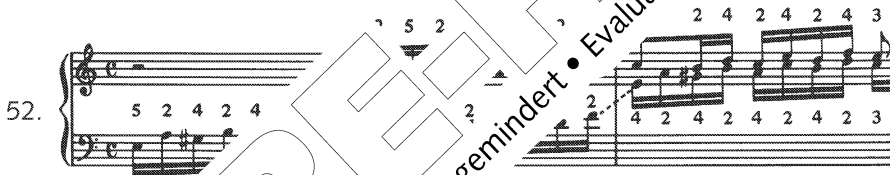
In beiden Fällen wird die Hand nach dem jeweils längeren Ton seitlich versetzt

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

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



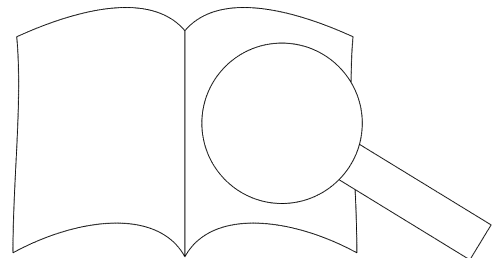
b. (D. Buxtehude: *Praeludium* in a, 153):



Darüber h'

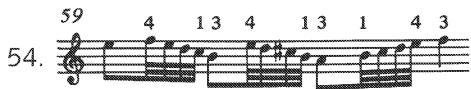
Ganz ohne Artikulationspause, wenn man den...  
früher benutzt (F. Tunder: *In dich hab i*

dar-



PROBE PARTITUR  
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*):



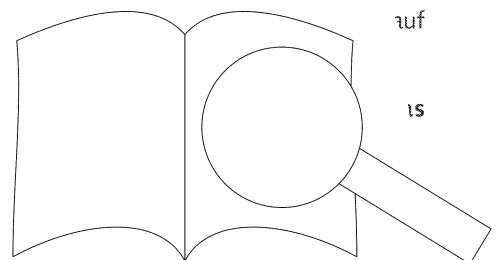
### Musikalische Anregungen

Es ergibt sich von selbst, daß die Interpretation eines Stückes in der Ausführung des „richtigen“ Fingersatzes bzw. in der kleingliedrigen Klangfüßen erschöpft. Ein gleichmäßiger Lauf genauso unmusikalisch wie das Abliefern einzelner Töne in ebenmäßigen Gruppierungen der Silben, sondern in einer Weise. So werden im Verlauf eines Satzes z.B. gewisse Worte mehr betont als andere. Das heißt, daß einzelne Klangfüße zu größerer Geltung gesetzt werden müssen. Von einem Taktbewußtsein im heutigen Sinne (oder besser: Mensurstrich) ist in der Rede sein: bei J. Buchner z.B. fehlen zusammengehörigen Notengruppen ein Taktstrich. (Der freigelassene Raum zwischen den erst relativ spät in der Musikgeschichte auftretenden Taktstrichen.) Der Taktstrich ist des 17. Jahrhunderts erhalten geblieben. 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



auf

15

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

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



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

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

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

## Weitere Übungsstücke

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

F. Correa de Arauxo: *Tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Conception*

Stück ist zweimanualig auszuführen; I. Hand mit Grundregistern 8' (eventuell auch 4' + 2 2/3'). Die

zweckmäßigen D's müssen im Pedal gespielt werden, und zwar nur mit Pedal.

Die D's müssen sich auf eine nochmalige Besprechung dieses Stückes in Teil B beziehen.

Des weiteren sind empfehlenswert:

D. Buxtehude: *Canzonetta* in C (167) (zu den Verzierungsgängen in C (174).

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

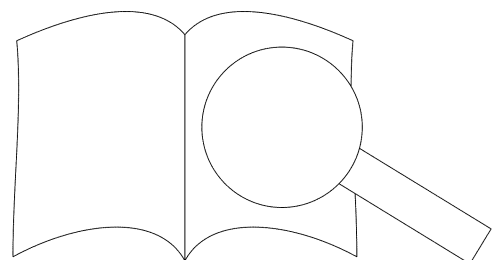
S. Scheidt: *Alamanda Bruijnsmedeleijn*.

Eine Toccata von J.P. Sweelinck, z.B. *Toccata in G* (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 B genannten Stücke reichlich Gelegenheit, den alten Fingersatz einzusetzen.

Zum Fingersatzschreibe 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!), besteht mit der 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.

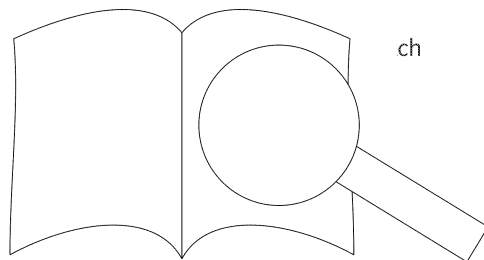
58.

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 die Pedaltechnik seines Œuvres gerecht zu werden? Wenn auch diese Frage nicht eindeutig zu beantworten ist, so ist doch fest, daß die großen Pedalsoli Bachs in jedem Falle für das Spitzenspiel der Orgelbauweise seiner Zeit erforderlich waren.

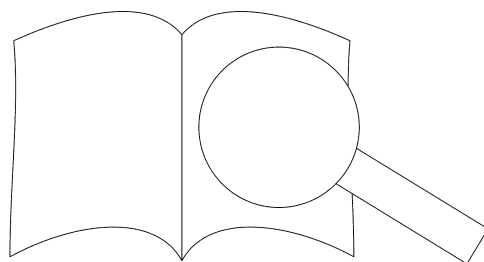
Die Pedaltechnik der älteren Organisten – die frühesten Virtuosen – war von der Pedaltechnik der neueren Organisten, der Pedaltechnik der neueren Art, darüber sind wir bedauerlicherweise wenig unterrichtet.

Die Orgelbaulichen Gegebenheiten in Deutschland der Barockzeit dürften die beste und schärfste Pedaltechnik gewesen sein muß:



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

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

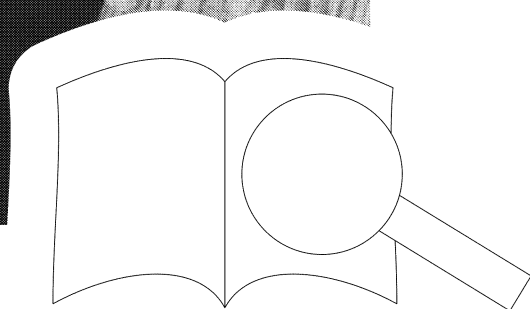




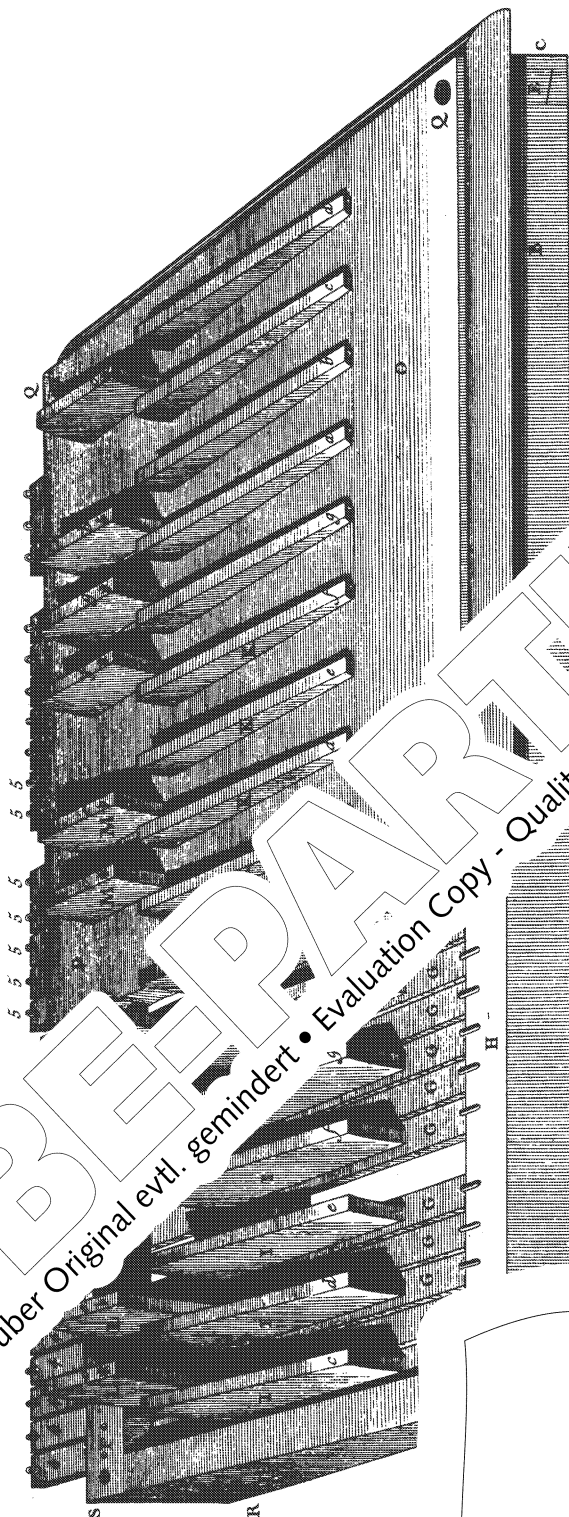
Das unten abgebildete Foto des (restaurierten) Spieltisches der Orgel der Arnstädter Neuen Kirche, an welcher J.S. Bach von 1703 bis 1707 amtierte, mag einen Eindruck von den beschriebenen Umständen vermitteln (zur Disposition der Orgel, s. Teil B, Kap. II.3., S. 223). (Foto: Klaus Gaßner.)



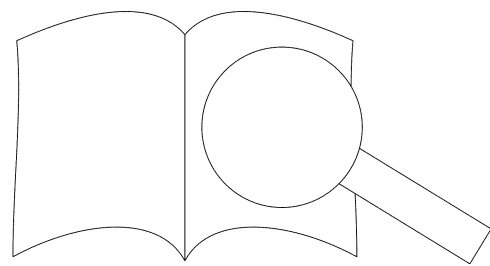
**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

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

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

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

## Übungen

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

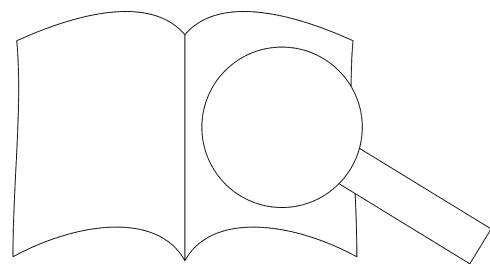
Als exemplarisches Übungsstück empfiehlt sich z.B. folgendes Pedalsolo aus dem 1. Teil des „*Contra Altum*“ (Op. 3):

59. 

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

Bei regelmäßig abwechselnder Spitze-Applikatur (z.B. *Contra Altum*) hat also eine eigene Stimme auszuführen, die sich nicht der nicht spielende Fuß zur nächsten Taste, ist schon vor dem Anschlag der Treffsicherheit gefördert. Deshalb ist es auch sinnvoll, die Füße abwechselnd zu üben (Bsp. 60) bzw. beide Füße gleichzeitig anschlagen zu lassen – s. Bsp. 16'). Dies fördert das genaue Gespür für den seitlichen Bewegungsablauf (z.B. *Contra Altum*, p. III.).

60. 



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

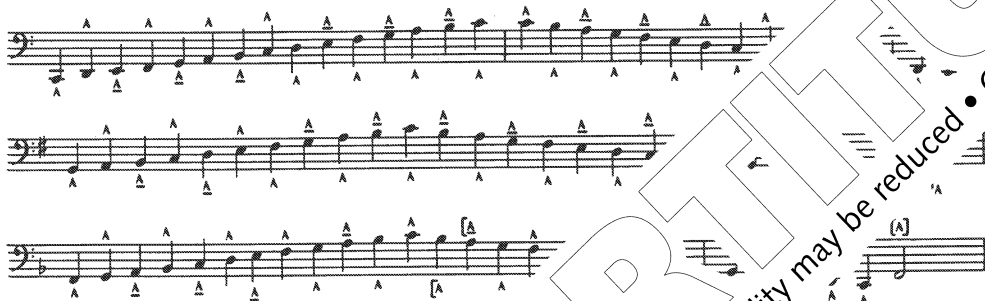
*Beym Aufsteigen setzt man den mit l. bezeichneten linken Fuß an und schlägt ihn abwechselnd hinter den mit r. bemerkten rechten; bey dem Absteigen wird der rechte Fuß angesetzt und abwechselnd über den linken Fuß geschlagen, die Pedaltasten werden nur mit der Spitze des Fußes niedergedrückt, und die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

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

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


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

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

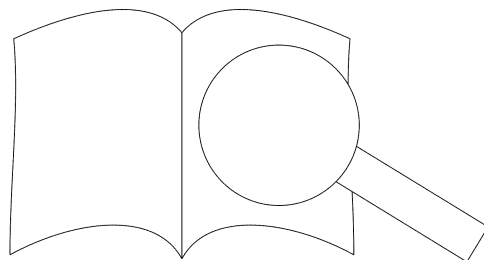
62. 

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

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

63. 

so freudenreich (605):



PROBEE-PARTITUR

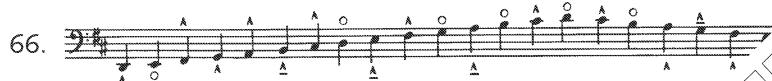
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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



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

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



In diesem Fall ist diese Spielart recht natürlich, weil

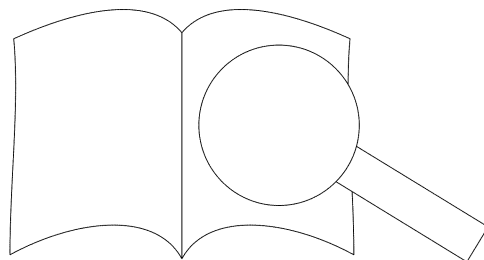
1. stets ausreichend Platz vorhanden ist,
2. der Fuß nur ganz wenig zur Seite gedreht werden muß
3. die Bewegung des Fußgelenkes sehr klein ist.

Bei der Verwendung von Spitze und Absatz ein... (Ober-/Untertasten) muß aber gewährleistet sein, daß man nicht von einer... eine Hüftgelenkbewegung quasi man durch aktive Tätigkeit des Fußgelenkes deutlich artikulieren. Nur ein schnelles Hochziehen der Fußgelenkes des restlichen Beines kann diese gezielte Artikulation beim Absatzspiel wirken. Übung diene folgende Übung:



Linken Fußes... Die Füße zusammen in Oktavabstand in verschiedenen Tempi üben. Deutlich...

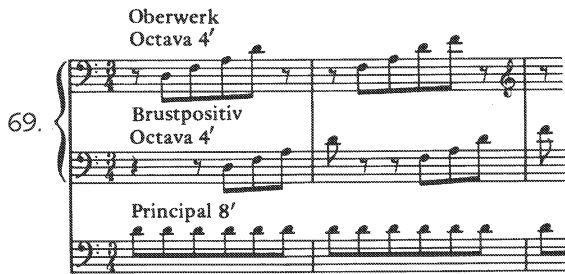
Nicht... Beispiel muß bedeuten, daß der Absatz... einem... Note kann er aber hilfreich sein (J.S. Bach).



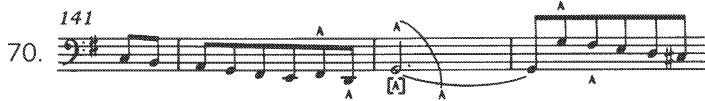
PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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



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



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

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

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

Weitere Übungen:

Pedalsoli aus:

G. Böhm: *Praeludium*

V. Lübeck: *Praeludium*

D. Buxtehude: *D.*

J.S. Bach: *Tor*

zen ausgef.

*Pièce d'oc*

und

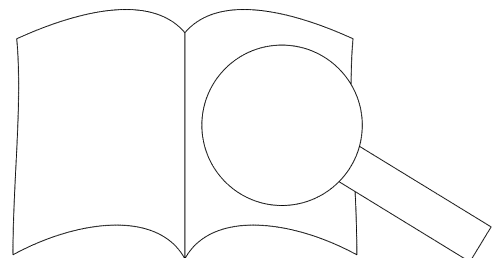
d.

– auch die Triolen in BWV 564 können mit abwechselnden Spitzen

... können alle in Kap. I.4. und I.5. behandelt werden:

... auf zu dir, Herr Jesu Christ (196)

... einzelne pedaliter-Sätze in dreistimmigem Satz.



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

Erforderliches Notenmaterial:

Johann Sebastian Bach: Aus den einzeln überlieferten Orgelchorälen:

*Nun freut euch, lieben Christen gmein* (734)

*Erbarm dich mein, o Herre Gott* (721)

Aus den „Schübler-Chorälen“:

*Wo soll ich fliehen hin* (646)

Aus dem *Orgelbüchlein*:

*Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (631)

*Gott, durch deine Güte* (600)

*Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf* (617)

*Christe, du Lamm Gottes* (619)

*Helft mir Gotts Güte preisen* (613).

Darüber hinaus weitere Übungsstücke aus:

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

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

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

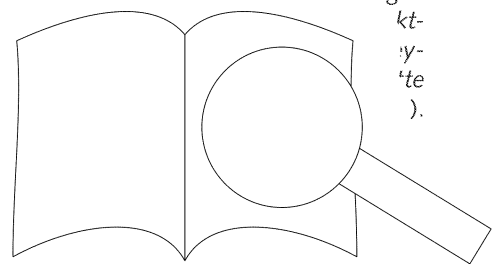
Folgende Umstände haben vornehmlich zur Einführung geführt:

1. Durch den Einsatz entlegenerer Tonarten w. Tonarten verwendet; eine E-Dur-Tonleiter z.B. läßt sich mit einem alten Fingersatz nicht mehr einstimmig am besten geeignet, (and gespielt wird).
  2. Das Satzbild wurde komplizierter (einstimmigkeit am besten geeignet, and gespielt wird).
  3. Die Artikulation wurde weiter differenzierter (and gespielt wird).
- Melodiebildung zusammenhängender Es ist ein archie der gesamten Töne innerhalb eines Taktes entstanden.

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

### Der grammatikalische Akzent

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



Um 1700 finden wir dieses „Gerüst“ von regelmäßig wiederkehrenden Taktakzenten im sogenannten Betonungstakt erstmals theoretisch erörtert. Ein Auszug aus einer sehr differenzierten, späten Aufstellung zeigt folgendes Betonungsmuster im zweiteiligen (geraden) Takt (in S):

71.

Herr, mein Gott!

En - gel prei - sen dich.

Er, der al - les ord-net und er - hält.

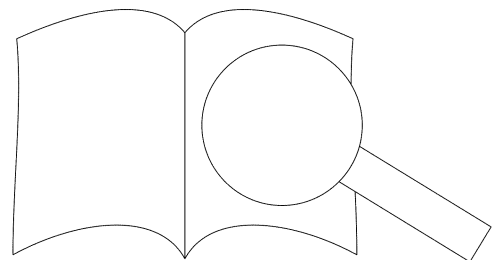
In der oberen Zeile sehen wir den grundsätzlichen Betonungsablauf im  $\psi$  („alla breve“) des  $\mathbb{C}$ . Im ungeraden Takt (3/2, 3/4) sind die Akzentuierungsverhältnisse wie folgt: kleineren Notenwerte anbetrifft – in der Quelle weniger differenziert angegeben

72.

Ist die Bewegung aber geschwinder, als die übrigen auf diese Art entstehen, so verhalten sich die übrigen Zeiten verhalten sich... triplierten Zeiten, wie der 12/8, der 6/4 und die... allezeit die erste Quantität, nämlich –, und die... gerade oder ungerade sind, z. B. (S 498f):

73.

...en, daß Triolen in dem 3/4 Takt anders vor... ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf... als Gewicht auf der letzten Note vorgetragen (K 1



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



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

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

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

Durch solche Akzente wird *das Gefühl, welches wir Takt nennen* (T 88), im folgenden Beispiel nach Türk  
(T 88) erlebbar. (Mit dem Punkt bezeichnet Türk die betonte Note; im Original stehen lauter g<sup>1</sup>. Zeichen in  
Klammern sind vom Verfasser):



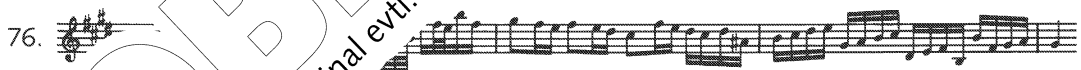
Bei A entstehen vier 2/4-Takte, bei B drei 3/4-Takte, bei C zwei 4/4-Takte. Vgl. die r  
Kap. I.3.; dort ging es aber um die Gruppierung von Tönen, nicht um die Darstellu

Der Taktstrich erhält dadurch eine entscheidende Bedeutung, indem die ers<sup>t</sup>  
„rhythmischen Führer“ des ganzen Taktes erhoben wird. Die darauffolge  
leiser als die erste. Folgende zwei Beispiele sollen diesen Wandel des Tr  
dn. der ets  
m mit

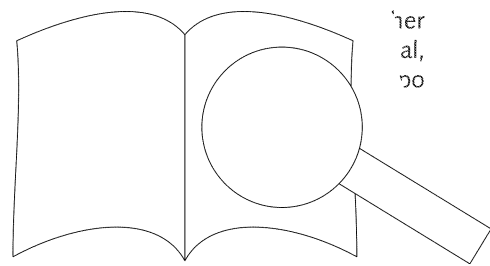
1. J.S. Bach: Trio-Sonate V in C (529), 1. Satz:



2. D. Buxtehude: Prae



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



ter  
al,  
co

PROBE-PARTITUR

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

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

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

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

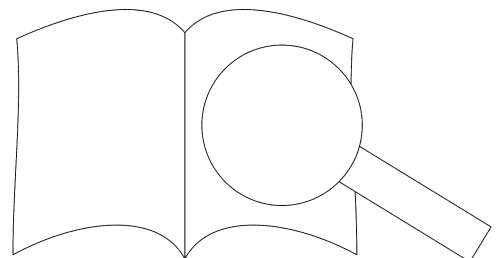
## Der spätbarocke Fingersatz

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

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

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

U.a. wegen seiner Funktion als Ankerpunkt für die Bewegungen ist der Daumen zum *Hauptfinger* (B 17) erhoben worden. Die Entwicklung zur Folge, daß längere Untertasten gebaut wurden, damit der Daumen die musikalisch-musikalischen Anforderungen der sechs Triosonaten (525-530) B 99 bis B 106 bewältigen konnte, ist ebenfalls zu erwähnen. Als End- und Höhepunkt dieser Entwicklung sind die *Clavierbüchlein*, als „Übungsstücke“ für Wilhelm Friedemann entstanden. Was den reifen Jüngling angeht, so sind die Angaben Carl Philipp Emanuels gewiß recht deutlich, nach welchen Grundregeln er als Spieler und Lehrer den Fingersatz eingesetzt hat. Denn C.P.E. Bach hat in seiner *Claviermethode* (III 779) geschrieben: „In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als die Natur“ (III 779). Wenden wir uns daher einigen Beispielen von Fingersätzen zu, wie sie in den *Clavierbüchlein* überliefert sind.



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

## A. Tonleiterfingersätze

Dieser teilt für die Tonleitern z.T. mehrere Lösungen mit – im folgenden Beispiel in C-Dur finden wir auch den alten Fingersatz bei b) angegeben (B Tab: I., Fig. 1.):

77.

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

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

Stellen wir uns z.B. in Bsp. 77 die Noten als 8tel im C-Takt vor, kann Fingerung 1) als „aufschlagend“ bezeichnet werden. Der Daumenuntersatz findet hier nämlich nach der vierten Note statt, was sich nach dem Untersetzen mehr oder weniger naturgegeben ergibt, ist das fünfte Achtel des Taktes – akzentuiert. Fingersatz c) kann wiederum als „aufschlagend“ bezeichnet werden, da der Daumen nach der dritten Note statt, und der vierte, akzentuierte Ton nach dem vierten Achtel des Taktes. (In diesem letzten Fall muß man sich also am Anfang der Passage unterscheiden.)

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

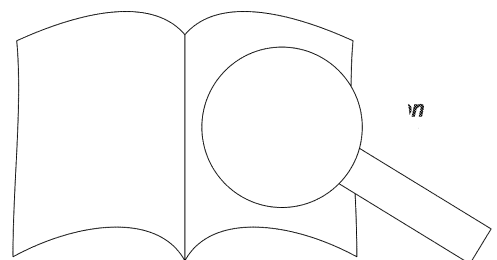
Bei den eher „neuen“ Tonarten mit mehreren Vorzeichen sind entsprechend weniger Möglichkeiten. So hat z.B. B-Dur nur diese einzige bequeme Lösung, die auch in der Literatur so wohl im Auf- als Absteigen angegeben ist (B 28/Tab: I., Fig. XVII):

78.

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

79.

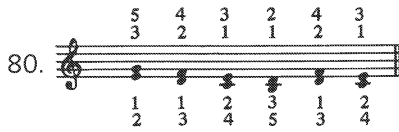
Wir sehen aus der Vorschrift dieser Scalen, daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem dritten und vierten Finger, niemahls aber nach dem



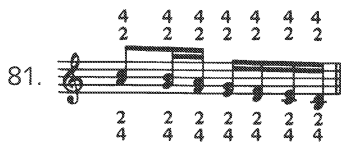
PROBE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

## B. Intervallfingersätze

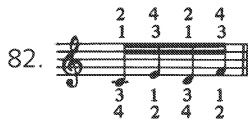
In den Intervallfingersätzen Carl Philipps lebt der alte Fingersatz noch eher weiter als in den Tonleiterapplikaturen. Hier aber neue Terz-Fingersätze (B Tab: I., Fig. XLII.):



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



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



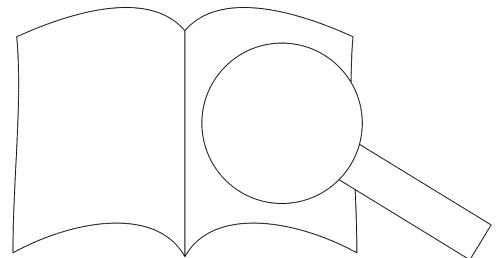
Quarten, Quinten und Sexten werden weiterhin mit dem alten Fingersatz (2-3-4, 1-2-3, 1-2-3-4) (neuer Fingersatz) gegriffen, die Septime mit 5/1 oder 5/2, die Oktave immer mit 1-2-3-4-5-4-3-2-1.

Eine weitere, nützliche Regel: *Bey Fig. LVIII man mercke hier, daß allezeit nach dem ersten die kleine ein- und nach dem zweyten der kleine eingesetzt wird* (B 44/ Tab: II., Fig. LVIII.):



Etwa zehn Jahre nach dem Erscheinen der Handschrift des *Clavierbüchleins für Wilhelm Friedemann* durch J.S. Bach, der 1727 bis 1731 bei Bach studierte, fand man eine frühe Version des ersten Buches des *Wohltemperierten Claviers* (Bd. 2, S. 8).

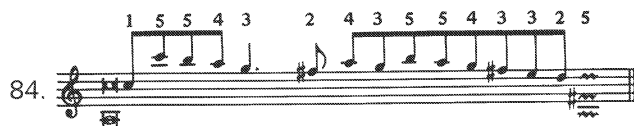
Es fällt auf, daß der Fingersatz sich kaum verändert hat. Inwiefern hat Bach wohl seinen jüngeren Schülern den Fingersatz konsequenter Weise nicht mehr beigebracht? Gewiss, er war schon im 17. Jahrhundert gewesen. Aus dem Fingersatz Voglers wollen wir nun ein Beispiel ziehen.



PROBEPARTITUR

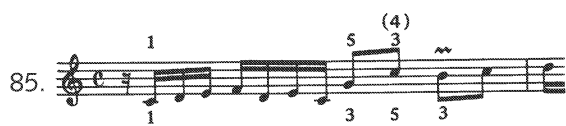
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

②: auffallend ist der häufige Gebrauch desselben Fingers, vor allem des Daumens und des fünften Fingers, auf zwei oder mehreren Tasten hintereinander, was ein modernes Legato unmöglich macht (s. linke Hand). Dieses Verfahren wurde zwar für das einstimmige Spiel in den Lehrbüchern meist untersagt, findet sich aber häufig bei polyphoner Stimmführung (B Tab: II., Fig. LVI.):



Hat eine Hand zwei oder noch mehr Stimmen zu greifen, kann hinsichtlich des Fingersatzes also recht pragmatisch verfahren werden.

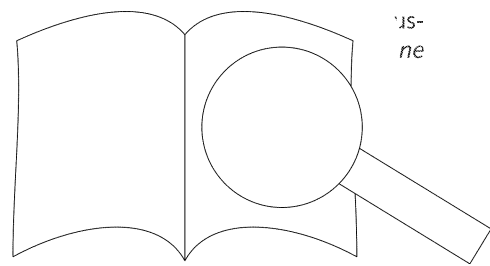
Wie in der *Applicatio* findet sich auch hier die Abfolge 1-2-1-2 in der linken Hand, wobei dem guten Note zugeteilt wird: ③. (Der Fingersatz Voglers 1-4-1-4 bei ③ könnte eine Zweierbindung überhaupt nicht möglich machen). Überhaupt wird das Untersetzen des Daumens und das Übersetzen der übrigen Finger veraltet (s. den Alt). Für den Wunsch nach Entspannung der Hand (Quinthalte) sprechen ein paar Beispiele von Vogler: das letzte b<sup>1</sup> des ersten Taktes (①) würde man heute eher mit dem 4. Finger greifen, die drei 16tel nach der Eins in der linken Hand (Hcd) wohl eher mit 3. Die im Voglerschen Beispiel immanente geforderte Quinthalte der Hand sollte nicht im Vordergrund gewesen zu sein. Deswegen würde der im folgenden Beispiel zuoberst stehen für die Ausführung der ersten *Inventio* (772) der passende sein. Die *Inventionen* sind auch für die Fingerführung für Wilhelm Friedemann –, und die erste ist gewiß als Fingersatzübung zu betrachten.



Zwischen dem g<sup>1</sup> des fünften Fingers und dem g<sup>2</sup> des Daumens besteht eine große Kluft, die die rechte Hand nach rechts versetzt, was die Fingerführung für die stehende Fingersatz entspricht eher der heutigen Praxis mit Oktave.

③: der fünfte Finger wird bei der Ausführung der rechten Hand angeschlagen, wird den Grund hierzu sofort einsehen. Auf der anderen Seite ist dieser Fingersatz häufig ganz unausführbar sein, auf Grund des meiste sehr kleine Tasten sind die Ober Tasten.

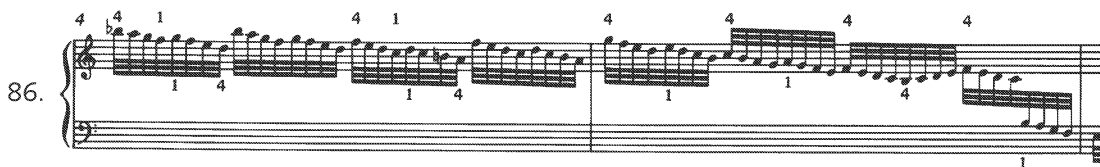
Kommen wir zu den Fingersätzen, können der Daumen und der fünfte Finger ohne weiteres auf Ober Tasten greifen, vor, daß der geeignete Fingersatz vor der Figur oder Passage abhängig ist, weil / (B 16).



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

### C. Weitere Anregungen zur Fingersetzung in spätbarocker Musik

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

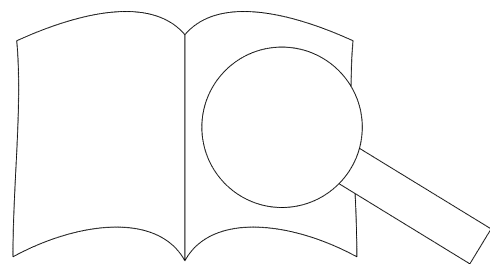
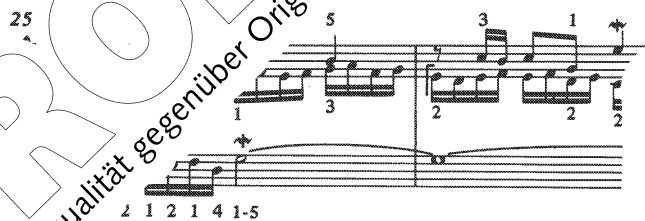


Bei mehreren aufeinanderfolgenden lombardischen Rhythmen ist, wie in Kap. I.4. schon gezeigt, das mehrmalige Benutzen desselben Fingerpaares in technischer und klanglicher Hinsicht empfehlenswert (J.S. Bach: *Vater unser im Himmelreich*, 682):



Der für ein strenges (Cembalo-)Legato nötige stumme Fingerwechsel (s. CN 16ff), wir finden ihn auch in späten deutschen Quellen. Couperin propagiert die Verbindung des Vorhergehenden mit dem folgenden muß behende ablösen, ohne den Anschlag zu erneuern (M. Couperin: *Leçons pour le Cembalo*, 1767, S. 6). Aber: Man erlaube solche seinen Schülern nicht eher, als sie eine andere Möglichkeit mehr kennen (B 45)! Couperin brauche zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines stummen Fingerwechsels (5).

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



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

Nicht aber z.B. im nachstehenden Beispiel, dessen Cantus firmus vom Charakter und Impetus folgenden Fingersatz verlangt (J.S. Bach: *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, 631):

89.

Durch den mehrmaligen Gebrauch desselben Fingers bekommt der Cantus firmus den rechten rhe' Schwung. (Näheres zu diesem Stück weiter unten.)

Der stumme Fingerwechsel ist bei schnelleren Notenwerten grundsätzlich ausgeschlo-

Für etliche Stellen in Bachschen Werken, an denen ein moderner Fingersatz kompliz' erzwingt, bietet der alte Fingersatz häufig eine weitaus bessere Lösung. So z.B. :

1. Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf (617):

90.

etc.

oder

2. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (655):

91.

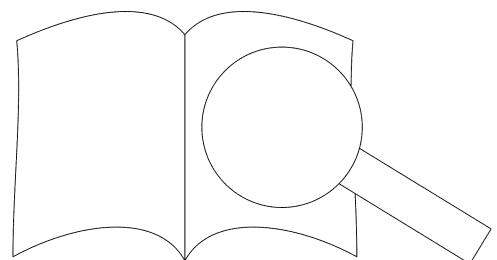
3. Nun freut euch, lieben Chr' 'en gme

92.

4. Und' .amm Gottes, unschuldig (618):

Als

Beispiel ist hier die Fuge zur *Tocatta* in F (540) zu



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

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

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

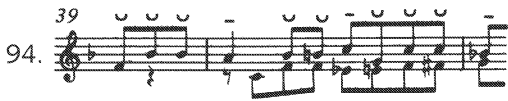
## Weitere Differenzierung der Artikulation

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

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

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

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



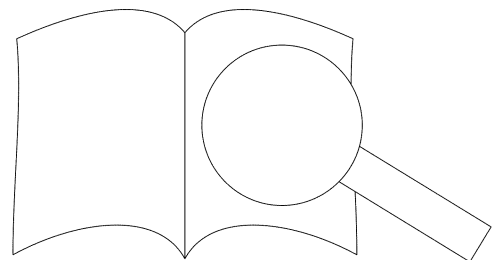
Bei langsamem Tempo kann man aber gleiche Notenwerte

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

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

3. Ein Tonstück, welches im langsamen Tempo geschrieben ist, erfordert, im Ganzen genommen, einen mittlern Vortrag. Der Komponist muß die Ausführung eines französischen Komponsetzer größtentheils einen schwerern, kräftigern Vortrag erfordern (T 354).

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






PROBE  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

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

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

Auch der Raum, in dem das Instrument steht, spielt hier eine ganz entscheidende Rolle. Die Cembalo ist das einzige Tasteninstrument ohne eigenen Resonanzkasten. Daher muß der Raum, in dem es steht, eine solche Funktion übernehmen, sprich eine klanglich vervollständigende und ausgleichende Wirkung bewirken. Um dieser Forderung vom Spieler eine große Flexibilität im Umgang mit den verschiedenen klanglichen Verhältnissen.

Die Mittel hierzu sind neben dem Registrieren die differenzierte Artikulation und die Tempowahl. Die Durchhörbarkeit – vor allem bei lauter Registrierung – wird durch starkes Absetzen der Töne, ein relativ langsames Tempo und recht häufige Pausen erreicht. In großen, trockenen Räumen erlauben diese Maßnahmen ein schnelleres, rhythmisch freieres Spiel, wohl auch in Verbindung mit anderen Mitteln.

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

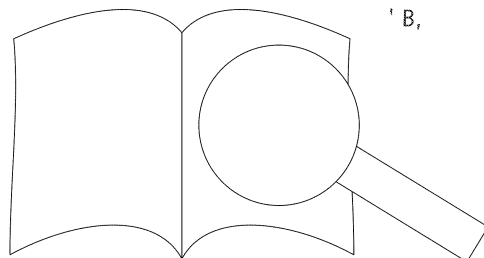
## Übungen aus dem Bachschen Variationskurs II

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

In J.S. Bachs *Praktische Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann* (s. Bd. 2, S. 10) soll zum einen das Spiel mit allen Fingern geübt sowie Taktbetonungen durch unterschiedliche Artikulationen herausgestellt werden.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

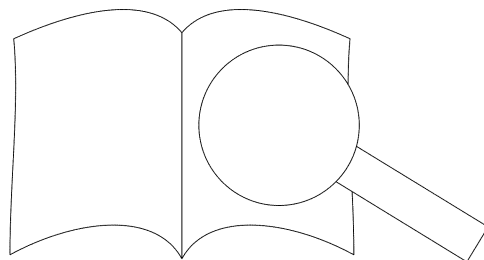


In der linken Hand sind der Regel nach alle zwei und vier. Dabei stets weich (langsam) gehen, den Arm entspannt seitlich bewegen. (Die 16tel wie im vorigen Stück)

Für die linke Hand: *Praeludium*

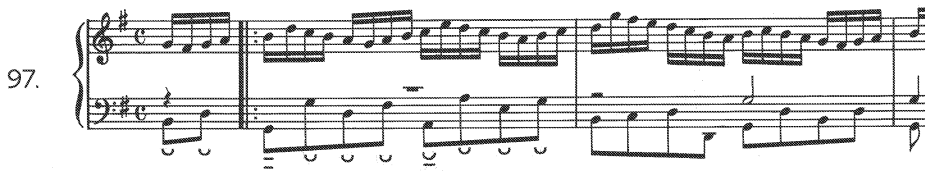


• Pausen auf Quinhaltung zurücknehmen  
• Handgelenk am Anschlag ein wenig beteiligt sein



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

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



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

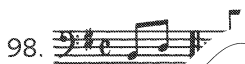
Zu beachten:

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

Bei dieser Anschlagweise muß die Seitwärtsbewegung des A eine harmonische, einheitliche Bewegung sein.

Je mehr die zweitschnellsten Töne zu kürzen sind, des g aus dem Handgelenk oder dem Ellenbogengelenk sein. Erfolgt der Anschlag am Ellenbogengelenk, soll das Handgelenk nicht mitfedern (wie es in heutigen Instrumenten all ist), sondern ruhig und entspannt sein. An solchen Stellen, wo die linke Hand spielen hat, gilt diese Anschlagart natürlich nicht – hier muß das Fingerspiel harmonische 8tel-Passagen, die dicht zu spielen sind, müssen aus dem Fingerwurzelgelenken ausgeführt werden.

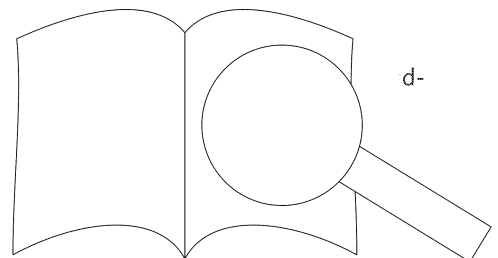
Man differenziert also artikulatorisch die springenden Regeln zwischen springenden und diatonischen 8teln. So sind springende 8tel abzuheben, diatonische 8tel nicht.



Dagegen



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



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

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

Weiteres Übungsstück:

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

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

100.

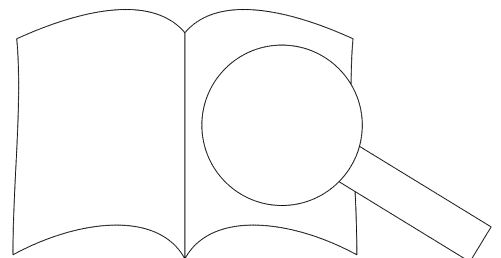
Überegistriervorschlag: r. Hand: 8' + 4' oder  
 l. Hand: 16' + 8'  
 Ped.: Zunge c

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

Zu beachten:

- Die 8tel und 16tel (insbesondere in den früher besprochenen Stücken ausgefüllt) sind genau kontrollieren: je größer die 8tel-Intervalle sind, um so stärker wird die Artikulation verlangt (Sextsprünge). 8tel in diatonischer Bewegung werden auf dem Pedal nicht so genau kontrolliert.
- Die Cantus-firmus-Töne sind so lang, daß man artikuliert wie diejenigen in *Nun freut sich, lieben Christen gütlich* (631) sein. Die Cantus-firmus-Töne sind so lang, daß man artikuliert wie diejenigen in *Nun freut sich, lieben Christen gütlich* (631) sein. Die Cantus-firmus-Töne sind so lang, daß man artikuliert wie diejenigen in *Nun freut sich, lieben Christen gütlich* (631) sein.
- Die Cantus-firmus-Töne sind so lang, daß man artikuliert wie diejenigen in *Nun freut sich, lieben Christen gütlich* (631) sein.

*Allein Gott, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (631) war  
 Kap. II.1., S. 84.



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

Zu beachten:

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

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

Man. Prinzip. 8 F.

101.

Ped. Tromp. 8 F.

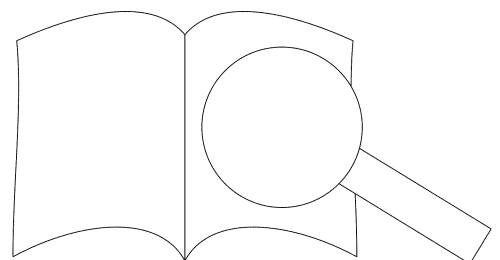
The image shows a musical score for two parts: 'Man. Prinzip. 8 F.' (Manual Principle, 8th part) and 'Ped. Tromp. 8 F.' (Pedal Trumpet, 8th part). The score is in 3/4 time and features a canon of eighth notes. The manual part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), while the pedal part starts with a bass clef and the same key signature. The manual part has a tempo marking of '101.' and a dynamic marking of 'f'. The pedal part has a dynamic marking of 'f'.

Zu beachten:

1. Die 8tel – hier die schnellsten Notenwerte – werden im durchgehenden 16tel in den vorausgegangenen Stücken. In T. 1, 7 und 13 sind die 8tel des Cantus firmus nicht in Zweiergruppen gegliedert, sondern in Vierergruppen gegliedert. Die Artikulation beibehalten.
2. Die 4tel der linken Hand sollten etwas dichter aneinander liegen als in den vorherigen Stücken, und die Bewegung differenzieren. Fingerspiel.
3. Die längeren Töne des im Kanon geführten Cantus firmus sollten ganz kurz vor dem nächsten Ton abgesetzt werden.
4. Bach hat die Pedalstimme nicht in der üblichen Weise nur bis d<sup>1</sup> reichte. Die Disposition der Orgel (s. Teil B, Kap. II.3.) weist eine 4'-Zunge auf, die Bach hier eine Oktave höher verlegt hat. Die Pedalstimme ist in zwei Systemen notierte, hat die gleiche Lage zwischen Alt und Baß als die Pedalstimme in Teil B, Kap. II.4. (s. Teil B, Kap. II.4.)

Weiteres Übungsmaterial  
gleichzeitig als  
Sexten st...

*errliche Tag* (629). Die kanonisch geführten Außenstimmen  
figuren deutlich auftaktig artikulieren, Terzen eventuell mit 2/4,



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

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



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

Zu beachten:

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

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

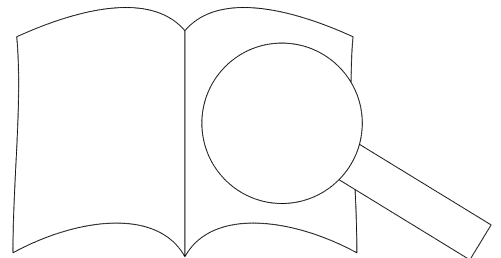
Hier kann der im Kanon geführte Cantus firmus am jeweiligen Zeilenanfang gesetzt werden: das  $g^1$  des Diskants in T. 2 wird dann mehr gekürzt als das  $h^1$  des Diskants, das  $a^1$  des Diskants muß dafür kürzer sein als das  $a^1$  des Diskants.

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

Weiteres Übungsstück: *Vom Himmel kam* (625). In diesem Stück ist ein Manual auszuführen ist.

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

In T. 16, beim Kreuzen der  $c^1$  und  $d^1$  ab  $c^2$  bis einschließlich  $a^1$  mit der rechten Hand entsprechend links übernommen, das  $a^1$  zunächst links gespielt, dann rechts.



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

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

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

75 Oberwerk

104. Rückpositiv

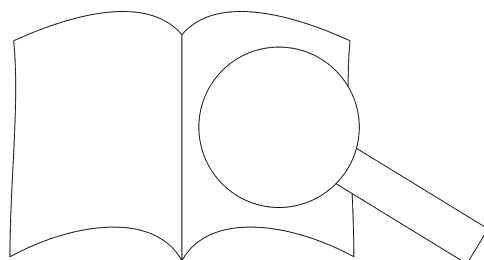
Die Einbeziehung der Unterarmbewegung erfahren wir in extremster Weise ir mit Keilen versehenen Akkorde mit recht großen, gezielten und abrupt des .ms gespielt werden müssen:

169

105.

(Eher theoretisch möglich wäre aber a. „Schnellen“ der Finger.) Überhaupt verlangen rein

In *Erbarm dich mein* weiter geübt wert ist also ganz kl zusammen o



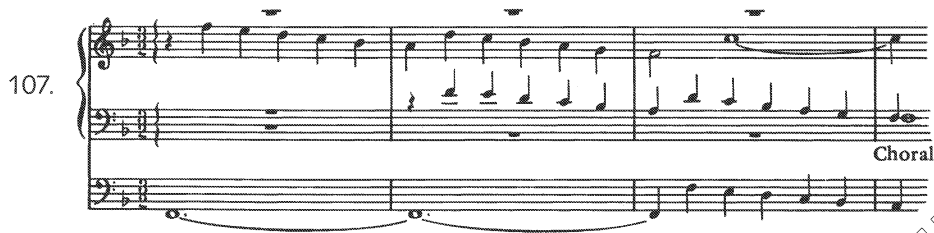
PROBEPARTITUR

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

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

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

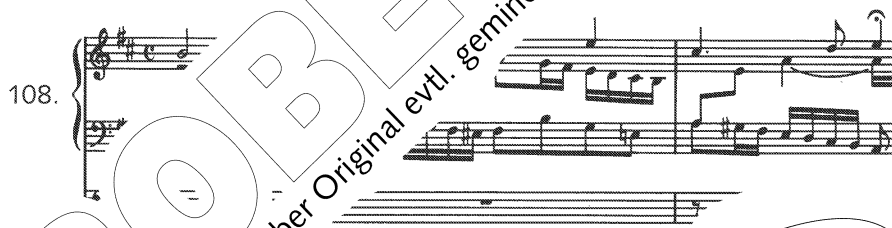
Überegistriervorschlag: r.H. 8', 2'  
 l.H. 8', 4'  
 Ped. 16', 8'



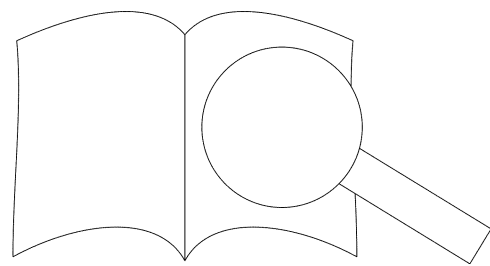
Zu beachten:

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

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



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



PROBE-PARTITUR

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



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



Diese können sehr kurz und auch abgerissen gespielt werden, während z.B. die ersten 4tel a<sup>1</sup> in *Das alte Jahr vergangen ist* (614) sehr weich, langsam und erst kurz vor dem folgenden Ton beendet werden müssen:



### Weitere Spielkonventionen

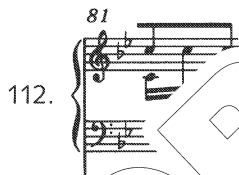
Abschließend sollen ein paar Konventionen angesprochen werden, die sich in den letzten Jahrhunderten eingebürgert haben, für alte Musik aber keine Gültigkeit besitzen.

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



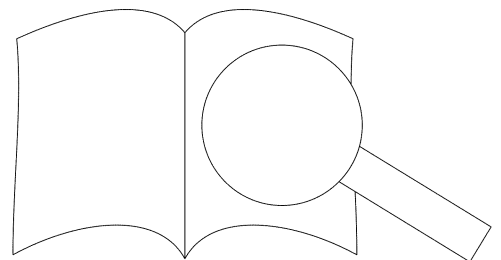
*Notes communes* sind in alter Musik

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



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

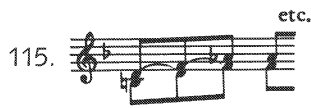
ausgeführt werden:



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

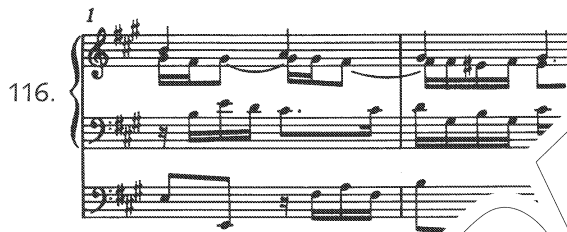


darf nicht:

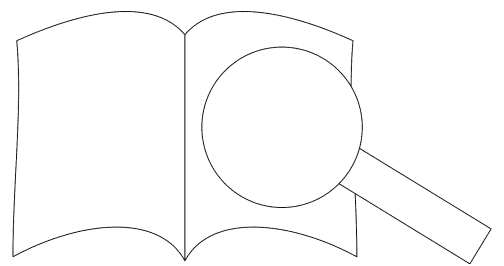
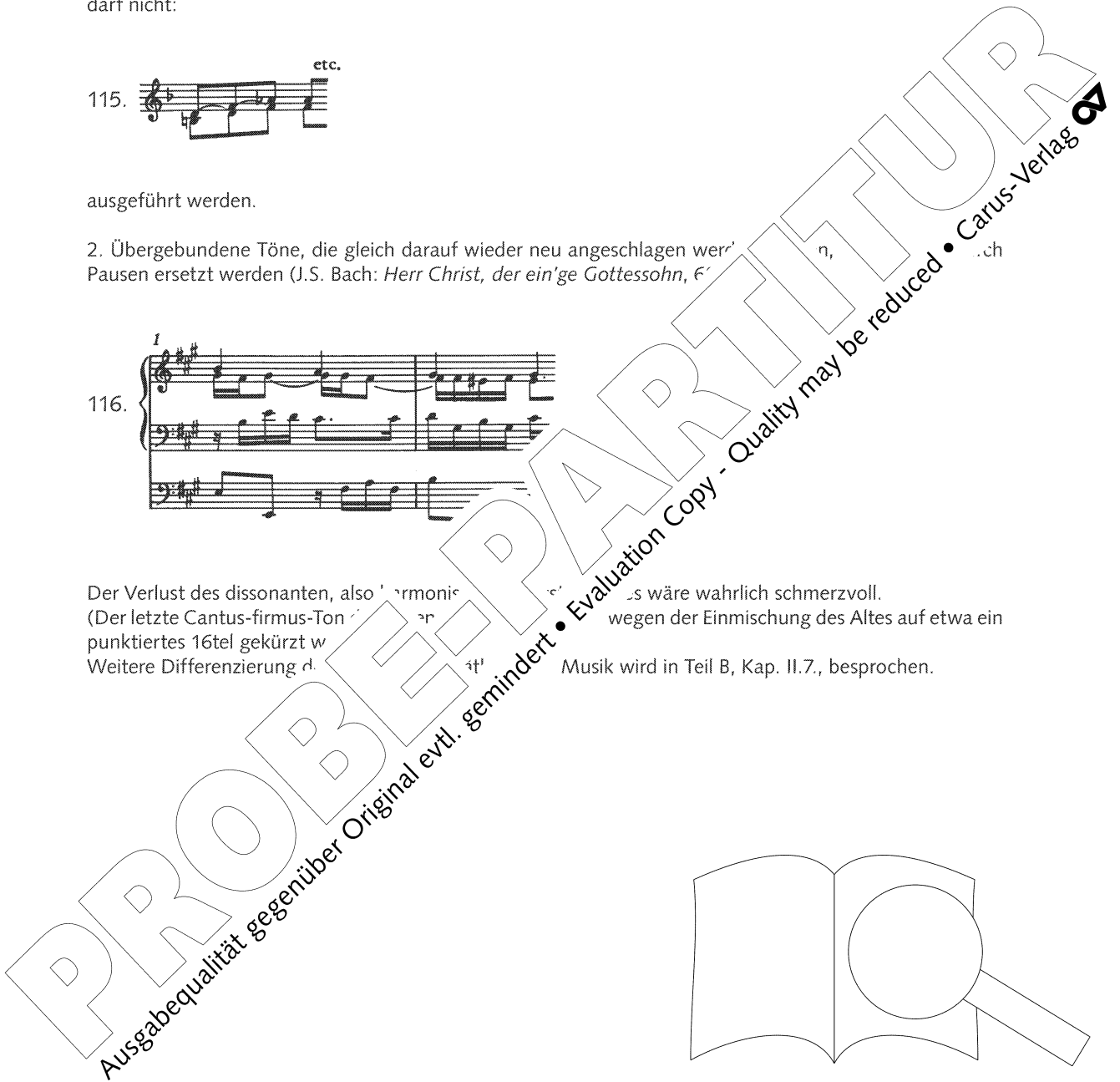


ausgeführt werden.

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



Der Verlust des dissonanten, also harmonisch unruhigen, Tones wäre wahrlich schmerzvoll.  
(Der letzte Cantus-firmus-Ton ist ein punktiertes 16tel gekürzt wegen der Einmischung des Altus auf etwa ein  
Weitere Differenzierung d. Musik wird in Teil B, Kap. II.7., besprochen.



# Kapitel II. Allgemeine musikalische Aspekte

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

## II. 1. Takt und Tempo

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

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

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

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

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

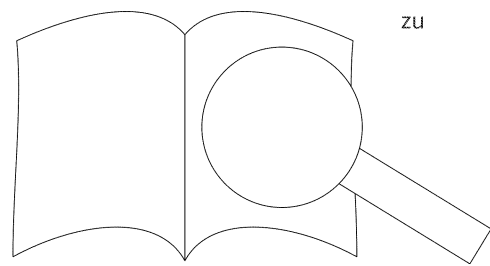
Hier geht es vielmehr um die Frage, in welchem Stück gespielt werden soll oder darf, damit der heutige Spieler die Musik im jeweiligen Stück und zum rechten Ausdruck bringen kann. Sowohl ein zu langsames als auch ein zu schnelles Tempo wird dieser Erfassung entgegenstehen, ein ganz abseitiges Tempo wird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

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

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

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

Trotzdem liefert die historische Quellenlage eine quasi objektive Gesichtspunkte sowohl zur Festlegung des Tempos als auch zur Festlegung des Tempos und der Umgang damit im Sinne der Aufführungssituation. Wie es die Quellenlage sagt, „Geist und Vollendung“ der Interpretation.



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

## Verhältnis zwischen Taktart und Tempo – *Tempo giusto*

In frühester Zeit bezog sich die Geschwindigkeit der einzelnen Notengattungen auf die feststehende Dauer eines bestimmten, langen Zeitwertes, den sogenannten *Tactus* – hierzu mehr weiter unten.

Im Früh- und Hochbarock wurden andere Parameter verwendet; es bestand jetzt ein Verhältnis zwischen Taktart und Tempo – hier folgen die Angaben G. Frescobaldis (Vorwort zum *Il primo libro di capricci...*, 1624/1626):

$\frac{3}{1}$  *adagio*

$\frac{3}{2}$  *alquanto piú allegre* („etwas schneller“)

$\frac{3}{1}$  *piú allegre* („schneller“)

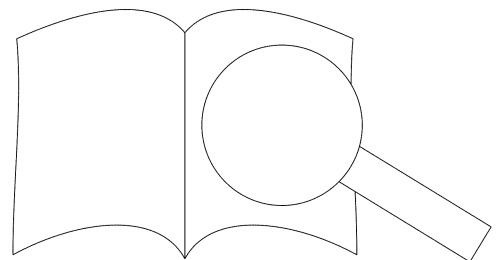
$\frac{6}{4}$  *battuta allegra* („schnelles Tempo“)

Ähnliche Aussagen finden wir z.B. bei F. Correa de Arauxo (*Facultad* 1626, CF), H. Purcell (PL) oder J. de la Haba (*Arte de tocar el Clavessin* 1650, HT).

Andererseits wurden auch die Tempi der Tänze – den Musikern von Kindesbeinen an vertraut – als Maßstab für die Geschwindigkeit der Musikstücke verwendet. Frescobaldi schreibt: *faud observer le Signe de la Piece que vous touchez et considerer si il y a du rapport avec la Piece qui luy precede* (RN) („es muß das [Taktvor-]Zeichen von dem Stück, das Sie spielen, mit dem Zeichen der Heiligkeit des Ortes“). Ähnliche Aussagen finden wir z.B. bei F. Correa de Arauxo (*Facultad* 1626, CF), H. Purcell (PL) oder J. de la Haba (*Arte de tocar el Clavessin* 1650, HT).

Sogar der ernste und konservative Gelehrte (und Bach-Schüler) Johann Mattheson (1681–1764) betont die Bedeutsamkeit des Tanzes (in entsprechenden Stücken) für die Geschwindigkeit der Musik. Er schreibt: *ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung ist, Anm. d. Verf.] sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung zu haben, oder von dem was Tempo giusto ist. Hiezu gelangt er durch eine fleißige Übung aller Art (K 106).* Dieses *Tempo giusto* („richtiges Tempo“) war ein häufiges Phänomen. Man meint heute, metronomisch ein Bewegungsmaß von etwa M.M. 60 festlegen zu können. Diese Angabe gilt dann für die Taktarten mit 16tel-Nenner, hier müssen die Töne in einer flüchtigen Bewegung der Taktart sind die von größeren Zeiten, als die von kürzeren Zeiten (K 106). Besondere Beachtung verdienen die Taktarten mit 16tel-Nenner, hier müssen die Töne in einer geringsten Druck angeschlagen werden (K 120).

Als Grundregel gilt im deutschen Barock: *die Taktarten mit 16tel-Nenner, hier müssen die Töne in einer geringsten Druck angeschlagen werden (K 120).*



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

## Notenwerte und Tempo

In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke, worin Sechszehnthel und Zweyunddreyßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechzehnthel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen (K 107). Diese Ansicht wird auch von Frescobaldi im Vorwort zu *Il primo libro di toccate* vertreten (vgl. Teil B, Kap. I.1., S. 120f). So ist der Puls (punktirtes 4tel) im *Praeludium* in h (544) von J.S. Bach langsamer als in seinem *Christe, aller Welt Trost* (673), obwohl beide im 6/8-Takt stehen:

117. *Langsam*

118. *Schnell*

Letztlich wird das *Tempo giusto* durch die Taktart bestimmt. ] durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimm

## Charakter, Stil und Tempo

Das *Tempo giusto* ist aber nicht ausschliesslich durch die Taktart und die Notengattungen festzulegen, sondern wird des weitern durch die Charakteristik des Satzes beeinflusst, indem – vom Standpunkt des Komponisten her gesehen – in langen Notengattungen lebhaft und nachdrücklich vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt und tändelnd vorgetragen werden soll, nur in kurzen

Als Beispiel führt Vivaldi in seinen *Stücken* an: *...erlichen und pathetischen Sachen schicket sich der Allegretto hat einen sehr nachdrücklichen und ernsthaften Gang...*

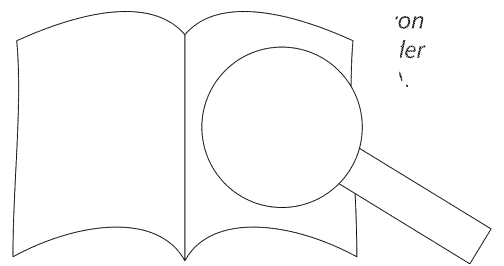
Schwerfällig, wenn man nur nicht zu viel kleine Noten darin anbringt.

Zu einem Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat, schicket sich der *Allegretto* lebhaft, aber schon mit mehr Leichtigkeit verbunden, kann auch des

4/4 Takt Ausdruck des 4/4 Takts. Sanft und edel, wenn man nur nicht zu viele kleine Noten darin anbringt.

...oder doch meistentheils aus lautem, was muthwilliges an sich hat (K 133). / ...st schwerfälliger, als der 3/4, und dieser

...styl, wo überhaupt ein schwerer und nachdrücklicher Ausdruck verbunden ist, ist der 9/4 dem 9/8 Takt we



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



119.



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

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

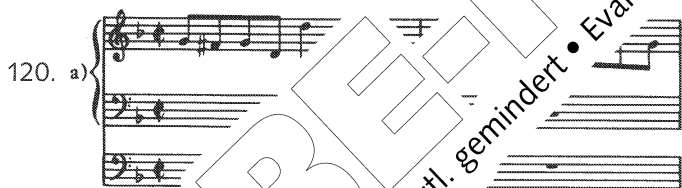
Zusammenfassend: **Je kleiner der Nenner, je schneller die Notenwerte und je gravitätischer der Ct desto langsamer das Tempo und vice versa.**

Im Diagramm würde dies zusammengefaßt etwa so aussehen:

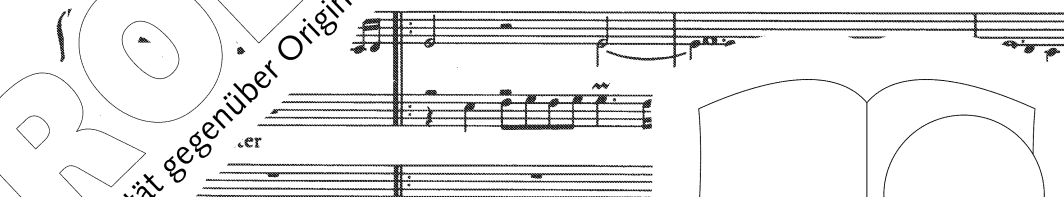
|            | A                       | B                     | C                |
|------------|-------------------------|-----------------------|------------------|
| Tempo:     | Langsam                 | Mäßig                 | Schnell          |
| Taktart:   | 3/2; 6/4; ♩;            | ♩; 3/4;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

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

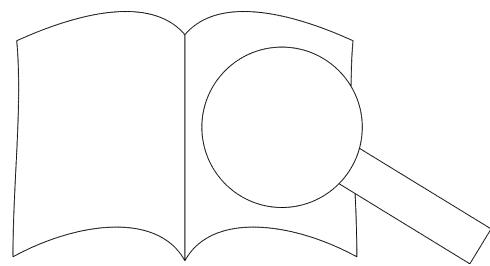
Bereich A:



(Nun komm



...ar. versus ... unschuldig, 656)



PROBE-PARTITUR

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

c)

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

Bereich B:

121. a)

(Nun komm, der Heiden Heiland, 599)

b)

(Wir danken dir, Herr Jesu Christ, 623)

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

Bereich C:

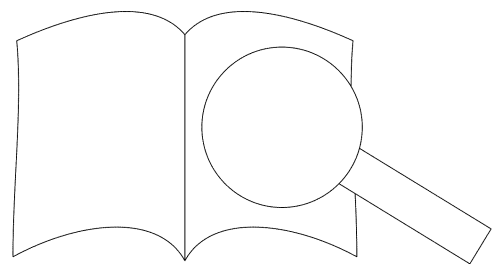
122. a)

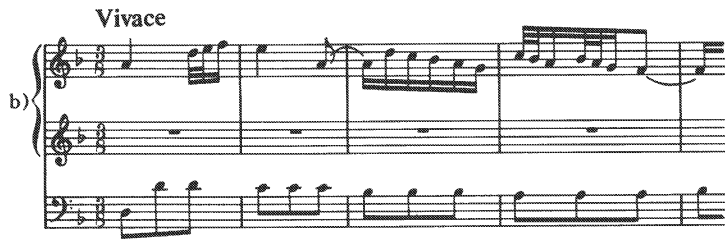
**Vivace**

(Trio-

PROBE-PARTITUR

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





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

Bereich D:



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

## Die Charakterbezeichnungen

Die in unserer Zeit zu reinen Geschwindigkeitsangaben verkommenen, Allegro usw. waren in ihrer ursprünglichen musikalischen Verwendung Charakterbezeichnungen, daß der Charakter eines Stückes schon durch das Notensymbol ausgedrückt werden konnte, aber die Möglichkeit, den gewünschten Charakter oder den Ausdruck zu verdeutlichen, aber auch das Tempo beeinflusste. Schon Frescobaldi (1583-1643) haben ebenfalls ihre eigene Sprache bemüht, was in Telemann's (1681-1760) auch bei den norddeutschen Meistern erscheinen einige solche Bezeichnungen. Bezeichnend ist, daß J.S. Bach gerade in den 1720er Jahren diese Wörter am häufigsten in seinen Trio-Sonaten diese Wörter am häufigsten verwendet. Verfeinerung der Ausdrucksmöglichkeiten (2).

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

**Allegro** – lustig.

**Vivace** – lebhaft.

Unter diese Bewegung

Verwegne, u.s.w. (1)

**Andante** – vor

deln... da... d überein (ebenträchtig) executirt, auch eine von der andern wohl untersch... er als adagio tractirt werden müssen (WI 25)

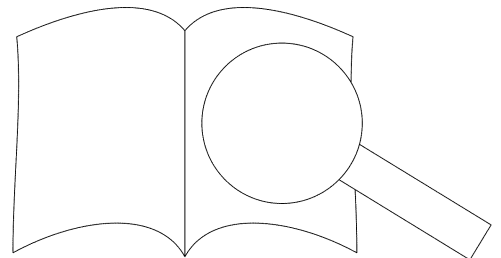
A

...uch langsam und frei im Tempo).

...ich: langsam (WL 290).

...en Tact gleichsam erweiternd, und gross

...ichen Auctoribus bedeutet es eine etwas ge



PROBE-PARTITUR

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



**Lento** – langsam (WL 361).

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

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

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

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

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

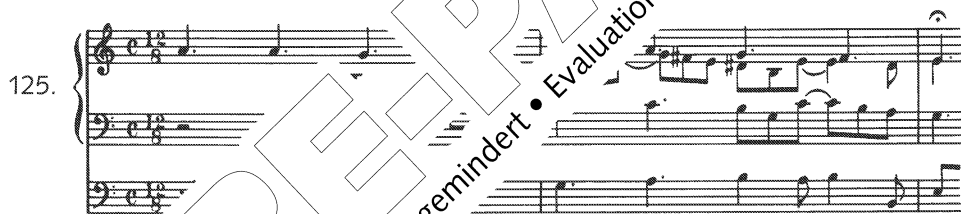
Das Barock verwendete darüber hinaus die Nebeneinanderstellung von zwei Takten, hier die Verbindung der Eigenschaften beider Taktarten:

1.  $\text{♩}$  und 12/8, wie in N. de Grignys *Duo* aus dem Hymnus *Veni creator*.



*Les Battements en sont aussi vistes qu'en quatre Temps*. „Die Schläge oder das Zeitmaß sind hier so schnell wie im schnellen Vierertakt“ ( $\text{♩}$ ).

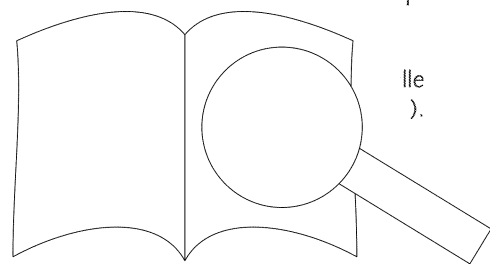
2.  $\text{♩}$  und 12/8, wie in J.S. Bachs *Jesus Christe*.



*Les Battements en sont aussi vistes qu'à quatre Temps lents* (L 60) („Die Schläge oder das Zeitmaß sind hier so langsam wie im langsamen Vierertakt“ ( $\text{♩}$ )). Vgl. auch Bsp. 89.

3.  $\text{♩}$  und 12/8, wie in J.S. Bachs *Herr Gott, nun danket*.

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



lle  
)

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

## Die „zusammengesetzten“ Taktarten

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

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

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

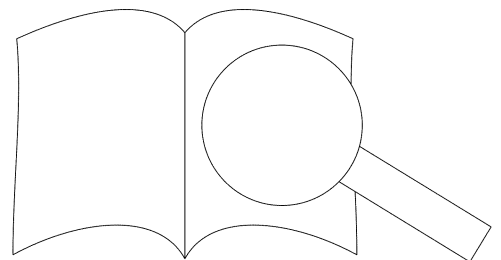
Andererseits muß in kleineren Taktarten wie 2/4, 4/8 und 3/8 nicht jeder Takt häufig zwei Takte oder mehr eine musikalische Einheit, und nur jede eine hörbare Betonung (vgl. die Außensätze der Trio-Sonaten Bachs) enthalten. Die Entscheidung über den Aufbau der einzelnen Motive und Themen sowie zwischen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

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

## Archaische (proportionale) Takte

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

- $\text{C}$  bedeutet, daß der Takt aus drei Semibreves besteht, falls drei Semibreves, vier Minimae enthält.
- $\text{C}$  bedeutet, daß die Brevis zwei Semibreves, falls drei Minimae enthält.



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

Das Zeichen  $\text{C}$ , das wir heute als Äquivalent für 4/4 verstehen, bedeutet folgerichtig, daß die Brevis zwei Semibreves, die Semibrevis zwei Minimae enthält.

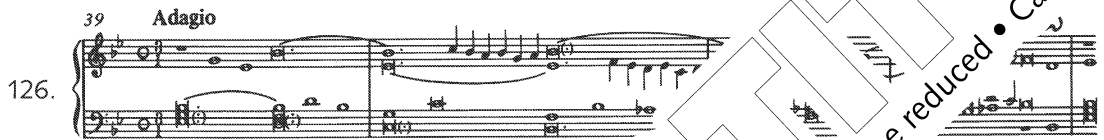
In Teil B, Kap. I.1., werden Beispiele dieser Notationsweise samt ihren Folgen für die Temponahme besprochen. Hier genügt es festzuhalten, daß es sich um Übernahmen aus der mittelalterlichen Mensuralnotation handelt, welche auf ganz anderen tempomäßigen Gesetzmäßigkeiten gründete als unsere heutige Notationsweise.

Bei Wolfgang Caspar Printz (PC) zeigen diese Zeichen Tempi an:

- $\text{C}$      *sehr langsam*
- $\text{C}$      *mittelmäßig*
- $\text{O}$      *geschwind*
- $\text{O}$      *sehr geschwind*

### Die schwarze und die weiße Notation

Ohne zu sehr in die recht diffizile Materie dieser ebenfalls archaischen, z.B. bei G. Fr. Muffat vorkommenden Notationsformen hineinzusteigen, sei hier folgendes anhan von Georg Muffat aus *Apparatus musico-organisticus* mitgeteilt.

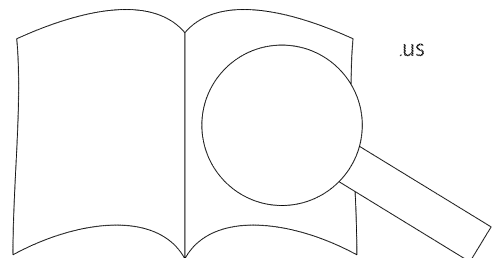


Der Kreis mit 3/1 am Anfang dieses *Adagio*-Teiles enthält drei Ganzenoten (Semibreves) enthält (was eine Brevis, die nur zwei Ganzenoten enthält. Semibreves gruppieren sich in 3x2 statt in konsequent gesetzte Punkt nach der Die geschwärzte Ganzenote im weißen Breves, und ist als „normale“ Ga...

Die weiße Notation im folgenden Stück signalisiert simplifizierend gesagt ein rasches Tempo (etwa dem 3/8-...



in weißer Notation, die langsam auszu...  
... *le clavecin* (Second livre, 1722), das mit



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

## II.2. Die Agogik

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

### Die frühe Zeit

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



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

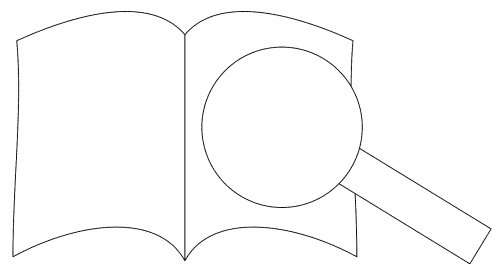
Die rhythmische Oberherrschaft der längeren Taktteile auf außer Kraft gesetzt. Musik nie gänzlich

### Die spätere Zeit

Hier finden wir weit differenziertere Art, subtileren Verwendung der Agogik. Türk sieht die Hauptaufgabe der Agogik, der seltner, und mit vieler Vorsicht anzuwendendes Mittel zu accentuieren das V...en Tönen (T 338).

Neben der Artikulation, der Akzentuierung zur Verfügung, Agogik sind daher die fundamentalen dynamischen Ausdrucksträger des r...

Weiter: Dieses V... Musik natürlicher Weise nicht immer von gleicher Dauer sein; denn es kommt vorzüglich 1) auf die mehr oder weniger wichtige Note selbst, 2) auf die derselben zu den andern Noten, und 3) auf die zum Grunde liegende Höhe des Verweilens würde ich die Regel festsetzen, daß man eine Note nicht mehr als die dafte verlängern könne... Daß die folgende davon erhält, versteht sich von selbst. Ein Sechzehntel, ist leicht zu



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

## Agogik und grammatikalische Akzente

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

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

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

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

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

## Agogik und pathetische Akzente

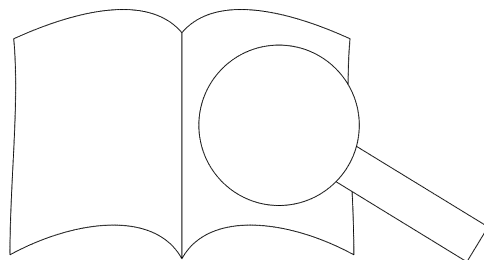
Zusätzlich zu den bisher behandelten grammatikalischen Akzenten, die die hierarchische Ordnung im Takt deutlich machen, gibt es auch pathetische Akzente, die als „sekundär“ bezeichnet werden können. Nicht weil sie weniger wichtig sind, sondern weil über ihre Platzierung der Komponist allein entschieden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

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

Diese Akzente werden pathetisch genannt, weil sie die Leidenschaft hervorrufen (Pathos = gr. „Leiden“). Pathetische Akzente sind ihre Verwandtschaft mit dem Pathos, weil sie die Leidenschaft hervorrufen, weil die Leidenschaften insbesondere durch die Dissonanzen erzeugt werden.

Hier nun ein Beispiel (siehe, 654):

1. Dissonanz (siehe, 654):



Und (Toccata in F, 540):

130.

202

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

131.

660

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

132.

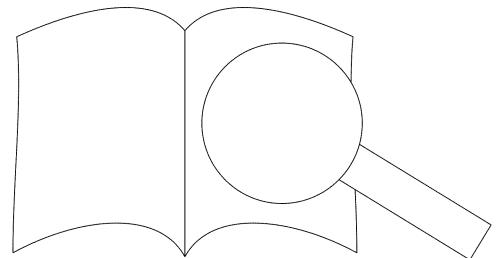
582

Hier wird durch den Bogen bei \* eine ... (d' ist die Auflösung des Sextvorhalts es<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>).

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

133.

654



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

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

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

## Agogik und formaler Aufbau

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

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

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

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

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

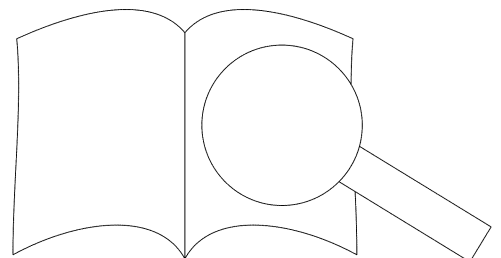
46  
134.

## Das barocke Ritardando

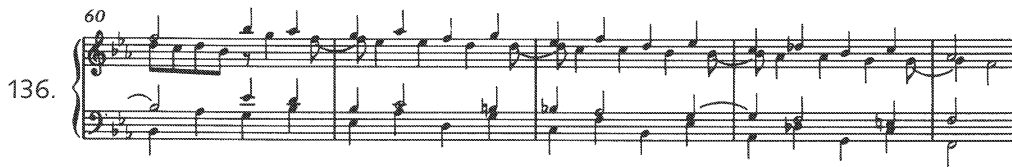
Das barocke Ritardando (oder auch *ritardando*) gehört ebenfalls hierher. Gemeinlich versteht man darunter eine Abnahme der Bewegung der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird die Dauer entzogen, (gestohlen), und dafür einer Änderung so viel mehr gegeben, als in den Beyspielen b) und c) (T 374)

b) c)

Es ist wichtig, um die rhythmisch festlegbare Verschiebung ein



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



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



### Zusammenfassung und einige weitere Hinweise zur Anwendung

Da frühbarocke Meister in relativ kurzen musikalischen Perioden empfanden, so lag es ihnen grundsätzlich auf Teile eines Taktes, auf wenige Töne, und sie verzierten diese mit einer „Verzierung“.

Im Spätbarock bezog sich die Agogik auf größere Notengruppen, in denen man einen längeren Notenwert aussuchen, dessen regelmäßiger Gang nicht durch die Verzierungen weiterhin: was am Anfang des längeren Notenwertes zuviel an Zeit ausgenutzt wurde, am Ende wieder hereingeholt werden.

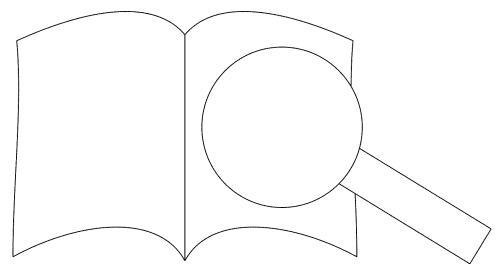
Im Gegensatz hierzu ist das „romantische Rubato“ verpflichtet und nicht so sehr der Hervorhebung einzelner Töne, sondern der formalen Zusammenhänge zweige denn einzelner Töne. Es dient in erster Linie der musikalischen, hässlichen Verbindung.

Man kann in agogischer Hinsicht nicht J. P. Sweelinck wie C. Ph. E. Bach spielen (und C. Ph. E. Bach nicht wie M. R. Bach bzw. J. P. Sweelinck).

Man gerät sonst in Gefahr, durch die übermäßige gefühlsbetonte, sogar quasi romantische Spielweise, die keine subjektiven Gefühle unmittelbar darstellt, sondern vermittelt den Affekt (Tonart, Intervalle, Tempo usw.). Der Affekt in der Musik des späteren 17. Jahrhunderts zeigt sich direkt aus (wie wir es bei C. Ph. E. Bach in Teil B, Kap. III.1. sehen werden).

Des Weiteren ist die Agogik in der Barockzeit (wie z. B. in der „Cercare“) oder schnell („Canzona“) – ist seiner Natur nach für die phoner (wie z. B. Toccaten im *stylus phantasticus*, Mehr dazu in Teil B). Sollte eine agogische Dehnung sinnvoll sein, so sind die Töne ebenfalls gedehnt werden dürfen.

Die Eigenschaft, jedes nicht-metrische Musikstück zu lassen, da der Nachhall die rhythmischen gedehnten Töne verunstaltet.



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



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

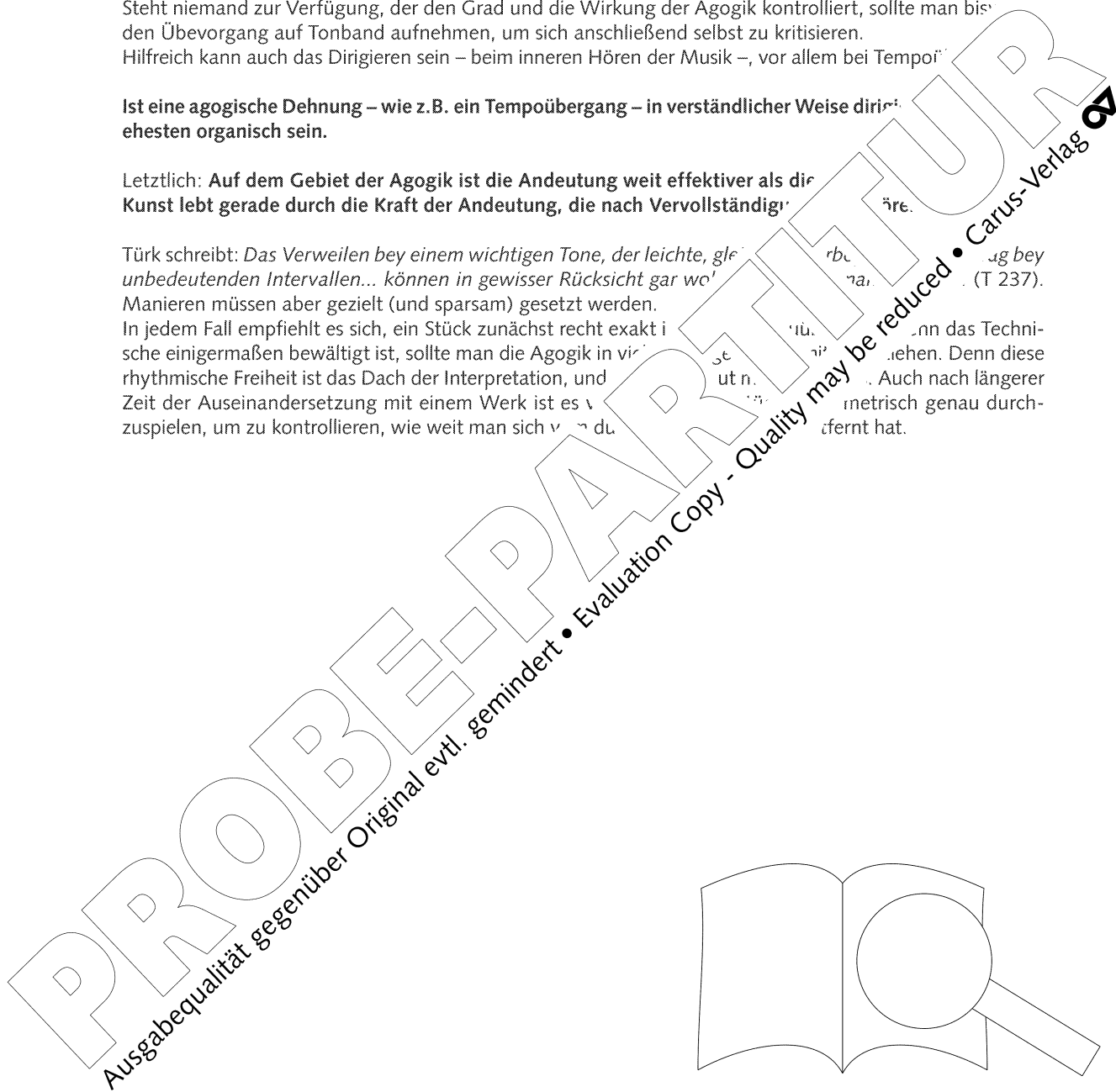
Die Agogik ist ein sehr subjektives Interpretationsmittel. Man könnte sogar sagen, die Artikulation sei der Geist der Musik, die Agogik aber ihre Seele, *blos die Sache eines richtigen Gefühles* (T 237). Das richtige Gefühl ist aber Sache des guten Geschmacks!<sup>10</sup> Da die Agogik letztlich aus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

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

**Ist eine agogische Dehnung – wie z.B. ein Tempoubergang – in verständlicher Weise dirigiert, ist sie meistens organisch sein.**

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

Türk schreibt: *Das Verweilen bey einem wichtigen Tone, der leichte, gleiche, unbedeutenden Intervallen... können in gewisser Rücksicht gar wohl Manieren müssen aber gezielt (und sparsam) gesetzt werden.* In jedem Fall empfiehlt es sich, ein Stück zunächst recht exakt in die Manier einigermäßen bewältigt ist, sollte man die Agogik in Verbindung mit der rhythmischen Freiheit ist das Dach der Interpretation, und die Zeit der Auseinandersetzung mit einem Werk ist es vornehmlich die Aufgabe des Interpreten, metrisch genau durchzuführen, um zu kontrollieren, wie weit man sich von der Metrik entfernt hat.



## II.3. Die Interpunktion

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

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

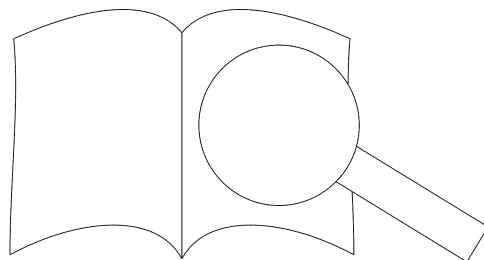
Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsetzt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und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

138. *C. P. E. Bach*

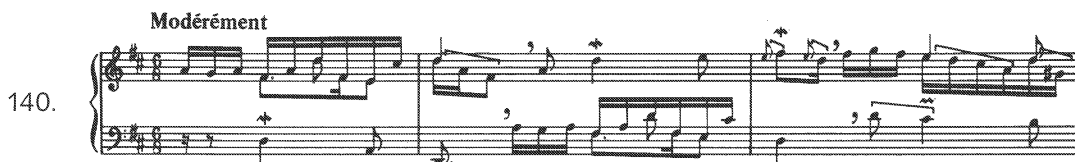
Beim Gesang ist die Interpunktion, das Atemholen an dafür geeigneten Stellen, selbstverständlicher Teil der musikalischen Gestaltung. Solche Interpunktionen finden auch in der Instrumentalmusik statt. Diejenigen Instrumentalisten, die diese Interpunktionen nicht brauchen – und dazu gehören auch die Organisten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

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

139.

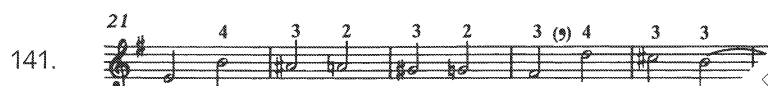


In der Folgezeit hat sich vor allem Fr. Couperin um die Bezeichnung des Notentextes mit Interpunktionszeichen bemüht (in Form eines regelrechten Kommas): *c'est pour marquer la terminaison des Chants, ou de nos Phrases harmoniques* (CL Vorwort) („es zeigt das Ende einer Melodie an oder unserer harmonischen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



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

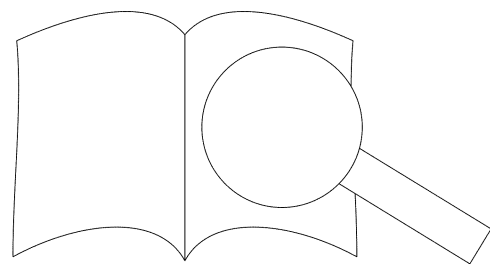
punktionszeichen (und haben daher keinen Einfluß auf die Länge der Töne). Bei der Ausführung früher Tastenmusik muß der Einfluß des alten Fingersatzes auf die Platz-



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

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

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



## II.4. Verzierungen und andere Zeichen im Notenbild

### Definitionen

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

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

Französisch: Agrément, eigentlich: Anmut, Liebreiz.

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

Eine Verzierung ist also eine geschickte, anmutige Ausschmückung. Eine wahrlich anmutige, wenn auch recht späte Definition ist die folgende: *Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken föhlich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder froh oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen lichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition sie ausgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der 1. davon allezeit undeutlich erscheinen muß* (B 51).

### Frühe Verzierungsformen

Die 8tel-Figurationen in J. Buchners *Quem terra pontus* (s. Bd. 2, S. 2f) sind

gen, die in jener Zeit **Diminutionen** oder auch **Coloraturen** genannt wurden

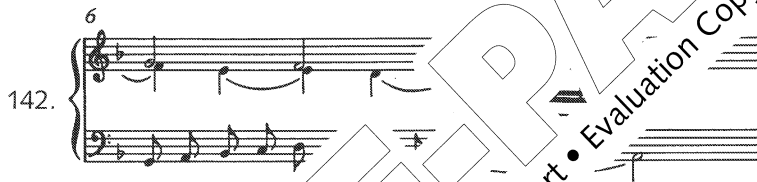
wurden die ruhig verlaufenden Stimmen einer vokalen Vorlage „inständig“

musik entstand durch Umschreibung („Intavolierung“) von Vokalen

Eine aus vielen Tönen bestehende Verzierung, die mit Noten ange-

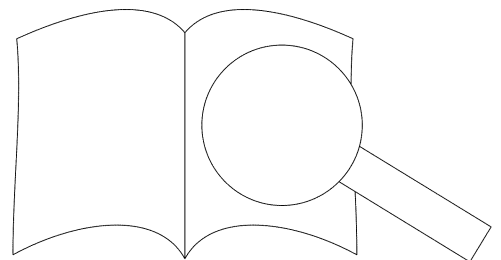
wurde, nannte man **Groppo** (eine Diminutions=Gattung) oder auch **Passaggio** (vgl. WL 465).

Ein Groppo kann z.B. ein nach unserer Auffassung „normales“ (vgl. B. 292) oder auch (vgl. B. 292):

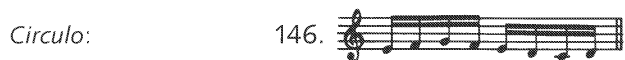
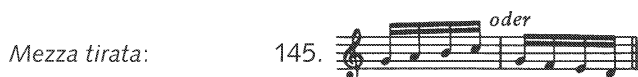


Eindeutig als „Trille“ (vgl. B. 292) oder auch (vgl. B. 292):

folgender Groppo (A. de Cabezón: *Diferencias sobre las Vacas*):



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



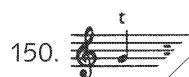
(Die zwei letzten sind rhythmische Figuren, bei denen die Tonhöhenverhältnisse angegeben werden.)

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

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

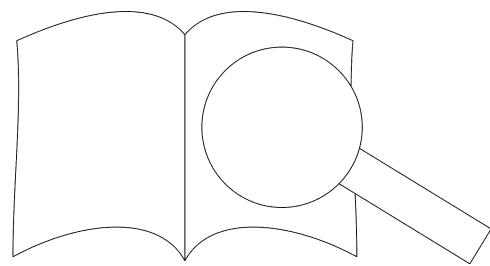
Grundsätzlich gilt: **Diese Verzierungen sind im Normalfall schnell auszuführen.**

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



Ein Trill' also bezeichnet eine sich ständig wiederholende Vorschlag von oben, also eine Art mehrfache Wiederholung der Hauptnote.

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



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

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

## Spätere Formen

### „Wesentliche“ und „willkürliche“ Verzierungen

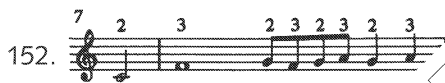
Das deutsche (Spät-)Barock kannte eine Einteilung der Verzierungen, **Manieren** genannt, in zwei Klassen: Diejenigen Manieren, welche ihre eigenen Benennungen haben, z.B. *der Triller, der Doppelschlag u.s.* heißen *wesentliche*. Sie gehören in die erste Klasse, und werden gemeiniglich von den Komponisten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

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

Im folgenden werden diese beiden Bezeichnungen, wesentlich und willkürlich, a'' wandt, obwohl sie eigentlich nur im deutschen Spätbarock Gültigkeit besitzen. Letztlich kann man auch das noch zu behandelnde Staccato und Legato : it . . . +te. . . . chen einstufen, denn auch diese außerordentlichen Spielweisen sind affektunte im Notenbild anzugeben waren.

## Ausführungshinweise

Der Fingersatz bei Buchner bezeugt, daß die frühe *Diminutio*. liert wurde wie andere Töne auch:



Dies weist zudem auf ein ruhige . . . auch die schnellsten Töne relativ langsam sind.

Schon am Ende des 16. Ja . . . schen weitaus schneller gespielten Verzierungsnoten von Streichern und B' . . . mehr einzeln gestrichen bzw. mit hartem Zungenstoß ausgeführt, sonder . . . en vereint bzw. mit entsprechend weichem Zungenschlag gespielt (Iere – le . . . BE 69).

In der Tasten . . . entsprechend verfahren, obwohl der Fingersatz z.T. über die Arti- kulation dr . . . (Iere entspricht z.B. eher 3-4-3-4, terelere wiederum 1-2-3-4).

Verschie . . . zeugen für diesen Epochenabschnitt mit Worten oder mit Legatobögen über den . . . zwischen üblich gewordenen Tabell . . .

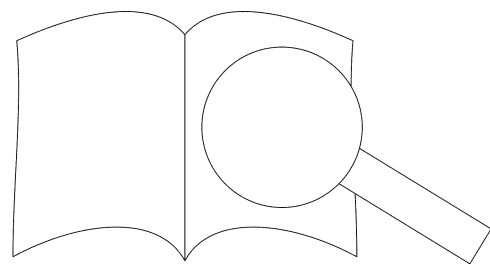
li . . . üklieren ist: *nur entferne man die F*

*igigkeit dadurch gehindert, und der Tr*

er Verzierung ist wichtig, sondern die Gr . . . um eine deutlich zu artikulierende melc

erung handelt. Es gibt aber auch solche willk

n müssen, wie die *Tirata*.



Eine Verzierung, vor allem eine willkürliche, sollte zudem normalerweise agogisch recht frei gespielt werden (accelerando). Die Verzierungstabellen, auf die ich mich in Teil B berufe, können die Ornamente nur in ihrer starren, notier- und erklärbaren Urform präsentieren. Sie also ganz wörtlich zu nehmen wäre reichlich pedantisch. Von Fall zu Fall muß die geschmackvollste, den Umständen (Tempo, Harmonik, Affekt etc.) entsprechende Lösung gefunden werden.

Da die Ausführung der unterschiedlichen Verzierungszeichen z.T. dem Nationalstil eng verbunden sind, werden sie in Teil B detaillierter behandelt.

Zum Üben der Verzierungen, s. Kap. III.

## Der Legatobogen – der Staccatopunkt

Die im folgenden zu besprechenden Zeichen kommen in der frühesten Orgelmusik nur selten vor. Ein Komponist will damit Ausnahmen von der sonst geltenden Spielkonvention anzeigen. Die allgemeine Regel blieb natürlich stets unbezeichnet.

Das „Verzierungszeichen“ **Legatobogen** hat seinen Ursprung in der Vokalmusik, wo es die Bedeutung hat: *„wieviel Noten unter eine Silbe sollen gebracht oder gesungen werden“* (SP 197, 97). Scheidt, der dieses Zeichen in die Tastaturmusik eingeführt hat (*Tabulatura Nova*), hat es *„mir selbst geliebet lassen, und angewehnet“* (ST 87). Er nennt es *Imitatio viri* damit Vierergruppen (*Wir gläuben all' an einen Gott, Versus 3*):

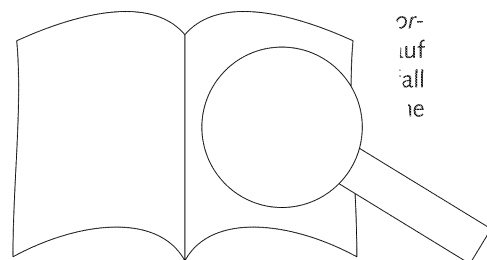


Aber auch Zweiergruppen sind damit versehen, die in der Orgelmusik, wo die Bogen waren alle kurz, nur wenige Töne umfassend.

Was in der Vokalmusik mit Textunterstützung ein sprachliches Element (die unter einer Silbe) in der Orgelmusik ein spieltechnisches Element (die unter einem Bogen) sind, klingen anders als die einzeln gestrichenen, beim Orgelspiel ein musikalisch-klangliches Element („langlich“). Am technischen Gebrauch der Finger (Fingersatz) ändert sich durch die dichte Artikulation nichts, nur der Klang, durch die dichte Artikulation. Zur Ausführung der mit dem Legatobogen versehenen Noten lesen wir in einer späten Quelle: *Bey den Tönen, welche geschleift werden, so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entstehe. Durch den Legatobogen, der so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entstehe. Durch den Legatobogen, der so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entstehe.*

Die ständige Anwendung der Bögen im Spätbarock ist ein Zeichen von immer umfassenderem Gebrauch. Die lange romantische Bogen zeigt nicht wie in früherer Zeit die Spielart an, sondern die Dauer der Bogen im Spätbarock ist ein Zeichen von immer umfassenderem Gebrauch.

Die Anwendung des Legatobogens ist die folgende: *Wenn Schlußnoten gleich mit der ganzen Harmonie liegen, so ist (Cembalo, Clavichord) durchaus gut. Die Töne des Saiteninstrumentes verklingern („Crescendo“) durch die Anhäufung der Töne*







156. Dessus.

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

### C. Ergänzung von Akzidentien

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

157.

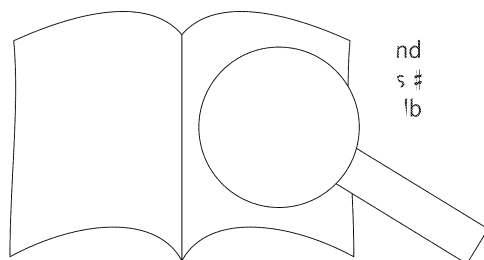
In etwas jüngerer Notationskonvention gilt ein Vorzeichen <sup>c</sup> „h“, vor der es steht; soll z.B. f viermal innerhalb eines Taktes in fis alteriert werden. Folgendes Beispiel entstammt einem *Tiento del Segundo Tom*.

158.

Es versteht sich von selbst, daß Komponisten und Notenstecher in diesem Punkt nicht immer penibel vorgegangen sind, sondern auch Figuren wie dem folgenden (G. Frescobaldi: *Capriccio sopra la Bassa* oder *di capricci*):

159.

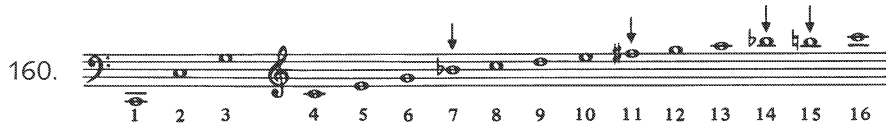
...kennend auch für das erste f<sup>1</sup> des Altes  
...ist vorgezeichnetes b in h umwandeln,  
...hier können Unklarheiten entstehen. E  
...damit bezeichnete Note oder auch für die f  
...Heutige Herausgeber bemühen sich, solche S  
...und. In Teil B werden ein paar solche fraglichen St



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

## II.5. Zur Frage der Temperatur (Stimmung)

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



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

Die „perfekte“ Temperatur hätte lauter reine Groterzen und reine Quinten, denn die Reinheit der C entscheidet über die Schönheit des Durdreiklanges und somit über die Schönheit des Gesamt! Diese Temperatur ist aber in der Praxis auf einem Tasteninstrument nicht möglich. Schichten wir reine Terzen übereinander, verfehlen wir die Oktave um ein Beträchtliches: Wir kommen 7 den reinen Quinten verfehlen wir nach zwolfmaligem Ubereinanderschichten (= Quint Oktavton um das sogenannte Pythagoräische Komma: Wir kommen zu hoch an. In allen Temperaturen rein sein müssen, kann eine brauchbare Temperatur nur entstehen, die uberschweben bzw. die Quinten leicht unterschweben. Auf diese Weise wird im Quintenzirkel verteilt, und wir erhalten die nötigen reinen Oktaven.

In der frühen „mitteltönigen Temperatur“ werden 11 Quinten zu klein und 5 Terzen zu groß. Auf diese Weise erhält man 8 reine Groterzen, die ebenfalls viel zu groß.

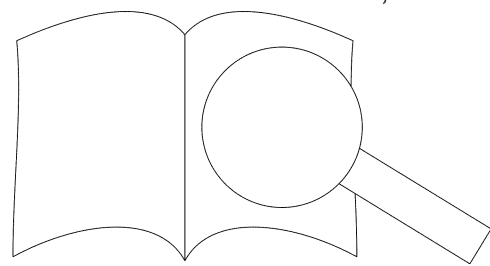
In späteren Temperaturen, etwa nach Werckmeister oder Kirnberger, werden die 11 Komma wieder anders verteilt. Dies hat zur Folge, daß z.B. Werckmeister III (1779) nur eine einzige hat. Die weiteren Terzen bzw. Quinten (stets reinen Oktave) sind von unterschiedlicher Größe.

In der „gleichstufigen (oder gleichschwebenden) Temperatur“ wird das Pythagoräische Komma auf alle 12 Quinten gleichmäßig verteilt. Dadurch werden alle Terzen und Quinten wieder zu groß.

In den frühen ungleichschwebenden Temperaturen sind die Terzen und Quinten in pauschalen Mustern: je weniger Vorzeichen, desto „sauberer“ als andere, nach dem Prinzip, dass alle Tonarten gleich brauchbar, dafür kleiner sein müssen. In der gleichstufigen Temperatur sind alle Tonarten gleich groß.

Man war in der Barockzeit ständig auf der Suche nach einer Stimmung, die alle Tonarten ermöglichen sollten, ohne die Reinheit der Terzen und Quinten zu verlieren. Marpurg z.B. schreibt 1762 von der nötigen *Kanntni der Temperamente* (MP K 3). J.S. Bach hat die Entwicklung im *Clavier-Buch für Anna Bach* (MP V 213) dargestellt, wobei die Bachsche „wohltemperierte“ Stimmung höchstwahrscheinlich die Marpurgsche gewesen ist. Kirnberger hat aber Marpurg erzählt, daß Bach von ihm verlangt habe, die Stimmung *scharf zu machen* (MP V 213). Wenn nun alle Groterzen gleich groß sind, dann sind auch die Quinten gleich groß, und auch entferntere Tonarten sind brauchbar. Kirnberger hat in seinen späteren Schriften die gleichstufige Temperatur.

Die unterschiedlichen Temperaturen schaffen jeweils gleich große Intervalle, was vor allem in chromatischen Partien besondere Spannungsverhältnisse schafft. Komponisten werden diese unterschiedlichen Spannungsverhältnisse nutzen. Daher darf man behaupten, dass die Temperaturwahl wohl vom Vorhandensein einer nicht gleichmäßigen Stimmung in J.S. Bachs *O Lamm Gottes, unschuldig* (BWV 106) zu sehen ist, dem Text entsprechenden leidensvollen Charakter.



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

161.

Durch das Lautstärkeverhältnis zwischen den einzelnen Partialtönen wird im übrigen der Klangcharakter eines Tones bzw. eines Orgelregisters in unserem Gehör festgelegt. Flötenregister haben z.B. weniger starke Obertöne als Zungenregister.

Auch die Pfeifenansprache wird durch die Obertonkonstellation gefärbt (s. Kap. I.2.). Zudem baut die Tonlage der Register auf der Obertonreihe auf: nach dem Grundton (8') kommt die Oktave (4') Quinte (2 2/3') usw.

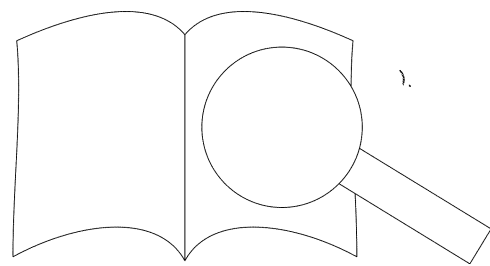
Auf theoretische Einzelheiten der Temperaturen und Praxis des Stimmens kann hier nicht eingegangen werden (s. dazu Bibliographie II), wichtig ist aber die Feststellung, daß die Tastenmusik seit dem 17. Jahrhundert hinein auf einer alten (häufig mitteltönigen) Stimmung basiert, und daß dieser Musik von einer entsprechenden Temperatur in hohem Maße abhängig ist. Im Vergleich mit der barock und der Klassik hingegen ist die Lage anders. Hier findet der Ausdruck in der Musik auf unabhängigen Ebenen statt, und die Temperaturfrage tritt in den Hintergrund.

### Tonartencharakteristik

Die Tonartencharakteristiken der alten Meister basieren auf der Stimmung der alten Temperamentur, heute müßte jede Dur- bzw. Molltonart den anderen im Charakter unterscheiden. Die Charakteristiken Matthesons ein eindrucksvolles Zeugnis für die Stimmungsunterschiede ablegt und dadurch den Zugang zu den Charakteristiken der alten Meister zuzutreffen –, wird sie hier stichwortmäßig zitiert.

- C: *freche Eigenschaft...Freude*
- c: *lieblicher,...trister Ton,...Trauer*
- D: *scharff und eigensinnig,...zu...lu*
- d: *etwas devotes,...grosses, angenehmes, ...delicat*
- Es: *pathetisches...ernsthafte*
- E: *tödliche Traurigkeit...s*
- e: *pensif, tiefdenckend*
- F: *Großmuth, Standh*
- f: *tiefe und schv*
- fis: *große Betrü*
- G: *redendes.*
- g: *allers*
- A: *kl*
- a: *kl*
- R: *isch.*

sogar die einzelnen Intervalle durch Afi



# Kapitel III. Das Üben

Einige Anregungen zum Übevorgang sind in vergangenen Kapiteln schon gegeben worden. Im folgenden wird eine allgemeine, aber auch dem Orgelspiel eigene Anleitung zur Technik des Übens mitgeteilt. Es gibt keine einzige, seligmachende Methode (auch keine historisch „richtige“), aber doch gewisse Verhaltensregeln, die viel Mühe und Zeit sparen können.

Das Üben sollte eine Art Meditation sein, also nicht nur eine Verhütungsmaßnahme falschen Tönen gegenüber. Die positive Motivation und das Endziel, ein lebendiges und expressives Musizieren, müssen immer im Vordergrund stehen.

## Der Übe-prozeß führt, spieltechnisch gesehen, vom bewußten Tun zum unbewußten Geschehenlassen.

Oder anders: durch das gründliche Üben, also durch geistige und körperliche Auseinandersetzung, wird das Werk in solchem Maße verinnerlicht, daß beim öffentlichen Vortrag keine Hemmnisse äußerer (technischer oder innerer Art („Lampenfieber“)) dem ganz im Vordergrund stehenden Gestalten im Wege stehen. Nach erfolgreichem Üben muß das sehr gefährliche Nachdenken über technische Vorgänge während des Spielens unnötig geworden sein: bewußtes Kontrollieren der Technik während des Spiels führt zu Unsicherheiten. Wir denken im Alltag auch nicht über diejenigen Bewegungsabläufe nach, die durch lange Übung automatisch ablaufen, wie z.B. das Gehen. Andernfalls würde der Gang sehr unnatürlich werden.

Durch ein in qualitativer und quantitativer Hinsicht genügendes Üben schafft sich der Spieler ein Selbstvertrauen, das unbedingt nötig ist, um übermäßige Nervosität zu unterdrücken. Zur Vereinfachung der Erklärung bezeichne ich die erste Station des Übens als „technisches Üben“, was weder möglich noch gut ist, Technisches und Musikalisches ganz zu trennen. Der Spieler muß zum „großböygigen Musikmachen“ zu erliegen, wie es so oft der Fall ist. Ein solches Fundament gelegt werden, ohne das es kein wirkliches Musizieren geben kann. Das Üben ist ein Teil des Übevorgangs, der recht mühselig sein kann, wird Ruhe und Disziplin erfordert. Das eher „musikalische“ Üben, das vor allem die agogische Kontrolle des Geschehens zum Ziel hat, kann dann stattfinden, wenn die technischen Aspekte zu einem gewissen Grad beherrscht sind. Dieses zweite Stadium erreicht, wird bei weiterem Üben, und bei späterem Arbeiten, das Technische nicht mehr vom Musikalischen zu trennen sein, d.h., alle dynamischen Aspekte (Technik und Agogik) werden dann immer mitgeübt.

**Eine klare Vorstellung von der erwünschten Wirkung ist Voraussetzung für das Üben. Je früher man sich eine Vorstellung habe, desto schneller wird das Üben erfolgreich. Ohne eine Vorstellung zu entwickeln, kann ich musikalisch nicht sinnlos üben.**

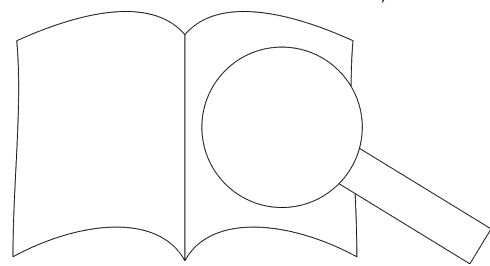
Sehen wir uns zunächst den Ablauf des technischen Einübens eines Werkes an.

## Zum grundsätzlichen

Es wird oft behauptet, daß das Üben eine genaue Analyse (der Form, der Harmonik usw.) des zu studierenden Werkes voraussetzt. Diese Analyse muß aber differenziert werden.

Es hängt von der Art des Werkes und dem einzelnen Spieler ab, wie vorgegangen werden soll. Es gibt – grob gesagt – zwei Arten der Analyse. Beiden muß die Analyse wichtig sein. Die erste wird von ihr ausgehen. Die zweite ist die Auseinandersetzung mit dem Werk als Ganzheit können wir. Die erste Analyse ist die Komposition als Ganzheit können wir. Die zweite Analyse ist die Komposition als Ganzheit können wir. Die erste Analyse ist die Komposition als Ganzheit können wir. Die zweite Analyse ist die Komposition als Ganzheit können wir.

Die erste Analyse ist die Komposition als Ganzheit können wir. Die zweite Analyse ist die Komposition als Ganzheit können wir. Die erste Analyse ist die Komposition als Ganzheit können wir. Die zweite Analyse ist die Komposition als Ganzheit können wir.



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

2. die formale Analyse: eine Fuge braucht natürlich viel eher eine solche Analyse (Themeneinsätze – Durchführungen) als ein kleiner Tanzsatz, und
3. Fragen zur artikulatorischen Gestaltung und Interpunktion der jeweiligen Themen bzw. (kleingliedrigen) Motive, sprich der kleinsten Zellen des Werkes. Dieser Aspekt ist bei der Darstellung alter Musik besonders wichtig.
4. Taktart, Tonart (Tempohinweis/Symbolik) und Rhythmik.

**Vor allem muß man folgenden Fragen besondere Aufmerksamkeit schenken: ist das Motiv / Thema auftaktig oder volltaktig, welches Ausmaß und welchen Charakter hat es, und: will ich es im Endtempo artikulieren?**

**Denn die Artikulation muß von Anfang an mit einbezogen werden, da dieser musikalische Aspekt stets auch ein technischer ist.**

Die Ausführung eventueller Verzierungen gehört ebenfalls in dieses Frühstadium.

Bei Choralbearbeitungen schreibt man den Text des Liedes am besten gleich in die Noten hinein, eventuell theologischer Inhalt berücksichtigt werden kann.

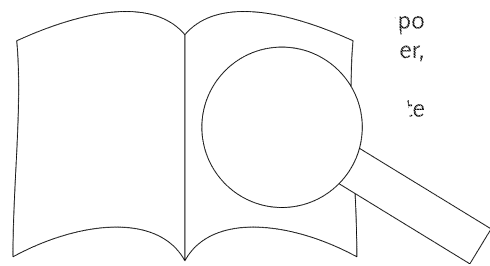
Neben der Analyse der Struktur gibt es noch die sehr wichtige Analyse des Affekts, die beim Interpretieren erfolgen kann, indem der Affekt – Freude, Trauer, Wut, Melancholie usw. – einen Ausdruck findet. Es ist aber schwer, den Affekt zu finden, muß man ihn durch Analyse ergründen, denn die Darstellung alter Musik unabdingbar. Der (gefundene) Affekt muß geübt werden. Die Identifikation, wobei das Maß des Affektes natürlich mit dem Intellekt kontrolliert werden muß. Ausschließlich nach dem Gefühl zu arbeiten wäre dilettantisch, denn die Darstellung der Komposition kann sehr wohl durch übersteigerten Affekt sich zersetzen. Die Analyse des Affekts soll sich aber ergänzen.

So müssen diese unsere beiden Wahrnehmungsfunktionen, Gefühl und Intellekt, gegenseitig beeinflussen und dadurch komplettieren.

Die innere Dynamik, also innere Bewegung der kleinsten Bewegungsmomente, muß umgesetzt werden. Wir üben am Instrument nicht nur die äußere Bewegung (wie auch im Sessel tun), sondern die zweckmäßigen, nie übertriebenen Körperbewegungen. Die innere Dynamik, um die richtigen Tasten zur richtigen Zeit auf die richtige Weise niederzulegen, ist ein flinkes Gedächtnis – es kann trainiert werden – eine wichtige Voraussetzung für das Spiel. Die inneren Bewegungen müssen auswendig gelernt werden.

Ökonomie der Bewegungen im Sinn der inneren Dynamik ist ein Zusammenhang sehr wichtig. Ich muß mich jetzt für einen Bewegungsablauf entscheiden. Das Erstellen von Finger- und Fußsätzen bedeutet, den eigenen Spielapparat genau kennenzulernen. Das Erstellen von Finger- und Fußsätzen ist ein ausgezeichnetes Mittel, um den eigenen Spielapparat genau kennenzulernen. Das Erstellen von Finger- und Fußsätzen ist deswegen abzulehnen (auch solche Ausgaben, die durch den Verleger kommen, sind abzulehnen, wenn diese vom Komponisten oder aus seinem Umfeld stammen). Jeder Finger- und Fußsatz ist die eigene nicht von Herausgebern oder anderen Spielern manipulieren lassen. Verwendet man einen Finger- und Fußsatz, werden beim Fingersatzschreiben nur relativ wenige Präzedenzfälle zu berücksichtigen. In den meisten einstimmigen Passagen, hat man sich, wie in Kap. I.4. empfohlen, entschieden.

Der erste Schritt ist es, in virtuoseren Stücken des Spätbarock von allergrößter Wichtigkeit. Da man in einem langsameren Tempo erstellt, ist es notwendig, die Finger- und Fußsätze zu üben. Funktionieren wird. Fragliche Stellen man einen letztlich nicht adäquaten Finger- und Fußsatz wählen, also die Stelle umzuüben, als gleich völlig unnötig, jeden einzelnen Ton mit eigenen Händen zu spielen. In folgenden Fällen:



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

1. Wenn die grundsätzliche Fingerabfolge im alten Fingersatz noch nicht automatisiert ist, oder bei Ausnahmen von den Regeln.
2. Beim Unter- oder Übersetzten der Finger im spätbarocken / modernen System. Hier sollte man, rechte Hand aufsteigend, linke Hand absteigend, nicht nur den Daumen anzeigen, sondern auch den Finger davor, um die Größe der seitwärtigen Bewegung genau zu erkennen. Bei rechter Hand absteigend bzw. linker Hand aufsteigend sollte man aus gleichem Grund den Daumen und den Finger danach bezeichnen.
3. Wenn in diatonischen Abfolgen (Tonleitern) nicht der zu erwartende benachbarte Finger folgt. Auch hier sollten zwei Ziffern eingetragen werden, nicht nur für den „unerwarteten“ Finger, sondern auch für denjenigen davor.
4. Bei Sprüngen: sowohl den Finger vor als auch nach dem Sprung.
5. Nach Pausen.
6. Wenn im oberen System notierte Töne links gegriffen werden müssen und umgekehrt. Solche Übernahmen sollten mit  $\Gamma$   $\neg$  und  $\neg$   $\neg$  angezeigt werden.

Beim Fußsatzschreiben braucht man normalerweise nur den ersten Ton zu bezeichnen, wenn die folgende Töne von der rechten und linken Fußspitze abwechselnd gespielt werden können. Müssen aber zu hintereinander mit einem Fuß ausgeführt werden, muß bezeichnet werden, wie auch in denjenigen wo der Absatz eingesetzt werden soll.

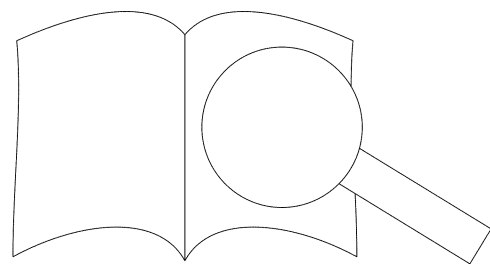
Duo – und Triosätze bieten ein ausgezeichnetes Repertoire zum Erlernen des Finger- und Fußsatzschreibens sowie des Übens überhaupt. Es wird meist empfohlen, die Stimmen einzeln einzulernen und in der Anfangszeit der Auseinandersetzung mit der historischen Fußsatzschreibung mag es im Falle der Trio-Sätze günstig sein, sich zunächst jede Stimme einzeln bei anderen Stücken auch, bei denen beide Hände auf einem Manual spielen, zu erprobieren, bevor man sich an das Duo- oder Triospiel wagt. Erfolgreicher, sofort alle Stimmen zusammen zu üben, aber in der Anfangszeit sollte dies aber zu schwierig sein, müssen die drei Stimmen einzeln geübt werden. Dieses langsam Üben ist am Anfang des Übeprozesses sehr wichtig. Die Finger, Füße, Arme und Beine) in diesem Stadium vom Gehirn bewußt zu machen, ist leider nicht dazu in der Lage, mehrere schnelle Bewegungsabläufe zu kontrollieren. Schnell, muß das kontrollierende Gehirn sich auf eine Hand konzentrieren, alle weiteren Bewegungen laufen unbewußt mit, was kein effektives Üben ist. Das langsame Üben von schnellen Sätzen ist aber ein sehr wertvolles Mittel. Das langsame Üben von einem an sich langsamen Stück: das letztere ist quasi schon den passenden musikalischen Duktus und Charakter.

Beim schnellen Satz muß man schon während des Übens die Vorstellung vom Endtempo haben, damit man den größeren Abstand zwischen den einzelnen Bewegungen wahrnimmt, und keine Bewegung (z.B. des Armes) macht, die im vollen Tempo nicht möglich ist. Außerdem sollten die Finger beim langsamen Üben von schnellen Passagen etwas höher gehalten werden, als es nachher im vollen Tempo der Fall sein wird. Dadurch „erhöhen“ sie sich, und bleiben geläufig und kräftig. Außerdem wird durch dieses Hochziehen der Finger die Muskulatur stärker, und dies sollte beim langsamen Üben schneller Passagen überträgt werden.

Man achte außerdem auf die Lesart. In dem Moment, in dem ich eine gelesene Stelle an der Tastatur ausführe, ist im Notentext schon etwas weiter sein.

*Repetitio est mater studiorum* (Wiederholung ist die Mutter des Studierens“): Dieser Satz gilt auch noch heute, und ist bei der Länge des zu Wiederholenden und bei der Anzahl der Wiederholungen und bei der Länge des zu Wiederholenden beim Üben von schnellen Passagen ein sehr wertvolles Mittel. Ein Abschnitt drei- bis fünfmal zu wiederholen ist normalerweise eine ausreichende Übung, um das Gedächtnis langsam abzubauen.

Man sollte ein Stück geübt, bis eine gewisse technische Sicherheit erreicht ist, und dann in „homöopathischen Dosen“ –, bis man später nicht zieren, das Stück zwischen den Übungsabläufe immer wieder neu zu vergegenwärtigen, um zur Steigerung der Konzentration empfehlenswert ist.



PROBEE-PARTITUR

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

## Weitere Anregungen

1. Im Frühstadium der Arbeit empfiehlt es sich, das Stück in kleinere, in sich relativ abgeschlossene Teile aufzuteilen, um immer ein relativ nahes Ziel vor Augen zu haben. Man kann ein Werk natürlich auch vom Ende her „aufrollen“, indem man zuerst den letzten (in sich mehr oder weniger geschlossenen) Teil übt, dann den vorletzten usw. Fangen Sie immer von vorne an, wird der Schluß manchmal mit Unlust bearbeitet – wenn überhaupt.

2. Mehrstimmige, polyphone Werke sollte man pro Stimme einmal durchüben, und dabei ausschließlich die jeweils ausgewählte Stimme bewußt verfolgen, damit kein einziger Ton unbekannt ist. In mehrstimmiger Musik neigen wir dazu, die Außenstimmen konzentrierter wahrzunehmen als die Innenstimmen. Daher ständig die Bewegungen (die Artikulation!) der ersten und zweiten Finger beider Hände beobachten.

3. Das Mitsingen (mit oder ohne Text) kann sehr hilfreich sein (vor allem bei längeren Notenwerten), wie auch das Dirigieren ganzer Stücke oder einzelner Übergänge beim inneren Hören der Musik (J.S. Bach: *Aus tiefer Not*, 686):

162.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir ----

4. Fühlt man sich schon einigermaßen sicher, können als weitere Übung die Hände bzw. Füße einzeln geübt werden, sowie nach dem Muster: rechte Hand ohne Pedal, um die Bewußtwerdung der Einzelbewegungen zu fördern. Man anschließend wieder alle Stimmen gemeinsam, darf man sich nicht wundern, wenn die Finger zunächst anders fühlen als vorher, dies ist ein natürlicher Vorgang.

5. Es ist selbstverständlich, daß diejenigen Bewegungen geübt werden müssen, bei denen am ehesten Fehler geschehen, wie z.B. Sprünge, schnelle Bewegungen etc.

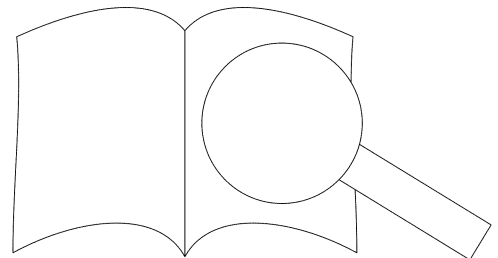
a. Der sicherste Weg zwischen zwei weit auseinander liegenden Tönen ist nicht eine möglichst gerade Linie, sondern ein leicht nach oben gewölbter Halbtonschritt. Die Treffsicherheit ist nicht so sehr von der Anvisierung der zu erreichenden Taste abhängig, sondern von der Anvisierung der zu erreichenden Stelle zu bringen.

b. Entstehen beim Über- oder Unterstreichen die betreffenden Töne gesondert geübt werden. Dazu zwei Beispiele von J.S. Bach: *„Ich will den lieben Christen gmein“* (734) und *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (711):

163. übt man: 164.

etc.

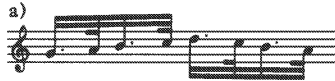
übt man: 166.



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

6. Bei virtuosen Läufen kann man nach der „Additionsmethode“ vorgehen: man spielt zunächst die Töne 1 + 2, dann 1 + 2 + 3 usw., immer einen dazu, bis alle vereint sind. Man kann aber auch mitten im Lauf anfangen bzw. vom Endton aus das Additionsverfahren rückwärts aufrollen. Ganze Gruppen von Tönen können ebenfalls auf diese Weise geübt werden. Läufe können auch rückwärts geübt werden (mit demselben Fingersatz).

7. Rhythmisierungen werden zwar von einigen Pädagogen abgelehnt, da man in romantischer Musik Gleichmäßigkeit anstrebt. Nichtsdestoweniger kann man in Einzelfällen nach folgendem Schema vorgehen:



Diese beiden Versionen sind bei der Benutzung des alten Fingersatzes besonders möglich.  
Möglichkeiten:

c. (erste Note betont):



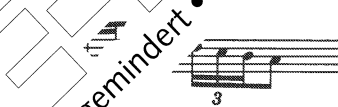
d. (zweite Note betont):



e. (dritte Note betont):

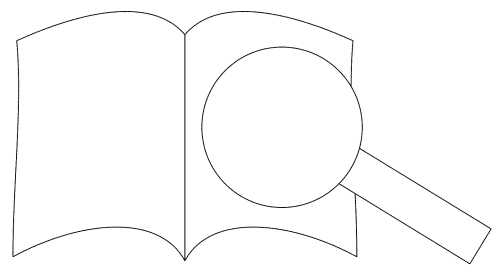


f. (vierte Note betont):



Diese Rhythmisierungen sind bei der Benutzung des alten Fingersatzes besonders möglich. Bei anderen Gruppierungen (z.B. Dreier-) geht man entsprechend vor.

8. Wenn man die Konzentration beim Üben, da man sich vom gewohnten, mit einem 4' oder 2', oder sogar nur genau zu hören. Das genaue Hinhören, die erste und letzte Richter, das Gehör muß sich vernachlässigen, kann man es zur Kontrolle. Kombination 16' + 4' + 2'.



PROBE-PARTITUR

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



Zur Erfassung des eigentümlichen Charakters des Werkes (z.B. das Gravitätische, das Fröhliche etc.) muß man auch die ideale Registrierung wählen, wie z.B. das Pleno. Den wahren Charakter eines Pleno-Stückes kann man nicht mit einer Flöte 8 allein erüben.

9. Bei Triosätzen kann man eines der Manuale oder das Pedal unregistriert spielen, die Treffsicherheit kann dann nur durch das Gefühl an der Finger- oder Fußspitze kontrolliert werden. In diesem Fall wird aber nur Bewegung, keine Klangkontrolle geübt. Stücke, die auf einem Manual auszuführen sind, können ebenfalls auf diese Weise zweimanualig geübt werden – linke Hand eventuell lauter registriert als die rechte. Die Manualverteilung bei Trios sollte man im übrigen nicht immer gleich handhaben: jede Hand muß sowohl das obere als auch das untere Manual spielen können.

10. Werden im Ernstfall lingual zu spielende Stimmen labialiter geübt, muß man bedenken, daß eine Zunge anders, meist langsamer reagiert als ein Labialregister.

11. Die Tenorlage verlangt in artikulatorischer Hinsicht besondere Aufmerksamkeit, da der Tenor, vor allem bei lauter Registrierung, zwischen Oberstimme(n) und Baß leicht undeutlich wird.

12. Ist der Raum, in dem man übt, akustisch sehr „trocken“, sollte man trotzdem auch Versionen für (mehr oder weniger) halligen Raum ausprobieren (und entsprechend umgekehrt), damit man artikulatorisch flexibel bleibt.

13. Ist die Traktur der Übeorgel sehr leichtgehend, sollte man ab und zu, vor allem bei Stücken mit besonderem Charakter, mit (mechanischer) Koppel üben, um die Finger an den größeren Widerstand zu gewöhnen. Dieser Widerstand soll soweit möglich nur mit Fingerkraft überwunden werden. Ist hierzu kein Instrument mit schwergehender Traktur verfügbar, empfiehlt sich das Üben auf einem Cembalo bzw. Clavichord. Auf einem solistisch konstruierten Instrument, kann man darüber hinaus grundsätzlich unverändert gebliebenen Instrumenten, stehen doch alte Orgeln nur den wenigsten zur Verfügung am Clavichord, da es eine vielschichtige Anschlagsdynamik quasi erzwingt, die auf der Orgel nicht so leicht zu stellen ist.

14. Nicht immer sollte man beim Seitenende das Üben unterbrechen. Man spielt entweder auswendig etwas weiter oder vorausgehende Seite. Bei Schnittstellen zwischen einzelnen Takt(e) auf die in den nächsten Teil hineinspielen, um den Übergang zu üben.

15. Auch leichte Stellen müssen gut geübt sein. Die Einfachheit nur wenig beachteten Passagen.

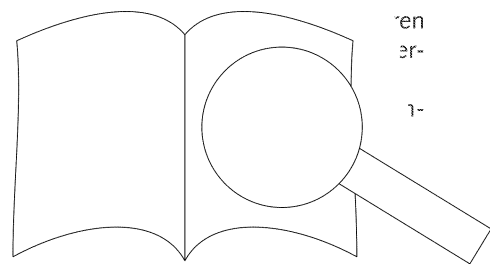
16. Das Vom-Blatt-Lesen kann verbessert werden, wenn man sich an den besten kurzen, leichten Stücken mit einfacher Satzstruktur (z.B. Choralbearbeitungen und Sinfonien).

17. Das Pedalspiel ohne Schuhe kann die Aufmerksamkeit bewußter machen.

18. Tonträger sind keine nützliche Sache. Man kann zwar beim Abhören Ideen sammeln, die Aneinanderreihung von Ideen kann aber niemals eine gültige eigene Interpretation sein.

Wer ganz auf Sicherheit bei der Ausführung eines Stückes Wert legt, sollte sich folgende weitere Anregungen zu Herzen nehmen:

1. Das auswendig Gelernte sollte sich so einprägen, daß man sich die wesentlichen Details ohne Notenschrift aus dem Gedächtnis abrufen kann. Wenn ich aber richtig und konsequent nach obigen Angaben gearbeitet habe, sollte ich mir die Zeit von selbst im Gedächtnis einprägen, über das gespeicherte Notenbild die Bewegungsabläufe. Befreit vom Lesezwang, kann ich mich ganz auf die jeweilige Bewegung konzentrieren. Beim eventuellen Aussteigen ist der Nutzen dann am größten, wenn ich mich ohne in den Noten nachzuschlagen, an eine Stelle schon einige Male durchspielen kann und sie wohl irgendwo im Gehirn gespeichert ist. „In massum“ möge das Üben mit geschlossenen Augen. Die wesentlichen Bewegungsabläufe plastisch mit den Händen körperlich gespürt werden. Ähnliches gilt für das Üben im vollen – aber auch im langsamen – Tempo. Die wesentlichen Fehler ganz durchspielen, darf ich an der Stelle, die das Üben bei jedem Stück so weit führen kann c



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

Die Konzentrationsfähigkeit und Ausdauer des Einzelnen muß über die Länge der Übesitzungen mitentscheiden, 45–60 Minuten am Stück dürften genügen. Nach einer kürzeren Pause kann man eine weitere Sitzung ähnlicher Länge durchführen. Manchem werden Gruppierungen von 15 Minuten Arbeit + 5 Minuten Pause usw. größeren Nutzen bringen. Mehr als insgesamt vier Stunden am Tag kann wohl keiner bei voller Konzentration durchhalten, alles Weitere wird kopflose Tätigkeit sein, die keinen echten Erfolg bringt.<sup>12</sup>

## Zum Üben der Verzierungen

Die Triller sind die schwerste Manier. Allen wollen sie nicht gelingen. Man muß sie in der Jugend fleißig üben. Ihr Schlag muß vor allen Dingen gleich und geschwinde seyn. Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen; bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfalls etwas langsamer geschlagen werden, ausserdem aber erhebt der Triller, wenn er geschwind ist, einen Gedanken sehr. Man hebt bey dessen Uebung die Finger nicht zu hoch, und einen wie den andern auf. Man macht ihn Anfangs gantz langsam und hernach immer etwas hurtiger, aber allezeit gleich; die Nerven müssen hier ebenfalls schlapp sonst kommt ein meckernder ungleicher Triller heraus. Bey der Uebung muß man in der Geschwindigkeit nicht eher weiter schreiten, als biß der Schlag völlig gleich ist. Man muß die Triller mit allen Fingern üben (B 72f).

Der hier beschriebene Weg zur Erlernung des Trillerspiels (stellvertretend für alle Verzierungstechniken) ist noch seine volle Gültigkeit.

Gerade die schlappen Nerven sind die wichtigste Voraussetzung für das Gelingen (natürlich auch anderer schneller Passagen). In heutiger Sprache würde man sagen:

1. Weil der Triller grundsätzlich nur mit den Fingern ausgeführt wird, darf nicht die Kraft aus dem Unterarm geholt werden. Die Fingerbewegung muß klein sein.

2. Alle Muskulatur, die an der Entstehung des Trillers nicht direkt beteiligt ist, muß möglichst entspannt sein. Manche versuchen, den Triller durch die Kraft des ganzen Arms zu erzwingen, was auf einer schwergehenden Orgel wohl gelingen mag, auf dem Cembalo gar nicht. Eine rasche Schüttelbewegung (siehe oben) des Unterarms kann bei schweren Trakturen nötig sein. In diesem Falle ist die Kraft aus dem ganzen Arm geholt. Dieser Triller kann aber nicht ganz so schnell ausgeführt werden.

Die psychische Einstellung ist hier von besonderer Wichtigkeit. Kurz vor dem Triller bewußt entspannen, wird er mir am ehesten gelingen. Ansonsten führt die Anspannung zu Verkrampfungen, diese führen wiederum zu schlechtem Triller.

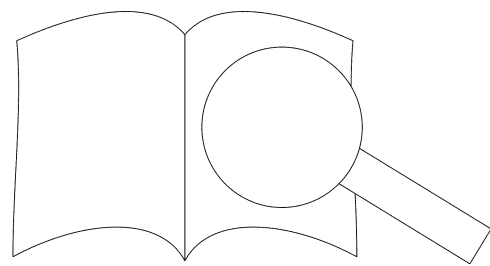
3. Es wird in diesem Zusammenhang als unangebracht angesehen, das Handgelenk eher hoch oder eher tief zu halten (s. hierzu auch Kapitel 4.2). Der Triller mit Hinblick auf die Sehnenbelastung mit relativ hohem Handgelenk ist unangebracht. Die Fingerbewegung ist bei tiefem Handgelenk genauer und konzentrierter. Bei freier Handgelenkshaltung kann man experimentieren.

Hier nun eine Trillerübung für die rechte Hand (die linke Hand zwei Oktaven tiefer als notiert):

168.

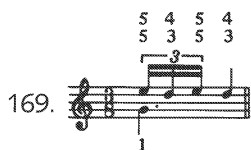
r.H.: 5 4 5 4  
5 3 4 3  
4 3 4 3  
3 2 3 2  
2 1 2 1

Die Triller werden mehrmals hintereinander wiederholt werden, die Hauptanschlagskraft fällt auf die erste Note (Akzent). Die Triller (Vorstellung: „Decrescendo“). Wichtig ist es, a



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

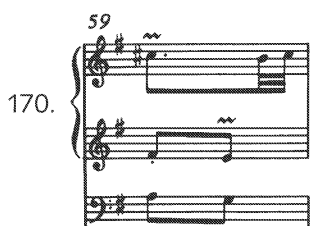
lange Ton gibt ausreichend Zeit, um die Muskulatur bewusst zu entspannen. Hier nicht nachdrücken, sondern bewusst lockerlassen, wie in Kap. 1.2. beschrieben. Bei den Trillern mit dem dritten, vierten und fünften Finger kann es nützlich sein, mit dem Daumen eine weitere Taste niederzuhalten, um dadurch eine ruhige Handhaltung zu fördern:



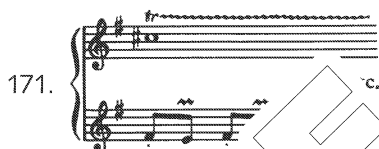
Solche Triller kommen in französischer Musik häufig vor. (Den Triller der rechten Hand mit 4-3 zu spielen im übrigen in den Quellen häufig gefordert. S. dazu z.B. T. 5 der *Applicatio* von J.S. Bach, 994, Bd

Der Daumen bleibt in jedem Fall, ob tätig oder nicht, möglichst locker und entspannt. Später Zahl der Trillerschläge ständig bzw. steigert man das Tempo allmählich, aber nur solange Gleichmäßigkeit gewährleistet sind. Tritt eine Verkrampfung ein, sofort das Tempo dr hören und entspannen.

Treten in beiden Händen gleichzeitig Triller (verschiedener Länge) auf (J.S. B- 3. Satz):



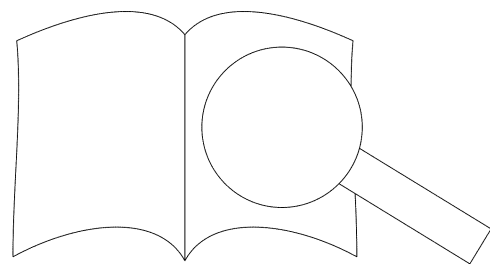
läßt sich dies wie folgt üben:



Wer große Fi wickeln was den Fingersatz betrifft, wenn zwischen den Ober- tasten we folgenden Triller auf der Quinte der Dominante in g-moll empfiehlt sich z. r

PROBE-PARTITUR

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



Der Pedaltriller gelingt nur, wenn man ihn ausschließlich mit dem Fußgelenk ausführt unter gleichzeitiger Entspannung der Muskulatur oberhalb des Knies.

Die Knie müssen locker zusammengehalten werden, um zu verhindern, daß die Trillerbewegung mit dem ganzen Bein aus dem Hüftgelenk gemacht wird. Die oben für die Hände angeführten Übungen (Bsp. 168) sollen auch pedaliter ausgeführt werden (zwei Oktaven tiefer als notiert, nur Spitzespiel). Auch hier beginnt man im ganz langsamen Tempo, später steigert man die Geschwindigkeit und die Zahl der Schläge allmählich, dabei stets locker bleiben, nie die Füße in den Tastenboden drücken.

Der Trillernachschlag sollte im Normalfall ohne Absatz ausgeführt werden (Pedaltriller in J.S. Bach: *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter*, 650):



Aufbauend auf Kap. II. in Teil B hier nun als Zusammenfassung dieses Kapitels ein Beispiel „in Kürze“, in dem innerhalb weniger Takte mehrere unterschiedliche Motive und daher etliche Form- und musikalischen Ausprägungen auftreten: J.S. Bach: *Praeludium* in C (547), T. 1-



T. 1: Wie will ich die volltaktigen, daktylischen 8tel-Gruppe (Tänzerisch-freudig oder eher vornehm-getragen? „Sprechen“ oder „Singen“? (Kap. II.1., Bsp. 119.) Welcher Fingersatz ist der dazu passende? (Dreimittelgruppe 2-3-4 oder 2-3-4 oder sogar 1-2-3-4-3-2-1? Die Eins in T. 2 ist in beiden letzten Taktgruppen (jeweils 8tel spielbar.) Sind alle drei 8tel-Gruppen im Takt in gleicher Weise? (T. 1 handelt sich um einen 9/8-Takt und nicht um eine Aneinanderreihung von 3/8-Takten. Der erste Takt länger sein als die Zwei und die Drei. Fühle ich auch, daß die Zwei und die Drei in der ersten Gruppe sind, und schlage ich sie entsprechend vorsichtig an, erleichtert das die hierarchische Anordnung des ganzen Takt.

T. 2: linke Hand, Fingersatz der ersten Gruppe entsprechend, rechte Hand auftaktig (Jambus) und wegen der Sprünge fangt sie im zweiten Takt an.

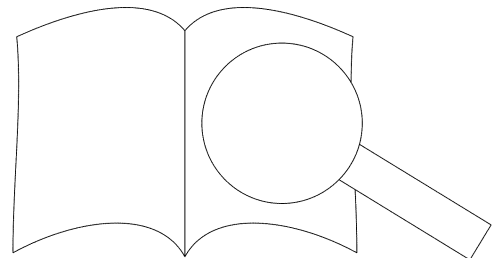
T. 3: Wie sollen die Fingersätze der ersten Gruppe artikuliert werden (Charakter)? Zum Fingersatz der ersten Gruppe:

3-1-2-3-4-3 in der ersten Gruppe 1-2-3-4-5.

T. 4: Die Fingersätze der rechten Hand (Anapäst) müssen laut Konvention stärker abgesetzt werden als die der linken Hand in T. 1. Fingersatzvorschlag für die linke Hand:

3-4-3-2-1.

Die Fingersätze der rechten Hand sind betont, also lang, ebenfalls die Synkope c<sup>1</sup>-e<sup>2</sup> und die Synkope aus Elementen aus T. 2. und T. 4. (jeweils rechts und links aus der Taste herausgehen (vgl. Kap. I.2. und Bsp. 119).



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

Anschließend wollen wir eine noch differenziertere – natürlich subjektive – musikalische Deutung dieser Takte anstreben. Dies heißt: Erarbeitung einer die pathetischen und logischen Akzente herausstellenden Agogik, wodurch letztlich auch die Form verdeutlicht wird. Der gefühlsmäßige Inhalt eines – vor allem spätbarocken – Werkes, der Affekt, muß „vorerlebt“, also geübt werden. Man darf nicht damit rechnen, daß das adäquate Gefühl im Streß des Vorspielens entsteht, wenn es nicht beim Alleinsein mit dem Werk schon vorher des öfteren aufgekommen ist.

Die Voraussetzung für diese Art der Auseinandersetzung ist, daß man das Endtempo quasi erreicht hat. Wir sahen oben, daß es nicht ausreicht, die einzelnen Dreiergruppierungen der 8tel artikulatorisch „richtig“ auszuführen. Es handelt sich hier um einen 9/8-Takt, der als Ganzes erlebt werden muß.

Die grammatikalischen Schwerpunkte fallen also auf die Takteins. Diese Betonung kann mit einer ganz kleinen agogischen Dehnung unterstrichen werden.

Wir sind nun mitten in der Verwirklichung der Konsequenzen der formalen Analyse, deren Sinn es ist, nicht nur einzelne Motive, sondern größere Zusammenhänge zu verdeutlichen.

Ein solcher größerer Zusammenhang (ein „Satz“) besteht von Anfang an bis zur Eins in T. 5. Diese Eins wird daher noch mehr gedehnt werden als die Eins der Takte davor – aber ohne vorausgehendes Ritard. Ein weiterer größerer formaler Zusammenhang besteht von Anfang an bis T. 13, wo die G-Dur erreicht wird. Hier ist der erste große architektonische Einschnitt (ein ganzer „Abschnitt“). Ein vorsichtiges Ritardando der letzten zwei bis drei 8tel in T. 12 und eine deutliche Dehnung der letzten 8tel hörbar gemacht werden kann. Eine solche Verknüpfung von Ritardando und Dehnung ist ein bedeutsamer Einschnitt.

Beschäftige ich mich am Anfang des Übeprozesses eher mit kleineren Zellen (z.B. einem 8tel), werde ich mit der Zeit, bei zunehmendem Übetempo, solche größeren Zellen (z.B. einem 4tel) erfassen müssen, um den musikalischen Großablauf und den Affekt zu erfassen. Am Anfang der Übesitzung am besten das Stück einmal ganz durch, arbeiten, um den Gesamtcharakter zu erfassen, die es notwendig haben, um zum Schluß noch einmal das Ganze durchzuspielen. Am Ende der Übungszeit sollte man sich zu lange nur mit Teilstücken beschäftigt und somit den Blick für den Gesamtzusammenhang verliert.

Hier noch ein weiteres Beispiel aus einem Stück mit ganzlichem Takt (z.B. 4/4) aus dem 17. Jahrhundert: Nun komm, der Heiden Heiland (659):

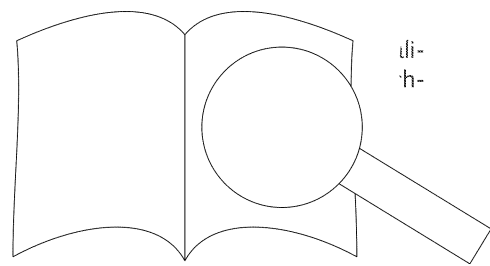


Habe ich bei der Cantus-firmus-Zeile (z.B. in der 1. Stimme) und Ausführung der Verzierungen laut Teil B, Kap. II.5. entschieden und alle diese Akzente (Andante?) geübt, ist das interpretatorische Ziel auch hier noch lange nicht erreicht. Die Entwicklung dieser melodischen Linie muß jetzt auf einen größeren Nerv (z.B. ein 4tel) übergehen. Die aufsteigende Linie der Spitzen-4telnoten in T. 5f: b<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-es<sup>2</sup> übergehen werden, und zwar durch eine Zunahme der agogischen Dehnung (z.B. ein 4tel) übergehen werden, und zwar durch eine Zunahme der agogischen Dehnung (z.B. ein 4tel) übergehen werden. Nach dem Höhepunkt in T. 6. folgt eine Entspannung über 1 1/2 Takte. Die Kadenz nach g-moll endet.

Dabei ist die körperliche Entwicklung körperlich, vor allem im (rechten) Arm zu spüren, sondern als tief empfundene emotionale Spannung.

Die Entwicklung der Melodie (z.B. in der 1. Stimme) in einem

in diesem Stadium des Übens immer die gleiche sein. Die Akzentuierung darf nie stattfinden. Üben, wie für das Quellenstudium: durchweg so sein? Ist diese Lösung jetzt die meine? Usw.



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

# Teil B. Die stilistische Differenzierung der Interpretation

## Kapitel I.: Die Musik des Früh- und Hochbarock

### I.1. Italien

Erforderliches Notenmaterial:

Girolamo Frescobaldi: *Capriccio sopra la Bassa Fiamenga (Il primo libro di capricci...1624/26)*.

#### Musikgeschichtlicher Abriss

Der *Codex Faenza* aus dem frühen 15. Jahrhundert ist neben dem *Robertsbridge-Fragment* (um 1170) die älteste überlieferte Sammlung von Orgelmusik und enthält teils Bearbeitungen (Intabulationen) von Vokalwerken, teils liturgische Musik.

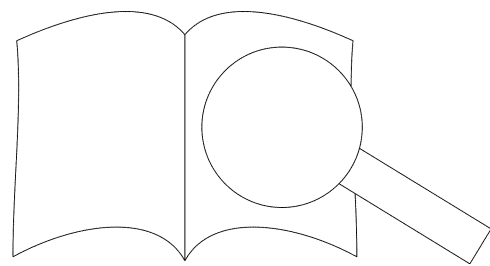
Die Sätze sind zweistimmig, nur an wenigen Stellen tritt eine dritte Stimme als „Füllstimm“ stehend ein Beispiel, in dem eine paraphrasierende Stimme in schneller Notenbewegung über einer Tenor-Cantus-firmus in längeren Notenwerten verläuft (*Qui tollis* aus einer Orgel).

176.

Die *Frottole intabulate da sonare organi libere* von Andrea Antico (um 1480 – nach 1538) herausgegeben, sind die erste in Italien gedruckte Sammlung von Tastenmusik. Diese frottole, Intabulierungen schlichter Liedsätze, sind durch die Verwendung von schon vertraute Verzierungsfloskeln (*groppi*), wie im folgenden Beispiel: „*o che conforto*“, „O welche Hilfe, o welcher Trost“):

177.

A' ist für Tasteninstrumente in Italien + ... dessen 1523 gedruckte Sammlung *Frottole intabulate da sonare organi libere* in Vorbildern auch genuine Tastenmusik e ... angetroffenen typischen clavieristischen ... werden sollen, und zwar „griffigen“ akkordischer ... ziert. Hier der Anfang des *Recerchare Secondo*:





Von Marco Antonios Sohn **Girolamo Cavazzoni** (um 1525 – nach 1577) sind wichtige Beiträge liturgischer Orgelmusik (Messen, Hymnen, Magnificats) auf uns gekommen.

Die Bezeichnung *Toccata* (von *toccare* – berühren) benutzen als erste **Sperindio Bertoldo** (um 15<sup>o</sup> in *Tocate (sic) Ricercari et Canzoni francese* (1591) und **Andrea Gabrieli** (um 1532–1585) in de von *Intonationi* (1593 gedruckt). Andrea war, wie sein Neffe **Giovanni Gabrieli** (um 1557–161<sup>o</sup> an San Marco in Venedig tätig.

Vor den beiden Gabrielis hatte der gefeierte **Claudio Merulo** (1533–1604), dessen z 1598 und 1604 gedruckt wurden, diesen herausragenden Posten im norditalienir gehabt. Die kunstvollen, formal klar gegliederten Toccaten aus Merulos Hand erörternden Toccaten **Girolamo Frescobaldis** (1583–1643) vorbildhaft gewe

In Brescia wirkte der vielseitige **Costanzo Antegnati** (1549–1624). Organ' und Komponist. Sein Lehrwerk *L'Arte organica* (1608) wird weiter unten als kunst dienen. Ebenfalls auf mehreren musikalischen Gebieten tätig w

Bologna (1568–1634), dessen *L'Organo suonario* (1605/1611/162<sup>o</sup> nahm Venedig die Position des musikalischen Zentrums im N Gegenpol. Hier wirkten u.a. der blinde **Antonio Valente** (**Giovanni** (Jean) **de Macque** (um 1550–1614), der harmo

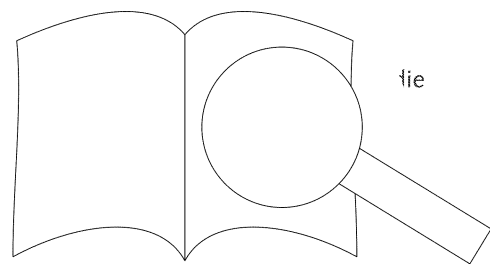
hat, sowie dessen Schüler **Ascanio Mayone** (um 1565– Auch aus dieser süditalienischen, aus politischen sphäre eng verbundenen musikalischen Quelle hat Frescobaldi Inspirati atemberaubenden harmonischen Welt der Ne. caten Mayones).

In Rom bekleidete ab 1597 **Ercole Pasqui** Organistenstelle der Cappella Santa Giulia am Petersdom. Wie Frescobaldi jren; 1608 wurde er aus ungeklärten Gründen des Amtes enthoben un . In der Nachfolge Frescobaldis stehen **Michelangelo Rossi** (1602–1656), a di. gewesen sein soll, und **Bernardo Pasquini** (1637–1710), Sohn Ercoles 'er sein . n Toccatenstil *Tastata* nennt. Die Toccaten Michelangelo Rossis sind ir ni ssant.

Abschließend sei noch d . **Domenico Zipoli** (1688–1726) genannt, von dem 1716 die *Sonate d'intavolat* eröffentlicht wurden.

Die im folgenden . war natürlich keineswegs nur für die Orgel, sondern vielmehr für jedes . eininstrument konzipiert. Natürliche Ausnahmen hiervon sind solche Toccat . *ad libitum* verlangt wird, und diejenigen Werke, die eindeutig für den gott . anden sind, wie z.B. Girolamo Frescobaldis *Fiori musicali* oder auch Pastor

erke italienischer Meister ist durch ze s entsprechend vereinfacht. Wir finden für in der jede Stimme ein eigenes System (mit fü av. .ssa della Domenica aus Frescobaldis *Fiori musica*



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

Tocata Auanti la Meffa Della Domenica

I

The image shows a musical score for a piece titled 'Tocata Auanti la Meffa Della Domenica'. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Tocata' and begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of early Baroque lute tablature, with notes placed on the lines of the staff to represent fret positions. The score continues across four staves, showing various rhythmic values and melodic lines.

Quelle: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Musiksammlung

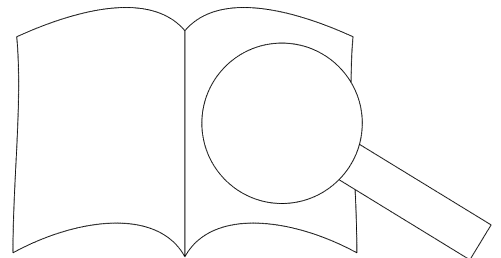
2. Die sogenannte „italienische Tabulatur“, die üblicherweise im oberen System 6, i und vor allem für die Überlieferung der mit wechselnder Stimmenzahl gesetzter G. Frescobaldi ließ aber in *Fiori musicali* auch die darin enthaltenen Toccaten in gigtischen Gründen (um Partiturlernen zu lernen). Folgendes Faksimile zeigt terza aus *Il primo libro di toccate* G. Frescobaldis in italienischer Tabulatur

TOCCATA TF

The image shows a musical score for a piece titled 'TOCCATA TF'. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'TOCCATA TF' and begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of early Baroque lute tablature, with notes placed on the lines of the staff to represent fret positions. The score continues across four staves, showing various rhythmic values and melodic lines.

rek München, Musikabteilung

sehr praxisnahe Notationsform, da zum ein  
linien unnötig sind, zum anderen die Noten se  
der rechten, diejenigen im unteren von der linken



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



Nur die in Neapel erschienene *Intavolatura de cimbalò* A. Valentis (1576) ist als Ausnahme in spanischer Zahlentabulatur überliefert (vgl. weiter unten, Kap. I.5., S. 207f).

## Das Instrument

Die frühe italienische Orgel war normalerweise einmanualig, nur in großen Kirchen wurden Instrumente mit zwei Manualen gebaut. Der Registerfundus eines Nebenmanuals war dem des Hauptmanuals ähnlich.

### Brescia, Santa Maria Rotonda

Gian Giacomo Antegnati 1536 (vgl. KT 133 bzw. AT)

Manual  $\text{F}_1\text{G}_1\text{A-g}^2\text{a}^2$

Principale 8

Flauto in ottava (VIII) 4

Ottava (VIII) 4

Flauto in quintadecima (XV) 2

Quintadecima (XV) 2

Flauto in vigesimaseconda (XXII) 1

Decimanona (XIX) 1 1/3

Vigesimaseconda (XXII) 1

Vigesimasesta (XXVI) 2/3

Vigesimanona (XXIX) 1/2

Trigesimaterza (XXXIII) 1/3

Principale spezzato 8 (ab dis)

Pedal FGA-d<sup>1</sup>

Contrabassi 16

Tremolante

Die typischen Baumerkmale dieses (früh entstandenen) Instru- sic. bis ins 19. Jahr-  
hundert hinein gehalten.

Zu diesem Orgeltyp einige Beobachtungen:

1. Es handelt sich um eine sogenannte Reihenstil-Flöte, die in der linken Kolumne) in  
einzelne Register aufgeteilt ist. Die Registernamen sind nach der Anzahl der Untertasten zwischen  
angeschlagener Taste und erklingendem Ton (z. B. *flauto in ottava*) mitgezählt. (Die Angaben zur  
Fußstonhöhe 8, 4 etc. sind nicht original.)

2. Das Manual fängt schon bei Kontra-  
Ein solches Instrument wird 12füßig  
Instrumente, deren Umfang bei F, oder  
6- oder 16füßig genannt. Natürlich fin-  
In allen diesen Fällen kling-  
ge, ungeachtet der Länge der größten Pfeife des  
Registers. Die Erweiterung  
bereich hinein bedeutet zwar eine Vergrößerung des  
Instrumentes und des-  
en, führt aber nicht dazu, daß das Grundregister 16füßig  
wird, also eine Okt-

3. Es fehlt eine  
g findet man aber eine Flöte 2 2/3, die *flauto in duodecima*  
[XII]). Eine Fl-  
4. Zungen-  
tromboncini, piva oder cornamusa genannt) haben erst relativ spät  
in den  
gefunden, wie auch die Weitchor-Terz 1 3/5 (nur im Diskant eines  
geteil-  
annt).

5. Die  
die höheren Register (von *decimanon-*  
gebrachten Tasten versehene Pedal-  
anderthalb Oktaven des Manuals im  
wahrscheinlich erst später in die Orgel  
auch Pedale, die in die untere Oktave re-  
noten (Orgelpunkte) verwendet.

7. Die  
die Halbtöne Kontra Fis, Kontra Gis und gis<sup>2</sup> (Mar

8. Die

9. Die

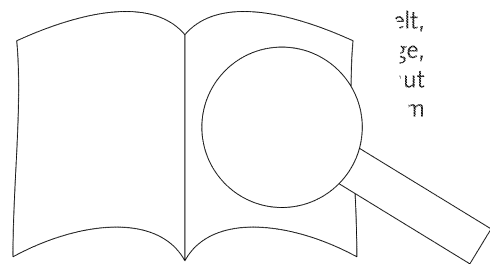
10. Die

11. Die

12. Die

13. Die

14. Die



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

## Das Registrieren

Von Costanzo Antegnati (*L'Arte organica* 1608) und Girolamo Diruta (*Il Transilvano* 1609) sind Registrier-vorschläge für das uns auf den ersten Blick beschränkt anmutende italienische Instrument überliefert. Während Antegnati seine Anweisungen auf Satztypen und Spielweisen bezieht, verbindet Diruta die Registrierungen mit den Kirchentönen und deren Charakter.

Es folgt ein Auszug aus Antegnatis Vorschlägen (AT f. 7ff) mit ein paar Ergänzungen aus Dirutas Empfehlungen (vgl. D 1609 IV 22 bzw. KT 135f.)

1. Das volle Werk, **ripieno** genannt, besteht aus sämtlichen Prinzipalregistern. Flöten dürfen dazu nicht gezogen werden, weil ohne sie das *ripieno più vivace, & spiritoso* („lebhafter und geistreicher“) ist.

Die Flötenregister sind *per concertar*, also intimeren Registrierungen vorbehalten.

Das *ripieno* zieht man für *Intonationi, ò Introiti*, für Vorspiele (und entsprechend natürlich auch für Nachspiele).

2. **Mezzo ripieno**: principale, ottava, XXIX, XXXIII, flauto in VIII: ein Spaltklang, den Bereich von 2' bis auslassend.

3. Principale allein *che è delicatissimo...alla levatione della Messa* („was äußerst delikates ist...Wandlung in der Messe“). Man kann ihn auch mit tremolante spielen, *ma adaggio, & senza* („aber langsam und ohne zu diminuieren“).

4. Principale, flauto in VIII.

5. Principale, ottava, flauto in VIII.

6. Principale, ottava, flauto in XII (2 2/3); für *Canzoni alla francese, & cose dire alla francese* und für Diminutionen“).

7. Principale, flauto in XV, *à suonarlo diminuito* („um zu diminuieren“), *evviva* statt flauto in XV die (Prinzipal-) XV.

8. Flauto in VIII allein.

9. Ottava, flauto in VIII, *per diminuire, & suonar Canzoni alla francese* (eventuell mit tremolante, dann aber *senza* fügt noch XV hinzu).

10. Ottava, flauto in VIII, XIX, flauto in XXII *à concerto di una* (eine Terzmischung, sondern als Nachahmung des Zirkels) (L. „Obertonmischung“: ottava, XV, XXII.)

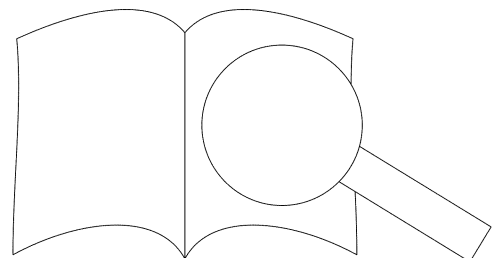
Ein weiteres, häufig gebautes Register ist der zweite principale (8), der zum Hauptprinzipal tieferschwebend gestimmt ist. Wir finden in der obenstehenden Disposition einen nicht schwebenden, zweiten Bereich bezeichnet.

11. Der *fiffaro si deve suonar adagio con* (langsamere Bewegung und gehobener) *legato* („muß adagio gespielt werden, mit

Der in etlichen alten italienischen Orgeln vorkommende Sammelzug *tiratutti* („zieht alles“) erlaubt das schnelle Ein- und Ausziehen.

Wie wir sehen, ist die Orgelphantasie kaum Grenzen gesetzt, zumal das Fundament einer Registrierung festgelegt sein muß. Bei einem Manualumfang bis Kontra F kann ein 4'- oder 2'-Register verwendet werden ohne empfindliche umfangmäßige Einengung. Dadurch stehen zwei Spiellagen eines einzelnen Registers zur Verfügung, die normale und die

italienischen Orgel ist vornehm und eher schrill. Auf unseren heutigen Orgeln sollten die großen, typisch nordeuropäischen Mixturen rechnen als ein Hauptwerkpleno; eventuell re



Ansonsten lassen sich die übrigen oben angeführten Registrierungen zufriedenstellend auf unsere heutigen Instrumente übertragen. In Ermangelung des *fiffaro* müssen wir uns mit einem leisen Prinzipal 8, oder mit einem oder zwei 8-füßigen Weitchorregistern (möglichst offen) begnügen. (Die romantische Streicherschwebung *Voix céleste* gehört als Ersatz natürlich nicht hierhin.)

Zwischen den einzelnen, in sich abgeschlossenen Teilen eines jeden Stückes kann ohne weiteres umregistriert werden. Man kann z.B. eine *Tocatta* im *ripieno* anfangen (und beenden), oder auch nur mit *principale* und *ottava*, und dem Charakter entsprechend fortfahren. Hier walte die Phantasie im Sinne der obigen Registriervorschläge.

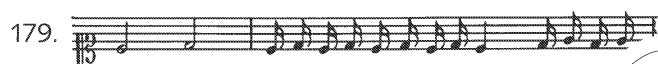
Eine Änderung der Registrierung kann auf heutigen Instrumenten natürlich auch durch einen Manualwechsel vollzogen werden.

Des weiteren ist es möglich, längere Töne (Halbe- und Ganzenoten) im Pedal mit einem 16' und mit Koppel zum Manual auszuführen, so z.B. in Kadenzen.

## Die Ornamentik

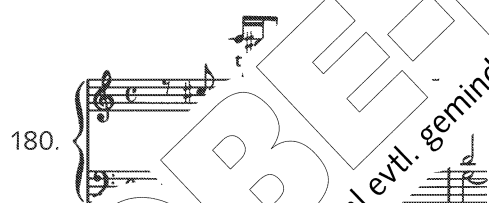
Eine eher unbedeutende Rolle spielten im damaligen Italien die mit Zeichen angegebene Verzierungen, die Frescobaldi als *effetti* bezeichnet (im Vorwort zum Erstdruck des 1615).

1. *t* oder *T* zeigt ein kurzes *tremolo* (bzw. *tremoletto*) oder *trillo* mit der Hauptnote anfangend. Diruta teilt folgende Ausführung bei Halbenoten



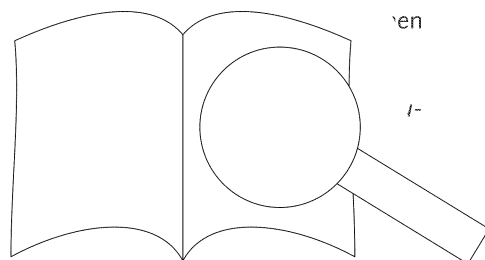
(Vgl. auch Teil A, Kap. II.4.)

2. Die entsprechende Verzierung mit der Unter- gegenüber Original evtl. gemindert. Gegenüber kein eigenes Zeichen in Italien; an manchen Stellen aber kann *t* vor der Unter- einen Mordent anzeigen, und zwar in solchen Fällen, in denen man die mit *t* bezeichnete Bewegung erreicht (G. Frescobaldi: *Tocatta undecima, Il secondo libro*)



Carlatti (1685–1757) finden wir keine eigenen Zeichen für beide Verzierungstypen an.

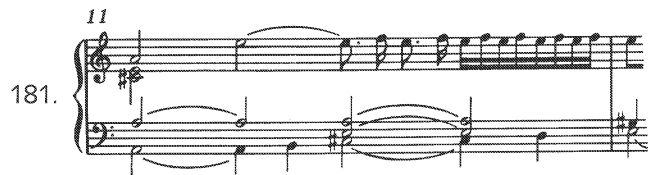
Die Ornamente waren von frühen ausgeschrieben, willkürlichen Verzierungen, bzw. *groppi* und *passaggi*). Auf diesen Ornamenten der Barockzeit Meister der Orgel inspirierten, bisweilen



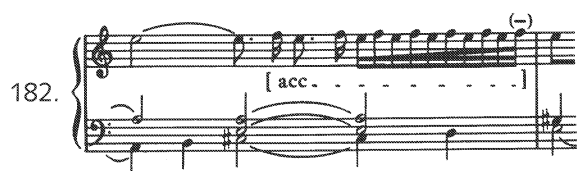
PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Zu dieser Gruppe gehören auch:

1. **Ribattuta** (wörtlich „wiederholt geschlagen“), welche langsam angefangen und in stetem *Accelerando* ausgeführt werden soll (G. Frescobaldi: *Toccata sesta, Il primo libro di toccate*):



Ausführung etwa:



2. **Accento** (G. Frescobaldi: *Toccata per le levatione aus Messa delli Apost*

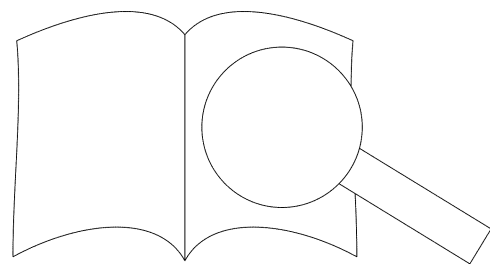


Hier sollte man nicht zu stark zwischen paarigen alten Fingersatz 2-3 [oder 3-4] (die Verzierungsnote) absetzen (an den

3. **Diruta** nennt darüber hinaus



sind jeweils die Verzierung, ähnlich dem s  
die wesentliche und willkürliche Ornamentik



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

## Die Toccata – der *stylus phantasticus*

Bestand das früheste Repertoire der Tasteninstrumente größtenteils aus Bearbeitungen (Intavolierungen) von Vokalmusik, ist die italienische Toccata, wie wir sie in vollkommen ausgebildeter Form bei Cl. Merulo und G. Frescobaldi finden, frühes Beispiel einer reinen Tastenmusik, technisch dem virtuosen „Zugreifen“, musikalisch der affekthaltigen, madrigalesken Ästhetik der damaligen Zeit, dem gerade erst geborenen „Generalbaßzeitalter“ (*seconda prattica* genannt im Gegensatz zur streng polyphonen *prima prattica* eines Palestrina) eng verbunden.

Der solistischen Toccata eigen ist das von phantasievollen Passagen und *groppi* durchsetzte Satzbild, das seit Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, KM) unter dem Begriff *stylus phantasticus* bekannt ist. Dieser ist gar eine freye von allem Zwanck ausgenommene Art zu componiren (WL 584). Solche freye Art des Componierens muß sich natürlich in der Ausführung widerspiegeln, so hat die Zeit-Maasse gar Feierabend (MS C 88).

Das Vorwort Frescobaldis zu *Il primo libro di toccate* in den Drucken von 1616 und 1637 zeugt von anderem – von dieser improvisatorischen Freiheit. Dieses Schriftstück ist eine der frühesten wichtigsten Quellen zu einer subjektiv gestalteten, affekthaltigen Interpretation und wird extenso zitiert, zumal heutige Editionen nur mehr oder weniger schwer entzifferbare Originaldrucke bzw. recht freie Übersetzungen anbieten – was auf Grund der quasi fehlenden bzw. sonderbaren Wortwahl Frescobaldis verständlich ist.

### AL LETTORE

Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con i passi, mi è paruto di mostrarmele altrettanto favorevole, quanto affetti, presentandole in istampa con gli infrascritti avvertimenti: protestar il valor di ciascheduno. Et grandiscasi l'affetto, con cui l'esprimere. Primieramente: che non dee questo modo di sonare servir per i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agiscono, non si può far languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in un modo diverso delle parole.

2. Nelle toccate ho havuta consideratione non solo di passi diversi et di affetti, ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separatamente, e tutte potrà terminarle ovunque più li sarà comodo.

3. Li cominciamenti delle toccate sieno come anche nel mezzo del opera si bene ripiglierassi a beneplacito di chi suonare.

4. Nell'ultima nota, così de terminare: come si vuole, o di grado, si dee fermare ancorché detta nota sia croma o bis croma, o di più tempo, al posamento schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro.

5. Le cadenze benché si facciano, non si debbono sostenere assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi o cadenze, non si debbono più adagio. Il separare e concluder de passi sarà quando troverassi la voce di una mano, e l'altra di minime.

6. Quando si sona con la dextera o vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggerà l'altra mano, non si debbono far note, ma solo cercar che il trillo sia veloce et il passaggio sia portato in modo che non farebbe confusione.

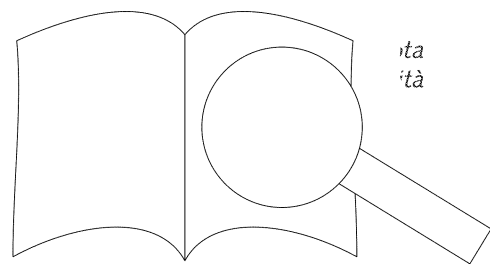
7. Trillo e di semicrome insieme a tutte due le mani, non si debbono portare, e di non troppo tempo, e di semicrome dovrà farle alquanto puntate, e non si debbono far da una mano e l'altra si.

8. Quando si faranno li passi doppi con amendue le mani, non si debbono far da una mano e l'altra si, e si debbono far da una mano e l'altra si.

9. Quando si troveranno passaggi et affetti sarà bene che si faranno da una mano e l'altra si, e si debbono far da una mano e l'altra si.

10. Quando si faranno li passi doppi con amendue le mani, non si debbono far da una mano e l'altra si, e si debbono far da una mano e l'altra si.

11. Quando si troveranno passaggi et affetti sarà bene che si faranno da una mano e l'altra si, e si debbono far da una mano e l'altra si.



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

*al buon gusto e fino giudizio del sonatore il guidar il tempo, nel qual consiste lo spirito e la perfezione di questa maniera e stile di sonare. Li Passachagli si potranno separatamente sonare, conforme à chi più piacerà, con aggiustare il tempo dell'una e altra parte, cossi delle Ciaccone.*

In möglichst getreuer Übersetzung (erklärende Zusätze in Klammern stets vom Verfasser):

„An den Leser“

„Da ich erfahren habe, wie sehr die Art geschätzt ist, mit *affetti cantabili* (s. dazu weiter unten) und mit Vielfalt der Abschnitte zu spielen, ist es (das Anliegen) mir erschienen, mich diesbezüglich (auf diesem Gebiet) ebenfalls zu zeigen, (da ich dieser Art zu komponieren) so sehr zugeneigt (bin). Mit meinen bescheidenen Mühen lege ich es im Druck vor, mitsamt den darin enthaltenen Ermahnungen; dabei möchte ich unterstreichen, daß ich das Verdienst anderer und den Wert eines jeden achte. Und möge der *affetto*, mit dem ich es dem wißbegierigen und geneigten Leser zur Verfügung stelle, geschätzt werden.

1. Daß diese Spielart dem Takt nicht untergeordnet sein soll, wie es (auch) in den modernen Madri üblich ist, welche, obschon (sie) schwierig (sind), dadurch erleichtert werden, daß der Takt bald schmal bald schnell und sogar in der Luft innehaltend geführt wird, gemäß ihrer *affetti*, oder nach der Worte.

2. In den Toccaten habe ich nicht nur beachtet, daß sie reich an verschiedensten Abschnitten aber auch daß man einen jeden dieser Abschnitte einzeln spielen kann, einen vom anderen der Spieler (dort) wird abschließen können, wo auch immer es ihm beliebt, ohne Verrückte Ende zu bringen.

3. Die Anfänge der Toccaten sollen *adagio* und arpeggiert gestaltet werden Dissonanzen, sowie in der Mitte des Stückes solchermaßen: (hier) werde (an)geschlagen. Um das Instrument nicht leer zu lassen, kann (jed)wer nach Belieben dessen, der spielt.

4. Auf der letzten Note der Triller, wie (auch) in den Passagen, (w) (verlaufen), sollte man anhalten, auch wenn die besagte Note 8tel, der folgenden; denn ein solches Ruhen (Pause) wird vermwechelt wird.

5. Es ist günstig, die Kadenzten, auch wenn sie (in) schnu, und wenn man sich dem Ende der Passagen oder K zu verlangsamen. Das Trennen und Abschließen d in beiden Händen zusammen findet, in Halbe

6. Wenn sich ein Triller in der rechten oder enn gleichzeitig die andere Passagen spielt, soll man nicht Note gegen Nr (nach) suchen, daß der Triller schnell ist und daß die Passage weniger schnell und andernfalls gäbe es ein Durcheinander.

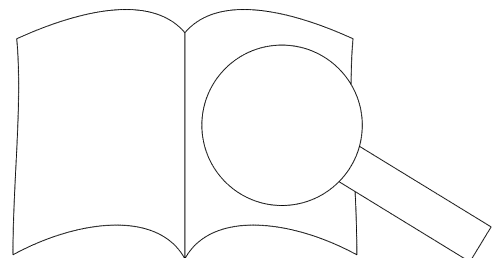
7. Findet sich irgendein Abschnitt 8teln in beiden Händen, soll man (ihn) nicht so schnell vortragen, und diejenige, soll sie ziemlich punktiert machen, das heißt, nicht das erste, sondern das in; und solchermaßen alle, das eine nein und das andere ja (sic!).

8. Ehe man die doppel 16teln in beiden Händen macht, sollte man auf der voraangehenden Note warz ist; danach macht man die Passage entschlossen, um die Beweglichkeit neinen zu lassen.

9. Wenn sich Partiten finden, wird es gut sein, ein breites Tempo zu wählen; welches a en ist. Die anderen ohne Passagen wird man mit schnellem Schlag (Tempo) ,uten Geschmack und feinem Urteil des Spielers anvertrauend beim Führen d, er Geist und die Vollendung dieser A ht.

D, gespielt werden, abhängig davon, anderen Teils, wie auch in den Ciaccor

n nach sehr temperamentvolle und auch e s spiegelt sich eindrucksvoll in diesem sprac ext wider.



na.

ext wider.

na.

ext wider.

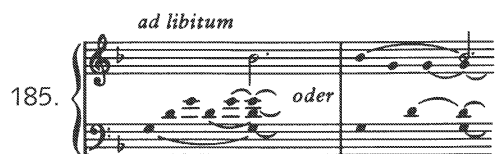
Hier zunächst einige Gedanken zum viel diskutierten Begriff *affetti cantabili*. *Affetto* ist hier durchaus mit Affekt – im heutigen Sinne – zu übersetzen. Das Früh- und Hochbarock verstand unter Affekt die Darstellung eines emotionalen Inhaltes mit relativ festgelegten, von jedem leicht nachvollziehbaren Mitteln, so z.B. Leiden durch Dissonanzen oder Freude durch schnelles Tempo etc. Der Zusatz *cantabile* („gesänglich“) soll wahrscheinlich auf den darauffolgenden Vergleich mit dem Madrigal z.B. eines Monteverdi hinweisen. Man könnte sagen, *affetto cantabile* heiße hier soviel wie „eine emotional gefärbte Interpretation, wie es im modernen Madrigalgesang der Fall ist“.

Die Anregungen Frescobaldis sollen jetzt in seiner *Toccata terza* aus *Il primo libro di toccate* (1615/1637) beispielhaft angewandt werden (Bd. 2, S. 12).

Die Ziffern in Kästchen beziehen sich auf diejenigen im Vorwort Frescobaldis, diejenigen am Rand, wie in Teil A, auf die umkreisten Ziffern im Notentext. Die Tempoangaben sind alle nur als zusätzliche Anregung zu verstehen, die Pfeile sollen allmähliche Tempoveränderungen anzeigen.

Zur Registrierung: s. die Angaben weiter oben. Da diese Toccata vom Charakter her recht „intraffetto“ anfängt, empfiehlt sich eine eher leise Registrierung (z.B. Prinzipal 8 + 4) für den Anfang. Die Taktvorzeichnung  $\text{C}$  bzw. die Mensurstriche spielen keine vordergründige Rolle, weder für die Taktvorzeichnung noch für die Akzentuierung (vgl. Teil A, Kap. I.4.); vielmehr muß der musikalische Interpretationsaspekt entscheiden.

①: laut ② soll der Anfang „adagio und arpeggiert“ sein. Ein sehr schnelles Arpeggiert-Klangwelt des Cembalos angemessen und klingt auf der Orgel häufig, als hätte man zeitig greifen können. Daher empfiehlt es sich hier, die Töne des ersten Akkords quasi rhythmisch zu gliedern, z.B.

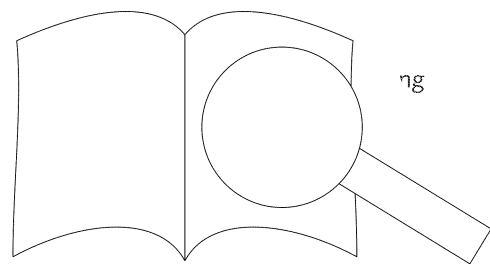


Diese Art des rhythmischen Arpeggiertens wird in der Orgel-Literatur des 17. Jahrhunderts wiederfinden. Diese Art des rhythmischen Arpeggiertens wird in der Orgel-Literatur des 17. Jahrhunderts wiederfinden.

Ein einfaches Beispiel eines gebrochenen Arpeggiertens am Beginn von *Die 40. und letzte Vatter unser* (aus *Tabulaturbuch Das Vatter unser*, 1627) von Johann Ulrich Steiner:

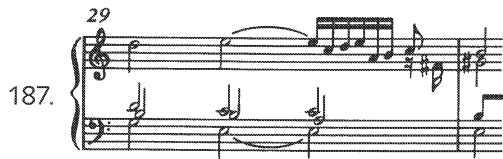


Die Instrumenten kann im übrigen durch das E... werden.  
Die... schnell man arpeggiert, ist abhängig vom a...  
ist, ...ückhaltender sollte man sein.

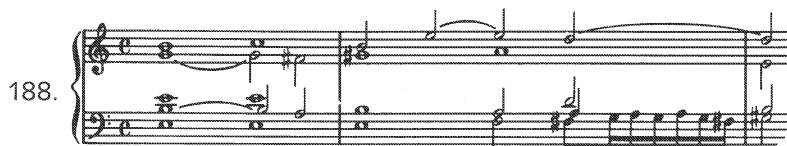


PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Im weiteren Verlauf einer Toccata sollen die Akkorde laut  $\text{ff}$  nicht arpeggiert werden, da dies wohl sonst zu sehr von der inhaltlich führenden melodischen Stimme ablenken würde.  
Dies gilt z.B. für das folgende Beispiel aus Frescobaldis *Toccata sesta (Il primo libro di toccate)*:



Bei folgendem Toccataanfang (ebenfalls aus *Toccata sesta*) könnte der E-Dur-Akkord in T. 2 zwar arpeggiert werden, wegen der eher homophonen Satzstruktur wird dies aber wenig überzeugen: welcher von den Tönen sollte nämlich den Vorrang erhalten und als erster auf den Plan treten?



Das von Frescobaldi erwähnte erneute Anschlagen der (aus Länge wahrscheinlich nur für besaitete Tasteninstrumente, um schneller zu beleben.

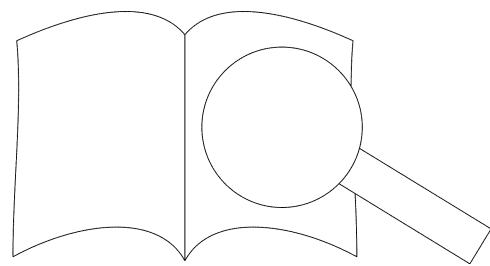
Kehren wir zurück zur *Toccata terza*. Die anfänglicher *Stato* rei im Tempo – das ist auch der Sinn des *adagio*. In Figuren, die *affettuos* an ebenfalls *adagio* spielen (Vorwort zu *Fiori musicali*). Dabei muß aber s *andante*, rhythmische Gang der Halbenoten bewußt beachtet werden. Vgl. die *Cap. II.2*.

①: es empfiehlt sich, zumindest auf der C der rechten Hand stets relativ viel abzusehen, die *melodisch* generalbaßmäßige Begleitakkorde nicht zudecken. (Ist die Solostimme aber in *akkordisch* führende Unterstimme klanglich *klar*, ist sie naturgegeben deutlich hörbar.)

②: laut  $\text{ff}$  ritardieren, aber n *deutliche* Wirkung nach erst zwei Takten nicht zu stark wird. Im weiteren Ve *deutliche* Tönen stets sinngemäß diesen Punkt  $\text{ff}$ .

③: ein Einschnitt im *deutliche* umregistriert werden, obwohl dies nach nur zwei Takten wenig sinnvoll er *deutliche* Teil ist vom Charakter her „extrovertierter“ als der Anfang – kör *deutliche* ziehen, in T. 6. eventuell 1 1/3'. Diese Registrierung müßte man dann bis 7 *deutliche* man nicht durch – unhistorischen – Manualwechsel andere Klangfarben er

④: *deutliche* Rhythmus (d<sup>1</sup>-h), der schär *deutliche* der zweite, längere Ton keinen zu st *deutliche* den Verlängerungspunkt (*punctum addi* *deutliche* die Ausführung ist unter dem unteren System ar *deutliche* Berger und Buxtehude.



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



⑦: ob die nach heutiger Notationspraxis unübliche Notation der 8tel im Druck mit einzelnen Fähnchen einen Einfluß auf die Interpretation impliziert oder ob dieses Verfahren rein drucktechnische Gründe hatte, läßt sich nicht eindeutig klären. Die zusammengebalkten 8tel z.B. im Baß in T. 16 könnten auf eine dichtere Spielweise dieser Töne hinweisen als bei denjenigen 8teln, die mit einzelnen Fähnchen notiert sind.

⑧: ein typischer, kadenzierender *groppo*, den wir nach heutiger Terminologie einen Triller (mit der Obersekunde anfangend, wenn man das d' am Beginn als Teil des *groppos* versteht) nennen würden. Da eine Verzierung ihrer Natur nach frei gespielt werden muß, sollte er langsam angefangen, dann *accelerando* ausgeführt werden und zudem mehr Schläge enthalten als notiert (vgl. die *ribattuta* oben, Bsp. 182). Der letzte Ton des *groppos* soll angehalten werden, laut [4].

Die Angabe Frescobaldis, in den *trilli* und *passaggi* stets den letzten Ton anzuhalten, muß differenziert angewandt werden; von Fall zu Fall muß aus dem Kontext entschieden werden, inwieweit das Anhalten geschmack- und sinnvoll ist. Mit den eingeklammerten Tenutostrichen habe ich diejenigen Töne der *groppi* und *passaggi* dieser *Toccata* gekennzeichnet, die meiner Meinung nach ein wenig angehalten werden sollten. Wie stark die Dehnung sein soll, ist ebenfalls aus dem Zusammenhang zu entscheiden. Der abschließenden *groppo* wie in T. 6 kann die Dehnung stärker sein als z.B. in T. 19, in dem der *groppo* in einer Passage erscheint.

Zu T. 17: erscheint ein *groppo* nicht in einer mehr oder weniger einschneidenden Kadenz durchlaufenden Passage, kann er natürlich auch wie notiert gespielt werden, also ohne Verzerrungen, damit der Fluß des Satzes nicht gestört wird.

Beispiele weiterer ausgeschriebener Verzerrungen in dieser *Toccata*: T. 13: ein *groppo* anfangend, T. 21: *Tiraten*. Des weiteren können alle Figurationen mit 32teln relativ frei gespielt werden können – aufgefaßt werden. 16tel-Läufe dürfen im Sinne des Vorwortes Frescobaldis verstehen.

⑨: laut [4] soll die 16tel-Kette lombardisch und nicht zu schnell ausgeführt werden (achten). Mit dem von mir angegebenen alten Fingersatz lassen sich diese 16tel leichter ausführen als mit verschiedenen Fingerpaaren nach heutiger Praxis. Die 16tel sind hier nicht zu trennen. Trotz Kleingliedrigkeit der Artikulation die Halbenote als betonte Note zu betrachten. In T. 8 werden die 16tel wieder wie notiert gespielt.

⑩: endet eine Stimme, wie es in T. 9 mit Sopran endet, die Pause folgt, darf der (lange) Ton sehr gekürzt werden (vgl. die bei B. S. 40). Auf dem Saiten-Clavier (Cembalo und Clavichord) verklingt ein solcher Ton auf ein knappes 4tel gekürzt werden (für die Clavichord). In T. 9 darf z.B. das übergebundene g' auf ein knappes 4tel gekürzt werden (für die Clavichord). In T. 9 darf z.B. das übergebundene g' auf ein knappes 4tel gekürzt werden (für die Clavichord). In T. 9 darf z.B. das übergebundene g' auf ein knappes 4tel gekürzt werden (für die Clavichord).

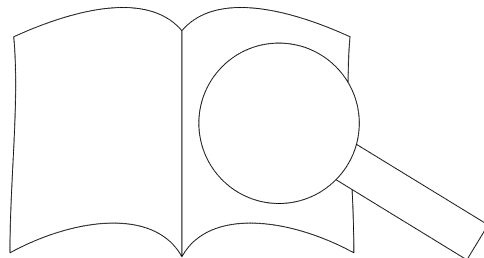
⑪: eine besonders „madrigalisch“ (vgl. [1]).

⑫: *t* = Tremolo.

⑬: [1]. Hier hat F. H. komponiert.

⑭: [1]. Die (weitere Stimme) ist also schneller – und freier als notiert: anlaufen lassen – als d' (weitere Stimme) zu spielen. Dies ist im vollen Tempo am leichtesten zu üben.

Ein Beispiel für die Gleichzeitigkeit von Passage und Triller erscheint in Frescobaldis *Toccata* (siehe [1]):



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

Hier kommt erschwerend hinzu, daß die 16tel der rechten Hand laut  $\square$  lombardisch ausgeführt werden sollen. U.a. deswegen schreibt Frescobaldi tröstend am Ende dieser gewiß technisch schwersten Toccata aus seiner Feder: *Non senza fatica si giunge al fine* („nicht ohne Mühe erreicht man das Ende“)!

In puncto Akzidentien wirft die *Toccata terza* einige Probleme auf. Ich habe an den meisten fraglichen Stellen im Notentext Stellung bezogen. Wie ist der Fall aber z.B. in T. 10 auf der Eins zu klären: ist es oder e im Baß passender? e empfiehlt sich als Leitton, mit es bleibt man in der gerade herrschenden Tonart; beide Lösungen sind möglich, die letztere ist wohl die bessere.

Hat man sich in die Welt der Toccaten Frescobaldis ein wenig eingearbeitet, stellt sich heraus, daß er beim Komponieren mit einem regelrechten „Katalog“ von Motiven bzw. Rhythmen gearbeitet hat, die immer wieder – natürlich in etwas anderer Gestalt – wiederkehren. Diese Elemente lassen sich meiner Meinung nach in bezug auf ihr Ausführungstempo in drei Hauptgruppen einteilen:

1. Solche Elemente, die immer relativ schnell auszuführen sind (z.B. längere virtuose *passaggi*).
2. Solche Elemente, die immer langsam auszuführen sind (z.B. kleingliedrige, „suchende“ Figurativornehmlich am Anfang der Toccaten, wie dies z.B. in *Toccata terza* zu beobachten ist).
3. Solche Elemente, die mal schnell, mal langsam ausgeführt werden können (z.B.  $\square$ ).

Ob nun ein Element bzw. ein ganzer Abschnitt einer Toccata schnell oder langsam auszuführen häufig auch dadurch feststellen, daß man die Abschnitte davor und danach einbezieht schnell, wird der fragliche Teil wohl eher langsam sein – und umgekehrt. Denn Frescobaldi strebt nach *diversità* (Vielfalt) und sieht in der richtigen Wahl des Tempos die Vollendung einer Gruppe.

Halten wir abschließend fest, daß die Toccaten Frescobaldis folgende typische Merkmale aufweisen: Aneinanderreihung vieler relativ kurzer Teile mit stark kontrastierenden Tempi und kurzen imitatorisch-polyphonen Einschüben (vgl. T. 8ff).

Inwieweit die aufführungspraktischen Angaben Frescobaldis auf Veränderungen abzuweichen dürfen, muß ein jeder für sich entscheiden. So deuten z.B. die oft vorkommenden „*ritardando*“ (deutliche Gliederung in freie und imitatorische Teile) auf eine gewisse Unregelmäßigkeit der zeitlichen Zugehörigkeit des Komponisten wohl auf eine weniger strikte Einhaltung der Tempogrenzen hin, während den teilweise bizarren Toccaten eines Mayone gewiß größeres Gewicht beizumessen ist. Ohne weiteres kann die Anleitung Frescobaldis auf die Ausführung der Werke nicht übertragen werden, so z.B. auf die (formal klar gegliederten) *Toccaten* Michelangelo Rossis oder Bernardo Pasquinis.

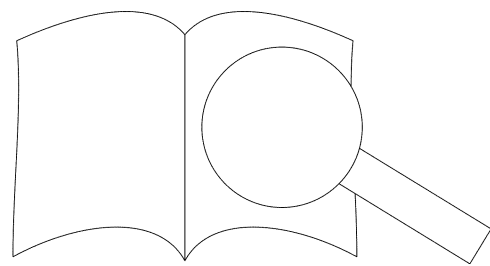
Weitere Übungsstücke:

G. Frescobaldi: *Toccata per le levatior toccate*, *sesta* und *nona* (II *secondo libro* der *Capricoli*); *sesta* und *decima* (II *primo libro di toccate*); *sesta* und *nona* (II *secondo libro di toccate*); Des weiteren Toccaten von Ascanio Mayone (z.B. *Toccata prima*) und von Michelangelo Rossi (z.B. *Toccata settima*, *ottava*).

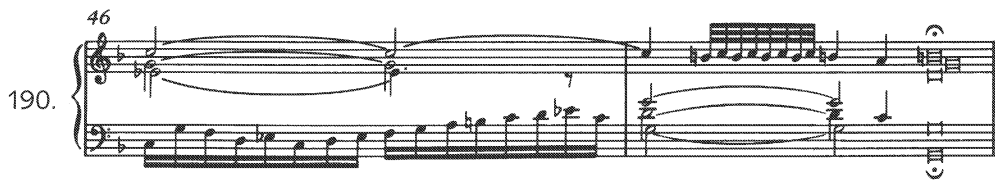
Ergänzung vom 1. Band

Italienische Quellen für die *gropi* an, teilen diese aber nicht unbedingt deshalb mit, weil der Interpret sie nicht ausüben soll, sondern vielmehr, um dem Komponisten die ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten in diesem Bereich – vor allem bei der Intavolierung – vorzuführen. Das Note *trillo* in der *Toccata* ist schon ornamentiert, man könnte höchstens einen kurzen *trillo* oder eine *trilla* an einem längeren Leit- oder anderen Ton anfügen. Dies ist in den meisten seiner Toccaten in ausgeschriebener Form (z.B. *Toccata prima*) zu beobachten.

(e):



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



Des weiteren auch auf dem ersten langen Ton eines Ricercare (A. Gabrieli: *Ricercare del quarto tono*):



(Vgl. hierzu D 1593 10<sup>o</sup>.)

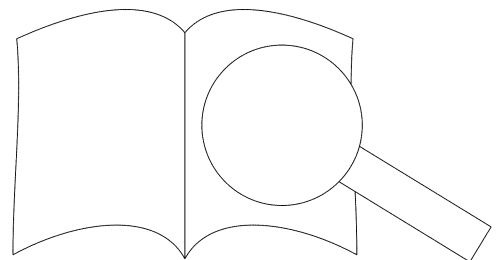
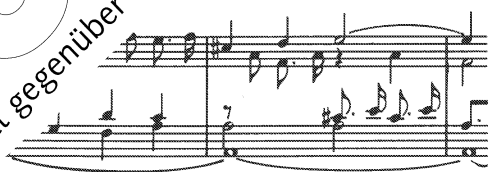
Die wie ein Nachschlag aussehende 16tel-Figuration im folgenden Beispiel scheint, einen *trillo* auf der davorstehenden Note zu erfordern (G. Frescobaldi: *Cr libro di toccate*):



Ansonsten übe man sich in diesem Punkt in ZL

Weitere Besonderheiten der Ausführung

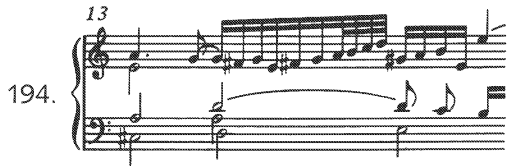
1. Es war nach damaliger Konvention üblich, übergebundene Noten mit Verlängerungszeichen zu versehen. Analog zu dem folgenden Beispiel (G. Frescobaldi: *Toccata sesta, Il secondo libro di toccate*) sollten diese ebenfalls punktiert gespielt werden:



PROBEPARTITUR

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

2. Wenn in einem *passaggio* 32stel auf 16tel folgen, könnte dies ein allmähliches *Accelerando* anzeigen (G. Frescobaldi: *Toccata sesta, Il primo libro di toccate*):



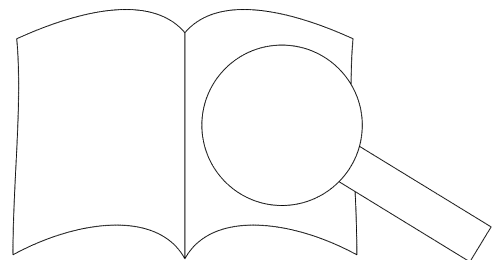
Die längeren Notenwerte (hier Halbenoten) bleiben aber im Grundtempo. Folgen 16tel auf 32stel, kann dies ein *Ritardando* signalisieren.

3. Bei 2 Noten gegen 3 bzw. 3 gegen 4 sollte, anders als häufig in spätbarocker Musik, nicht  $\neq$  werden (beide Beispiele aus G. Frescobaldi: *Toccata nona, Il secondo libro di toccate*):



Solche Vi  
mus  
ichteten Rhythmen ist ein Erbe des spätmittelalterlichen Konstruktivis-  
z16).

ie übrigens erst spät auftretende Ang  
am", sondern vor allem mit „frei“ überse  
a della Madonna (*Fiori musicali*). Das folg  
ischen Darstellung an:



197. <sup>23</sup> **Adasio**

**Alegro**

5. Bei Wiederholungen muß darauf geachtet werden, daß aus unvollständigen Taktten vollständige ge-  
 werden. In der *Quarta parte* der Frescobaldischen *Partite sopra la Monica (Il primo libro di toccate)*  
 bei der Wiederholung des ersten Teiles aus der Halbenote eine Ganzenote gemacht werden:

198.

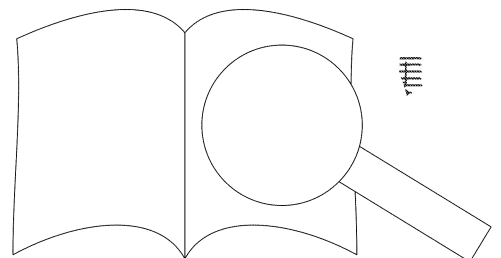
### Weitere Formtypen

Ganze Toccaten wurden über Orgelpunkt  
 (G. Frescobaldi: *Toccata sesta*, „für Or...“) als Orgelstück damit festgelegt  
 („secondo libro di toccate“):

199. **Per l'organo sopra i pedali, e senz**

Eben-  
 falls ei  
 hier v  
 (E...)

**Toccata di durezza e ligature** („mit Dissonanzen und Bindungen“),  
*cromatica per le levatione Frescobaldis aus der Messa della Domenica*



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

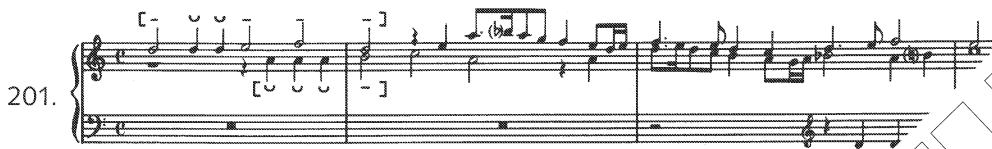
Solche Stücke wurden mit der obenstehenden Registrierung Nr. 11 während der Wandlung (*levatione*) gespielt. Laut Fra Giovanbattista Fasolo (FO) sollen Elevationstoccaten sehr langsam gespielt werden, Vorhalte dürfen über den notierten Wert hinaus gedehnt werden; dichte Artikulation.

Das **Ricercare** war ursprünglich (bei Marco Antonio Cavazzoni, s. Bsp. 178 oben) eine Vorform der Toccata, dem Wortsinn nach: ricercare = suchen, (er)forschen.

Erst später wurde Ricercare in der heute üblichen Bedeutung mit dem Notenbild eines streng kontrapunktischen Satzes in Verbindung gebracht, durch die typischen langen Notenwerte in der Nähe der der „alten“ Vokalpolyphonie angesiedelt (s. Bsp. 191). Solchen Stücken steht ein ruhiges Tempo und dichte, „vokale“ Spielweise zu, ohne tänzerische Akzentuierung.

Die **Canzona** ist der „modernere“, instrumental-polyphone Gegenpol zum Ricercare, mit Ursprung in der damals sehr populären Praxis der Bearbeitung französischer Chansons für Tasteninstrumente.

Typisch für diesen Satztyp ist das sogenannte Reperkussionsmotiv, das aus repetierten Tönen besteht (A. Mayone: *Canzon francese seconda* aus *Diversi Capricci per sonare, Libro I*, 1603):



Solche Sätze müssen in *fretta* (AT) („in Eile“), sprich lebhaft, lebendig artikuliert vorgetragen werden (die Klangfüße bemühen). Zur Registrierung s. weiter unten.

Übungsstück: G. Frescobaldi, *Canzon dopo la Pistola* aus *Messa di*

Weitere Tanzsätze, wie **Ballo**, **Corrente** und **Ciaccona** sollten lebhaft und energiegeland gespielt werden (Michele Pesenti, vgl. PS).

**Fantasia** und **Capriccio** sind mehrteilige Formtypen, die Elemente aus Ricercare und Canzona verbinden und entsprechend unterschiedliche Vortragsweisen erfordern. Ihnen liegen unterschiedlichste Themen vor, die oft in der Barockzeit zugrunde (s. auch weiter unten, unter „Tempo und Proportion“).

Die italienische **Partita** wurde zum Vorbild für die Orgelkompositionen kirchlicher und weltlicher Art. Zur Ausführung s. Punkt 9 im obenstehenden Text. Die Angaben dort belegen, daß alle Sätze einer Partita nicht unbedingt in einem einzigen Satz zusammengefaßt sind.

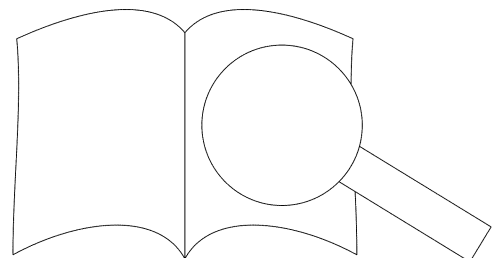
Übungsstück: G. Frescobaldi, *Canzon dopo la Pistola* aus *Mo libro di toccate*.

**Hymni und Magnificats** sind oft als Ricercares, teilweise aber auch als Canzonen komponiert.

Die **Pastorale**, ein Satz, der häufig über Orgelpunkten geschrieben, wurde mit kurzweiliger, piva) dargestellt.

## Tempo

Auf der Orgel wurde ein Teil A, Kap. II.1. erörtert. Das 16. Jahrhundertliche proportionalen Notation kam in der Orgelpraxis angewandt. Aus dieser Notationspraxis üblicherweise, den Dreiertakt (*tempus perfectum*) dieser Zeit eine recht weite Spannbreite, was die Orgelpraxis im übrigen nur wenige Abschnitte im Dreiertakt



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

selten verwendete  $\text{♩}$  bedeutet nicht unbedingt ein doppelt so schnelles Tempo, sondern eher ein etwas schnelleres Tempo als bei  $\text{♩}$ . Mit  $\text{♩}$  scheint ein Komponist in dieser Zeit ein Stück als „altmodisch“ (*prima prattica*) einzustufen, mit  $\text{♩}$  hingegen als „modern“ (*seconda prattica*).

Der Dreiertakt, für den Frescobaldi eine Reihe verschiedener Zeichen anwendet, steht dem Tanz stets nahe und ist deswegen tempo- und akzentuierungsmäßig fixierter als der Vierertakt.

Die Tatsache, daß Frescobaldi im Vorwort zu *Il primo libro di capricci* (1624/26) angibt, in welchem Tempo die einzelnen Dreiertakte zu spielen sind (s. S. 79), kann als Beleg dafür verstanden werden, daß die unterschiedlichen Dreiertaktvorzeichnungen absolute Tempi angeben, nicht unbedingt eine genau festgelegte Proportion zum Tempo des vorhergehenden Teiles eines mehrteiligen Stückes.

Kommen aber innerhalb eines Stückes mehrere Abschnitte in verschiedenen Taktarten vor, sollte trotzdem von einem durchgehenden Grundwert ausgegangen werden, damit möglichst ein Tempoverhältnis zwischen den einzelnen Abschnitten gefunden werden kann. Dies gilt vor allem dann, wenn Abschnitte im Vierer- und Dreiertakt sich abwechseln. Anhand Frescobaldis *Capriccio sopra la Bassa Fiamenga* aus *Il primo libro di capricci* soll diese Problematik kurz erörtert werden.

Registrierung: Die Teile im Vierertakt mit Prinzipalmischungen, diejenigen im Dreiertakt eventuell mit *concerto di cornetti* (s. oben, Registrierung Nr. 10).

Der erste Teil ist in  $\text{♩}$  notiert. Wir gehen hier von der Halbenote als dirigiertem Wert aus, d.h. von einem eher ruhigen Tempo. Der zweite Teil ist mit 6/4 bezeichnet. Verstehen wir die Tempoproportion, sollen im zweiten Teil sechs 4tel in der gleichen Zeit gespielt werden. Oder einfacher: pro Schlag spielen wir im ersten Teil zwei 4tel, im zweiten Teil drei 4tel. m.a.W. die neue, der Nenner die alte Zahl der 4tel pro Ganzenote an.

Tempoproportion (*Proportio sesquialtera* genannt): neu punktierte Halbenote = 3:2. Dieses Tempo entspricht Frescobaldis Angabe im Vorwort zu den *capricci*, in welchem Tempo spielen soll. Am Ende dieses zweiten Teiles erscheint 4/6, was natürlich keine Taktart, sondern ausschließlich die Rückkehr zur Taktart – und damit zum Tempo – des Anfangs bedeutet. Die sechs 4tel werden jetzt in der gleichen Zeit ausgeführt, wie vorher sechs.

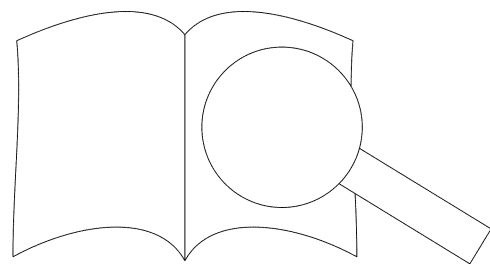
Eine vergleichbare Situation finden wir in *Toccata nona* (*Il primo libro di toccate*) Nr. 52, wo Frescobaldi mit 8/12 die Rückkehr von 12/8 zum  $\text{♩}$  (des oberen Systems) anzeigt.

Kehren wir zum *Capriccio* zurück. Die jetzt folgende Taktart 6/4 ist langsamer als bei 6/4 und drückt also keine direkte Proportion zum Tempo des Anfangs sein, vom Tempo des vorausgehenden  $\text{♩}$ -Teiles erlaubt es eine Proportion von 3:1.

Versteht man 3/1 als echte Proportion (drei punktierte Brevis) in diesem sechsten Teil, dann sollte ein Takt (drei Ganzenoten bzw. drei punktierte Brevis) in diesem sechsten Teil der abschließende  $\text{♩}$ -Takt (Ganzenote) im Tempo des vorhergehenden Teil. Das ergibt aber eine Proportion von 3:1, was aber nicht zu den Angaben Frescobaldis (6/4) passt.

Die neue Ganzenote eine sinnvolle Proportion zu den Angaben Frescobaldis (6/4) ist nicht zu finden. Der Schlußteil – wieder in  $\text{♩}$  – ist im Tempo.

In *Cento Partite* (*Il primo libro di toccate*) kommen insgesamt acht verschiedene Mensurationen des Dreiertaktes vor. Frescobaldi eher seine musikwissenschaftlichen Kenntnisse vorführen zu wollen, als dem Spieler anzugeben. Was er zur Passacaglia im Vorwort sagt (s. oben, S. 120), daß ein durchgehendes Grundtempo haben soll (in den *Cento Partite* ist dies z.B. durch die Angabe *Tempo* angedeutet), läßt dem Spieler aber offen, wie er die Teile aneinanderreicht.



## 1.2. Niederlande – Norddeutschland

Erforderliches Notenmaterial:

Dietrich Buxtehude: *Praeludium* in D (139)

Nicolaus Bruhns: *Praeludium* in e („groß“)

### Musikgeschichtlicher Abriss

In der *Wynsemer Handschrift* (1431) und der *Tabulatur des Adam Ileborgh* (1448) sind diejenigen stilistischen Merkmale, die uns schon im *Codex Faenza* begegnet sind (s. Kap. I.1., S. 113 bzw. Bsp. 176), auch im Norden Europas vertreten. Bei Ileborgh erscheint ein *Praeambulum* – wir treffen hier zum ersten Mal auf diese Bezeichnung – mit folgender Satzstruktur:



Laut Ileborgh ist es *secundum modernum modum* („nach moderner Art“) komponiert und wie im vorigen Kapitel erörterten *stylus phantasticus* gewissermaßen inhaltlich schon vorher. In der etwa 150 Jahre jüngeren sogenannten *Celler Tabulatur* (1601) stehen motivisch und in der Sinne der *prima prattica* neben moderneren, instrumentalen Abschnitten, die schon als die bereits als typisch norddeutsch eingestuft werden können, wie z.B. Echo-Effekte und motivische Arbeit.

Aus der Anonymität heraus tritt die norddeutsche Orgelkunst mit ihrer Verwandtschaft mit Michael Praetorius): Vater **Jacob** (um 1520–1585) und Enkel **Jacob d.J.** (1586–1651). Diese haben in Hamburg, Zeitz und Leipzig entscheidend zur musikalischen Entwicklung beigetragen. In der norddeutschen Mehrchörigkeit in seine Vokalmusik ein, in seinem Orgelwerk Echo-Effekte und die für die spätere norddeutsche Chormusik eine fantastische verzierende Umspielung des Cantus firmi.

Jacob d.J. hatte beim Niederländer **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562–1621), der leitete die lange Reihe der nach Amsterdam pilgernden Sweelinck-Adepten, einen Schüler in Norddeutschland ein. Sweelinck wurde auf diese Weise zur Vaterfigur der ganzen norddeutschen Orgelmusik des Früh- und Hochbarock.

Vor Sweelinck hatten die Niederlande (und die angrenzenden Gebiete) sehr wenig zum Repertoire der norddeutschen Claviermusik beigetragen, ganz anders als in der italienischen Musik. Genannt werden sollen hier – neben dem in Kap. I.1. erwähnten Jean-François Frescobaldi – der Brüsseler Hoforganist **Pieter Cornet** (1570–1633) und **Henderick Spriet** (um 1580–1630), der in Dordrecht.

Zur jüngeren Generation gehört **Anthoni van Noordt** (1590–1630), der in Dordrecht lebte. Stilistisch gesehen ist Sweelinck die norddeutsche Orgelmusik der Niederlande nie überschritt und somit allein durch das Studium verfügbarer Partituren in Norddeutschland mit ausländischen Musikern und Schülern kompositorische Anregungen erhielt, die sie mit der norddeutschen Musik und ihren Satztypen eng verbunden. Schon die Werktitel wie *Toccata* und *Canzona* zeigen von dieser Verwandtschaft. Die Variationswerke des Amsterdamer Meisters sind in Norddeutschland wichtige Vorbilder. Interessant ist aber, daß ein in der reformierten Kirche tätiger Organist in Norddeutschland, der die Werke von Sweelinck bearbeitet hat. Hier scheinen die norddeutschen Schüler den niederländischen Vorbildern sehr nahe zu stehen.

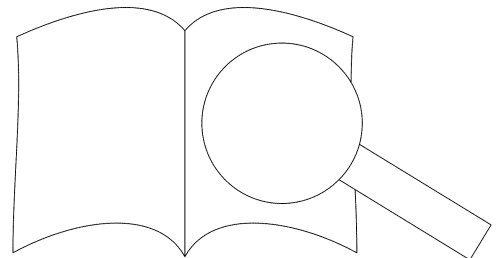
Zu den Schülern von Sweelinck gehören des weiteren **Samuel Scheidt** (1587–1654), dessen Werk demjenigen von Sweelinck sehr nahe ist, und **Heinrich Scheidemann** (1593–1654), der in Hamburg lebte.

Die norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigte die hochbarocken Meistern wie **Johann Adam Bach** (1625–1696), Organist an der Marienkirche zu Hamburg, die in Norddeutschland verdienen.

Ein weiterer wichtiger Organist war **Johann Adam Bach** (um 1616–1674), in Thüringen geboren, der in Hamburg lebte und an St. Jacobi in Hamburg.

Die norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigte die hochbarocken Meistern wie **Johann Adam Bach** (1625–1696), Organist an der Marienkirche zu Hamburg, die in Norddeutschland verdienen.

Ein weiterer wichtiger Organist war **Johann Adam Bach** (um 1616–1674), in Thüringen geboren, der in Hamburg lebte und an St. Jacobi in Hamburg.



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



3. Der in den Niederlanden geborene **Johann Adam Reincken** (1643–1722), Schüler Scheidemanns und dessen Nachfolger an der Hamburger Katharinenkirche, Mitbegründer der ersten Hamburger Oper und Schöpfer der längsten Choralfantasie überhaupt (*An Wasserflüssen Babylon*).

Diese werden aber von **Dietrich Buxtehude** (um 1637–1707), Nachfolger Tunders an der Marienkirche zu Lübeck und dessen Schwiegersohn, in puncto Einfallsreichtum und musikalischer Tiefe übertroffen.

Zum letzten künstlerischen Höhepunkt führt Buxtehudes Schüler, der Husumer Organist **Nicolaus Bruhns** (1665–1697) die norddeutsche Orgelkunst. Die Orgelmusik **Vincent Lübecks** (1656–1740) weist schon galante Züge auf (vgl. z.B. die beiden sehr tänzerischen Fugen des *Praeludiums* in E). Zur norddeutschen Schule gehört in stilistischer Hinsicht darüber hinaus der in Lüneburg tätige **Georg Böhm** (1661–1733), wie Weckmann in Thüringen geboren. Böhm war eine Zeitlang als Cembalist an der Hamburger Oper tätig und kam dort in engen Kontakt mit französischer Musik und Aufführungspraxis. Die französischen Verzierungen in Walthers Abschrift (P 802) von Böhms Choralvorspiel *Vater unser im Himmelreich* gehen wohl auf den Komponisten selbst zurück und sind wahrscheinlich nicht Walthers Zutat:



Man vergleiche aber die „gereinigte“ norddeutsche Version in Beckmanns Ausgah

### Zur Textüberlieferung, Quellenlage und -kritik

Die frühe deutsche Orgelmusik ist in sogenannter „älterer deutscher“ Notation, die die Oberstimme in Mensuralnotation – also mit Noten –, die anderer Stimmen in Buchstabennotation dargestellt sind. Siehe hierzu das Faksimile vom Anfang des *Quem terra pontu*.

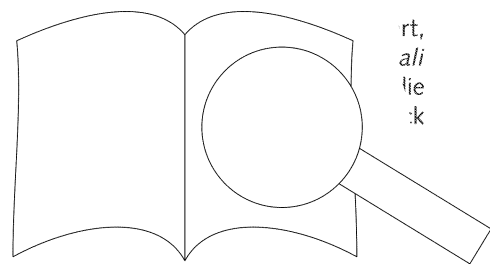
In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist man dazu übergegangen, die „neue deutsche Tabulatur“ zu verwenden, die sich von der „älteren“ vorreformatorischen Tabulatur abhebt, die ausschließlich mit Buchstaben notiert wird (s. Faksimile vom Anfang des *Quem terra pontu* von J. P. Sweelinck, S. 134).

Daß man die Noten aus der Notationspraxis völlig verändert hat, ist nicht recht unverständlich, wenn man die im 16. Jahrhundert entstehende Musik betrachtet. In der älteren Musik war die z.T. sehr ruhige Begleitstimmen (s. Bsp. 202). In der neueren Musik sind alle Stimmen in jeder Hinsicht gleichwertig geworden, sie fröhlich gewählt wurde, liegt wohl in deren Platzsparend und auf einfachem Papier darstellbar. Die Tönhöhe wurde in der neuen deutschen Tabulatur ab der 16. Jahrhundert festgelegt wurde – mit Längstrichen (für die Anfangstöne des Bruhns) mit Zahlen oder Zeichen über den Buchstaben (so bedeutet z.B. 16t. bei Bruhns).

Akzidentien wurden durch Buchstaben (ais aber meist als b, es als dis) notiert (s. das System). Taktstriche (Mensurstriche) wurden auch in der neueren deutschen Tabulatur verwendet; die Gruppierung einer gewissen Anzahl Töne („Takt“) wurde auch hier deutlich (s. den Anfang der ersten Fuge von Bruhns).

In solchen Fällen ist die in diesem Kapitel behandelte Musik überliefert; im Fall Sweelincks aber nur in einer Handschrift (MS. Lynar A 1/Lübbenauer Tabulatur), die in einer handschriftlichen Fassung (s. das Faksimile S. 115) notiert, und

das Faksimile von Scheidts von 1624 ist ebenfalls nicht auf neue Weise – in Partitur, in Mensuralnotation. So unproblematisch wie im Falle der georgischen Werke von J. P. Sweelinck bzw. D. Weckmann, sind die norddeutschen Meistern leider nicht. Von diesen Meistern ist kein autographes Manuskript oder in einem zeitgenössischen



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

Da die Kopisten der damaligen Zeit, auf deren Arbeit wir also angewiesen sind, nicht immer sehr genau vorgegangen sind (eine gewissenhafte oder sogar wissenschaftliche „Editionstechnik“ gab es natürlich noch nicht), sind die uns überlieferten Quellen voller Ungenauigkeiten und Mißverständnisse:

1. Da viele Buchstaben sich stark ähneln (wie z.B. c, e und a), ist es in der neueren deutschen Tabulatur bei flüchtiger Schreibweise oft schwer zu entziffern, welcher Ton gemeint ist. (Es wurde übrigens in deutscher Schrift notiert.) Dadurch konnten beim Abschreiben – und können bei heutiger Interpretation der Quellen – Terzfehler entstehen, indem z.B. e mit c verwechselt wurde oder wird.
2. Zudem sind Töne häufig in der falschen Oktave untergebracht; die die Tonhöhe anzeigenden Striche sind nicht immer genau gesetzt worden.

In den Fällen späterer Überlieferung, in moderner Notenschrift, besteht die Unzuverlässigkeit dieser Quellen darin, daß dem damaligen Abschreiber, der von der Tabulatur ins moderne Notenbild umgesetzt hat, Mißverständnisse unterlaufen sind, wie:

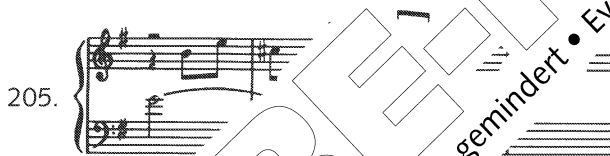
- die oben genannten Terz- oder Oktavversetzungen,
- falsch angegebene Pausen,
- falsch gesetzte – weil ergänzte – Taktstriche,
- Weglassen von Haltebögen,
- Auslassen bzw. doppeltes Aufschreiben einzelner oder mehrerer Takte usw.

Es gibt auch einige Fälle, in denen der Umschreiber den Text bewußt manipuliert hat, um zu „modernisieren“, wie z.B.

1. die Choralfantasie von N. Bruhns über *Nun komm, der Heiden Heiland* in eine
2. das *Praeludium* in A (151) von Buxtehude (in der „Möller-Handschrift“), und
3. Takt 74f in Buxtehudes *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (223') als in französischer Weise verziert sind:

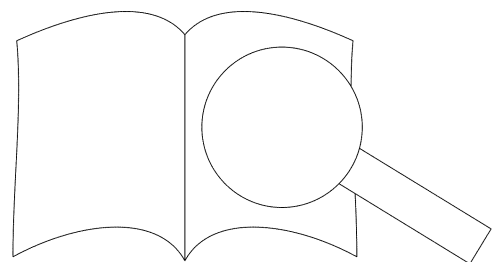


Im Original können diese Takte wie folgt



In diesen orientiert er späteren Generation, welche stilistisch anders als der Urheber selbst nicht nach dem Willen des Komponisten in die Interpretation „alter Musik“

Je e. der muß daher die verschiedenen mode, ihre Kritischen Berichte lesen und endlich, was der Komponist wohl ursprünglich inter, tige Antwort nicht mehr zu finden sein.



PROBEPARTITUR

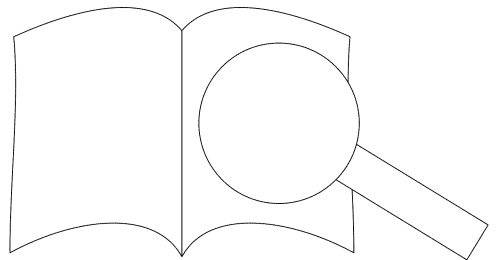
Quality may be reduced • Carus-Verlag

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

Handwritten musical score for a Praeludium in e minor. The score is written on multiple staves, showing various musical notations including notes, rests, and bar lines. The manuscript is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The score is oriented vertically on the page.

Sig  
Anfang des Praeludium in e  
zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikab  
ns. 40 644 („Die Möllersche Handschrift“), f. 97



# Das niederländische Instrument

## Amsterdam, Oude Kerk

Hendrick Niehoff und Hans von Köln 1539–1544, mehrmals umgebaut (vgl. NK)

Principaal (Hauptwerk) FGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>

Doof (Principal) 12  
Octaaf 6 und 3  
Mixtuur  
Scherp

Rugpositief CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>

Prestant 6  
Octaaf 3  
Mixtuur  
Scherp

Quintadeen 3 (6 ?)  
Roerfluit 3  
Sifflet

Baarpijp 6  
Kromhoorn 6  
Schalmei 3

Bovenwerk FGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>

Doof 6  
Cimbel

Holpijp 6  
Fluit 3  
Nasard  
Gemshoorn 1 1/2  
Sifflet

Tror  
7'

Pedaal FGA-c<sup>1</sup>

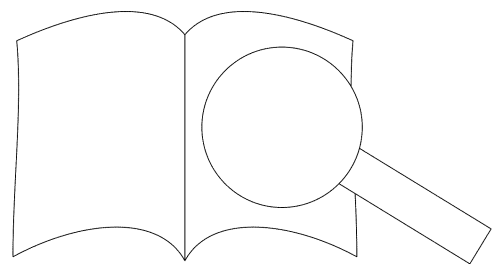
Nachthoorn 2

Koppel Bovenwerk – Rugpositief und Principaal

An diesem Instrument amtierte Sweelinck

Beobachtungen:

1. Der Tastenumfang erinnert an die Orgel von ... (dies ist ein 12füßiges Instrument). Da im Sweelinckschen Œuvre C, ... (auch in den kirchlichen Werken, die eindeutig Orgelmusik sind), konnte ... (aktiv gespielt werden).
2. Das Hauptwerk ist ... (Blockwerk).
3. Rückpositiv und ... (plenofähige Werke auf Prinzipal 8'-Basis und boten dem Spieler zusätzlich ... (Farben für solistische Zwecke).
4. Das Pedal ... (scheint daher nicht ausschließlich Baß-Klavatur gewesen zu sein. Es konnte ... (benutzt werden):
  - a. Als eckiges ... (Hauptwerk entweder die Prinzipale 16 und 8+4, oder auch das volle Werk ... (als Koppel).
  - b. ... (mit den zwei eigenen Registern konnte ... (ein Diskant-Cantus firmus, obwohl de ... (Zum Pedalgebrauch, s. auch weiter unten).



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

## Das norddeutsche Instrument

Die von J.A. Reincken gespielte Orgel in der Katharinenkirche zu Hamburg, ein großes, übrigens von J.S. Bach gerühmtes Werk, hatte die folgende Disposition:

### Hamburg, St. Katharinen

G. Vogel 1542/43 – H. Scherer d.Ä. 1547/48, 1590/91, 1605/06 – G. Fritzsche 1631/33, 1636 – F. Stellwagen 1644/47 – J.F. Besser 1671/74 (vgl. KT 324f)

Hauptwerk CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup> (II. Man.)

|                 |                   |             |
|-----------------|-------------------|-------------|
| Prinzipal 16    | Quintadena 16     | Trompete 16 |
| Oktave 8        | Bordun 16         |             |
| Oktave 4        | Flauto traverso 8 |             |
| Oktave 2        | Spitzflöte 8      |             |
| Rauschpfeife II |                   |             |
| Mixtur X        |                   |             |

Oberwerk CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup> (III. Man.)

|             |              |          |
|-------------|--------------|----------|
| Prinzipal 8 | Hohlflöte 8  | Trompete |
| Scharf VI   | Flöte 4      | Zink     |
|             | Nasard 2 2/3 | Tr       |
|             | Gemshorn 2   |          |
|             | Waldflöte 2  |          |

Rückpositiv CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup> (I. Man.)

|                  |              |
|------------------|--------------|
| Prinzipal 8 I-II | Gedeckt 8    |
| Oktave 4         | Quintaden 8  |
| Sesquialter II   | Hohlflöte 4  |
| Scharf VIII      | Blockflöte 4 |
|                  | Quintflöte 1 |
|                  | Sifflett 1   |

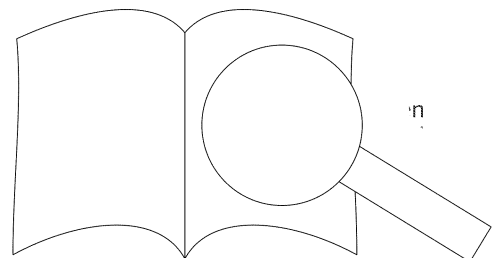
Brustwerk CDE-c<sup>3</sup> (IV. Man.)

|                 |            |
|-----------------|------------|
| Holzprinzipal 8 | Dulzian 16 |
| Oktave 4        | Regal 8    |
| Scharf VII      |            |

Pedal CDEFGA-c<sup>1</sup>

|              |             |
|--------------|-------------|
| Prinzipal 32 | Posaune 32  |
| Oktave 16    | Posaune 16  |
| Oktave 8     | Dulzian 16  |
| Oktave 4     | Trompete 8  |
| Rauschpfeife | Krummhorn 8 |
| Mixtur       | Schalmei 4  |
| Zimbeln      |             |

Die Orgel ist ein Zeichen der damaligen norddeutschen Orgelbaukunst. Jedes Werk ist in sich völlig selbständig, was sich eher in Klangqualität als in -quantität von c



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

2. Das Hauptwerk, von gravitatisch-breitem Klang, ist relativ einfach zusammengesetzt: ein Prinzipal- und ein (grundtöniger) Flötenchor samt einer 16' Zunge (man spürt noch die Nähe zum Blockwerk).
3. Das Rückpositiv, von schärferem, schlankerem Klang, besitzt ein teilweise mit zwei Pfeifen pro Taste besetztes, also sehr tragfähiges Prinzipal 8'-Fundament. Die Prinzipal-Sesquialter muß in erster Linie als Mixtur und erst in zweiter als Soloregister verstanden werden. Hinzu kommen farbenreiche (Solo-)Register, kurzbechrige Zungen und Aliquoten.
4. Oberwerk und Brustwerk solcher Instrumente waren von relativ „spitzer“ Intonation. Das Oberwerk, das gewiß zum Hauptwerk koppelbar war, ergänzt den Registerfundus des Hauptwerkes im Bereich des Weitchores und der Zungen.
5. Das Pedalwerk – hierin unterscheidet sich der norddeutsche Baustil gänzlich von allen anderen der damaligen Zeit – enthält einen bis zur Klangkrone voll ausgebauten Prinzipalchor und eine gewaltige Zungenbatterie. Diese stellt Rohrwerke sowohl für das Pleno als auch für solistische Zwecke zur Verfügung.
6. Einflüsse des niederländischen Orgelbaus sind vor allem im Bereich des Weitchores (Aliquoten) und der Zungen (vollbechrig) auszumachen (vgl. die Orgel Sweelincks oben).

## Das Registrieren

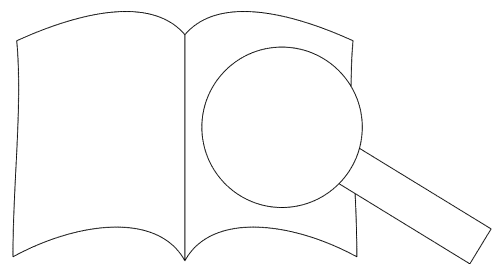
Hier soll zunächst kurz auf das sogenannte „Äqualverbot“ eingegangen werden. Grundsätzlich keine zwei Register gleicher Fußhöhe (wohl der 8'-Lage) ziehen. Dieses Verbot beruhte auf der Bauweise von Bälgen und Windkanälen. In gezogenen Registern keine ausreichende und regelmäßige Luftzufuhr, was zu unklaren Klängen – und klingen – wegen Luftmangels „asthmatisch“, mißsachlich. Wie im vorigen Kapitel gesehen, hat man auch in Italien ein Äqualverbot. Wie im vorigen Kapitel gesehen, hat man auch in Italien ein Äqualverbot. Wie im vorigen Kapitel gesehen, hat man auch in Italien ein Äqualverbot.

Leichte Tonhöhenschwankungen können aber, vor allem bei schnelleren Registrierungen, durchaus zum ausdrucksvollen Orgelklang beitragen. Längere, wiederholt angeschlagene Begleitakkorde, die durch den Luftdruckabfall entstehenden, tremulantenähnlichen Effekte. Wegen der allmählich stabiler werdender mehr Register einer Fußtonlage gleichzeitige Bälge gross und wohl gemacht sind; so hat man solche äquale Register zusammengefasst.

### A. Das nordeuropäische Prinzipalregister

Zu dem vielschichtiger Organo pleno sagen die Quellen allgemein, daß sich das Manualpleno aus 5<sup>2</sup> zusammensetzt: Prinzipal-Chor: (16',) 8', 4', (3' = 2 2/3'), 2', Mixtur (Scharff), Flötenchorwerk/Rückpositiv auf 8'-Basis) kann eventuell zum Hauptwerk gekoppelt sein. Im Pedalwerk Prinzipal-Terzreihe (Tertian, Sesquialter) ist belegt. Im Pedalwerk Prinzipal-Terzreihe (Tertian, Sesquialter) ist belegt. Im Pedalwerk Prinzipal-Terzreihe (Tertian, Sesquialter) ist belegt.

er. ... Octave 8, Octave 4, Octave 2, Rauschpfeife, Prinzipal 8, Quintadeen 8, Octave 4, Sesquialtern, Prinzipal 8, Octave 4, Scharff, welches nicht so viel



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

Im Oberwerk Principal 8 und Scharff...

Im Pedal Principal 32, Groß-Posaun 32, Principal 16, Posaun 16, Octave 8, Trommet 8, Octave 4, Schallmey 4, Mixtur und Rauschpfeiffe (MS C 468).

Wie ein adäquates Pleno heute zusammzusetzen ist, muß stets eine Frage des (Wohl-)Klangs sein, weniger der Quellengläubigkeit. Zur persönlichen Freiheit lesen wir: *Will man es nicht allzu stark haben: so lasse man etwas weg, was man will* (A 168).

Weitchor-Aliquoten (Nasat 2 2/3 und Terz 1 3/5) gehören nicht ins Pleno, eventuell aber eine Prinzipal-Terz, wie oben erwähnt. In diesem Falle muß man aber bedenken, daß, heute wie damals, bei Mehrstimmigkeit Dur- und Moll-Terzen gleichzeitig erklingen können. Bei dem gespielten Dreiklang c-e-g z.B., ertönen durch die Terzreihe 1 3/5 auch e<sup>2</sup>-gis<sup>2</sup>-h<sup>2</sup>, was für das Ohr weitaus schwerer erträglich ist als der durch eine Quinte 2 2/3 erklingende Dreiklang g<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>. Hat man im Nebenwerk keinen Prinzipal-2 zur Verfügung, sondern nur eine Flöte 2, verzichtet man am besten auf diese, weil sie häufig wenig mischfähig ist. Man zieht also nur 8', 4' und die Mixtur (Scharff oder Zimbel).

Bei gut intonierten Instrumenten sind die Quinte 2 2/3 und der Prinzipal 2 so obertonreich, daß die Prinzipal 8, 4 und 2, mit oder ohne 2 2/3', schon einen plenohaften Klang ergibt.

Manchmal kann der Prinzipal 8 bzw. 4 durch ein entsprechendes Weitchorregister ersetzt. Zusätzliche Weitchorregister der 8- und 4-Fußlage können bei manchen modernen Klängen unangenehm verdicken, in anderen Fällen aber zu besserer Durchhörbarkeit, vor allem bei der Ausführung norddeutscher Orgelwerke, verhelfen. Diese Register bewirken keine Verstärkung des Klanges, sondern seine Färbung. Eine eventuell zum Manualpleno hinzugezogene Zunge – sie kann bei modernen Instrumenten zweckmäßig sein – darf die Mixtur(en) bei der Ausführung norddeutscher Orgelwerke nicht anstelle eines labialen 16' als Fundamentregister ziehen.

Im Pedal kann man beim Vorhandensein einer guten, grundtönigen 16'-Zunge auf die labialen 16' verzichten.

Bei einem 16füßigen Manualfundament des Plenos muß kein 32füßiges Pedalfundament im Pedal wird vom Klangbild her fundamental genug wirken. Daß der Charakter des jeweiligen Stückes eine ausschließliche Registrierung spielen muß, ergibt sich von selbst. In dem „Praeludium in D von Buxtehude (139) sehr wohl mit dem 32füßigen Pleno spielen, während der gewichtige Anfang des „Praeludium in e (142) mit dem 16füßigen Pleno verlangt.

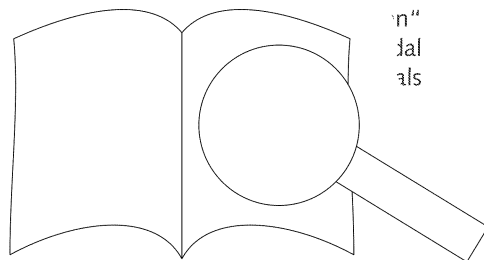
Ansonsten bestehen viele Möglichkeiten, die Register zu Ensembleregistrierungen zusammzusetzen.

Jeder labiale 8' oder 4' kann natürlich mit einem oder mehreren Oktavregistern (16', 4', 2', 1') kombiniert werden, wobei 8' + 2 2/3' ohne einen zusätzlichen 4' nicht immer gut verschmelzen. Die Manualzungen wurden oft mit einem labialen Register der 8- oder/und 4-Fußlage, bisweilen auch mit einem 16füßigen Register kombiniert benutzt (vgl. V 160f). Andererseits verlangt Niedt, daß man die Register „im d. Verf.] und Pfeiffen [Labialregister, Anm. d. Verf.] von einander gelasse

Das ganz andere Verhalten der norddeutschen Organisten anscheinend nicht die Verlängerung des Manualklangs hinein (wie es bei den frühen Blockwerksorgeln der Fall gewesen ist), sondern die Verbindung des Pedals mit dem Manual gleichwertige Tactatur.

Während die Orgeln des Pedals ein mehr oder weniger einheitliches Verhalten aufwiesen, hatte dieses Verständnis des Pleno, daß man häufig Fundamentregister mit einem 8'-Fundamentstimme im Manual

...weise können polyphone Stellen (in einigen Fugensätzen) - und klangmäßig gerecht ausgeführt werden (D



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

40  
206.

Die für norddeutsche Orgelmusik typischen Doppelpedalstellen lassen sich mit solcher Ensembleregistrierung ebenfalls am besten darstellen (Manual und Pedal auf 16'- oder 8'-Fundament).

### B. Solistische Registrierungen

Bei solistischen Registrierungen (für Cantus firmi) hat man natürlich die Phantasie in besondere Bemüht. Hier einige Beispiele für einen Diskant-Cantus-firmus:

Quintadena 8 + Regal 4 (*einer Geigen gar ähnlich*) (PT II 146).

Rankett oder Sordun 16 + Gedeckt 2 + Tremulant (gibt *einen fremden Klang*) (PT II 140).

Quintadena 8 + Quinte 1  $\frac{1}{3}$  + Zimbel (PT II 136).

Quintadena (oder Gedackt) 8 + Kleingedackt (oder Prinzipal 4) + Mixtur oder Zimbr oder andere nach eines jeden Gefallen (ST 224).

Weitere Kombinationsmöglichkeiten:

Quintadena 8 + Rauschwerk 8 (eine Zunge)

Gedeckt 8 + Sifflett 1 + Tremulant

Prinzipal 8 + Gedeckt 8 + Quinte 2  $\frac{2}{3}$

Gedeckt 8 + Zimbel

Trompete 8 + Zimbel

Trompete 8 + Flöte 4 + Zimbel

Krummhorn 8 + Superoktave 2 + Quintflöte 1  $\frac{1}{3}$

Rankett 16 + Oktave 4 + Quintflöte 2  $\frac{2}{3}$

(Vgl. KT 227ff und V 160ff.)

Die sogenannten „Spaltklänge“ (z.B. 8' + 4') sind ungewöhnlich, entgegen heute häufig vertretener Meinung.

Für einen (gewaltigen) Baß-Cantus-firmus z.B. Untersatz 16 + Posaune 8 oder 16 + Dulzian 8 oder 16 + Schalmei (1) + Cornet (2) (ST 224).

Für einen 4'-Cantus-firmus: Gedeckt (oder Prinzipal) 4 + Zimbel (ST 224).

Folgende Registrierung (Phantasie sollen laut „Johann Kortkamps Organistenchronik“

J. Praetorius d.J. in seinen Tabellen und M. Weckmann wiederum bei seiner Bewerbung um die Organistenstelle in Weckmanns (1655) (obwohl in jenem Jahr ein Prinzipal-Baß 24 dort nicht vorhanden war)

*Im dem Of* Baß 8, Nassat 3, Gemshorn 2, Hohlfleute 4 Fuß (Solo)

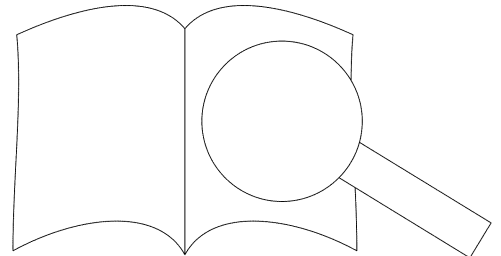
*Im Rück* Baß 8, Nassat 3, Gemshorn 2, Hohlfleute 4 Fuß (Solo)

*Im Pedal* Baß 24, Trommete 8 und 4, Cornet 2 Fuß

z. B. die Vorschläge Weckmanns im Bärenreiter

Die Angaben dürfen aber nicht unkritisch von uns übernommen werden, wie Niehoff oder Schnitger, daher muß jede Registrierung in kritischem Ohr begutachtet werden – je aus dem Kontext

Es werden die Angaben zum Experimentieren an.





In S. Scheidts *Tabulatura Nova* wird der Gebrauch des Pedals (auch des Doppelpedals) besprochen. Es wird, wie oben bei Sweelinck schon angeschnitten, nicht nur als Baßklaviatur, sondern auch zur Ausführung des Cantus firmus in anderen Stimmen (Tenor und Alt) eingesetzt. Den Alt-Cantus firmus kann man auch absonderlich spielen mit 4. Partein auff dem Rückposetif/aber man muß den Discant auff dem Ober Clavir nehmen mit der Rechten Handt/den Tenor und Baß auff dem Pedal zugleich 2. Stimmen. Oder man spielt den Alt auff dem Pedal mit 4.fuß Ton im Pedal, welche Manier/ist die schönste unnd zum aller bequemsten zu thun (ST 223).

Aber auch für den Tenor-Cantus-firmus läßt sich das Pedal (mit z.B. Trompete 8) an manchen Stellen einsetzen (S. Scheidt: *Warum betrübst du dich*, Versus 8, *Choralis in Tenore*):

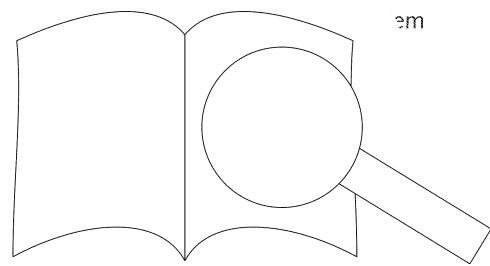


Man soll zwar beachten, *das der Tenor nicht höher als c' den man das d' auff der* (ST 223) steigt, nichtsdestoweniger dürfen wir natürlich heute auch die drei w stehenden Tasten bis f' einbeziehen, ohne die Intentionen der alten Meister. Von selbst versteht sich, daß ein Baß-Cantus-firmus im Pedal ausgeführt (Scheidt: *Warum betrübst du dich*, Versus 10, *Choralis in Basso*):



Das Pedal kann also in *der* Scheidt vielschichtige Verwendung finden, auch wenn es nicht vom Komr *... Virtuose Passagen darf das Pedal aber nicht übernehmen.*

Zu erwäh- *... Manualwechsel zwischen den einzelnen Teilen der freien Werke*  
 naturg *... wie in den in Kap. I.1. besprochenen Stücken, formalen Hintergrund.*  
 Anso *... die Manualverteilung bzw. den Manualwechsel vor (und z.B. die großen*  
 Chor: *... alle hat der Wechsel häufig Dialogf- ... fantasien*  
*dem Wechselspiel zwischen zwei C ... em*  
*... halb eines Klangkörpers (wie es in der*



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

# Die Ornamentik

Auf dem Gebiet der Verzierungen war Italien vorbildhaft, was schon durch ihre Bezeichnungen im nord-europäischen Bereich belegt wird.

## A. Die wesentliche Ornamentik bei Sweelinck

Sweelinck verwendet neben verschiedenen italienisierenden *Groppe*-Figuren und *Passaggi* ausschließlich //, das vermutlich eine kleine Verzierung mit der Hauptnote anfangend, entweder mit der Ober- oder mit der Untersekund alternierend, anzeigen soll (dem italienischen *tremolo* entsprechend). Hier ein Beispiel aus der *Toccata* in G:



Erreicht man den zu verzierenden Ton von unten, wird mit der Untersekund alternierend oben, entsprechend mit der Obersekund, und zwar normalerweise nur einmal (N.E. Ammerbachs in Teil A, Kap. I.3., S. 40). Genaues zur Ausführung des // (Der Fingersatz im obigen Beispiel entstammt der Quelle. Die zweimalige P führt zu einem deutlichen Einschnitt zwischen g und a. Der 3. Finger an der Obertaste aber bequemer, als nähme man hier den Daumen.)

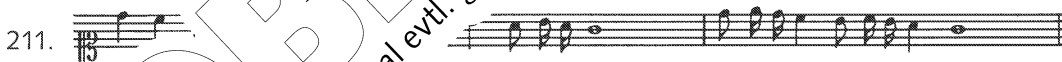
## B. Die wesentliche Ornamentik in Norddeutschland

Eine ganz frühe deutsche Quelle zur Ausführung dieser Ornamente ist M. Praetorius, auf der mehrere Generationen von nachfolgenden Komponisten sind (PT III 235):

1. *Tremulus ascendens*, ein „Triller“ von der Hauptnote nach oben (Bsp. 210 a.), bzw.
2. *Tremulus descendens*, dem Mordent entsprechend (Bsp. 211 a.), bzw.

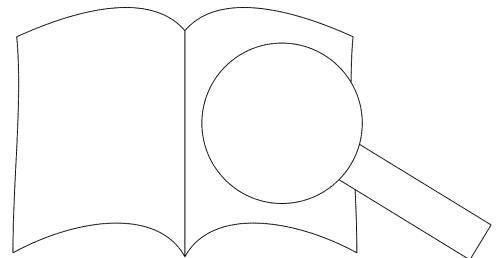


*Tremulus descendens* ist ein „Triller“ von der Hauptnote nach unten (Bsp. 211 a.), bzw. Praetorius teilt zwei Versionen mit:



Dieser in Praetorius' *Instrumenta pennata* [Kielinstrumente] (Bsp. 210 a.) bzw. 211 a.)

Der Bereich besonders interessant sind die Angaben von Praetorius (FM), der ein Enkelschüler Buxtehudes war. Seine Verzierungen spricht, führen die beiden Ornamente an.



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

Der *Trillo* (mit der Obersekund alternierend) fängt in beiden Quellen mit der Hauptnote an.  
Reincken verwendet:

1. II für den Triller, was dem Sweelinckschen // in aufrechter Form entspricht, und
2. X für den Mordent.

Fuhrmann unterscheidet zwischen:

1. *Trillo* (mit *tr.* angezeigt), mit großer Obersekund, der *scharff* angeschlagen werden soll, und
2. *Trillette* (mit *t.* angezeigt), mit kleiner Obersekund, der entsprechend *gelinder* angeschlagen wird (F 63f).
3. Mit + bezeichnet Fuhrmann den *Mordant* (FM 66).

Als weiteres Zeichen für den Mordent finden wir in den Quellen auch ✂.

Wie in Teil A, Kap. II.4. schon gesagt, können solche Verzierungsangaben die Ornamente immer nur in ihrer schematisch-notierbaren Urform präsentieren. Die Anzahl der Schläge dieser Verzierungen kann daher unterschiedlich sein, je nach Länge der zu verzierenden Note. Im folgenden Beispiel eines ausgeschrieb<sup>1</sup> Trillers (oder besser *Groppos*) wird eine lange Ausführung, die zur Dehnung des vierten Takte<sup>1</sup> sogar wörtlich gefordert (D. Buxtehude: *Praeludium* in E, 141):

212.

trillo longo

Hier nun ein Beispiel eines kurzen (wesentlichen) Trillers (F. T. ... eiland, Versus 3):

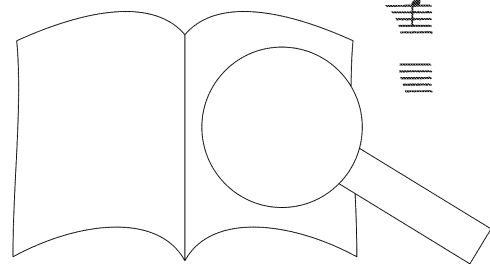
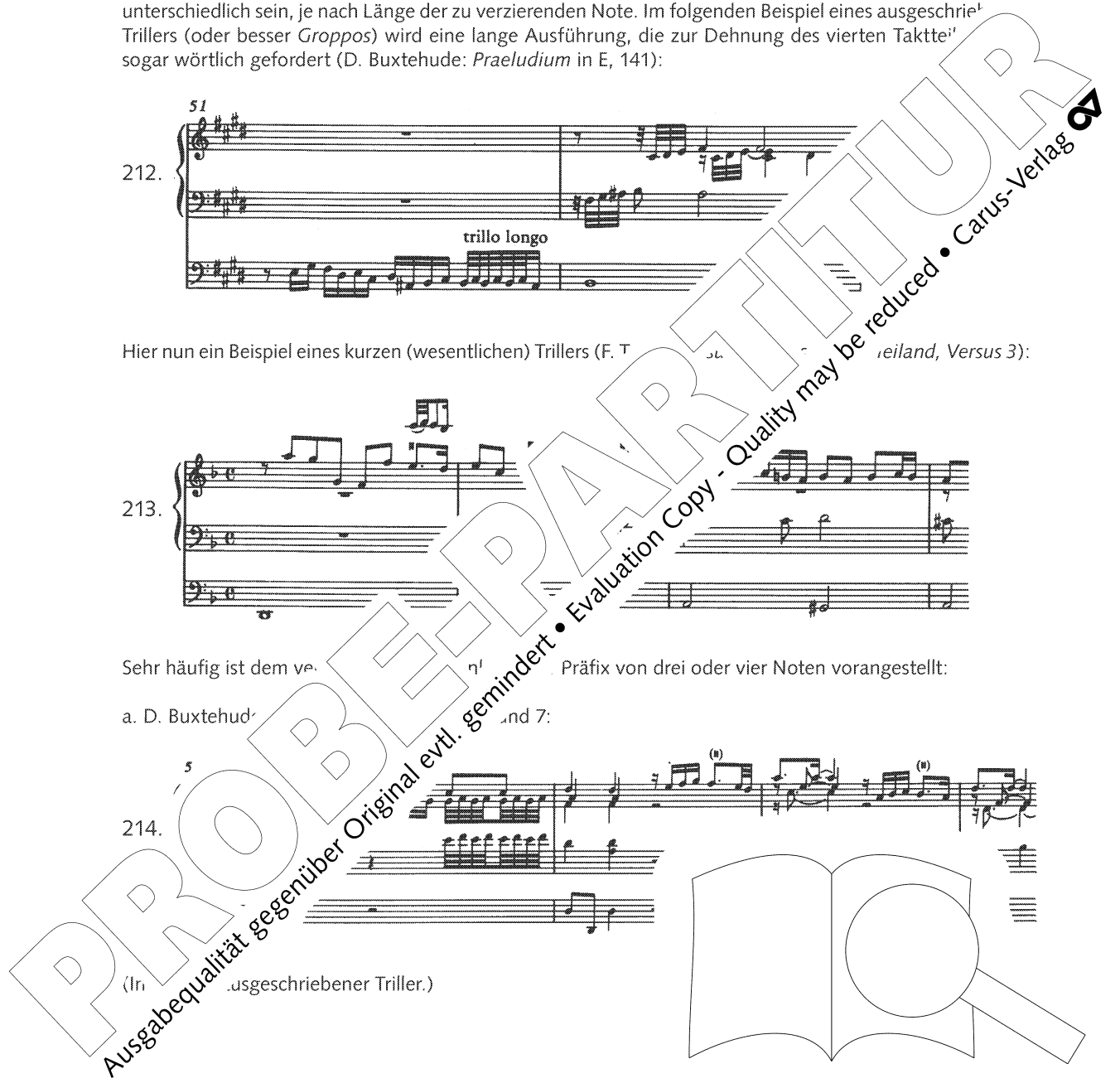
213.

Sehr häufig ist dem ve... Präfix von drei oder vier Noten vorangestellt:

a. D. Buxtehude... and 7:

214.

(In ...usgeschriebener Triller.)



b. N. Bruhns: *Praeludium* in G:

215.

Die jeweilige Ausführung:

216.

217.

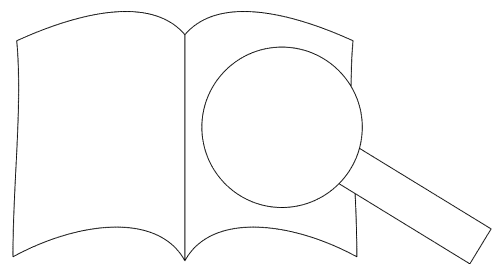
Das in der Beckmann-Ausgabe erscheinende Zeichen  $\omega$  soll wohl in anzeigen. Hier ein Beispiel aus Buxtehudes *Canzonetta* (169) in der V<sub>r</sub> mit den Zeichen Beckmanns in Klammern:

218.

Die Interpretation des Zeichens  $\omega$  als Sc.  $\text{f.}$  Buxtehudes *Praeludium* in g (149) möglich:

219. a.

Praetorius *One Dirutas* (s. Kap. I.1., S. 119 b-  
 S. 120) bezeichnet *Accentus* mit (PT III 2?  
 genügt festzuhalten, daß der frühe Schk  
 Die Ausführung von Bsp. 219 a. daher:



PROBEPARTITUR

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

In T. 50 und vor allem in T. 52 der genannten Fuge Buxtehudes ist eine Interpretation des Zeichens als Schleiffer wenig zufriedenstellend; hier wird es sich wohl eher um einen Mordent handeln.

Obwohl sämtliche Theoretiker den Triller grundsätzlich von der Hauptnote ausgeführt haben wollen, kann, zumindest bei späteren norddeutschen Komponisten wie V. Lübeck, nicht ausgeschlossen werden, daß der Triller gelegentlich in der noch zu besprechenden französischen Art mit der Obersekunde anfangen kann. Zum Beispiel: normalerweise ist der Kadenztriller auf der Vorhaltsquarte (auf der Dissonanz) plaziert (D. Buxtehude: *Praeludium* in D, 139):



In solchen Fällen soll der Triller stets mit der Hauptnote anfangen. Steht der Kadenztriller aber auf der Terz (z.B. der Dominante), also auf der Konsonz Note angefangen werden, damit die Vorhaltsdissonanz entstehen kann (V. I.

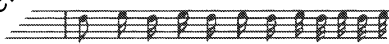
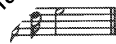


Dennoch sollte der Triller von der Hauptnote

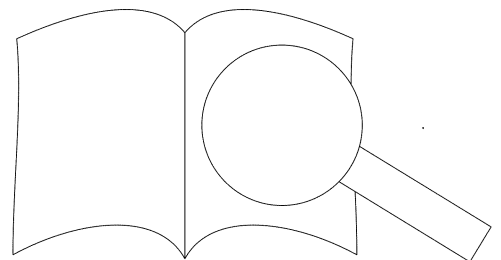
### C. Die willkürlichen Manier

Die norddeutschen wir, grundsätzlich den italienischen Vorbildern; Praetorius spricht daher von

1. Gruppo: *ve*



an den Cadentiis und Clausulis formalibus gebr werden (PT III 236).



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

2. Als *Gropo* bezeichnet Praetorius ebenfalls seinen folgendermaßen angegebenen *Trillo* (PT III 237):



Dieser soll laut Praetorius' Angaben langsam angefangen und *accelerando* ausgeführt werden. Fuhrmann nennt diese Verzierung *Tremoletto*. Sie entspricht dem *Vibrato* der Geigen (FM 66), ist aber *behutsam zu gebrauchen* (FM 66) und eher vokaliter als instrumentaliter einzusetzen, was durch die Textierung in Praetorius' Beispiel bestätigt wird.

Als ein ausgeschriebenes Beispiel dieser Verzierung kann die Tonrepetition in T. 3 der *Fuga* in g von J.A. Reincken (bzw. J.H. Buttstett – die Urheberschaft ist nicht geklärt) gelten:



Solche Tonrepetitionen waren auch unter der Bezeichnung *Bombus* oder *Schw...*

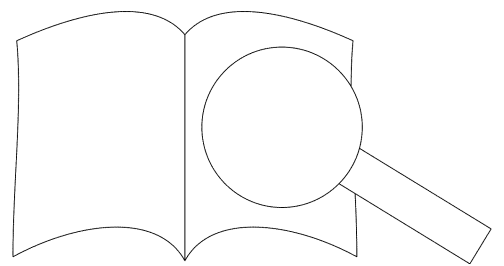
Darüber hinaus ist bei Praetorius von *Tirata* (PT III 236) und *Passaggi* (P... erfahren solche Tiraten meist ein jähes, dramatisches Ende (*Toccata*...



Folgender *Pedal-Gropo* ist ein a... reschri... (D. Buxtehude: *Praeludium* in... dieser ist gewiß *accelerando* auszuführen



...pi und *Passaggi* werden in den weite...  
...geführt.  
...en Gruppierungen schneller Notenwerte als...  
...ung entscheidend, da diese rhythmisch recht fi...



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

## Die freien Werke: Praeludium, Praeambulum, Toccata

Zwischen diesen drei Werkbezeichnungen besteht im norddeutschen Hochbarock formal gesehen kein wesentlicher Unterschied. Normalerweise setzt sich ein solches Stück aus freien und motivisch gearbeiteten Teilen im Wechsel zusammen. Eine fünfteilige Form ist die Norm: freier Teil (Toccata) – Fuge – freier Teil (Toccata oder Rezitativ) – Fuge – freier Teil (Toccata). Es können aber weitere freie Teile und Fugen hinzukommen bzw. zwei fugierte Teile ohne freies Zwischenspiel aufeinanderfolgen.

Die „Urform“ dieser Gattung ist natürlich die italienische Toccata, die bei Sweelinck, vor allem aber bei J.J. Froberger, der in Rom bei Frescobaldi studiert hatte, eine formale Straffung erfuhr (vgl. Kap. I.4.).

Bei J. Praetorius d.J. und H. Scheidemann ist diese Form schon im Ansatz vorhanden (aber eher zweiteilig: freier Teil – fugierter Teil) und wird dann von Buxtehude und seinen Zeitgenossen weiter differenziert.

Als Beispiel diene hier von D. Buxtehude *Praeludium* in D (139).

„Toccata I“

Registrierung: kleines Pleno (auf 8'-Fundament, HW oder Pos.), Pedal 16füßig, eventuell mit

Der Anfang, in typisch norddeutscher Weise einstimmig einsetzend, entspricht in ausgeschrieb-

weitesten Sinne dem Arpeggieren der Toccataanfänge bei Frescobaldi. Darüber hinaus

klanglich reizvoller, humorvoller und dementsprechend „luftig“ zu artikulierender Dis-

Tief (bzw. zwischen zwei verschiedenen „Personen“) statt.

Hier ein weiteres Beispiel ausgeschriebener Arpeggi bei Buxtehude: *Praeludium*

Über die Akzentuierung entscheide' der harmonische Verlauf (vgl. Teil A, Kap. I.4.), die Takt- oder Mensurstriche ver-

D zunächst eine halbtaktige A' entuier

gleichmäßig (auftaktig) ar'

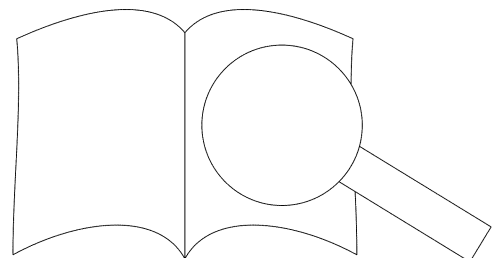
halbtaktige Betonung. Ir

Die den Pedaltriller in

schon anhand an'

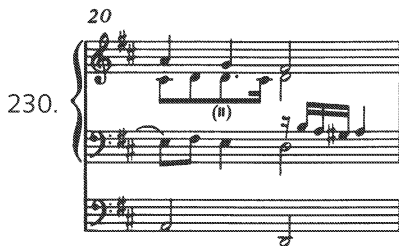
Stillstand komr

228.



Als schlichtes Beispiel eines *Groppos* kann die Manualiter-Figur in T. 8 dienen. Interessant ist der Vergleich mit der wesentlichen Verzierung im vorausgehenden Takt (Bsp. 229); der Unterschied zwischen beiden Ornamenten ist in der Ausführung nicht erheblich.

Ab T. 9 spielt die in norddeutscher Orgelmusik häufig auftretende *Figura suspirans* („seufzende Figur“, vgl. S. 96), die auftaktige Form des Paeons (IV: ♩♩♩), eine wichtige Rolle. In der typischen Klausel in T. 20 verlangt das punktierte d' einen Triller, so wie im Alt in T. 17:



Fuge I (T. 21ff)

Registrierung: z.B. Prinzipal 8 + 4 (+ 2), Pedal nach Belieben auf 16'- oder 8'-Basis, da hi zwischen Tenor und Baß stattfindet.

Das Tempo bleibt gleich oder wird etwas langsamer als in der „Toccata I“  
Dieser ersten Fuge liegt ein für die norddeutsche Schule typisches „Reper“  
der italienischen *Canzona* – vgl. Bsp. 201.

Soll das vierte 8tel des Themas (Taktmitte) akzentuierter sein als die  
in diesem Takt auf das punktierte 8tel? Die Eins im folgenden Ta'  
8tel nicht zu kurz bzw. die jambischen 8tel-Auftakte in T. 22  
aus der Taste gehen.

Der Triller (||) von der Hauptnote aus.

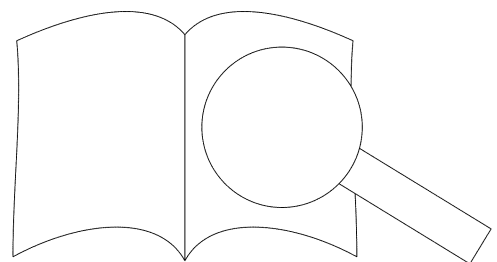
In T. 27 (Tenor) und 31 (Sopran) || im Thema eben auch in T. 25.

T. 33: hier läßt sich die Verzierung im A' „belegt“ ist:



Der Herausgabe hat wohlweislich den Triller  
Tr' , Alt. In T. 35 und 41 kann im Sop

ue überhaupt keinen Triller im Pedal spielen  
ute ist der Triller zwar möglich, fällt aber techn  
or, vertreten. Die Konsequenz aus diesen Überlegungr



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



an unbezeichneten Stellen nicht zu ergänzen. Das Zeichen || kehrt ab T. 45 in der Quelle wieder, an einer Stelle, wo durch den Triller spieltechnisch kaum Schwierigkeiten entstehen. Immer ergänzen zu wollen ist ein recht wissenschaftlicher Gedanke, es sollte doch stets der Bezug zur Spielpraxis gewahrt bleiben. Ab T. 55 kehrt Buxtehude zur *Figura suspirans* zurück (in T. 58 auch in 32steln), und leitet damit zum folgenden Toccatenteil über.

„Toccata II“ (Rezitativ I), *Adagio* (T. 62–69)

Registrierung: Hauptwerkpleno (auf 16'-Basis), Pedal entsprechend (mit Zunge 16?).

Das Tempo nehme man in diesem Teil etwas zurück (*Adagio* hier im Sinne von „frei im Tempo“ oder vielleicht auch nur: „in langen Notenwerten verlaufend“).

Vergleichen wir an dieser Stelle die beiden rezitativischen Teile T. 62–69 und T. 87–94. Das erste Rezitativ ist nicht verziert, das zweite schon mit *Groppi* versehen. Das erste Rezitativ dergestalt zu verzieren, dem zweiten ähnelt, wird gewiß nicht im Sinne des Komponisten sein. Hier ist nochmals zu betrachten, dass solche langen Notenwerte nicht automatisch verziert werden müssen. Es fehlt einem solche Notenbild nicht an Aussagekraft. *Denn wie viel Gewürtz die Speisen verderben; Also auch liche Trilliren etc. einen Gesang* (FM 66).

Das erste Rezitativ steht in der Tradition der in Kap. I.1. besprochenen *Toccata di di* (Bsp. 200), in welcher die harmonischen Spannungen und ihre Auflösungen in der ersten Hälfte sind. Im zweiten Rezitativ bei Buxtehude werden die harmonischen Herbheiten abgeschwächt. In einer alten Stimmung bleiben die Akkorde in solch entlegenen Positionen spannungsgeladen.

„Intermezzo“ (T. 70–86)

Registrierung: Positivpleno, Pedal entsprechend, mit 8'- oder 16'-Pedal

Tempo etwa wie am Anfang (die 16tel-Figurationen sind in der ersten Hälfte T. 3ff ähnlich). Wie können die sich ständig wiederholenden Figurationen zu größeren Gruppen zusammengefaßt werden? An der Entwicklung ergeben sich interessante Ergebnisse.

Man kann in die folgende

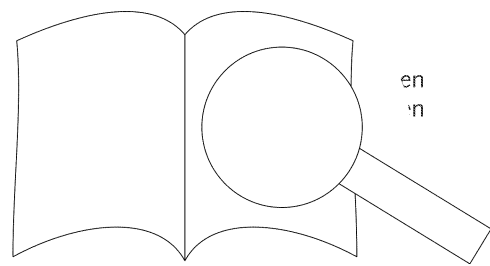
„Toccata III“ (Rezitativ II) (T. 87–111) am besten darzustellen ist, mit oder ohne vorausgehendes Ritardando hinein. sich jeweils zwei Takte zu einer musikalischen Einheit. Die Verzierungstöne sind durch die Pedalstimme hörbar zu machen.

Ab T. 95 Tempo etwa wie am Anfang. dramatischerem Gestus! Die 16tel-Akkorde nicht zu kurz spielen.

In T. 98 hält man sich für etwa bis zum dritten Taktteil aus, damit die weiterlaufende fünfte Stimm

T. 103 aufsteigend, Satz rhetorisch gestalten. Typisch für Buxtehude ist die davorstehende Pedalstimme, die man am besten ohne jegliches Ritardando ausführt. In T. 105 mit dem Vermerk *Pedahl* vorzunehmen. Die rechte Hand ist aber ebenso empfehlenswert.

Die norddeutschen Toccatenform soll das *Pedahl* (Ausgabe K. Beckmanns). Neben Textkritik und anreicherung willkürlichen Manieren hier Beachtung verdienen. „Katalog“ dieser Verzierungen in norddeutscher Musik.



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

## „Toccata I“

Registrierung: großes Pleno auf 16'-Fundament (eventuell mit Trompete 8), Positiv entsprechend, Pedal mit Zunge 16'.

Eine Verteilung der ersten 20 Takte auf Hauptwerk und Positiv ist durchaus möglich (T. 1–5: HW, T. 6–10: Pos., T. 11–12 (Mitte): HW, T. 12 (Mitte)–16 (Mitte): Pos., T. 16 (Mitte)–20: HW). Durch die ähnliche Klangquantität des Hauptwerks und Positivs der historischen norddeutschen Orgel konnte zu beiden Plena dieselbe Pedalregistrierung verwendet werden. Durch diese Verteilung werden die eher langsamen Passagen auf dem trakturmäßig schwergelenden Hauptwerk, die spielerischen, virtuoserer Stellen auf dem leichterehenden Positiv sinnvoll realisiert.

Die (leider) häufig relativ schwach besetzten Nebenwerke unserer heutigen Instrumente (Positiv ohne vollständiges Prinzipalpleno) erfordern aber meist, daß beim Wechsel zum Positiv das Pedal abregistriert wird. An manchen Instrumenten ist es daher empfehlenswert, den ganzen Anfangsteil auf dem Hauptwerk zu spielen.

Nach dem frei und leidenschaftlich auszuführenden *stylus-phantasticus*-Anfang (in immanenter Zweistimmigkeit man denke an Interpunktio und Akzentuierung) folgt ein dreistimmiger *Groppo* – ein ausgemordent. Da es sich um ein Ornament handelt, sollte man diese Figuration relativ frei akzentlos spielen.

Die Haltebögen in T. 5 hinein sind ergänzt; erneutes Anschlagen sämtlicher Töne in T. 5

Akzent. Wie in Teil A, Kap. II.1. gezeigt, verlangt die Taktart 18/16 (in T. 6) ein  $f'$

Tempo, deutliche Artikulation und nur wenige Betonungen. Tempoverhältnis: alt

Es stellt sich hier dieselbe Frage wie am Anfang des *Praeludium* in g (149):

16tel-Sextolen in 2x3 oder 3x2 16tel zu unterteilen sind. Während die Grund

Aufbau der Figuration her manchmal eindeutig ist (T. 2–8: 2x3 16tel, T

zweideutig (T. 1 und 9–14), bleibt die Lage bei Bruhns durchgeh

der Quelle das  $gis'$  des Altus mit dem  $c^2$  des Soprans zusammen r

Eine Artikulationsweise, die, bei beiden genannten Stücken, nur

wird dem Zuhörer keine Eindeutigkeit vermitteln: eine reiz

T. 11: originale Taktvorzeichnung  $\phi$ . Hier wird man zu

Taktvorzeichnung – zurückkehren. Auch hier sind

In T. 11 finden wir im Sopran einen ausgeschrie

auszuführen ist ( $d^2$  aber relativ kurz nehmen)

T. 13: Tempoverhältnis alt 4tel = neu pui

T. 16ff: ausgeschriebenes, rhythmische

Frescobaldis *Toccata terza* v

64steln).

T. 18: wieder eine Art  $f'$

4tel  $dis^2$  kann man

der Dominante).

wird durch ih

Fuge I (T

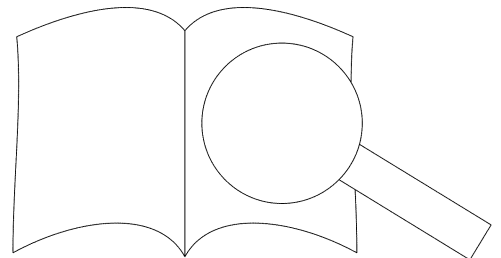
R

in Teil A, Kap. II.3., S. 94 angesprochen, w

dichte Artikulation der Halbenoten empfie

onsmotiv (Paeon I:  $\sim\sim\sim$ ) beherrscht. Hier tr

wiegespräch.



In dieser Fuge befinden sich etliche *Tiraten* unterschiedlicher Länge. Im Ganzen gesehen sind sämtliche Gruppierungen von Notenwerten kleiner als 8tel als *Groppi* zu verstehen und entsprechend rhythmisch frei auszuführen.

T. 32: Verzierung (hier mit der Hauptnote anzufangen) eventuell auf  $\text{fis}^1$  ergänzen, im weiteren Verlauf an ähnlich lautenden Stellen verfähre man ebenso.

T. 35: Die beiden letzten Noten im Sopran sehen aus wie ein Nachschlag (vgl. T. 57 und 58).

T. 43: Haltebogen von  $\text{g}^1$  zu  $\text{g}^1$  ergänzen; denn in der ganzen Fuge sind alle solche verzierenden Figurationen auftaktig.

T. 63f: Sopran und Alt in der Quelle (wie in der Peters- bzw. Doblinger-Ausgabe):



T. 73: eine Verzierung auf punktiertem 4tel  $\text{fis}^2$  kann ergänzt werden. Diese vorausgehenden 16tel-Präfixes mit der Obersekunde anfangen, andernfalls müßte angeschlagen werden. Die zwei 16tel am Ende des Taktes können als Nachschlag werden im selben Tempo wie die Trillerschläge ausgeführt. (Zum Triller siehe Kap. II.5.)

T. 80: ein sehr phantasievoller *Gropo*, deutlich zu artikulieren, da sehr zugedeckt ist. Der Haltebogen in diesen Takt hinein ist erst

„Toccata II“ (T. 81–132) ist mehrteilig angelegt.

Die kraftvollen Fanfarenklänge des ersten Teiles im freien Tempo herauszuheben, deutliche Artikulation und wirkungsvolle Pausen im freien Tempo herauszuheben.

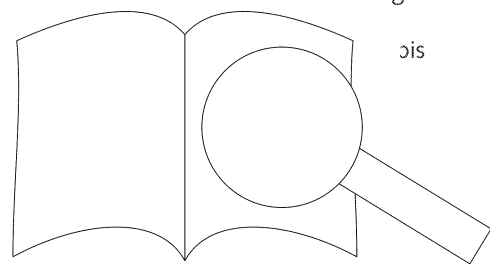
T. 84: erste Notengruppe in der linken Hand darzustellen, womöglich im Accelerando bezeichnet: sie ist als eine Figuration

T. 84/89: hier schreibt Bruhns den Anfang anfangend, dann schneller fortwährend diese Verzierung der folgenden, bei Buxtehude (Nun freut euch, lieben Christen) maßmaßen ausgeschriebenen:



Das arden, in jedem Falle „frei“. Die le der Quelle ein 16tel ( $\text{g}^1$ , bzw.  $\text{fis}^1$  in T. 89) Diese später als original notiert zu befeindliche dissonante Reibung. Der Oberstimme kann der Triller bis zu

an, 32steln am Ende des Taktes steht in der Quelle, werden, daß die ganze Gruppierung ab Taktmitte



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

T. 89: *Trillo longo* impliziert, daß das *adagio* hier noch langsamer genommen werden muß als in T. 84.

T. 90: Tempoverhältnis: alt 8tel des *adagios* = neu punktiertes 4tel (also etwas langsamer als in T. 13ff). Den Gigue-Rhythmus durch deutliche Artikulation herausstellen.

Dieser Teil sollte in Plenoregistrierung auf Hauptwerk oder Positiv vorgetragen werden. Ein klanglicher Abbau auf Grund der Wiederholung ab T. 92 ist nicht unbedingt angezeigt; eine Wiederholung muß nicht immer ein Echo mit Abschwächung bedeuten, sondern kann als Bestätigung gemeint sein, und diese ist dann genauso laut zu spielen. Dies wird hier durch die Zunahme an Stimmen ab Ende von T. 92 noch unterstrichen.

T. 95: *Harpeggio*, also ein ausnotiertes Brechen von Akkorden in geigerischer Art. Hier sind verschiedene Registrierungen möglich, vom Nebenwerkpleno bis 4'-Flöte solo; das Pedal registriert man im letzten Falle wohl nur 8füßig. Tempo langsamer als vorhin, etwa: alt punktiertes 4tel = neu 4tel. (Reines Fingerspiel bei den 32steln, eventuell verbunden mit einer kleinen Schüttelbewegung der Hand. Oberarme dabei entspannen.) Die harmonische Entwicklung beachten.

T. 112: Registrierung: z.B. (Nebenwerk-)Pleno oder leisere Prinzipalmischung, Pedal entspr Tempoverhältnis: alt punktiertes 4tel = neu Halbenote. Pausen nicht zu kurz aushalten, eher i' beide Akkorde gleich lang spielen (--). Hier gilt für das Auszieren, was oben bei Buxtehudes r. D gesagt wurde (S. 148).

T. 120: Hauptwerk. *Presto* = sehr schnell; alt Halbenote = neu punktierte Ganze können als Nachschläge zu ergänzender (Hauptnote-)Triller verstanden werden

T. 126: *Adagio*: entweder alt Ganzenote = neu 8tel oder punktierte G dramatisch spielen, wohl aber den halbtaktigen Verlauf berücksichtigen (betonen).

## Fuge II

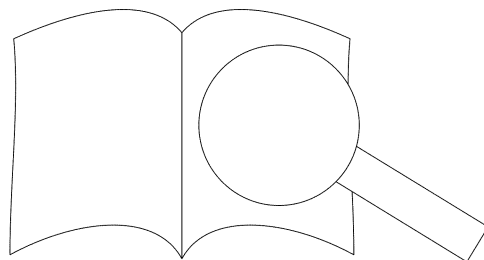
Registrierung: Hauptwerkpleno (mit oder ohne 16'), Pedal

Tempoverhältnis zum vorausgehenden Teil: alt 4tel Scharfer Gigue-Rhythmus; es ist vor allem wichtig, folgenden 8tel deutlich zu artikulieren. Das 8tel punktierten 8tel und dem folgenden 8tel deutlich zu artikulieren. Das 8tel lang aushalten, weil es sonst betont erscheint. Die Vorstellung eines De



Den Trille von 16ta. V it der Obersekunde an (dis<sup>2</sup> ist Terz der Dominante). Alle Gruppierungen pi, wie in der ersten Fuge. leichungsgründen im folgenden vie' e daher die quellennähere Peters- od

i. 92f. Eine Verteilung HW – Pos. – HW kann



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

T. 154: diese Pause ist eine sehr rhetorische, ihre Länge muß daher vom Nachhall abhängig sein; in trockenen Räumen könnte sie demnach sogar kürzer als notiert sein.

T. 155: originale Taktvorzeichnung:  $\text{C}$  24/16. Nach Teil A, Kap. II.1. soll das Tempo daher etwas ruhiger sein als bei 24/16 (vgl. 18/16 des Anfangs). Freies Tempo, Verhältnis etwa: alt punktiertes 4tel = neu punktiertes 4tel. Dramatische Pausen.

T. 158ff: zwischen 32tel und 16tel stets deutlich absetzen.

T. 160f: die Quelle enthält keinen Hinweis darauf, daß das Pedal die hinzutretende Stimme übernehmen soll.

Der teilweise sehr kleingliedrige formale Aufbau des *Praeludiums* in e erfordert eine wohlüberlegte, geschlossene Darstellung, erreichbar durch die oben vorgeschlagenen Registrierungen und bewußt gestalteten Tempoverhältnisse.

## Ergänzung von Verzierungen

Als Ausgangspunkt der Erörterung von dieser Thematik sollen M.H. Fuhrmanns Angaben *in nuce* (1715, vgl. NM 303) dienen.

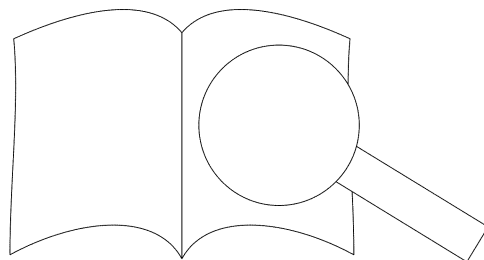
Fuhrmann möchte folgende Stellen verziert haben:

1. punktierte und synkopierte Noten,
2. langsame Noten in der Oberstimme,
3. vorletzte und vorvorletzte Note in Kadenzfiguren.

Demnach sollte in allen Kadenzfiguren wie der folgenden, die z. B. in T. 32 vorkommt, im Sinne von 1. und 3. mit einem Triller versehen werden (s. auch Bsp. 27).



In der ersten Fuge im *Praeludium* in e, die in T. 32 beginnt, wird ein Triller in T. 32 angebracht, was Punkt 2 entspricht. Ebenfalls könnte in T. 49 die Kadenzfigur durch einen Triller ergänzt werden, gemäß Punkt 3:



In T. 72 wiederum könnte ein Mordent, laut Punkt 1, auf dem punktierten 4tel e<sup>2</sup> angebracht werden:

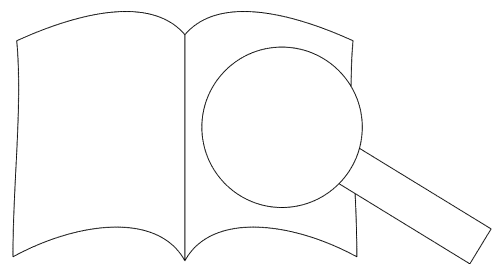
237.

Zur Problematik der Ergänzung von willkürlichen Manieren wurde bei der Besprechung des *Praeludii* D (139) von D. Buxtehude weiter oben kurz Stellung genommen. Im folgenden Beispiel aus *Buxtehude Praeludium in e* (142) ist der Rezitativteil zunächst reich mit *Groppi* und anderen Durchschmückungen ornamentiert, es folgen ruhigere Notenwerte, zum Ende hin treten wieder mehr Verzierung...

238.

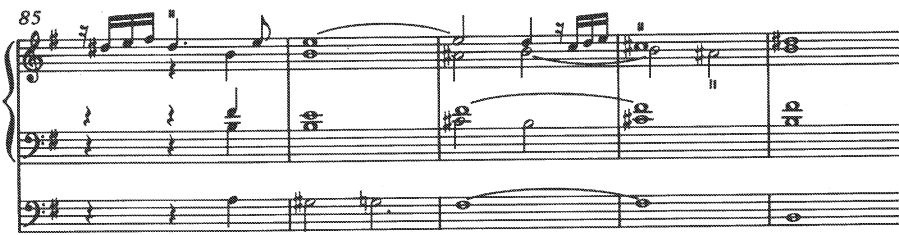
In T. 106 d. wären ein paar wesentliche Verzierung auf weitere willkürliche Manieren vor...

in e von Bruhns könnte ab T. 85 ähnlich französischer Art entstehen (wie oben bei Böll... eile kommt in einer unverzierten Version am b... etwa wie folgt:



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

239. 

Gleiches gilt für die beiden motettischen Fugen in Buxtehudes *Praeludium* in g (149). Diese „Riccaren“ nehmen insofern eine Sonderposition in Buxtehudes Œuvre ein, als seine Fugen sonst instrumental konzipiert sind, im Sinne der italienischen Canzona. Auch die längeren Notenwerte in T. 112ff im oben behandelten *Praeludium* in e von Bruhns verlangen nicht nach willkürlichen Auszierungen; im Vordergrund steht die chromatische Spannung, von der durch zwischen den Akkorden eingefügte Läufe abgelenkt wird!

### Weitere Angaben im Notentext und Besonderheiten der Notation

#### 1. con discretione

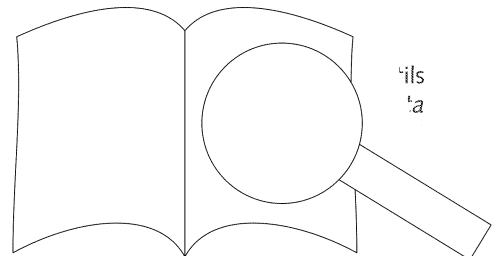
Diese Bezeichnung bezieht sich nicht so sehr auf die Registrierung, sondern deutlich, mit Maße, nemlich nicht zu geschwinde, noch zu langsam nach Belieben bald langsam bald geschwinde spielen möge (M<sup>o</sup> in E, 141):

240. 

2. Der Verlängerungspunkt 'unctus' auch in Norddeutschland in der Funktion des Fermatezeichens auf (D. B. vgl. Kap. I.1., S. 123):

241. 

Verlängerung im Sinne des weiter unten zu besprechen ist eine seltene Ausnahme sein. Eine Stelle, die zwar französisch an, sollte aber – sehen wir es wert werden.



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

242.

Charakterisierend artikuliert (den Punkt ersetzt man in der Ausführung durch eine 16tel-Pause) w Stelle kraftvoll und majestätisch genug erscheinen. (Die nicht punktierten 8tel in T. 57ff sollte wie notiert ausgeführt werden.)

Rhythmisch ungeändert sollten auch folgende Themen Buxtehudes bleiben:

a. *Praeludium* in fis (146):

243.

b. *Praeludium* in g (149):

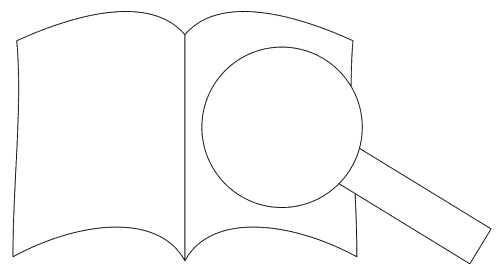
244.

In Bsp. 244 kommt man bei ein müßten nicht die punktiert werden? Die Gleichzeitigkeit aber davon, daß man ...noten sehr bald in große Entscheidungsnot: punktierenden Stimmen ebenfalls doppel-punktiert ...c. punktierten Noten im Original (vgl. T. 120ff) zeugt ...sen soll.

Den typischen n ... sollte man in der Regel unangetastet lassen.

Ein Beleg ... Buxtehudes *Te deum laudamus* (218):

245.



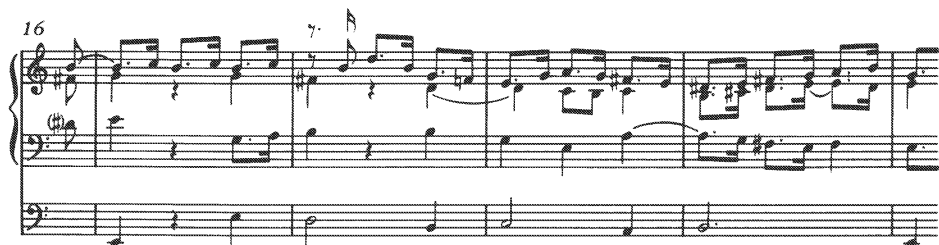
PROBEPARTITUR

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



In T. 88 muß  $c^2$  8tel bleiben, weil bei der anschließenden Wiederholung des Motivs  $e^2$  ebenfalls 8tel ist. Die Version in T. 91 ist also die Ausnahme und nicht die Regel. Anders ist die Lage, wenn längere Zeit eine durchgehende Punktierung vorhanden ist (D. Buxtehude: *Ciaccona* in e, 160):

246.




Musical score for example 246, measures 16-18. It shows a treble and bass clef with various rhythmic notations, including eighth notes and a 7-measure rest.

Hier muß in T. 18 das  $h^1$  des Soprans als 16tel ausgeführt werden. Analog dazu muß in Bsp. 225 das erste G des Pedals als 16tel gespielt werden. Pausen wurden i üblicherweise nicht punktiert notiert (vgl. Kap. I.1., S. 126 bzw. Bsp. 193).

4. Da die Normalanschlagsart das Non Legato war, wurde in folgender Weise ein Überlegato notiert (V. Lübeck: *Praeludium* in E):

247.



Musical score for example 247, measures 22-24. It shows a treble and bass clef with various rhythmic notations, including eighth notes and a 7-measure rest.

Während die 16tel des Pedals non legato zu spielen sind, werden die 8tel der rechten Hand überstimmen, mit einem ähnlichen Motiv, im Überlegato notiert. Die Folge der 8tel ist ein „più forte“ gegenüber der Pedalversion. (Um ein dichtes Legato zu erreichen, werden die Altstimme mit der linken Hand.)

5. Ein Beispiel des Legatobogens in  $c^2$  wird wir in Teil A, Kap. II.4. gesehen (Bsp. 153). In der *Ciaccona* in c (159) von P. Buxtehude sind die 8tel als geschriebenen, kurzen Vorhalte mit den ihnen zustehenden Legatobögen (die 8tel sind grundsätzlich an die Auflösung angebunden):

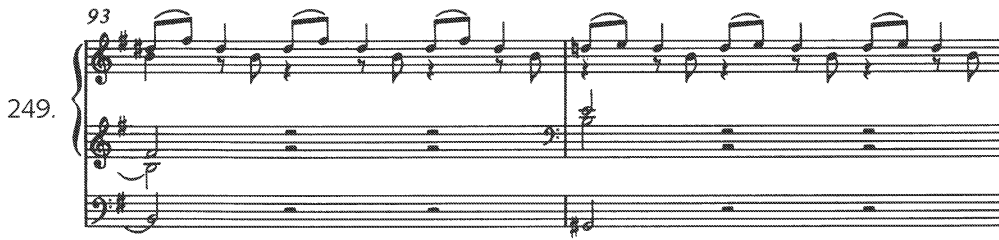
248.



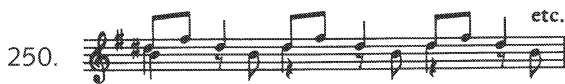
Musical score for example 248, measures 114-116. It shows a treble and bass clef with various rhythmic notations, including eighth notes and a 7-measure rest.

Es ist immer der Verdacht auf, diese Vorhalte seien in dem „Andreas-Bach-Buch“ eingefügt worden. Denn die deutsche Orgelmusik dieser Epoche.

Die Bögen über den Arpeggio-Figuren in Bruhns' *Praeludium* in G verraten den Geiger:



Hier ist folgende Ausführung möglich:



Weitere Übungsstücke:

D. Buxtehude: *Praeludium* in C (137), d (140), E (141), fis (146), g (149), *Toccat*a in d (155)

großartiger Höhepunkt: *Praeludium* in e (142)

V. Lübeck: *Praeludium* in E.

## Die choralgebundenen Werke

Die Bearbeitung des lutherischen Chorales hat natürlich im protestantischen Barock eine wichtige Rolle gespielt. Aus unserer nach-Bachschen Sicht mutet es dabei sonderbar an, dass die Choralbearbeitung nicht oder nur selten durch die Musik ausgedrückt wird. Den norddeutschen Organisten geht es vornehmlich um die Vollkommenheit des Satzgefüges, also um Objektives, als um die Darstellung von (subjektiven) Affektes oder theologischer Inhalte.

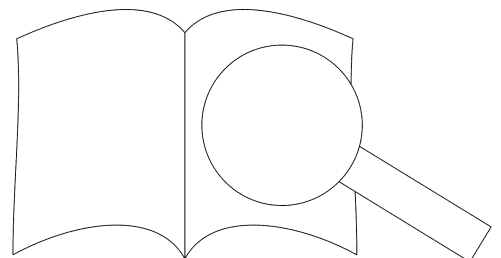
Die kurzen, als **Orgelchoräle** zu bezeichnenden Stücke, die in der Barockzeit entstanden, führen, sind durchaus schematisch aufgebaut. Wir finden häufig Vorimitation der Choralstimme in längeren Notenwerten, gefolgt von der Begleitung durch die Unterstimmen ist generalmäßig.

Eine nur diesem Teil Deutschlands eigene, aber in der Barockzeit weit verbreitete Gattung sind die großen **Choralfantasien**, die teilweise von göttlicher Länge sind. Beispiele sind die *Choralfantasien* von Bach, *Babylon* von Reincken oder *Nun freuet sich, lieben Christen gemein* (210) von Bach.

In diesem Formtyp vereinen sich die unter dem Namen **Choralfantasie** bekannten Kompositionsverfahren wie die oben genannte **Choralfantasie** mit den **Choralfantasien**, in denen nur kleinere Elemente des Cantus firmus bei häufiger Wiederholung bearbeitet werden, toccatenhafte Passagen im *stylus phantasticus* und fugierte Passagen in der **Choralfantasie** oder instrumentaler Manier.

Entsprechend vielfältig sind die Möglichkeiten der Registrierung solcher Stücke sein. Hier lassen sich die oben angeführten Registrierungen in bunter Folge anwenden. Man denke an die

Möglichkeit, das **Choralfantasie** zu registrieren, aber leichter auszuführen als mit modernem, sind vor allem die häufige Registrierung in der **Choralfantasie** beim Spiel auf zwei Manualen (J.A. Reincken: *An Wasserfl*)



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

Des weiteren birgt der sehr schnelle Manualwechsel technische Gefahren (F. Tunder: *Christ lag in Todesbanden*):



Weitere eindrucksvolle Beispiele dieses Formtyps sind *Te deum laudamus* (218) von D. Buxtehude und *Nun komm, der Heiden Heiland* von N. Bruhns, in welchem letzterem der *stylus phantasticus* sich besonders behauptet.

Bei den beiden *Magnificat primi toni* (203 und 204) von Buxtehude handelt es sich um rein instrumentale Stücke, in denen ein Cantus firmus nicht explicit in Erscheinung tritt (wie es in der dritten Variation der Fall ist).

## Weitere Formtypen

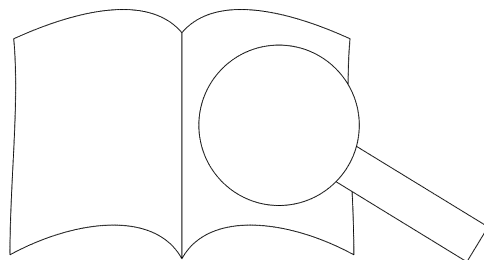
**Canzona** und **Canzonetta** sind imitatorische Manualiter-Formtypen im Dreiertakt, die oft über eine **Ciaccona** (eine kunstvoll gebaute Stücke im Dreiertakt über ein Thema) aufbauen. Interessant ist der architektonische Aufbau der **Passacaglia** Buxtehudes (161), die in drei Abschnitte mit je sieben Variationen gliedern läßt.

Von G. Böhm sind hauptsächlich **Partiten** überliefert, die oft chromatische Linien (gebrochene Akkorde in tiefer Lage) aufweisen.

Ähnlich cembalistisch sieht das Notenbild von **Magnificat** aus (vgl. z.B. die **Toccata** in G von Reincken oder das **Praeludium** von Buxtehude). Andererseits deuten die vielen langen Töne doch auf eine Ausführenden hin (dem Positivklang) hin. Auf dem Cembalo müssen längere Töne nach Bedarf im Vorwort zu *Il primo libro di toccate* im Sinne der Forderung Frescobaldi

Ein sehr reizvolles Beispiel einer **Fuga** ist diejenige in C (174) von Buxtehude, eine Gigue.

Die Partiten Scheidts stehen nicht immer in der gleichen Höhe derjenigen, zumindest weltlichen, seines Lehrers Sweelinck. Die **Tabulatura Nova** ist die **Fantasia super: Io son ferito lasso** („Ich bin verwundet“), ein Madrigal Palestrinas), voll ausdrucksstarker Chromatik und ausgeklügelter, exzentrischer Zeichnung **Fantasia** wird hier in gleicher Bedeutung eines streng kontrapunktischen Stückes schon bei Frescobaldi. (Das Pedal kann hier wie weiter oben erklärt, siehe ...)



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

### 1.3. Frankreich

Erforderliches Notenmaterial:  
François Couperin: *Pièces d'orgue*  
Nicolas de Grigny: *Livre d'orgue*.

#### Musikgeschichtlicher Abriß

Quellen französischer Tastenmusik, welche mit *Codex Faenza* oder *Buxheimer Orgelbuch* vergleichbar wären, sind nicht überliefert. 1531 erschienen zwei Drucke von **Pierre Attaignant** (um 1494–1552), welche sakrale Musik für verschiedene Anlässe enthalten (Messen, Magnificats). Das Satzbild eines *Magnificat secundi toni* verrät die innere Verwandtschaft mit der Musik eines M.A. Cavazzoni (vgl. Bsp. 178):

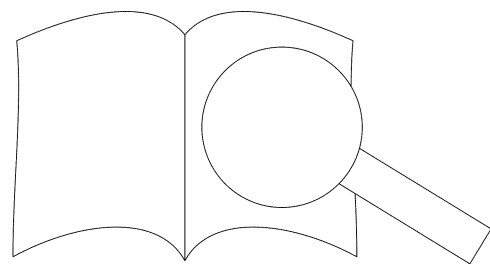


Die Vaterfigur der klassischen französische Orgelmusik ist **Pierre Attaignant** (1562/63–1633). Sein reichhaltiges Œuvre ist einerseits der alte. *seconda prattica* (praktisch), andererseits instrumentalen Formtypen der *seconda prattica* verbunden, andererseits instrumentalen Kompositionsstil des *Grand Siècle* (17. und 18. Jh.), auf sich nur geringe Ansätze zum späteren Kompositionsstil des *Grand Siècle* (1660) von **François Roberday** (1624–1680).

Erst im *Premier Livre d'orgue* (1672) von **Gabriel Nivers** (um 1632–1714) begegnen wir den Merkmalen eines geradezu opernhaften Orgelwerks, der vor allem durch die Übernahme von Elementen des Opernstils (z.B. *Andante-Allegro*) geprägt ist, wie z.B. der Ouverturenform (langsam-schnell-langsam). Die starke Bevorzugung des Rezitativisch-Melodischen führt allmählich zu einer mehr melodischen polyphonen Schreibweise eines Titelouze.

Bei Nivers sind ausführliche Aufführungshinweise in den Vorworten der Drucke enthalten, die teilweise, die Registrierung als auch die Ornamentik betrifft. Mit Nivers beginnt die Epoche der französischen Orgelmusik.

Der Höhepunkt der französischen Orgelmusik wird in der 17. und 18. Jh. von **Nicolas Gigault** (um 1627–1702) erreicht. Zur jüngeren Generation gehören **Jacques Boyvin** (um 1653–1706), **Louis Nivers** (um 1632–1714), **Jacques Boyvin** (um 1653–1706), **Louis Nivers** (um 1632–1714), **Jacques Boyvin** (um 1653–1706), **Louis Nivers** (um 1632–1714).



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

(um 1670–um 1730) und **François Couperin** (1668–1733), der Neffe von Louis. Etwa gleichaltrig mit de Grigny wiederum waren **Jean Adam Guilain** (genaue Lebensdaten unbekannt) und **Pierre Du Mage** (1674–1751).

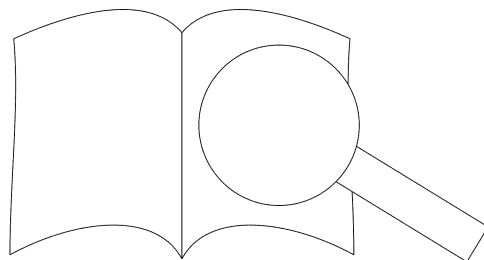
Das Werk ihrer Nachfolger, der sogenannten „Noëlisten“ – z.B. **Jean-François Dandrieu** (um 1682–1738), **Louis-Claude Daquin** (1694–1772) und **Michel Corrette** (1707–1795) – kann nur noch als recht unbedeutender Ausklang – obwohl bisweilen unterhaltsam – einer großen Vergangenheit bezeichnet werden. Mit wenigen Ausnahmen (so z.B. Grigny in Reims, Boyvin in Rouen) waren die genannten Meister in Paris tätig. Die Aussicht, das ehrenvolle Amt eines königlichen Organisten übernehmen zu dürfen, hat wohl zu diesem musikalischen Zentralismus geführt.

Das aus dem 18. Jahrhundert stammende *Livre d'orgue de Montréal*, eine Sammlung von beinahe 400 Orgelstücken meist ungenannter französischer Meister (einige wenige Sätze sind als von Lebègue identifiziert), ist eine erst vor wenigen Jahren zugänglich gemachte Quelle, die das klassische Repertoire auf interessante Weise erweitert hat.

Der Verzicht auf einen (gregorianischen) Cantus firmus verbannt einen Zyklus von Stücken (wie nicht unbedingt aus dem sakralen Raum. Die *Suiten* Clérambaults z.B. konnten als Magnificat- oder Vesper, verwendet werden. Die Benutzung eines Cantus firmus hätte die Verwendung eines bestimmten bestimmten Zeit des Kirchenjahres festgelegt. Es war daher sinnvoll, vor allem verkaufsfördernd, einen Cantus firmus zu komponieren, wie dies Fr. Couperin in der *Messe pour les Couvents* tut. In der „klassischen“ französischen Orgelmusik also durchweg um kirchliche „Gebrauchsmusik“. Orgelmessen und -magnificats wurden im Wechsel mit dem Chor aufgeführt. In L. Marchands *Te Deum* finden wir Couplets mit nur fünf bis sieben Takten – die auf die Schöpferkraft oder Ausdauer der Komponisten begründet, sondern vielmehr auf die schlechte im *Caeremoniale Parisiense* von 1662 wurde festgelegt, daß der Organist

## Die Quellenlage

Haben wir unter dem Fehlen jeglicher Autographe oder Drucke, ist die Quellenlage der französischen Musik insofern einfacher. Die meisten Werke sind in „moderner“ Notation mit je fünf bis sieben Takten. Im Falle Fr. Couperins stehen aber nur Abschriften zur Verfügung; man muss sich die schlechte ökonomische Situation des 18. Jahrhunderts nicht erlauben.



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

## Das Instrument

Eine sehr typische Disposition ist die folgende:

### Paris, St. Louis-des-Invalides

A. Thierry, 1679–87 (vgl. WS H 105f)

Grand Orgue (Hauptwerk, II. Man.) CD-c<sup>3</sup>

|              |                     |                |
|--------------|---------------------|----------------|
| Montre 16    | Bourdon 16          | Trompette 8    |
| Montre 8     | Bourdon 8           | Clairon 4      |
| Prestant 4   | Flûte 4             | Voix Humaine 8 |
| Doublette 2  | Grosse Tierce 3 1/5 |                |
| Fourniture V | Nasard 2 2/3        |                |
| Cymbale IV   | Quarte de Nasard 2  |                |
|              | Tierce 1 3/5        |                |
|              | Cornet V            |                |

Positif (I. Man.) CD-c<sup>3</sup>

|                |               |          |
|----------------|---------------|----------|
| Montre 8       | Bourdon 8     | Cromorne |
| Prestant 4     | Flûte 4       | Voix H.  |
| Doublette 2    | Nasard 2 2/3  |          |
| Fourniture III | Tierce 1 3/5  |          |
| Cymbale II     | Larigot 1 1/3 |          |

Récit (III. Man.) c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>

Cornet V

Echo (IV. Man.) c-c<sup>3</sup>

|            |              |      |
|------------|--------------|------|
| Cymbale II | Bourdon 8    | ne 8 |
|            | Flûte 4      |      |
|            | Nasard 2 2/3 |      |
|            | Quart        |      |
|            | Tie          |      |

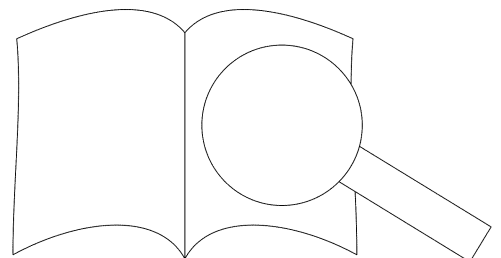
Pédale AA-f<sup>1</sup>

Trompette 8

Tremblant fort  
Tremblant doux

Beobachtungen:

1. In der linken Orgelgehäuse sind die Register aufgeführt. Die Register *Montre* (von *montrer*: „zeigen“) und *Prestant* (von *prester*: „beten“) konnten, wie ihre Namen besagen, im Prospekt plaziert sein. Bei diesen Registern ist die Disposition der *Prestant* aber im Gehäuse. *Doublette* – Prinzipal (etats 2'). Mit *Fourniture* (von *fournir*: „versorgen“) meinte man die Klangkronenregister (etats 2').  
Cymbale (von *cymbale*: „Klangkronen“) fügen über je einen vollständige Cymbale des *Echo*-Werks erlauben die Registrierung (wohl aber auf Weitchorbasis).  
Die tiefen Chöre, diejenigen der c<sup>3</sup> erklangen bei diesem Instrument Pfeifen flets einen Chor weniger als die *Fourniture*, die bei



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

2. In der mittleren Kolumne sind die Weitchorregister aufgelistet (*Bourdon* = Gedeckt). In jedem Werk ist eine vollständige Cornet-Mischung (8', 4', 2 2/3', 2', 1 3/5') vorhanden, im *Grand Orgue* sogar zweimal, einmal in einzelne Register aufgeteilt (*cornet décomposé* genannt), einmal als Gruppenzug (*Cornet V*). Ein Grand-orgue-Cornet steht auf einer eigenen, aufgebänkten Lade direkt hinter dem Prospekt und spricht somit frei in den Raum.
3. *Trompette* und *Clairon* sind im Tenor- und Baßbereich sehr kräftig intoniert, sie werden nach oben hin leiser. Das *Cromorne* ist erheblich volltöniger als ein deutsches Krummhorn, *Voix humaine* von kurzbechriger Bauweise.
4. Es gibt keine 16'-Zungen, im Pedal überhaupt kein 16'-Register. Der Klang der (offenen) *Flûte 8* im Pedal ist sehr tragfähig. In Frankreich hatte das Pedal zwei Funktionen zu erfüllen. Zum einen war es Baß-Klaviatur, zum anderen wurden darauf Cantus-Firmus-Töne in der 8füßigen Tenorlage gespielt (vgl. die niederländische Orgel). Im letzten Fall wurde der Baß manualiter von der linken Hand ausgeführt.
5. Eine Besonderheit des französischen Pedals ist das sogenannte *ravalement*, eine Erweiterung des Umfangs um das Kontra-A, das meistens von der Taste Cis gespielt wird (vgl. L. Marchand: *Plein jeu* und N. de Grigny: *Offertoire sur les Grands Jeux* aus der Messe). Auf unseren Instrumenten spielen wir solche Töne eine höher mit Zunge 16'.
6. Der beschränkte Umfang des *Récits* bzw. des *Echos* gründet auf deren Funktion: auf dem *P* ausnahmslos Diskantsoli gespielt, auf dem *Echo*, dessen Pfeifen in einem geschlossenen Ka dem Spielschrank untergebracht waren, eben Echopassagen, die den Baßbereich aussp
7. Den *Tremblant fort* (= „stark“, d.h. schnell, im Gegensatz zu *doux* = „mild“/lang unter der Bezeichnung *Tremblant à vent perdu* („Windauslaß-Tremulant“).
8. Das *Positif* konnte bei der klassischen französischen Orgel stets an *Grand Org* an das *Pédale* gekoppelt werden.

## Das Registrieren

In den Registrieranweisungen Antegnatis (Kap. I.1., S. 117) kon und klanglicher Realisierung beobachten. Keine Tastenmu Maße in Wechselwirkung mit der Klangwelt des Instrum Hier gehen Formtypen und ihre – dem typischen Regi verbundenen – Registrierungen eine eindrucksvolle Sym. Beschränkungen auferlegte, andererseits gerade Diese vollkommene Symbiose zwischen Satztyp Orgelmusik erfordert eine besonders genaue B Die im folgenden angeführten Anweisur 8° ton (CT) entnommen. Sie werden zur möglichst adäquaten klanglicher.

Hier merke man sich zunäch zusammen gezogen wurden:

1. Mixturen + Zungenreg
- und
2. Zungenregister + "

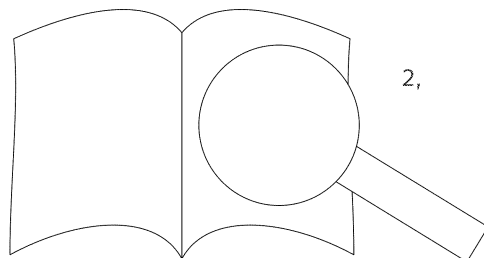
Zudem ist zu h labialen Stütz. gister normalerweise nicht alleine benutzte, sondern diese mit

A. Enf

Frankreich zwei Formen des Plenos:

(id Orgue): (Montre 16,) Bourdon 16, Mc

(positif): (Montre 8,) Bourdon 8, Prestant 4, Dc



Die Register in Klammern waren natürlich nur in großen Instrumenten vorhanden.

Ein Plein-jeu-Stück mit gregorianischem Cantus firmus nannte man bisweilen *Plein chant*. Der Cantus firmus liegt entweder im Tenor (s. weiter unten, Bsp. 277) oder im Baß, wie im folgenden Beispiel von N. Lebègue (*1<sup>er</sup> Kyrie* aus *1<sup>er</sup> Livre*):

254.

Der Cantus wird im Pedal gespielt, im ersten Fall (Bsp. 277) mit der *Trompette 8* allein. Im zweiten Fall (Bsp. 254) muß zusätzlich die Koppel *Grand Orgue* zum Pedal gezogen werden (oder der Baß im Manual mitgespielt werden), um somit auch im Pedal die 16'-Lage zu haben.

Es empfiehlt sich, auf heutigen (deutschen) Instrumenten die hohen Register *Scharff* und *Cymbel* nicht zu verwenden. Im Nebenwerk (Rückpositiv) ziehe man als Ersatz nur 8', 4', 2' und 1 1/3' (oder zur Noth auch 16') an, um dem dunklen Klang der französischen *Fournitures* und *Cymbales* zu entsprechen. Der Tenor-Cantus im Pedal muß eventuell mit *Flöte 8*, *Prinzipal 4* und *Zunge 4* verstärkt werden.

2. Das Zungenpleno, **Grand jeu** (in pluralis *Grands Jeux*) genannt, hier in seiner reinsten Form: *Grand Orgue*: Bourdon 8, Prestant 4, Cornet V, Trompette 8, Clairon 4  
*Positif*: Bourdon 8, Prestant 4, Cromorne 8.  
Manualkoppel.

Obwohl aus relativ wenigen Registern bestehend, ist diese Mischung in der Regel von gewaltiger Klangkraft und Fülle, beruhend auf den zumindestens leuchtenden Zungenregistern. Der Cornet V, normalerweise erst ab dem Diskantbereich schwächer intonierten Zungen in der Sopran-Registerlage, die im Nivers zieht als einziger den Bourdon 16 hinzu (vgl. NL), was die Wirkungsvoll sein kann. Der Zusatz von Quint- und Terzregistern in beiden Werken ist ebenfalls erwähnt (Lebègue, Boyvin).

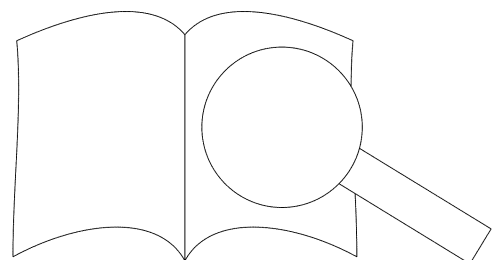
Die Anweisung in den meisten Quellen, den *Tremblant* mit äußerster Vorsicht zu genießen. Damit sollten intonationsmäßige Schwächen der Zungenregister verdeckt werden. Dom Bedos lehnt den *Tremblant* ab und schreibt *clair et verdirbt* (BD 439). Der *Tremblant* ist kein unabdingbares Charakteristikum des *Grand jeu*.

Auf einer deutschen Orgel erreicht man die Wirkung des *Grand jeu* nur annähernd, und zwar durch Ziehen sämtlicher Zungenregister der 8' und 4'-Lage (z.B. *Flöte 8*, *Prinzipal 4*, *Flöte 4*, *Wittchen*, *Clairon*, nicht aber kurzbechrige Zungen). Dazu zieht man die *Flöte 2*, *Wittchen* 4, *Weitchor*-Quinten (2 2/3') und -Terzen (1 3/5') bzw. *Cornett* oder *Flöte 2*, nicht aber *Prinzipal 8* oder *Octave 2*. Der Gesamtklang darf von den *Wittchen* nicht dominiert werden, der Zungenklang soll im Vordergrund stehen.

Wird in einem *Grand jeu* ein *Manuale* verlangt, stößt man für diese Stelle(n) Quinte und Terz (bzw. *Sexte* und *Quarte*) an, damit das solistisch geführte Hauptwerk sich in aller Kraft durchsetzen kann.

Weitere

Die *Fugue* finden wir in den *Livres* unter verschiedenen Titeln, aber nicht nur in der *Préface*, sondern auch – vor allem bei Nivers (z.B. *Fugue* au *Clairon*), die man *Récits* (s. weiter unten) nennen müßte.

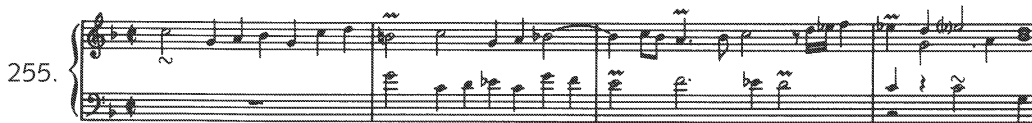




Die als wirklich polyphon einzustufenden Fugen werden in zwei Gruppen eingeteilt:

1. die *Fugue grave* („gewichtig“), der ruhigen Bewegung des *Ricercare* verbunden (in  $\text{♩}$ ),
2. die *Fugue gayer*, auch *Fugue légère* oder *Fugue de mouvement* genannt, im Stile der instrumentalen Canzona (in  $\text{♩}$ ).

Hier das typische, von längeren Notenwerten beherrschte Satzbild einer *Fugue grave* (du 1. transposé en C. aus 1<sup>er</sup> Livre von Nivers):



Als Beispiel einer lebhaften *Fugue gayer* diene der Anfang von Nivers' *Fugue* im 4<sup>o</sup> ton, 1<sup>er</sup> L' :



Nivers schreibt für die *Fugue grave* folgende Registermischung **diminutions** (NL):

- a. (eventuell Bourdon 16, Montre 8,) Bourdon 8, Prestant (mit Tremblant!), welches letztlich der Cornet-Mischung *Les autres Fugues* (NL) („die anderen Fugen“), also Positifs ausgeführt werden: Bourdon 8, Prestant Nivers nennt aber auch die Trompette als Regi.

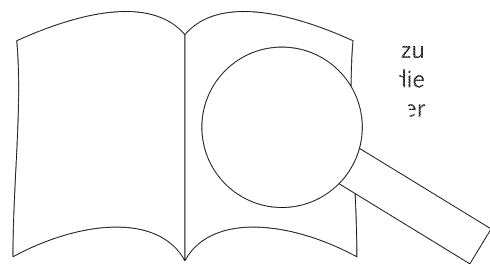
In der Folgezeit hat es sich dann durch nunmehr folgende grundsätzliche, Zungenmischung zu spielen. Es gilt gistrierung:

- b. Grand Orgue: Bourdon 8, Prestant Positif: Bourdon 8, Prestant Manualkoppel.

Lambert Chaumor (mit Zusatz der beiden Regist (in *Livre d'orgue* 1695) der *Fugue grave* die Registrierung b. *Fugue gayer* aber die Registrierung a., was die Austauschbarkeit der der Fugen belegt.

Lebèg Hauptregistrierungen für die *Fugue grave* an (LG), die erste entspricht der ergänzt durch Clairon 4, die zweite (*aux petites orgues* für kleine Orgeln“) Bourdon 8 (des Positifs) zusammen

isichen Meister, Fugen mit Zungenreg Zusammensetzung der französischen i udecken als in aller nötigen Klarheit darst derung der französischen Musiker an die Mu: ngenklang ihrer Orgeln gewährleistet.



zu  
tie  
er

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

#### 4. Fond d'orgue

Grand Orgue: Bourdon 16, Montre 8, Bourdon 8, Prestant 4  
Positif: Bourdon 8, Prestant 4.  
Manualkoppel.

Statt oder zusätzlich zum Prinzipal 4 kann Flöte 4 gezogen werden.

#### 5. Flûtes (auch *Concert des Flûtes* genannt)

Grand Orgue und Positif: Bourdon 8, Flûte 4  
Tremblant doux.  
Manualkoppel.

### B. Solistische Registrierungen

Das häufige Fehlen des Positif-2' in den folgenden solistischen Registrierungen gründet sich auf das im Positiv diese Lage meist nur durch die Doublette (also den Prinzipal) 2 vertreten zu werden, was wegen ihres recht durchdringenden, obertonreichen Klangs mit den Weitchor-Registern nicht nur schlecht mischt.

#### I. Imitatorisch-polyphone Formtypen

##### 1. Duo

Das *Duo* wird stets zweimanualig ausgeführt, entweder in Gegenstimmen (z. B. Cornet und Zunge) oder im Dialog zwischen Cornet und einer Zunge.

Rechte Hand, Positif: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3  
Linke Hand, Grand Orgue: Bourdon 16 und 8, Grosse Tierce, Nazard 2 2/3, Quarte de Nazard 2, Tierce 1 3/5.

Oder:

Rechte Hand: wie oben, oder Cornet séparé  
Linke Hand: Cromorne oder Trompette 8, Prestant 4.

Die erste Variante – die Positivregistrierung – ist die reizvollere, läßt sich aber auf unseren Organen häufig nicht verwirklichen (weil der Positivchor-2' erweitern – ist die reizvollere, läßt sich aber auf unseren Organen häufig nicht verwirklichen (weil der Positivchor-2' erweitern – verzichtet auf die Grosse Tierce 3 1/5 ist zu verschmerzen).

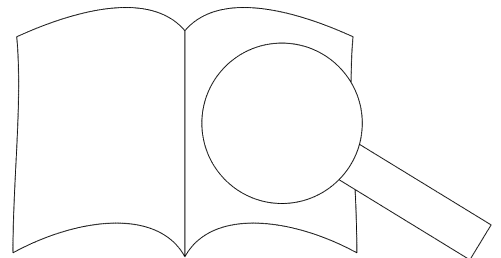
Eine Notlösung:

Rechte Hand, Positif: wie oben  
Linke Hand, Hauptwerk: Cromorne 8, Mischung (mit oder ohne Weitchor-2')  
dazu Koppel Positif

##### 2. Trio

Hier

(z. B. Cornet mit zwei Oberstimmen“). Die beiden Cornets bilden die Unterstimme mit der linken auf eine Cromorne 8, eventuell + Bourdon 8 und Prestant 4.  
Grand Orgue: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3, Quarte de Nazard 2, Tierce 1 3/5 (LG).



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

G. Corrette zieht darüber hinaus noch die Grosse Tierce 3 1/5 und Montre 8 (l. Hand).

Die umgekehrte Verteilung unter Beibehaltung der angeführten Registrierung ist ebenfalls möglich:  
Rechte Hand, Grand Orgue (mit oder ohne 2'), linke Hand, Positif (nach Boyvin).

Eine weitere Registrierung:

Rechte Hand, Positif: 8', 4', 2 2/3', 1 3/5'

Linke Hand, Grand Orgue: Trompette 8 (mehrere Quellen).

In den Quellen wird des öfteren der *Tremblant doux* gefordert.

Heute müssen die Lautstärkeverhältnisse zwischen den zwei benutzten Werken über die Registerkonstellation entscheiden. Dasselbe gilt beim folgenden Formtyp.

### b. Trio à trois Claviers

Hier werden die drei Stimmen auf drei Werke der Orgel verteilt. Lebègue nennt verschiedene Registervarianten:

1. Rechte Hand, Positif: Cromorne 8, Bourdon 8, Prestant 4

Linke Hand, Grand Orgue: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3, Quarte de Nazard  
Tremblant doux.

Oder:

2. Rechte Hand, Grand Orgue oder Récit: Cornet

Linke Hand, Positiv: Cromorne 8, Bourdon 8, Prestant 4.

Oder:

3. Rechte Hand, Grand Orgue: Trompette 8

Linke Hand, Positif: Tierce (Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3, Quarte de Nazard, Tremblant doux).

Oder auch:

4. Rechte Hand, Positif: Tierce (wie oben bei 3.)

Linke Hand, Grand Orgue: Voix humaine 8, Bourdon 8, Prestant 4, Tremblant doux.

In allen Fällen im Pedal: Flûte 8.

### 3. Quatuor

Dieser seltene Formtyp ist grundsätzlich für vier Stimmen vorgesehen. Beispiele solcher Satzkunst finden wir bei J.-H. D'Anglebert, J.-M. Leclair, J.-B. Lully, J.-M. Senluis, J.-M. Steinhilber, J.-M. Boyvin. Dem Letztgenannten nach spielt man Diskant und Alt auf einem Positiv, Sopran und Tenor mit einem Zungenregister, im Pedal Flûte 8. Bei den anderen Autoren sind die Stimmen auf verschiedenen Werken zu Gehör gebracht werden. Das Hinzuziehen einer Vierton-Oberstimme wird im übrigen als Ausführungsvariante erwähnt.

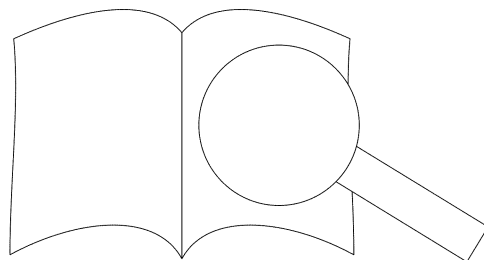
Sopran, P

Alt, Grand Orgue (Bourdon 8 und eventuell 4')

Tenor

Rechte Hand

Rechte Hand: Trompette, Cornet, Cromorne, Flûte 8.  
linke Hand: Flûte 8.



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

## II. Melodisch-monodische Formtypen – *Récits*

Die Bezeichnung *Récit* bezieht sich hier nicht auf das so genannte Werk des Instrumentes – welches gebaut wurde, um *Récits* vorzutragen –, sondern bedeutet „Solostimme“, die auf jedem Manual gespielt werden kann.

A. **Oberstimmen-Récits**, auch unter der Bezeichnung *Dessus de...* zu finden.

Begleitung (*Jeu doux*): Bourdon 8, Prestant 4. Natürlich kann Prestant 4 durch eine Flûte 4 ersetzt werden. Möglich ist auch Montre 8 allein oder dieser mit Bourdon 8 zusammen (vgl. NL).

### 1. Zungen-Récits

a. **Récit de Cromorne**: Cromorne 8 allein, eventuell mit Bourdon 8 und/oder Flûte (oder Prestant) 4.

b. **Récit de Trompette**: Trompette 8 allein, eventuell mit Bourdon 8 und/oder Prestant 4.

c. **Récit de Voix humaine**. Dieses Zungenregister, das die menschliche Stimme nachahmen sollte mit Bourdon 8, Flûte 4 und Tremblant (*doux*) gespielt. Die Labialregister tragen zur klanglichen der schwer intonierbaren Zunge bei, der *Tremblant* ahmt das Vibrato der menschlichen verdeckt zudem Stimmungsprobleme. N. Lebègue und A. Raison wollen den Nazard wissen. Bei diesem *Récit*-Typ werden häufig alle Stimmen zum Schluß auf der Voix Couperin: *Dialogue sur la Voix humaine* aus *Gloria, Messe pour les Couvents*).

Kurzbechrige Zungen moderner Instrumente müssen als Ersatz verwendet die Lieblichkeit des klassischen französischen Registers vermitteln kann

### 2. Labiale *Récits*

a. **Récit de Nazard**

Positif: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3.

Da sich die Weitchorquinte in deutschen Instrumenten im Schwellwerk befindet, muß demzufolge die Begleitung auf dem Positiv

b. **Récit de Tierce/Cornet**

Tierce: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3.

Nivers nennt seine *Récits de Tierce*, die Echostellen versehen, heißen sie *Echo*.

B. **Tenor-Récits** (...en ténor)

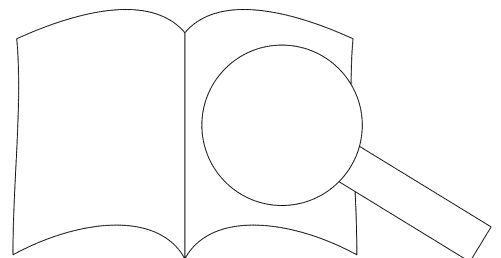
### 1. Cromorne en ténor

Positif: Cromorne 8, Bourdon 8, Prestant 4.

Begleitur oder Positif: Bourdon 8, Prestant 4 (Raison).

Positif: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3.

Nazard 2 2/3 im Positif hinzu, was bei dem leichten Klang beitragen kann. Für die Begleitung kann



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

## 2. Tierce en taille

Positif: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3, Doublette 2, Tierce 1 3/5, Larigot 1 1/3.

Begleitung, Grand Orgue: Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4 (LG).

Pédale: Flûte 8 (eventuell Pedalkoppel).

Ohne die Pedalkoppel erklingen wegen des Manual-16' die Begleitstimmen tiefer als der Baß, wenn der Abstand zwischen Begleitung und Baßstimme weniger als eine Oktave beträgt, wie in T. 2 des folgenden Beispiels (L. Marchand: *Tierce en taille* aus *Pièces choisies*):

257.

Pédalles

Ist der Abstand aber stets eine Oktave oder mehr, kann auch ohne die Peda-  
Die Flûte 4 kann in der Begleitung den Prestant ersetzen, eventuell zieht  
auch möglich, Flöten 8 + 4 (+ 2) zu registrieren und die Begleitung ein

(Pedal in diesem Fall selbständig mit 16' + 8').  
Der Larigot verleiht der relativ tief liegenden Solostimme mehr  
Obertonreichtum, anders als bei Oberstimmen-Récits, wohl a

### C. Unterstimmen-Récits (Basse de...)

Begleitung (*Jeu doux*): Bourdon 8, Prestant 4.

#### 1. Basse de Cromorne

Positif: Cromorne 8, Bourdon 8, Prestant 4.

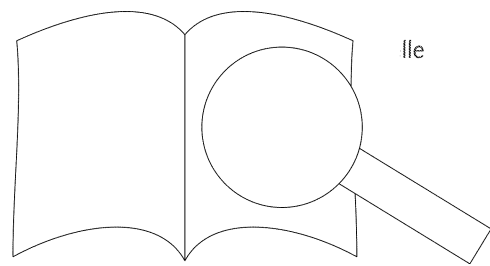
Diese Registrierung wird auf unseren ... wichtigen Effekt abgeben. Gemäß ist daher  
eine - quellentreue - Aufstockung des ... mit Nazard 2 2/3, Tierce 1 3/5 (LG), oder sogar  
mit Nazard 2 2/3, Doublette 2, Tierce 1 3/5, Larigot 1 1/3 (Corrette).

Zur Not, wenn die Musi... Baßstimme mit der Trompete 8 gespielt werden (mit  
Gedeckt 8 und Prinzipal 4 des Positivs, was der  
Registrierung des ...

#### 2. Basse de T

Grand ... 8, Prestant 4.

Diese ... sind inhaltlich ähnlich, was durch der ... Basse  
... Je Cromorne belegt wird.  
... Grigny vertreten Basses de Trompet  
... estis im Gloria der Messen.



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

## Die Ornamentik

Die große Menge von (wesentlichen) Verzierungen, ihre sich teilweise widersprechenden Benennungen und vielfältigen Ausführungsmöglichkeiten in französischer Orgelmusik machen eine Erörterung anders als in Verbindung mit der jeweils zu interpretierenden Musik äußerst schwierig. Daher werden sie im Detail erst anhand der weiter unten zu besprechenden *Suite* von L.-N. Clérambault bzw. ausgewählter Sätze anderer Autoren behandelt. Während in der bisher betrachteten Musik die Verzierungen normalerweise ausgeschrieben waren (als *Groppi* und *Passaggi*), verlegen die französischen Komponisten das Auszieren größtenteils auf die wesentliche Ornamentik, die *Agréments*. Diese Tatsache hat Verzierungstabellen und entsprechende Erklärungen in den Vorworten zu den *Livres* erforderlich gemacht, auf welche wir unsere Ausführungen aufbauen. Ausgeschriebene (willkürliche) Verzierungen nannte man im übrigen *Coulades* oder *Diminutions*.

Die in Frankreich übliche, sogenannte „hängende Traktur“ bot dem Spieler eine leichtgängige, „cembalistische“ Mechanik, welche die Ausführung der großen Anzahl von Verzierungen erleichterte. Dem beim Anblick der Unmenge von Verzierungen und wegen der häufig schwergängigeren Traktur unserer heutigen Instrumente verzweifelt N. Lebègue versöhnlichen Trost: *Ceux qui auront peine à faire certains trem' où ils se rencontreront trop difficiles à toucher, pourront les passer* (LG) („Diejenigen, die Schwierigkeiten haben werden, gewisse Triller, welche sie zu kompliziert finden, zu machen, können sie übergangen“). (S. auch die Verzierungstabelle von D'Anglebert auf S. 230.)

## Die Inegalität

Schon die älteste in dieser Schule erörterte Musik lebt in rhythmischer Hinsicht von der Ungleichheit guter und schlechter Noten; eine völlige dynamische Gleichheit zweier aufeinanderfolgender Noten ist grundsätzlich fremd.

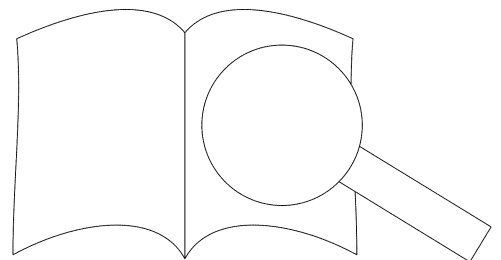
In Teil A wurde die Unterteilung in gute und schlechte Noten im Non-Legato-Spiel, also durch die Artikulation, erreicht. Ein Deutliches über den Wert hinaus wurde aber auch behandelt, teils als Mittel zur Akzentuierung, teils als „Verzierung“ einer kleinen Notengruppe (s. Teil A, Kap. 10). Nirgendwo kommt diese der alten Musik immanente „Inegalität“ vor. Also die ungleiche Ausführung gleich lang notierter Töne, so explizit in der französischen Tonkunst.

Woher diese Konvention der Inegalität herkommt, ist nicht bekannt. Lieben wurde sie schon 1550. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Vokalmusik auf die allgemeine musikalische Darstellung. Denn während in den verschiedenen Sprachen durch schwer-leicht ausgedrückt werden, treten sie in den verschiedenen Sprachen sehr dezent, eher durch lang-kurz in Erscheinung.

Von Inegalität sollte aber nur geringfügig abgewichen werden. Eine Dehnung weniger als ein Viertel muß hingegen als rhythmische Freiheit eingestuft werden. Die französische Inegalität ist ein Phänomen, das bei jeder Artikulation stattfinden kann und daher ebenso schwierig zu vermeiden ist.

## Die Regeln

*Nous écrivons ces agréments de telle sorte que nous les exécutons... Nous pointons plusieurs croches de suites par un point égal, et nous les marquons égales* (CN 23) („Wir schreiben diese Ornamente so, wie wir sie ausführen... Wir markieren mehrere Achtelnoten einer Suite mit einem gleich langen Punkt, und wir markieren sie als gleich lang“). Und dennoch sind sie einanderfolgenden, gleich lang notiert. Dasselbe gilt, wenn ein Punkt hinter einer vorausgehenden Note steht, es bezieht sich normalerweise auf den schnellsten Teil der Verzierung, Verzierungen nicht berücksichtigt werden.



## Verfahrensweisen

### I. Die Notenwerte, welche inegalisiert werden können.



Da von Taktart zu Taktart verschiedene Notenwerte als die jeweils schnellsten erscheinen, sind z.B. normalerweise

1. in  $\phi$  bzw. bei 2 die 8tel inegal,
2. in  $\mathbb{C}$  die 16tel inegal,
3. in  $3/2$  die 4tel inegal (wenn keine 8tel vorkommen).
4. Treten in einem Satz etliche melodische 8tel und 16tel gleichwertig nebeneinander auf, können laut den Quellen entweder
  - a. beide Notenwerte inegal sein (eher in der Frühzeit),
  - oder
  - b. die Inegalität fällt auf die 16tel.


(Auf Inegalisierung in anderen Taktarten wird weiter unten bei der Besprechung der *Suite L.-N.* eingegangen.)

### II. Schematische Darstellung von Inegalisierung verschiedener Notengruppierungen

1.  wird  ausgeführt

2.  wird  ausgeführt

3.  wird  ausgeführt

4. Beim Rhythmus  bestehen zwei Möglichkeiten:


a. wenn 16tel nur vereinzelt auftreten und daher nur die beiden 16tel (anstelle eines 8tels) als 32stel gespielt:

4.a.  wird  ausgeführt

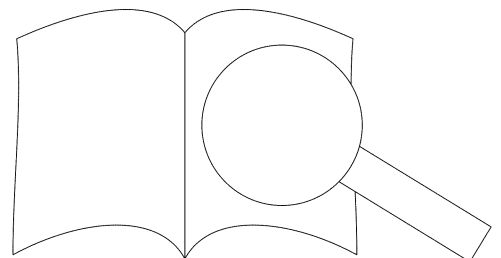
b. sind die 16tel aber grundsätzlich inegalisiert werden:

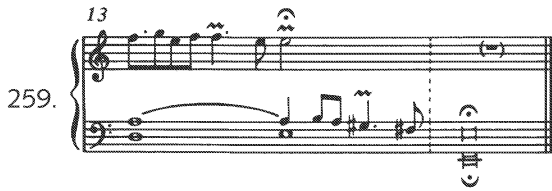
4.b.  wird  ausgeführt.

### III. Der Grad der Inegalität

1. Der schwächste Grad der Inegalität ist das *allongé* (von Loulié *lourer* genannt, vgl. L 34), als würde man diesem etwa 5, dem *trébuché* (von Loulié *trébucher* genannt, vgl. L 34), als würde man diesem etwa 9 Teilen geben. Notieren könnte man dies nur mit Hilfe eines Tenuto-Symbols 

2. Ein dichtetes Artikulieren, was im Beispiel *Couplet en Récit de Voix humaine* zu sehen ist, deutet eine starke Inegalisierung an, die wahrscheinlich durch die *trébuché* (von Loulié *trébucher* genannt, vgl. L 34) zu erklären ist (in: *Couplet en Récit de Voix humaine* a. 1-4).



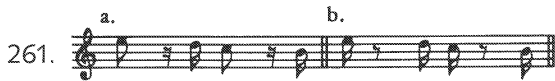


2. Der goldene Mittelweg ist 2 + 1, sprich eine Triolisierung:

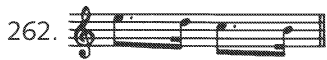


Hier kann die Artikulation sehr unterschiedlich sein, je nach Charakter des Satzes.

3. Die stärkste Inegalisierung ist 3 + 1 (| . | ). Je nach Charakter muß Teil 3 (Bsp. 261a.), manchmal m' sogar Teil 2 und 3 (Bsp. 261b.) durch Pausen ersetzt werden:



4. Eine Inegalisierung über dieses Verhältnis hinaus, als *Piquer* oder *Pointer* bezeichnet, ist eine schon punktiert notierte Relation voraus: *le premier demi-tem* („der erste Teil soll einen Punkt haben“). Eine wie folgt notierte Passage:



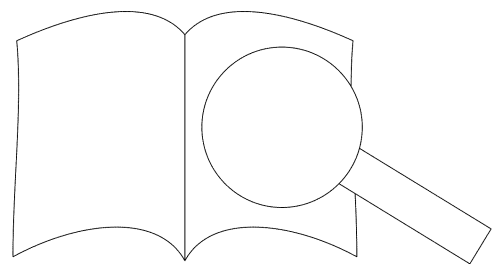
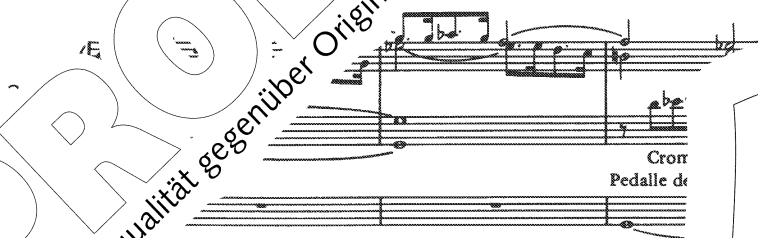
kann rhythmisch folgendermaßen interpretiert werden:



Hier ist eine Spielweise mit großen Artikulationen:



5. Ein punktiert notierte Inegalisierung als 3 + 1 in langsamen, meditativen Stücken eine weichere Inegalisierung als 3 + 1, z.B. etwa eine Triolisierung (N. Gigault: *Récit en taille du 2<sup>e</sup> ton*):



PROBE-PARTITUR

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



In diesem Beispiel steht die Punktierung gewiß nur als Anzeiger der Inegalität da, nicht als rhythmischer Zwang.

6. Eine lombardische Inegalisierung ist ebenfalls belegt, wohl aber selten zu benutzen, *en faisant le 1. plus court que le 2.* (L 62) („indem man den ersten [Ton] kürzer macht als den zweiten“). Hierauf kommen wir später zurück.

Der Grad der Inegalisierung ist stets, wie wir weiter unten sehen werden, vom Tempo und Charakter eines Satzes abhängig. Louter empfielt sich für langsame, ausdrucksvolle Sätze vokaler Prägung, eine starke Inegalisierung für majestätisch-gravitätische Sätze wie Pleins jeux.

## Die Ausnahmen

Nun näheres zu den zahlreichen Ausnahmen von den genannten Regeln, ohne welche das iner reizlos wäre, weil gänzlich schematisch.

**Wir gehen zunächst davon aus, daß ein Stück inegal zu spielen ist, das Gegenteil wird ein**

Nicht inegal werden gespielt:

1. Springende Figuren bzw. Stellen, die in vermischten Notenwerten stehen.



*Ce qui fait que les croches sont égales dans cette occasion, c'est qu'elles sautent par intervalles, et par dessus cela de ce qu'elles sont mêlées.* (HT 68) („Das, was die 8tel in diesem Falle egal macht, ist erstens, daß sie vermischten sind“).

Bei solchen springenden Figuren soll man *détacher* (wobei der Rhythmus im übrigen eventuell vorkommenden Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit Repetitionen) absetzen“). Die Inegalität ist eine die vokale, also meist diastematische Spielweise; springende Figuren sind aber eher typisch für den Instrumentalstil.

2. Drei oder mehr Töne, die unter einander


3. Gebrochene Harmonien oder *brisé* („gebrochen“).


4. Synkopierte Töne.

5. Töne, die mit *acc.* (accents) versehen sind.

6. Repetitionen

7. Stütze (wobei dies eigens vermerkt (z.B. *croches égales* „8tel gleichmäßig“).

8. Stellen (wobei der Rhythmus  im übrigen eventuell vorkommenden Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit Repetitionen) absetzen“).

9. Stellen (wobei der Rhythmus  im übrigen eventuell vorkommenden Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit Repetitionen) absetzen“).

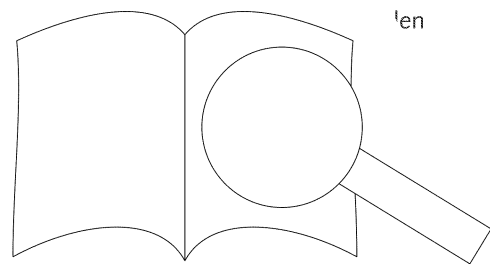
10. Stellen (wobei der Rhythmus  im übrigen eventuell vorkommenden Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit Repetitionen) absetzen“).

11. Stellen (wobei der Rhythmus  im übrigen eventuell vorkommenden Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit Repetitionen) absetzen“).

12. Stellen (wobei der Rhythmus  im übrigen eventuell vorkommenden Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit Repetitionen) absetzen“).

13. Stellen (wobei der Rhythmus  im übrigen eventuell vorkommenden Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit Repetitionen) absetzen“).

14. Stellen (wobei der Rhythmus  im übrigen eventuell vorkommenden Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit Repetitionen) absetzen“).



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

Die erworbenen Kenntnisse auf Louis-Nicolas Clérambaults *Suite du 2<sup>ème</sup> ton* angewandt (Bd. 2, S. 28)

## 1. Plein jeu

Eine *Suite* (oder *Hymne*, *Magnificat*, Teile einer *Messe* (*Kyrie – Gloria*) etc.) in einem Ton wird stets von einem *Plein jeu* eingeleitet (zur Registrierung hier und im folgenden, s. die Angaben weiter oben). Das Pleno des Positifs (*Petit plein jeu*) wird hier dem *Grand plein jeu* (Grand orgue + Positif gekoppelt) gegenübergestellt.

*Le Plein Jeu du Positif se doit toucher vivement...il faut lever les doigts dans les Vitesses et toucher presque aussi legerement que sur le clavessin* (CT) („Das Plein jeu des Positifs soll lebhaft gespielt werden...man muß die Finger in den Läufen heben und beinahe so leicht spielen wie auf dem Cembalo“).

Das *Grand Plein jeu* hingegen muß man *toucher fort Modestement* („sehr schlicht spielen“); *et...il ne faut guerre lever la main* (CT) („und...man darf kaum die Hand [die Finger] heben“).

In Frankreich verlangen die Quellen des 17. Jahrhunderts (für den langsamen Plein-jeu-Satztyp) z. dem Legato nahestehenden Spielstil. Raison schreibt: *Le Grand plein jeu se touche fort lenter lier les Accords les uns aux autres, ne point lever un doigt que l'autre ne baisse en même tem*

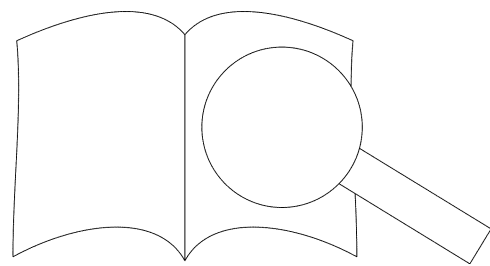
*Grand plein jeu* spielt man sehr langsam. Man muß die Akkorde binden, einen an den z einen Finger gar nicht heben, ohne daß der andere gleichzeitig fällt“).

Die in Raisons Notentext vorkommenden Fingersätze zeigen aber, daß diese An wörtlich zu nehmen ist (*Premier Kyrie* aus *Messe du sixiesme ton*, 1<sup>er</sup> Livre):

267.

An anderer Stelle wird eindeutig ein Non-Legato: *distinguer et marquer les notes, il faut lever promptement tost et non pas promptement l'une en frappant l'autre et ainsy des autres...Pour couler leinger (sic!), mais il ne faut pas lever les doigts si promptement: cette manie, et la confusion* (NL) („Um die Noten auseinanderzuhalten und zu markieren, muß den einen [Finger] schnell an den anderen schlägt, und die anderen ebenso...Um die Noten zu binden, muß man aber man soll die Finger nicht so bald heben: diese Art ist zwischen der Auseinandersetzung [der Töne]“). Da in langsamen Sätzen der französischen Musik der Legato-Charakter gewährleistet ist, darf die Artikulation etwas in den Hintergrundtreten. In schnelleren Sätzen dagegen muß, unabhängig von der Inegalierungsfrage, nicht artikuliert werden.

Nach französischer Auffassung ist die Markierung 2 ein etwas schnelleres Tempo als das ♩ in T. 10. Dieser Unterschied wird durch Gay („lustig“ bzw. „schnell“) und *lentement* („langsam“) unterstrichen. Ornamente die ersten zwei Takte im Tempo. Je schneller das Tempo, desto schneller die Ausführung der Verzierungen vergleiche man ihr Vorgehen mit dem von J.-H. D'Angleberts (aus *Pièces de clavecin* 1687; s. Faksimile S. 230).



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

①: der als *pincé* („gezwick“) bezeichnete Mordent (mit kleiner Untersekund) kann laut der genannten Tabelle einmal oder mehrmals geschlagen werden: je länger der zu verzierende Ton, um so länger kann das Ornament sein. Möglich ist hier aber auch die kurze Version:



Das Ornament sollte nicht allzu schnell genommen werden. In der längeren Fassung kann der erste Ton ein klein wenig gedehnt werden, anschließend *accelerando*.

②: die Bögen über den 16teln in T. 1 und 2 heben die Regel einer (eventuellen) Inegalität auf und verbinden die darunter stehenden Töne zu einem durchgehenden Ornament (das dicht zu artikulieren ist). Die drei in T. 1 und 2 zum Triller anlaufenden 16tel sollten auftaktig, etwas später und entsprechend schneller als notiert gebracht werden. Solche rhythmisch frei zu gestaltenden Anläufe oder Präfixe wesentlichen Verzierung haben wir schon in Kap. I.2. gesehen. (Vgl. auch ⑩ in Satz 3, *Trio*.) Den auf das Präfix folgenden *tremblement* mit Nachschlag finden wir unter der Bezeichnung *ouvert* („offener Triller“) in J.F. Dandrieux *Premier Livre de Pièces d'orgue* erklärt:



Stets fängt der französische Triller mit der Obersekund an. (genannt, soll immer in der gleichen Geschwindigkeit vorausgehenden *tremblement* ausgeführt werden.

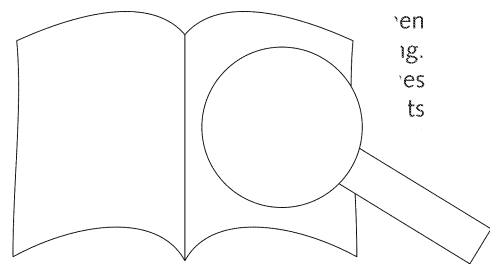
Schöner, weil ausdrucksvoller, ist diese Verzierung (= *tremblement appuyé*, „gestützter“ oder „gedehnter“). Die anschließenden Trillerschläge werden *accélérés* (*que les Tremblements soient marqués égaux, dans la table des agréments... finiront plus lentement qu'ils ne commencent* (CN 17) („obwohl die Triller in der gleichen Weise anfangen als enden“).

Wie lange man auf der ersten Note verweilt, ist Sache des Geschmacks; hier wird es nur ein ganz wenig sein, damit der Fluß des Satzes nicht gestört wird.

Möchte der Komponist ein längeres Verweilen anzeigen (L. Marchand: *Réflexions sur le Triller*), kann er dies durch eine Vorhaltsnote eigens angeben.



③: der einfache Triller (einfacher Triller“, auch *cadence simple* genannt) ohne Nachschlag ist unter *pincé* entscheidet die Länge des Verzierung über die Dauer des Ornaments. In der deutschen Notationspraxis gewöhnt man sich sowohl kurze als auch lange Fassungen an. Raison in Bsp. 292. Hier herrscht eine gewisse Unklarheit, die man nicht missverstehen bzw. umgekehrt. Ein Zusammenhang besteht zwischen dem Ornament und dem Triller, wie bei Clérambault, welcher nur ein Zeichen



PROBE-PARTITUR

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

Der *tremblement* in T. 3 kann entweder ein kurzer *tremblement simple* (Version a. im Notentext) sein, oder man ergänzt einen Bogen von  $g^2$  zu  $f^2$ , wodurch ein sogenannter *tremblement lié*, also „(über)gebundener Triller“ entsteht (Version b.).

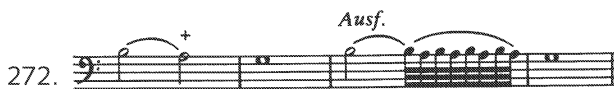
**Ein *tremblement lié* findet im Normalfall auf schlechter Taktzeit statt.**

Wir wollen zunächst von zwei Fassungen dieses Ornaments ausgehen, die in den Quellen folgendermaßen überliefert sind:

a. Nach J.F. Dandrieu (*Premier Livre*):



b. Nach M. Corrette (*Méthode pour le Violoncelle*, vgl. NM 283):



Bei a. fängt der *tremblement* auf dem Schlag mit der Hauptnote an. Welche Ausführung die bessere ist, hängt vom Tempo bzw. der zu versahenden Note ab: b. ist im langsamen Tempo bzw. bei hoher Geschwindigkeit. Bei © ist die Lösung nach Dandrieu gewollt.

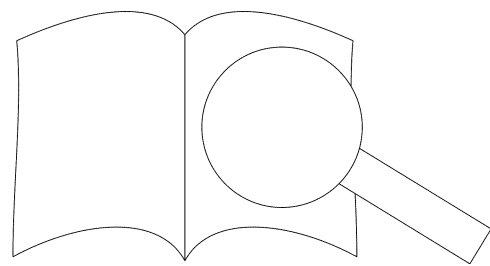
Bei den weiteren *tremblements* (T. 13ff), die alle auf dem Schlag anfangen und ohne Nachschlag sind, ist die Länge der Verzögerung *point d'arrêt* („Haltepunkt“) genannt. In T. 13 ist die Verzögerung *à la fin* (am Ende) zu Ende sein, ehe Tenor bzw. Oberstimme weitergehen.

©: *harpègement*. Ist die das *harpègement* von unten nach oben gebrochen werden. Der *harpègement* in T. 5 sollte, sowohl in der Tenor- als auch in der Bassstimme, quasi rhythmisch gebrochenen Akkorde.

©: *Lentement*, Tempo „Hauptwerk“; die *Grand plein jeu* bedeutet hier „Hauptwerk“; die *Grand jeu* der Registrierung *Grand jeu* verwechselt werden. Die auftaktigen 16tel sind an die französische Overture im Stile Lullys aufkommen. Sie können *à la fin* als notiert ausgeführt werden (vgl. dazu die 16tel des Anfangs).

©: die *harpègement* ein von oben nach unten auszuführendes *harpègement* an. Dadurch wird die Melodie ohne Unterbrechung den melodischen

©: die *harpègement* des langsamen Tempos inegal sein. Die *harpègement* w. Größen der Artikulationspausen. Die *harpègement* uker die Inegalisierung, um so wichtiger ist die *harpègement* note deutlich abzusetzen, sondern auch zwischen den *harpègement* ste. eines Artikulieren gegen den Takt.



PROBE-PARTITUR

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

⑧: die 16tel-Gruppierungen sind ausgeschriebene Verzierungen (*coulades*) und können nach Belieben rhythmisch frei gespielt werden. Das 8tel d<sup>2</sup> kann man als 16tel ausführen. Die Bindebögen (in T. 17 original) zeigen zum einen die Funktion der 16tel als Verzierungen an, zum anderen verhindern sie eine Inegalisierung der 16tel. Die 16tel in T. 19 wieder wie bei ⑤ ausführen.

⑨: linke Hand: ein 8tel nach einem punktierten 4tel muß als 16tel ausgeführt werden, vgl. „Die Inegalität“ weiter oben, S. 170.

⑩: e<sup>1</sup> ist ein ausgeschriebener langer Vorschlag von unten, der *port de voix* genannt wird. Der Name („Tragen der Stimme“) zeichnet ihn als eine vom Vokalen herrührende Verzierung aus. Normalerweise wird ein *port de voix* mit kleiner Note angegeben. Beispiele davon werden wir weiter unten sehen.

⑪: die 8tel wie anfangs nicht oder nur ein wenig inegal. Die Versetzung der Mittelstimme um ein 8tel in T. 25ff kann als *tempo rubato* angesehen werden (vgl. Teil A, Kap. II.2.). Spielt man inegal, muß Stimme wie notiert ausgeführt werden; Synkopen werden eben nicht inegalisiert.

⑫: den Vorschlag a<sup>1</sup> nennt man *coulement d'une tierce* („Abrollen einer Terz“). Diese Ver nur bei fallenden Terzsprüngen und von guter zu schlechter Zeit vor. Sie wird vor der Zei<sup>+</sup> man bindet stets in die folgende Note hinein. Normalerweise läßt sie sich mit dem Finger am einfachsten spielen; hier muß aber wegen der folgenden Überbindung 2–1 ber Das übergebundene g<sup>1</sup> wird nicht neu angeschlagen; nach dem c<sup>1</sup> des Tenors folg<sup>+</sup> c<sup>2</sup> der rechten Hand.

⑬: *coulé*, der Vorschlag von oben, ist im Gegensatz zum *coulement d'* Die Länge des Vorschlags ist stets von derjenigen der Hauptnote abh<sup>+</sup> kurz genommen, hier etwa als 8tel.

⑭: *Fort lentement* („sehr langsam“), höchstwahrscheinlich Weniger glaubhaft wäre hier ein plötzlich eintretendes,

⑮: das um ein 8tel versetzte e<sup>1</sup> soll vermutlich an langsam auszuführen ist.

⑯: durch Ergänzung eines Bindebogens ka ändern, vgl. die Schlußstake der folgende Version b. in Bsp. 272.

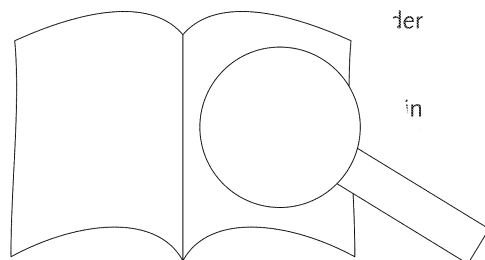
## 2. Duo

*Le duo vivement avec* Kap. II.1., S. 79 w<sup>+</sup> „Das Duo schnell und mit viel Lebhaftigkeit“). In Teil A, auch des Zusammenhangs zwischen Tanz und Tempowahl.

Hier handelt es sich um die 8tel nicht oder nur ganz wenig inegal gespielt. Man versuche trotzdem (ein Tempo); die in der Musik immanente halbtaktige, tänzerische Betonung eine Betonung der 4tel über, die schwerfällig, sogar leicht lächerlich wirkt

in folgenden stets ergänzen, wie hier

als Ganzes nicht stark inegal gespielt wird ausgeführt werden; denn *une croche seule*



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

③: dieser *tremblement* und die folgenden lassen sich als *tremblements liés* leichter ausführen. Wie weiter oben gesagt, fängt der übergebundene Triller im Normalfall auf oder nach dem Schlag an. Bei hoher Geschwindigkeit der Noten aber muß der *tremblement lié* gezwungenermaßen schon vor dem Schlag anfangen, wie hier angezeigt. Vgl. auch das *Trio* aus Clérambaults *Suite du premier ton* (Bd. 2, S. 20). Dort fangen die *tremblements liés* in T. 4 u.ä. nach dem Schlag, diejenigen in T. 28 bzw. T. 32 u.ä. aber vor dem Schlag an.

④: Zweierbögen können eine lombardische Ausführung andeuten. Im folgenden Beispiel zeigt Fr. Couperin *coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée* (CN 39) („Vorschläge, bei denen die Punkte angeben, daß die zweite Note von jeder Gruppe mehr ausgehalten werden soll“):



Wir verfahren hier in dieser Weise, obwohl keine Punkte vorhanden sind. Noten unter Zweierbögen aber auch inegal ausgeführt werden.

⑤: *coulement d'une tierce* (s. ⑫ in Satz 1).

⑥: *pincé* mehrmals schlagen.

⑦: *Lentement*; entweder: Ritardando oder plötzlich langsamer. Die 8tel in dem langsamen Tempos inegal gespielt werden. Den *tremblement lié* hier in der ersten Gruppe, also nach dem Schlag beginnend.

⑧: einen solchen Schlußton verziert man am besten mit einer *trille* (als Ergänzung von Verzierungen weiter unten.)

### 3. *Trio* (à deux dessus)

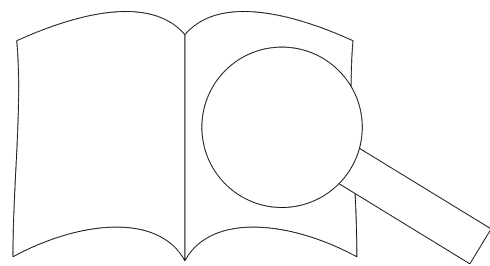
(Der zweite Typ des Trios, *Trio à trois claviers* (s. ⑫ in Satz 1) verändert.)

3 ist in Frankreich die übliche Angabe für ein Trio, das man weitaus seltener, da diese Schreibart mit dem italienischen Stil verbunden war. In der *Chaconne d'ordinaire un peu gay* (BS) („sein Tempo ist normalerweise etwas schneller, aber nicht unruhig“) und ebenfalls ein flüssiges, aber nicht unruhiges Tempo an, das zu einer Inerzierung führt (siehe *va triolisch*). Die 4tel leicht und auftaktig nehmen (Anapäst); an ein *Menuet* (s. ⑫ in Satz 1) und *Le Trio demande beaucoup de Genes et de Legerete suivant le mouvement* (CT) („Das Trio verlangt viel Genesheit, je nach Tempo“).

①: im Alt ein *trillé* (s. ⑫ in Satz 1) ansetzen.

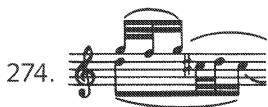
②: kein *trillé* (s. ⑫ in Satz 1) ansetzen, dieser Vorschlag von schlechter zu relativ guter Zeit stattfindet, sondern ein *trillé* (s. ⑫ in Satz 1) ansetzen.

③: *trillé* (s. ⑫ in Satz 1) ansetzen, stellt dem *port de voix* beginnt auf dem *trillé* (s. ⑫ in Satz 1) ansetzen, dehnt werden; wie stark die Dehnung sein *trillé* (s. ⑫ in Satz 1) ansetzen, charakter eines Stückes ab. *trillé* (s. ⑫ in Satz 1) ansetzen, zisische Verbindung von *port de voix* und *trillé* (s. ⑫ in Satz 1) ansetzen, derselben Stimme direkt vorausgegangen ist.



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

④: solche Übereinanderschichtung von *pincé* und *tremblement* kommt recht häufig vor. Um eine klangliche Konfusion zu verhindern, können die beiden Verzierungen nacheinander gebracht werden, wobei freigestellt bleibt, welcher von den beiden zuerst gespielt wird. Ich schlage folgende Lösung vor:



⑤: *tierce coulée*. Diese Verzierung wird stets auf dem Schlag ausgeführt. Steht der Strich, wie hier, schräg nach oben, fängt man mit der unteren Note an, sonst, wie im folgenden Beispiel, mit der oberen:



⑥: *tremblement ouvert*: einfacher Triller mit Nachschlag.

⑦: der Bindebogen zeigt wahrscheinlich nicht einen lombardischen Rhythmus an, sondern die Aufhebung der Inegalität; das *a'* wird in den *tremblement* einbezogen.

⑧: erscheinen zwei oder mehrere absteigende Terzen mit dazwischenliegender Note. In diesem Fall entschieden werden, ob die Vorschläge vor oder auf dem Schlag ausgeführt werden. Beide Verfahrensweisen sind belegt. Hier empfiehlt sich aus harmonischen Gründen die Ausführung vor dem Schlag, im Sinne des *coulement d'une tierce*.

⑨: Bindebogen: egale oder lombardische Ausführung.

⑩: die Synkopierung der Mittelstimme erzwingt eine egale Ausführung in jedem Takt.

⑪: da die Obersekunde des *tremblement* in T. 15ff. ausgeführt wird, spielt man *f*<sup>2</sup> am besten als *coulé* auf dem Schlag; vgl. auch ②.

⑫: *Lentement*, vgl. die vorangehenden Beispiele. Die Ausführung des *f*<sup>2</sup> muß auf dem Schlag, derjenige auf der Mittelstimme vor oder auf dem Schlag ausgeführt werden.

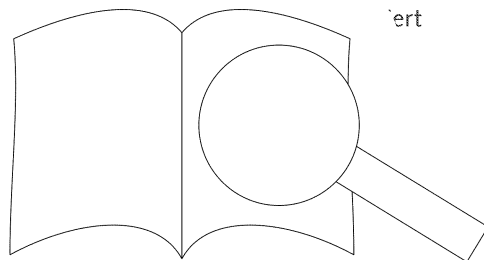
⑬: der Bogen vereint hier, durch die *trilles*, das ganze Geschehen der linken Hand zu einer einzigen Verzierung.

#### 4. *Basse de Crom*

Ein spezifisch französisches Merkmal ist, daß man *imite les traits, les Cadences, les Batteries, et les vitesses d'imitation*. Die Triller, Akkordbrechungen und Läufe der (Baß-)Viola da Gamba werden durch diese Figurationen in T. 15ff. In der Ausführung bedeutet dies, daß man ausgeführt werden. Insbesondere den ersten Ton im Takt – ein klein wenig dehnt. Die 8tel sind nicht übermäßig lebendig wie die 16tel, sondern eher lebendig wie die 8tel. Berücksichtigen Sie dies bei der Ausführung. Wie sollen die Akkordbrechungen ausgeführt werden?

Tempo, die letzten 16tel im Takt auftaktig

⑭: *tremblement ouvert et appuyé*; man kann auf dem Anfang



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

③: der Baß ist inegal notiert – bei egalier Notierung würde man wegen des Sprunges wahrscheinlich nicht inegal spielen. In der rechten Hand eine *tierce coulée*.

Eine dem *Basse de Cromorne* verwandte Form ist *Basse de Trompette*, welcher *se touche hardiment avec imitation de Fanfare* (CT) („kühn, mit Nachahmung der Fanfare zu spielen ist“). Ein Beispiel dieses Satztyps, ebenfalls mit Imitation der Viola da Gamba (vgl. T. 24ff), finden wir in Clérambaults *Suite du premier ton* (s. Bd. 2, S. 22). Hier gestaltet der Komponist aber auch einen Dialog zwischen Baß und Oberstimme (*Dessus*, auf *Trompette* oder *Cornet* zu spielen, je nach Verfügbarkeit der Register).

Ab T. 39 werden die beiden Solostimmen gegeneinander ausgespielt (*Ensemble*).

## 5. Flûtes

Dieses Beispiel eines *Flûtes*-Satzes kann als *Sarabande* bezeichnet werden und *se touche lentement* („wird langsam gespielt“), was schon durch die Taktart 3/2 angezeigt wird. Diese Taktart *se bat a trois lents pour l'ordinaire* (HT 58) („wird normalerweise in drei langsamen Halben geschlagen“). Vgl. r. 3 des Trios.

Dieses Stück ist schon inegal notiert (die 4tel sind also inegal). Das heißt, 8tel nach punktiert nicht doppelponktiert ausgeführt werden. Die Artikulation beachten (T. 19).

①: langsames *harpègement*.

②: *coulé* auf dem Schlag.

③: *tremblement lié*; der *tremblement* kann vor oder auf dem Schlag

④: der Bindebogen zwischen punktiertem 4tel und 8tel ist v. a. n, auch in den vorausgehenden Takten.

⑤: hier sollte der *tremblement lié* nach dem Schlag a. r.

⑥: *harpègement* und *pincé* entweder gleichzeitig a. r. gement und dann *pincé*. (Trio heißt: alle drei Stimmen sind auf dem *Grand*

⑦: Verzerrungen in der Mittelstimme er. rstimme.

⑧: Doppelpunktierung der Halbe (Ine. r. rfolgenden 4tels).

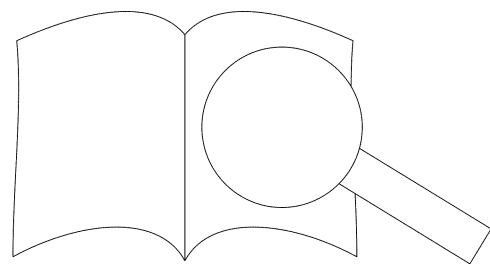
⑨: ein *harpègement* mit nur r. n' enig sinnvoll, dieser Fall findet sich aber des öfteren in der Clavecinmusik. Mä. r. g als *tierce coulée* (wie in T. 32 bei ⑩).

⑩: *port de voix* mit r. r. ulement d'une tierce, in T. 41 *tremblement* mit *coulement d'une tierce*.

⑪: gleich r. r. Verzerrungen, oder auch nacheinander: zuerst *tierce coulée*, dann *pincé*.

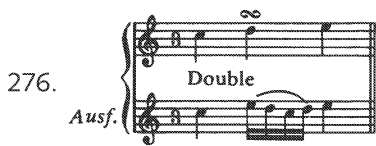
⑫: r. r. r. genden 8tel-Paar unterscheiden, is r. r. s 8tel und d'-cis' lombardisch.

⑬: r. r. e). Diese Verzerrung („Doppelschlag“) ersc r. r. Couperin steht sie nur über einer Note (CN



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





Weiter unten wird eine Sonderform dieser Verzierung bei A. Raison – zwischen zwei Noten stehend – erläutert.

⑩: der *tremblement* wird wegen des Haltebogens nicht neu angesetzt, sondern fängt entweder auf dem Schlag mit der Obersekunde an oder aber erst ein wenig nach der Eins. Die folgende kleine *coulade*-Figur ist Auftakt zum folgenden Takteil und darf nicht mit dem davorstehenden *tremblement* verbunden sein, wird also durch ein *point d'arrêt* von ihm getrennt.

⑪: hier empfiehlt es sich, auf dem Trillervorhalt so lange zu verweilen, bis der *pincé* der Ober beendete ist.

### 6. *Récit de Nazard*

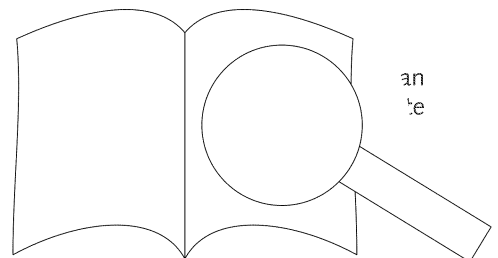
Weiter oben bei den Registrierungsangaben ist erklärt, daß es grundsätzlich zwei

- a. einen vokalen, kantablen Typ (mit einem Zungenregister als Solostimme: *Nazard*), und
  - b. einen instrumental Typ (mit Labialregistern als Solostimme: *Nazard*).
- Typ a. hat normalerweise längere Notenwerte, die Melodik ist ...  
 Typ b. hat seine ...  
 der Oper, Typ b. in den Gattungen der Kammermusik. Die

*Le Récit tendrement et proprement et imiter la Voix le ...*  
 zart und charakteristisch, unter größtmöglicher ...  
 In dieser *Forlane* (eine Version der *Gigue*, grund ...  
 der Dreiergruppierung nicht inegal gespielt. (Z ...  
 Der 12/8-Takt *est fort propre pour les exr ...*  
 und lustigen Ausdruck“). Die originale ...  
 wohin gehört das 8tel d<sup>2</sup> auf dem ...  
 (vgl. T. 10)?

- ①: diesen *tremblement lié* ... oder auf der Zeit ausführen (s. Bsp. 271 und 272).
- ②: ein ausgeschriebene ... es ist daher möglich, das a<sup>1</sup> an das g<sup>1</sup> zu binden (Fingersatz 3-2).
- ③: der Bindet ... sondern wohl auch: 16tel sind nicht inegal.
- ④: die ... Notenwerten läßt auf eine vorübergehende vorsichtige Zurücknahme ...  
 des T ... on T. 23 wieder a Tempo.

dem Taktwechsel zeigt *Lentement* verm ...  
 ando wie in den vorausgegangenen Sätz ...  
 ert werden.



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

⑦: eine Doppelpunktierung ist hier angebracht, um den anschließenden 32stel-Lauf vorzubereiten; in T. 39 gilt das gleiche, um die Antizipation zu verdeutlichen.

⑧: ein archaischer Verzierungstyp, der vor allem bei A. Raison häufig erscheint; der lombardische Rhythmus ist recht scharf zu nehmen.

⑨: siehe ⑩ in Satz 5 (*Flûtes*).

⑩: der Komponist rechnet hier mit der Flûte 8 des Pedals.

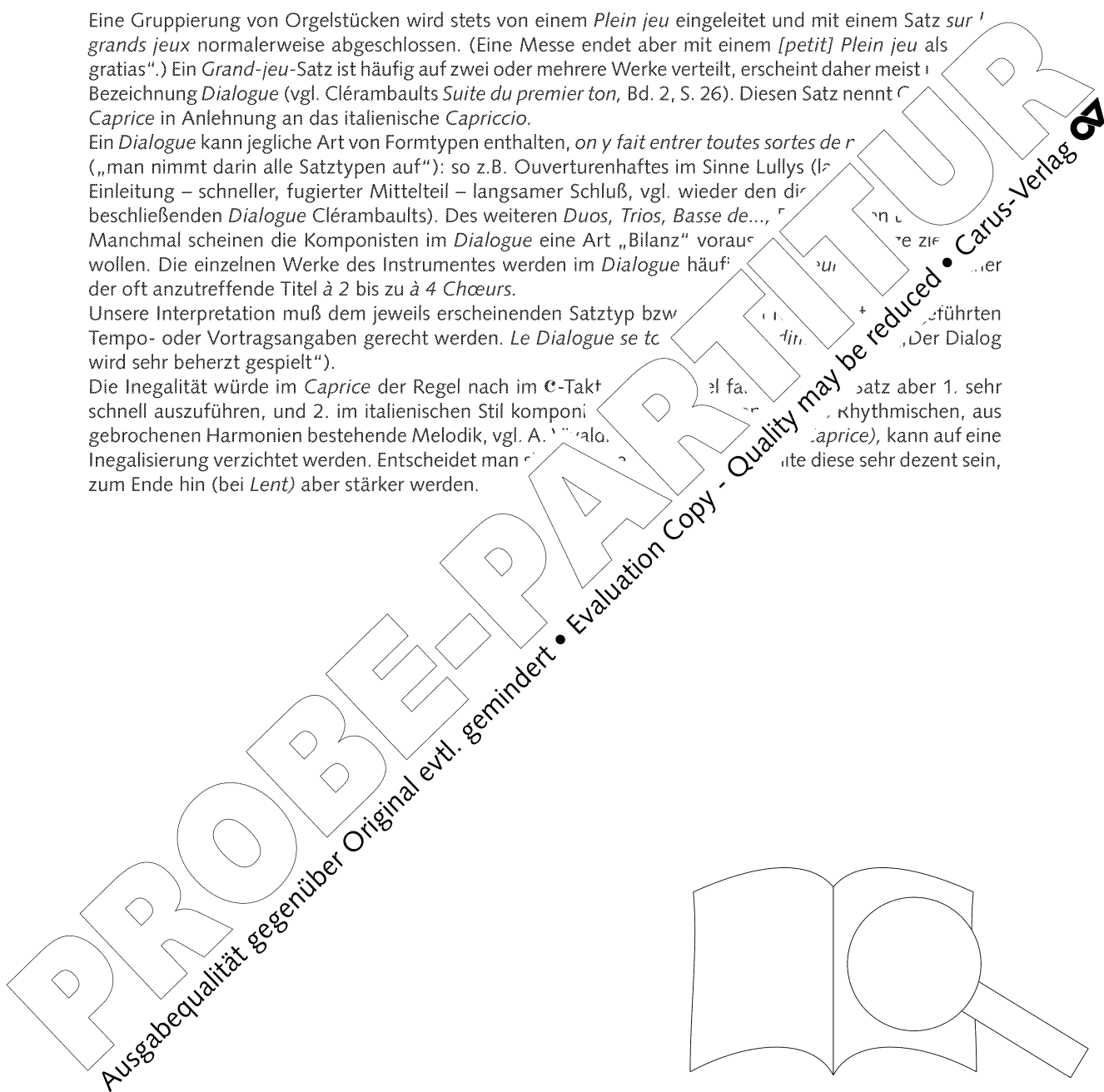
## 7. *Caprice sur les grands jeux*

Eine Gruppierung von Orgelstücken wird stets von einem *Plein jeu* eingeleitet und mit einem Satz *sur les grands jeux* normalerweise abgeschlossen. (Eine Messe endet aber mit einem [*petit*] *Plein jeu* als *gratias*.) Ein *Grand-jeu*-Satz ist häufig auf zwei oder mehrere Werke verteilt, erscheint daher meist in der Bezeichnung *Dialogue* (vgl. Clérambaults *Suite du premier ton*, Bd. 2, S. 26). Diesen Satz nennt man *Caprice* in Anlehnung an das italienische *Capriccio*.

Ein *Dialogue* kann jegliche Art von Formtypen enthalten, *on y fait entrer toutes sortes de rythmes* („man nimmt darin alle Satztypen auf“): so z.B. Ouverturenhaftes im Sinne Lullys (17. Jh.), Einleitung – schneller, fugierter Mittelteil – langsamer Schluß, vgl. wieder den dirigierten, abschließenden *Dialogue* Clérambaults). Des weiteren *Duos*, *Trios*, *Basse de...*, *Chœurs*. Manchmal scheinen die Komponisten im *Dialogue* eine Art „Bilanz“ voraussetzen zu wollen. Die einzelnen Werke des Instrumentes werden im *Dialogue* häufiger oft anzutreffende Titel *à 2* bis zu *à 4 Chœurs*.

Unsere Interpretation muß dem jeweils erscheinenden Satztyp bzw. Tempo- oder Vortragsangaben gerecht werden. *Le Dialogue se joue à un certain rythme* („Der Dialog wird sehr beherzt gespielt“).

Die Inegalität würde im *Caprice* der Regel nach im 3/4-Takt schnell auszuführen, und 2. im italienischen Stil komponiert, aus gebrochenen Harmonien bestehende Melodik, vgl. A. Raison (*Caprice*), kann auf eine Inegalisierung verzichtet werden. Entscheidet man sich für eine Inegalität, so sollte diese sehr dezent sein, zum Ende hin (bei *Lent*) aber stärker werden.



## Ergänzung von Verzierungen

Sind wir in den vorausgegangenen Kapiteln I.1. und I.2. in der Ergänzungsfrage äußerst zurückhaltend gewesen – außer natürlich bei unverzierten Wiederholungen schon verzierter Stellen –, so lehren uns die z.T. sehr reich ornamentierten Partiturseiten der Franzosen, vor allem diejenigen Grignys, daß hier großzügiger zu verfahren ist.

Ein nur spärlich oder gar nicht verzierter, in längeren Notenwerten komponierter Satz darf daher in geschmack- und pietätvoller Weise vom Interpreten mit Manieren versehen werden. Dies gilt vor allem für *Plein-jeu*- und *Grand-jeu*-Sätze. *Récits* sind dagegen meist schon ausreichend ornamentiert und brauchen weitaus weniger Ergänzungen über Analogfälle hinaus.

Folgendes Satz aus *Messe pour les Paroisses* von Fr. Couperin: *Plein Chant du premier Kyrie, en Taille* (Cantus firmus: *Cunctipotens genitor*) habe ich in diesem Sinne verziert (Bsp. 277). Couperin selbst hat (in T. 8) nur eine einzige Verzierung angegeben. Mehr Ergänzungen sollten es kaum sein, wohl aber auch nicht weniger. In diesem Stück sind die 8tel natürlich inegal.

277.

Nach welcher

Erstens: V-

ergänz

außer

en gemacht worden?

„Satztyp und dieser Registrierung hauptsächlich in der Oberstimme

„sind. Im Baß oder Tenor sind Ornamente schwerer wahrnehmbar,

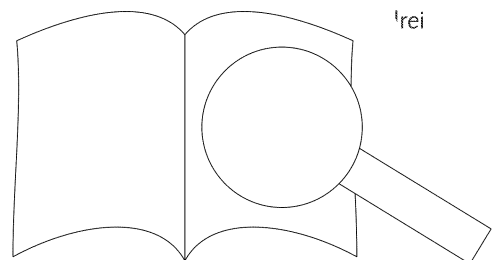
„übren leicht das Klangbild.

en taille à 5 aus der Messe Grigny

„erstimmen aber eine große Anzahl.

„s eignet sich vor allem die Terz eines Akkor

„eignet sich jede Stufe, vor allem aber die erste u



rei

③: ein sogenannter *accent*, vgl. das italienische *accento* in Bsp. 183. (Mehr zu diesem Ornament weiter unten.)

④: die chromatische Erhöhung eines Tons wurde häufig mit einem *tremblement* versehen.

⑤: ein *coulé* kann als „Stellvertreter“ eines *tremblement* eingesetzt werden.

⑥: die Terz des Schlußakkordes sollte grundsätzlich mit einem *tremblement* verschönert werden, wenn sie in der Oberstimme erscheint. Ist der oberste Ton aber der Grundton, versteht man diesen mit einem *pincé*.

Ob man einen *tremblement* oder einen *pincé* ergänzt, hängt von der Bewegungsrichtung der Stimme ab: erreiche ich die zu verzierende Note von oben, sollte ein *tremblement* ergänzt werden, erreiche ich sie aber von unten, einen *pincé*. Vgl. hierzu T. 25 in der *Fugue* von Clérambault (Bd. 2, S. 16) und die Angaben in Kap. I.2., S. 141. Daher wäre bei ① in T. 2 ein *pincé*, bei ② ein *tremblement* nicht gut.

Ist der auf einen *port de voix* folgende Ton nicht mit dem bei dieser Konstellation sonst quasi autom- erscheinenden *pincé* versehen, ist man geneigt, den *pincé* zu ergänzen. Stets sollte man sich aber fr: der *pincé* vergessen worden ist oder ob der Komponist nicht doch einen Ausnahmefall angeber

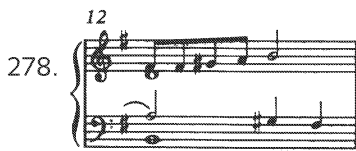
In dem in Bd. 2, S. 62 abgedruckten *Fond d'orgue* von Louis Marchand ergänze man nun V Belieben (mehrere Versionen erstellen).

Ein *Fond d'orgue* spielt man *avec beaucoup de tendresse* (CT) („mit viel Zartheit harmonischen Vielfalt der italienischen *Toccate di durezza e ligature* ist deutlich

Man merke aber: **Vorhandene Dissonanzen dürfen bei Verzierungsergän-**

Dissonanzen sollen gerade durch Verzierungen entstehen. Bei ③ wär

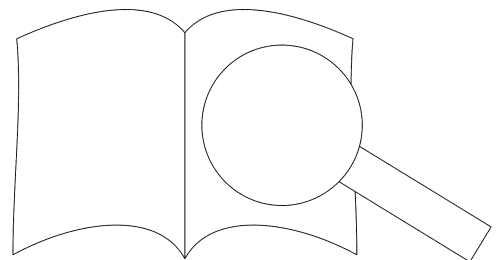
Möglich sind z.B.: *tremblements* und *pincés*, auch *harpègements* können auch 8tel- oder 16tel-Durchgänge (*coulades*) impr



Diese 8tel müssen dann – wie <sup>M</sup> Haltebögen sind ergänzt; er

In puncto Ergänzung empfohlen. Das S Kompositionen zeigt weitgehende Zurückhaltung der Kompositionen im einzigen Ausnahmefall der noch zu besprechenden *Tierce en tailles* und ein

Weitere I Fr. Couplet aus dem Kyrie-Teil der and-jeu-Sätze verschiedener Autoren



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

## Verfeinerung der Inegalität

Im folgenden sollen anhand ausgewählter Stücke von François Couperin und Louis-Nicolas Clérambault weitere Formtypen vorgestellt und dabei das inegale Spiel weiter verfeinert werden.



Nur viel Erfahrung vor allem mit langsamen Sätzen kann den Zugang zu einer natürlich fließenden, immer dem herrschenden Charakter gemäßen, „biegsamen“ Inegalität samt entsprechender Artikulation eröffnen. *C'est au goût à décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales* (SL 26) („der Geschmack muß darüber entscheiden, ob sie [die Noten] mehr oder weniger inegal sein sollen“).

In Fr. Couperins *Récit de Cromorne* aus dem Kyrie-Teil der *Messe pour les Paroisses* sind die 8tel grundsätzlich nur ganz leicht inegal zu spielen, höchstens eine Triolisierung ist angebracht. Da normalerweise nur diatonisch-melodische Passagen inegalisiert werden, müßten die springenden 8tel in T. 4 und 5 egal ausgeführt werden. Den Quellen nach können aber vereinzelt auftretende Sprünge in einer sonst diatonischen Linie mit inegalisiert werden. Hierüber muß eben der gute Geschmack entscheiden.

Spielt man in T. 4 und 5 die springenden 8tel egal, kann man die folgenden 8tel der linken Hand egal ausführen. Denn der Baß darf – zumindest in der Sarabande – egal sein, *quand elles sont to* (HT 68) („wenn er ganz in 8teln [notiert] ist“). Die Oberstimme aber muß inegal bleiben. Bei der Ausführung tritt die begleitende Baßlinie in den Hintergrund und läßt der Oberstimme die Führung. Ähnlich kann man in T. 23, 25 und 27 verfahren. (Vgl. die Notation im Bsp weiter unten.) Die egale Ausführung der Begleitung sollte als Möglichkeit interpretatorischen Arbeit bleiben, wohl aber keine allgemeine Regel sein.

In T. 8ff notiert Couperin inegal und zeigt damit eine schärfere Inegalisierung an. (Recht deutliche Artikulationspause vor dem 16tel.)

Im T. 10 soll wahrscheinlich alles punktiert ausgeführt werden.

Die Figur  in T. 11 soll  ausgeführt werden.

T. 12: c<sup>1</sup> mit e<sup>2</sup> zusammen spielen.

T. 13: *tremblements* – der erste *appuyé* – mit *points* c<sup>1</sup> und e<sup>2</sup>. Die 16tel-Figuren (a<sup>2</sup>-b<sup>2</sup> bzw. f<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>) als Nachschlag vor dem ersten Schlag. Die 18 und 20 können aber

T. 15: der *double port de voix*, dem Schleifer e<sup>2</sup>. Die 16tel-Figuren werden mit dem Schlag gespielt. Ausführung in Verbindung mit dem *pincé*:

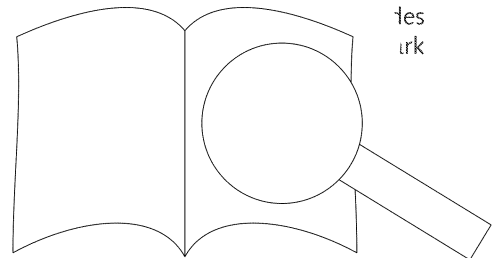


T. 16: das Zeichen + *tr* (trillo) in Autoren normalerweise einen *tremblement* an, bei Fr. Couperin aber ein *tremblement*, v

T. 23: durch die Inegalität entsteht ein *tremblement lié* auf guter Zeit. Ein Wiederholen des g<sup>2</sup> würde unruhig wirken.

Bei der Ausführung dieser Passagen ist es wichtig, daß die Inegalität nicht zu schematisch angewandt wird. In beiden 8tel einer Vierergruppe spielt Couperin anzuzeigen, daß die Inegalität nicht zu stark ausgeführt werden soll. In T. 23 spielt Couperin anzuzeigen, daß die Inegalität nicht zu stark ausgeführt werden soll.

links eine *tierce coulée*, rechts eine *coulée* (entsprechend frei ausführen und nicht zu



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

T. 37: Couperin nennt den Doppelschlag *double* (vgl. Bsp. 276), gibt aber keine Anweisung für eine Ausführung, wenn zwischen zwei Noten plaziert. Ausführung hier etwa (oder man nimmt den *double* etwas schneller, damit die beiden d's im Baß und in der Oberstimme auf Schlag vier nicht gleichzeitig erklingen):



T. 39: D im Pedal spielen (nur Koppel zum Begleitmanual oder 8' solo). In T. 30 kann man mit cis eber verfahren.

Weiteres Übungsstück:

Fr. Couperin: *Tierce en Taille*, 6<sup>e</sup> Couplet aus dem *Gloria*-Teil der *Messe pour les Paroisses*.

Eine *Tierce en taille* ist als instrumentales Tenor-Récit, ein *Cromorne en taille* als des zu verstehen, vgl. die Oberstimmen-Récits. Daher verlangt eine *Tierce en taille* n *Cadences, des vitesses, et des mouvements* (CT), („Schmachtendem, Trillern. Cromorne en taille wiederum soll *très tendrement avec imitation de la voix* imitierend“) sein. Daran haben die Komponisten sich aber nicht immer s *tailles* quellen vor instrumentalen *roulades* (s. unten) über. Beide Gatt et, die en improvisatorisch-expressiv ausgeführt werden. Man denke im age der Verzierungsergänzung.

Die 8tel sind hier inegal.

T. 18: typische *roulades*, die nicht inegal gespielt werden. T. 43ff entsprechend.

T. 19: die ersten zwei 8tel wegen der Sprünge am als Anzeiger für das Wiedereinsetzen der Iner. Ende Punktierung wäre dann

T. 20: irrealer Notation des frei zu nehmen. 4tel.

T. 21: an die Interpunktion denken.

T. 23: zunächst starke Inegrität. zarte.

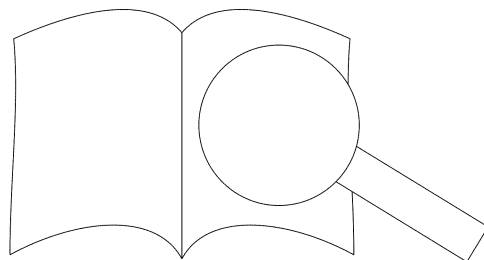
T. 37: Vgl. die obige *cit de Cromorne* wegen der Inegalisierung längerer 8tel-Passagen.

T. 38: *pincé* in sind! Wir dürfen nicht vergessen, daß alte Quellen selten fehlerfrei

T. 41ff: egal, auch die folgenden *roulades* n.

(*Messe pour les Paroisses*): *Cromorne e*.

die im Vergleich zum vorausbeschriebenen Stück z Qualitäten der Zunge Rücksicht genommen hat.



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

Wenden wir uns nun der *Fugue* aus der *Suite du premier ton* von Clérambault zu (Bd. 2, S. 16). Die *Fugue* ist *la perfection et couronnement de la composition* (NT) („die Vollendung und Krönung der Komposition“) und *doit estre grave avec beaucoup de propreté* („muß gewichtig sein, mit viel Reinheit“) (CT).

Diese *Fugue* kann entweder mit der weiter oben angeführten Grand-Orgue-Registrierung oder mit der Positif-Registrierung Lebègues (Cromorne 8 + Bourdon 8) ausgeführt werden. Die letztere Lösung ist der eher kammermusikalisch-intimen Clérambault-Fugue angemessen.

Der Regel nach werden hier (in  $\text{♩}$ ) die 16tel (leicht) inegal ausgeführt (natürlich auch solche nach einem punktierten 8tel).

Das Notenbild in T. 27 deutet in Richtung einer generellen Doppelpunktierung des ersten Thementons, also  $\text{♩}$  statt  $\text{♩}$ . Die Themeneinsätze in T. 8 und 14 scheinen diese Vermutung zu bestätigen, obwohl an diesen beiden Stellen der Fall insofern anders ist, als der erste Ton ein punktiertes 8tel ist und nicht ein punktiertes 4tel. Soll nun der zweite Ton des Themas durchweg später als notiert ausgeführt werden, im Sinne Saint Lamberts, welcher sagt: *une croche seul est toujours brève* (SL 26) („ein 8tel allein ist kurz“)? Oder spielt man wie notiert?

Beide Ansichten sind vertretbar. Die rhythmische Version in T. 27 kann durchaus als Ausnahme werden. Womöglich wollte Clérambault die hier beim Einsetzen des b's auftretende Dissoziation der Zeit im Raum stehen lassen. In der doppelpunktierten Version ist zudem der Zusammenstoß der Außenstimmen in T. 7 wenig ergötlich. Es wird aber nur dieses Themen-8tel verspätet, alle weiteren 8tel werden wie notiert ausgeführt.

- ①: ein *double port de voix*, auf dem Schlag auszuführen. In T. 5 das g des Organs neu anschlagen.
- ②: ein *chute* („Fall“), dem *coulé* verwandt, überbrückt ein größeres Intervall als 16tel auszuführen.
- ③: *coulé* auf der Zeit, kein *coulement d'une tierce* (weil zwei Töne zusammenhängend).
- ④: *port de voix* vor dem *pincé* ergänzen? Im weiteren Verlauf der Fuge Abwechslung – diesen Ton des Themas teils mit einem *tremblement*, teils ohne.
- ⑤: *chute* im Thema ergänzen.
- ⑥: nicht inegal (wegen der Synkopen)
- ⑦: d' nach dem *coulement d'une tierce* anschlagen, beim *harpègement* aber nicht. (Vielleicht hat der Stecher der Orgel nicht richtig gestochen. Dann wird nur der letzte richtig sein.)

Weitere Übungsstücke

Fr. Couperin: *Récit*

L. Marchand: *P*

Nicol

Die Fugue ist ein Beispiel für die Technik einiger Sätze von N. de Grigny

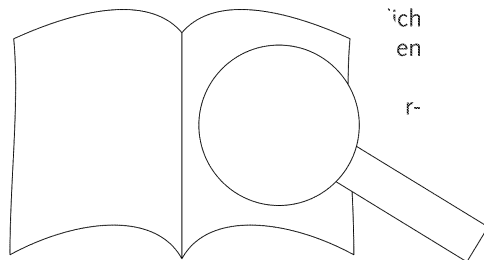
in der Orgel, die sich aus dem Original bzw. ihrer Interpretation (Orr

ergibt) nach in seiner Weimarer Kopie des Gri

Die Fugue ist ein Beispiel für die Technik einiger Sätze von N. de Grigny

in der Orgel, die sich aus dem Original bzw. ihrer Interpretation (Orr

ergibt) nach in seiner Weimarer Kopie des Gri



Die Stimmen dieses dem *Quatuor* verwandten Formtyps werden wie folgt registriert und auf die einzelnen Werke der Orgel verteilt:

Sopran und Alt mit Cornet V auf Grand Orgue (oder eventuell Récit),  
Tenor und Quinta Vox („fünfte Stimme“) mit Cromorne und labialem 8' und 4' auf Positif,  
Baß mit Flûte 8 auf Pédale.

Diese Verteilung der Stimmen auf drei Klangebenen des Instrumentes (Cornet: hoch, Positif: tief, Pédale: Mitte) begünstigt die Durchhörbarkeit der Polyphonie im Raum. (G. Jullien beschreibt im übrigen als erster diese Stimmenverteilung in seinem *Livre d'orgue* von 1690.)

Die Fugenthemen Grignys sind größtenteils vokaler Natur (diatonisch), der Satz relativ meditativ (im Vergleich zu vielen recht martialischen Fugen anderer Meister, wie z.B. Louis Marchand). Grignys Fugen verlangen daher eine ruhige, besinnliche Interpretation mit sehr zarter Inegalität.

*Fugue à 4* aus dem Hymnus *Ave maris Stella*

Nehmen wir uns diese „nur“ vierstimmige Fuge vor, weil darin ein ganzer „Katalog“ von Grignys Verzierungen enthalten ist. Neben den schon bekannten wesentlichen Ornamenten finden sich willkürliche *coulades*. Diese sind teils mit großen, teils mit kleinen Noten notiert. Im ersten Zeitpunkt der Ausführung – vor oder auf dem Schlag – vom Komponisten angegeben, im zeitliche Plazierung, meist nach harmonischen Gesichtspunkten, von Fall zu Fall neu festgelegt.

Zur Ornamentik des Themas:

Der klein notierte *doublé* wird vor dem Schlag, also noch im ersten Takt ausgeführt.

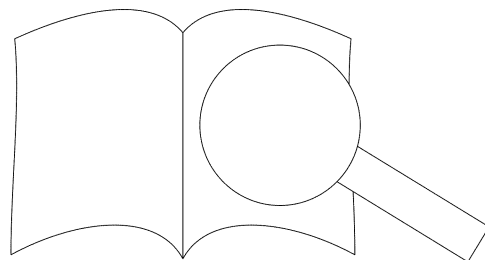


T. 2: die Vorschlagnote a<sup>1</sup> ist ein *coulement d'une tierce* (das ist ein *coulement*) und nicht mit *tremblement*. (wie in Bachs Kopie)

T. 3: der 16tel-Lauf, eine *coulade*, entspricht der „großen“ *Praeludium* in e angetroffen hat. (z.B. in der ersten Fuge in Bruhns' *Praeludium*)  
notiert gespielt werden: (dieses Ornament kann diese *coulade* später als



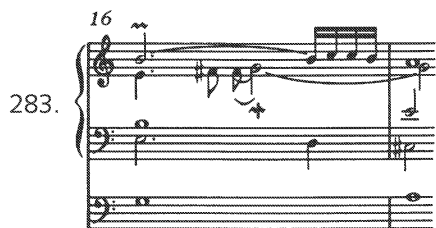
Am letzten 4tel (T. 11) kann die Ausführung hier wohl auf dem Schlag. In  
T. 11 kann die Ausführung hier wohl auf dem Schlag. In  
der Mess die Ausführung hier wohl auf dem Schlag. In  
Soweit die Ausführung hier wohl auf dem Schlag. In  
M<sup>a</sup> die Ausführung hier wohl auf dem Schlag. In  
virtuosität damals unausführbar. (A  
Verzierungszeichen in die Noten hinein  
im Pedal unverziert bleibt, kann man „st  
einen *doublé* zwischen 4tel fis<sup>1</sup> und Halbenote ;





T. 10: vier 8tel durch Artikulation oder (feinsinnige) Agogik zu einer halbtaktigen Gruppe vereinen.

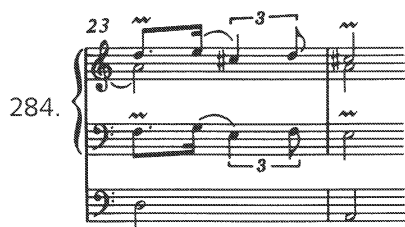
T. 12: die kleine Gruppierung im Tenor ist eine bei Grigny häufig vorkommende Verzierung, als *coulade* bzw. als alte Form des *port de voix* einzuordnen (mehr hierzu weiter unten). Dieses Ornament wird vor dem Schlag ausgeführt, etwa so wie es im 1<sup>er</sup> *Kyrie en taille* der Messe groß ausgeschrieben ist:



T. 13ff: „Engführung“, Verzierungen auch im Tenor ergänzen.

T. 21: *pincé* im Sopran, nicht im Alt (Bachs Version).

In T. 23 finden wir eine Art *accent* (vgl. ③ in Bsp. 277). Dieser kurze „Nachschlag“ wird die vorausgehende Note gebunden. Grigny verlangt hier aber durch den Bogen einen *coulement d'une tierce* erinnert; Ausführung etwa:



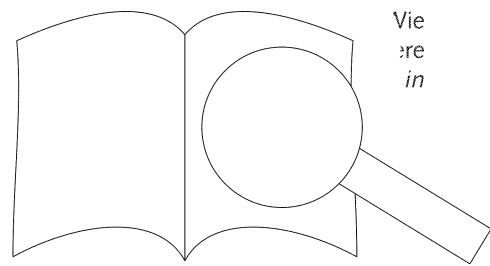
Ein eindeutigeres Beispiel eines *accent* (vgl. ③ in Bsp. 277) findet man in der *renferme le chant de Kyrie* (Nr. 2 der Messe):



T. 24ff: neue *coulade* (vgl. ③ in Bsp. 277) und *port de voix* (vgl. ④ in Bsp. 277) Verzierungen ergänze man im weiteren. Wahrscheinlich ist der *port de voix* dem Schlag zu bringen.

Im *Triumph* (Nr. 1 der Messe) stellt Grigny zunächst die beiden *Récit*-Typen *labial* (instrumental) und *lingual* gegenüber, um in der zweiten Hälfte als *port de voix* zu zeigen. Die Abschnitte reicher verziert sind als die *labial* Abschnitte. Die Klangqualität der jeweiligen Register ist zu berücksichtigen. (Vgl. auch das ähnlich aufgebaute *Port de voix* von Clérambault, Bd. 2, S. 24.)

Man kann das Pedal als Aushilfsklaviatur verwenden



Vie  
:re  
in

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

Die gegen den Takt gesetzten Bögen in T. 19 sind gewiß nicht falsch gestochen, sie sind durchaus logisch. (Fingersatz: 3-2-3-2 usw.?)

In T. 24 dehnt Grigny mit dem angehängten *accent* das 8tel f<sup>2</sup>, wodurch der Takt rhythmisch irrational wird (oder ist f<sup>2</sup> ein Druckfehler für e<sup>2</sup> oder g<sup>2</sup>?).

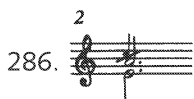
In T. 62 finden wir einen fallenden *port de voix double*.

T. 68ff: vgl. Clérambault oben, *Suite du deuxième ton*, Satz 3, T. 27ff. Wie dort werden auch hier die *coulés* am besten vor der Zeit gebracht.

Ein außerordentlich expressives Beispiel eines ...*en taille* ist *Récit du Chant de l'Hymne précédent* aus dem Hymnus *Pange lingua*, worin Grigny den gregorianischen Cantus firmus in stark verzierter Form in voller Länge durchführt.

Registrierung wie für *Tierce en taille*.

In T. 2 (und 5) ist der *port de voix* möglicherweise gleichbedeutend mit *tierce coulée*, hätte a<sup>1</sup> notiert sein können:



T. 8: *coulé* f<sup>1</sup> (vor d<sup>1</sup>) eventuell vor der Zeit (als eine Art *accent*) bringen, vgl. *stella*. Oder man führt ihn als Teil des Ornamentes auf dem Schlag an unterschiedlicher Art, so z.B. T. 12: „Hauptnotetriller“, T. 16: *coulé* (d<sup>1</sup>) und *pincé* (h-c<sup>1</sup>-h-c<sup>1</sup>), das Ganze auf dem Schlag auszuführen, T. 1

Im vorletzten Takt erscheint zunächst die Mollterz, im Schlusston der Tonalität finden wir häufig bei Grigny (und bei A. Raison) gegeben: zweimal gis<sup>1</sup> klingt recht abgeschmeckt (vgl. die Fugue aus dem Hymnus *Veni creator*).

*Récit de Cromorne* aus dem Hymnus *Veni creator*.

In diesem Satz sind alle Gruppierungen von Ornamenten anzusehen.

T. 2: die Verzierungen auf der Eins nahe einander (ähnlich), vgl. Bsp. 274.

T. 3: *tremblement* mit a<sup>1</sup>, an

T. 20: als Fortführung der *coulade* in T. 19, kann c<sup>2</sup> ebenfalls vor dem Schlag ausgeführt werden.

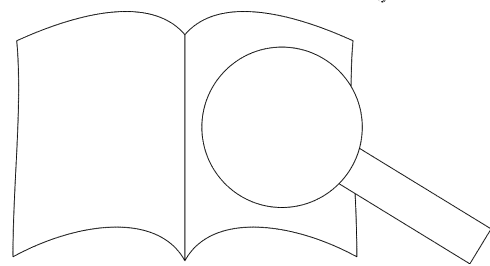
T. 21: a<sup>2</sup> vor oder nach dem Schlag, je nach Verfahren.

T. 26: 8te<sup>1</sup> *coulade* integrieren.

T. 30: g<sup>2</sup> ist g<sup>2</sup> im Original (und aufgrund der Verbindung der linken Hand c<sup>1</sup> mit a<sup>1</sup> zusammen

in „Interpunktionszeichen“. Überhaupt v

2: *port de voix* hier am besten vor der Zeit.



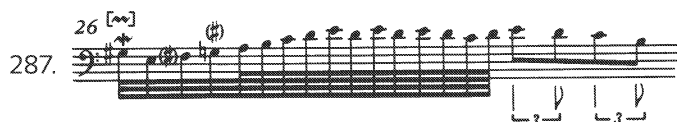
PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

### Récit de tierce en taille aus dem Gloria-Teil der Messe

Das großartigste Stück dieser Gattung überhaupt! Der erste Teil in längeren Notenwerten darf etwas flüssiger genommen werden als der zweite (Ritardando in T. 25). Schon Frescobaldi hat gesagt, daß man bei Passagen in schnellen Notenwerten ein langsameres Tempo nehmen darf (vgl. Kap. I.1., S. 121).

Die merkwürdige Taktangabe  $\frac{2}{3}$  soll wohl signalisieren, daß die Takte sich (normalerweise) in zwei Teile gliedern (also  $\frac{6}{4}$ ), aber auch (selten) in drei Teile (also  $\frac{3}{2}$ ).

Die *coulades* ab T. 26 müssen etwa wie folgt ausgeführt werden:



Bach hat # ergänzt bei f in T. 26 und 27.

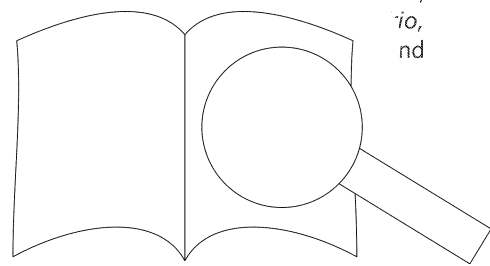
T. 28: eigentlich ein  $\frac{5}{4}$ -Takt. Spielt man hier, wie im Druck, durchgehende 32' ekstatische Schwung der Solostimme nicht unterbrochen (und das war wohl der Grund, daß e'/g' muß dann als 4tel ausgeführt werden.

Die vieldiskutierte Passage der Solostimme in T. 35 (2. bis 7. Ton) soll nicht unterlegt werden. (Bach hat diese Stelle unverändert übernommen.) Die Dissonanz *qui tollis peccata mundi* unterstreichende Dissonanz muß in T. 30 und darüber hinweg gesehen werden.

Abschließend ein paar Worte zur Vielschichtigkeit der *les Grands Jeux* aus der Messe werden die 8tel teilweise nicht, obwohl das Tempo durchweg gleich bleibt. Bis T. 44 Mitte werden die *coulades*. In T. 26ff muß die Inegalisierung verstärkt werden, was durch die Inegalisierung verstärkt wird. Ab T. 44 Mitte wird gespielt wie notiert. In T. 52 Mitte bis T. 64 Mitte spielen die springenden 8tel-Figuren egal ausgeführt, die diatonisch. Anfang, danach werden die springenden 8tel-Figuren egal ausgeführt, die diatonisch. 85 wird natürlich nicht inegal gespielt, da es keine 8tel gibt. Vgl. hierzu auch *Dialogue* (letztes Couplet des Kyrie-Teils).

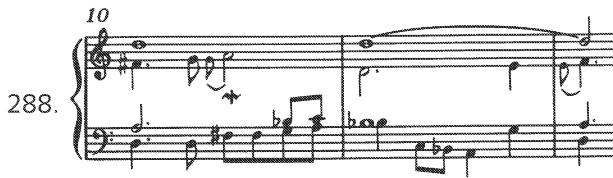
### Weitere aufführungsbedingungen

In früherer Bearbeitung davon ausgegangen, daß Zweierbögen eine lombardische Ausführung sein müssen – in diesem Sinne zu verstehen, muß es rechts inegal und links lombardisch gespielt werden (denn die nicht inegal gespielt). Mit dieser großen Legatobögen es die weitere Interpretationsmöglichkeit als Artikulationszeichen zu verstehen. Man muß bei großen, nicht greifbaren Intervallen setzen das Pedal als Aushilfsklaviatur für die Baßstin



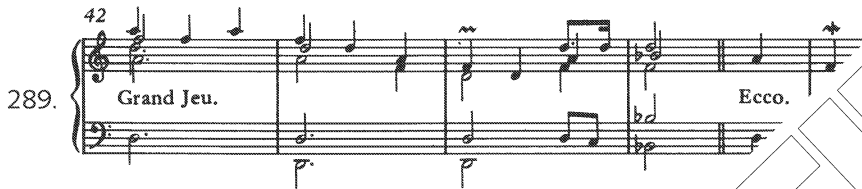
PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

das Pedal eine eigene Stimme hat, der Manualiter-Baß nach oben oktaviert werden, wenn das Intervall manualiter nicht ausführbar ist, wie z.B. im 1<sup>er</sup> Kyrie aus Grignys Messe, T. 10f:



Die von uns vollzogene Änderung der Bewegungsrichtung des Basses sollte stets satztechnisch und melodisch zufriedenstellend geschehen. Es wäre daher melodisch gesehen weniger elegant, in Bsp. 288 auf der Eins in T. 11 zum B herunter zu springen. Durch den 16' im Manual klingt die Baßstimme trotz Oktavierung tiefer als der 8füßige Tenor.

Echostellen, die auf laute (*Grand-jeu*-)Passagen folgen, verlangen besondere Aufmerksamkeit des Anschlusses nach dem Einschnitt. Im *Dialogue* L. Marchands findet sich folgendes Beispiel:



Bringt man das *Ecco* direkt anschließend an das *Grand Jeu*, wird der Nachhall gänzlich untergehen. Man wartet daher etwas Tempo ein wenig zurückgehalten. Bei Grigny wird das *Cornet (séparé)* eingesetzt, hier ist die Beachtung In Ermangelung eines Echowerkes müssen wir das verwenden.

Weitere Übungsstücke:

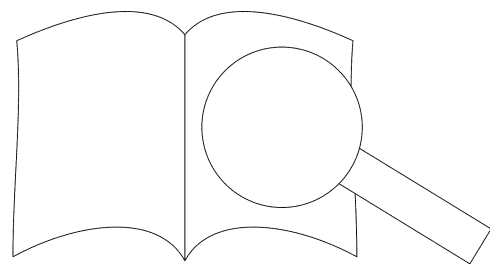
Die restlichen Sätze aus den genannten *...ris stella, Pange lingua, Veni creator*. Hierzu einige Anregungen.

*Ave maris stella*

1. (Plein chant.) Der C in T. 9 zwischen den beiden a, in T. 12 nach d, in T. 18 nach c.

3. *Duo*. 8tel in den springenden Figuren in T. 52 u.ä. Die 32stel-*coulades* ab T. 70 erzv in diesem ansonsten schnellen, sehr tänzerischen Satz (Rit: ...)

4. Die quasi Arpeggio-Natur der 8tel nach müssten die 8tel aber inegal sein *phantasticus*-Abschnitte früherer Kapitel. (Version), in T. 9ff im Baß stets B, in T. 13 c (wel ist). In T. 18 spiele man dementsprechend nur bei mit D(essus) bezeichneten Figuren er



PROBE-PARTITUR

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

## Pange lingua

1. *en taille à 4*. Einschnitte des Cantus firmus nach den Ganzenoten in T. 12, 22, 30, 37 und 46.

2. *Fugue à 5*. Insgesamt drei Durchführungen des Themas, welches aus den sechs ersten Tönen des Cantus firmus besteht.

T. 20ff: der (virtuose) durchgehende, begleitende Baß in 8teln könnte egal gespielt werden, im Sinne der Angabe Hotteterres oben (siehe S. 184).

## Veni creator

1. *en taille à 5*. Einschnitte des Cantus firmus nach den Ganzenoten in T. 16, 27 und 38.

T. 4: Sopran  $e^2$  und nicht  $es^2$  (Bachs Version).

T. 31: *coulé*  $es^2$  falsch gedruckt für *port de voix*  $c^2$ ? (Bachs Version).

2. *Fugue à 5*. Thema sind die ersten fünf Töne der zweiten Verszeile des Cantus firmus.

T. 15ff: Durchführung der Themenumkehrung; daher empfiehlt es sich in T. 15, Tenor und Quart

f) gleichzeitig mit Sopran und Alt zu beenden. In T. 30 gehe man vor Beginn der nächsten

ähnlich vor: hier können Sopran und Alt mit dem b der linken Hand zusammen beend

3. *Duo*. Zur Bedeutung der Taktart s. Teil A, Kap. II.1., S. 84 bzw. Bsp. 124. Diese C

soll wahrscheinlich die Lebendigkeit des Heiligen Geistes versinnbildlicher

*Heiliger Geist* von J.S. Bach, 631, Bsp. 89). Etliche Verzierungen müssen

T. 4 u.ä.: Ornamente auf der dritten Note einer Gruppe müssen wahrsc

versetzt werden (in T. 48 aber auf das folgende  $b^2$ ).

T. 6: siebte Note des Diskants  $b^2$ . T. 9 (zweite Hälfte) bzw. an ähnlic

T. 15: die drei ersten Töne des Diskants sind im Originaldr

T. 17 bzw. 19f: Bach ergänzt in seiner Kopie überall das

T. 51: 5. und 6. Ton des Diskants im Druck undeutlich

4. *Dialogue sur les Grands Jeux*. Hier benutzt

sichtlichster Weise. Anfangs nehme man even

T. 9; im weiteren verfähre man ähnlich.

T. 16ff: Reminiscenzen an das Duo. Das T

ergänzen), Verzierungen wie notiert

T. 22: *Basse* = *Grand Orgue*. Die hen.

T. 54: im Baß besser zweimal

T. 71: die Fassung Bachs ist

aber g-moll Sextakkord

T. 79: gelungene paral

## Abschließend zu Inegalität und Ornamentik bei frühen Meistern

Trotz Mein ar die Frage nach der Inegalisierung in den Werken der bisher behandelten

worten.

mit dem Œuvre noch früherer Ko

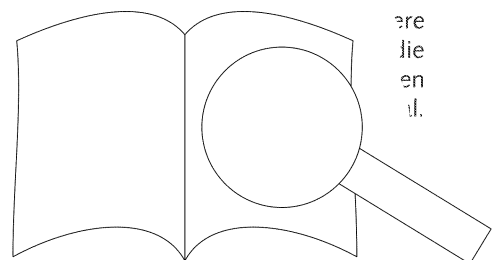
. Die Lage ist teilweise so undurchsic

, Spiel sei um 1650 erst im Begriff gewes

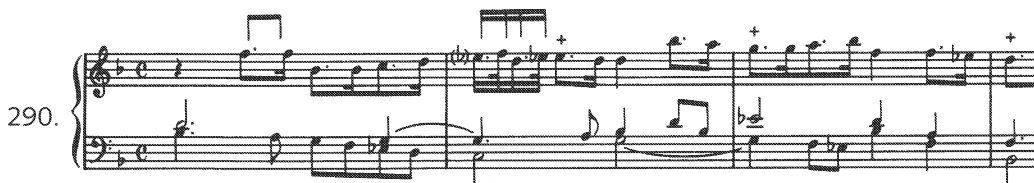
orfen zu werden. Einige dieser Komponister

um für N. Gigault, der den Großteil seines Œuv

erfall bei ihm (*Récit à 3 pour le 2<sup>d</sup> Sanctus*):



ere  
lie  
en  
il.



In diesem Satz müssen wahrscheinlich alle Notenwerte wie notiert ausgeführt werden. Demnach sind sowohl die 8tel als auch 16tel der Melodie inegal (eine „nicht inegale“ Notation ist im Beispiel über dem oberen System angedeutet), die Begleitung aber durchweg egal.

Gründet die Notationsweise Gigaults darauf, daß man als Komponist damit rechnen mußte, die „Dilettanten“ in der Provinz würden die subtilen Verfahrensweisen der Pariser Connaisseurs nicht kennen? Lebègues Notiz im Vorwort zu *Les Pièces d'orgue* (LG) könnte in diese Richtung zeigen: *Mon dessein dans cet Ouvrage est de donner au Public quelque connoissance de la maniere que l'on touche l'Orgue presentement à Paris* („Meine Absicht mit dieser Publikation ist, der Öffentlichkeit eine gewisse Vorstellung davon zu geben, auf welche Weise man gegenwärtig in Paris die Orgel spielt“).

Während Lebègue egal notiert – und seine Musik entsprechend von uns inegalisiert werden kann – lösen die Werke von Nivers und Raison ähnliche Probleme auf, wie wir sie bei Gigault angetroffen haben.

Von Nivers haben wir ein irrational notiertes inegales Verhältnis weiter oben gesehen. Hier wird es hinaus vermischt: er innerhalb eines Satzes egal und inegal notierte 8tel-Paare (*Orgue et de Cornet* aus *1<sup>er</sup> Livre*):

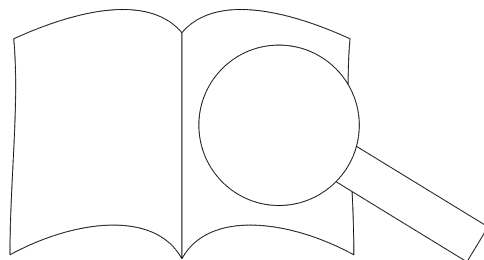


In  $\text{C}$  müßten die 8tel durchgehend inegal sein, wenn die Melodie nicht in beidseitig gepunkteter Notation (wie weiter oben bei Fr. Couperin) notiert wäre. In  $\text{C}$  sind die 8tel-Paare punktiert notiert? Vielleicht sollen diese stärker inegalisiert werden als die Einzelnoten (wie weiter oben bei Fr. Couperin schon geschehen).

Raison benutzt im folgenden Beispiel sogar noch stärker inegalisierte 8tel (in: *Qui tollis* aus der *Messe du deuziesme ton*, *1<sup>er</sup> Livre*):



...mutlich inegal spielen, warum dann die Notation nicht inegalisiert belassen werden. ...ausgehend von den Erfahrungen, die man bei der Lösung gefunden werden. Hier wird vor allem ...



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

B. Sonderformen der Verzierungen

1. Guillaume-Gabriel Nivers (*Premier Livre d'orgue*, 1665)

a. Agrément:



Der *port de voix* ist in die Verzierung integriert. Trotzdem wird man sich an Stellen, an denen eine Stimme frei einsetzt, manchmal mit einem einfachen *pincé* begnügen (s. Bsp. 255).

b. Coulement des notes, auch *port de Voix* genannt:



Während wir in den relativ spät entstandenen Werken Fr. Couperins, Grignys und C' Vorschläge auf der Zeit (mit Ausnahme des *coulement d'une tierce*) ausgeführt in den älteren *Livres* anscheinend häufig vor der Zeit gesetzt bzw. ausgef entspricht einem Bindebogen; es wird in die gute Zeit hineingebunden.

2. André Raison (*Livre d'orgue*, 1688)

a. Double-Cadence:

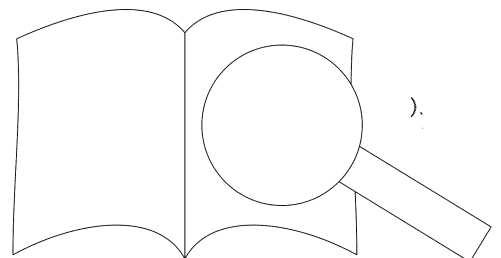


Raison möchte einen *point d'arrêt* v. Cadence („man muß den dritten Finger „ut lever le 3<sup>eme</sup> doigt avant de terminer la Cadenca“). In stark ungleichen, gravitätischen Sätzen kann ein *p* den Charakter effektiv unterstützen. Interessant ist im übrigen das zweite *g* gleich hintereinander, was zu einer deutlichen Akzentuierung des ersten *g*.

b. Port de voix:

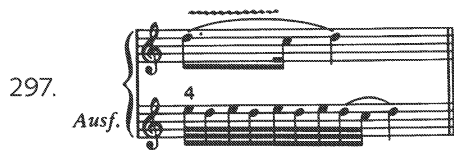


zu... *qu'apres avoir posé l'ut* („man darf das d ni Vorschlag in die gute Zeit hineingebunden v klingen.

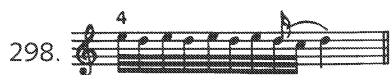


PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

c. Cadence particulière:



Le dernier re de la Cadence tient avec le dernier re noir („das letzte d des Trillers wird bis zum 4tel d ausgehalten“); Ausführung:



3. Jacques Boyvin (*Premier Livre d'orgue*, 1689)



Boyvin möchte bei solchen fallenden Figuren die mit anders als wir bisher normalerweise verfahren sind, darüber entscheiden, zu welchem Zeitpunkt der Schlag ausgeführt haben, harmonische Zusammenhang.

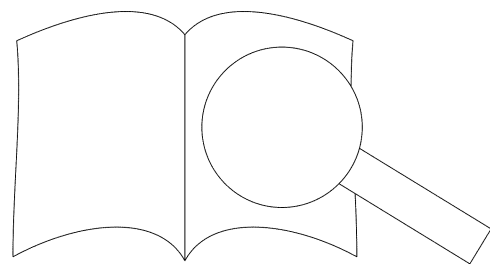
4. Gilles Jullien (*Livre d'orgue*, 1690)

*Agrément ou pincement:*



D'...m agrément bei Nivers.

ers: Stücke aus *Premier Livre*  
ke aus *Premier Livre* (z.B. *Messe du deuziesme*)



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



## I.4. Süd- und Mitteldeutschland

Erforderliches Notenmaterial:

Johann Jakob Froberger: *Toccata I* in a (1649)

### Musikgeschichtlicher Abriss

Das in mehreren Fassungen überlieferte *Fundamentum organisandi* des blinden Nürnberger Meisters **Conrad Paumann** (um 1410–1473) und das *Buxheimer Orgelbuch* (um 1470 niedergeschrieben, worin zwei Versionen des *Fundamentum* Paumanns enthalten sind) sind die frühesten Quellen süddeutscher Orgelmusik. Während Paumanns *Fundamentum* eher eine „Schule des Verzierens“ ist (es zeigt, wie man durch Verwendung unterschiedlicher ornamentaler „Floskeln“ intavoliert), ist das *Buxheimer Orgelbuch* eine große Sammlung kirchlicher und weltlicher Stücke im dreistimmigen Satz.

Zusätzlich zu den beiden in Teil A vorgestellten frühen Meistern (süd)deutscher Orgelkunst **Arno** (vor 1460–nach 1521) und **Johannes Buchner** (1483–1538) ist hier noch **Paul Hofhaimer** (1520–1604), der Lehrer Buchners, zu nennen.

Im schweizerischen Gebiet wirkten **Hans Kotter** (um 1485–1541) und **Fridolin Sacher** (um 1500–1570) im Schwäbischen **Leonhard Kleber** (um 1495–1556). Von ihnen sind zahlreiche Intavolierungen und Tanzsätze (Kotter) überliefert.

Ihnen folgten Meister wie **Hans Leo Haßler** (1564–1612), der bei Andrea Gabrieli in Augsburg tätige **Christian Erbach** (um 1570–1635) sowie **Adam Steigleder** (um 1570–1635) Sohn **Johann Ulrich Steigleder** (1593–1635) aus Stuttgart.

Nach Haßler suchten auch andere lernbegierige Süddeutsche den Weg zur Orgel. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und die süddeutsche Orgelschule im 17. Jahrhundert stark unter italienischer Führung.

Als typischer Vertreter dieser italienisierenden Schule der „zweiten Generation“ gilt **Johann Jakob Froberger** (1616–1667), der in Rom bei Frescobaldi studierte, jedoch in seiner Heimat die italienischen Stilelemente aufnahm (vgl. die *Cembalo-Suiten*). Seine Musik beeinflusste die Orgelmusik in Süd- und Norddeutschland wurde in Kap. I.2. schon erörtert.

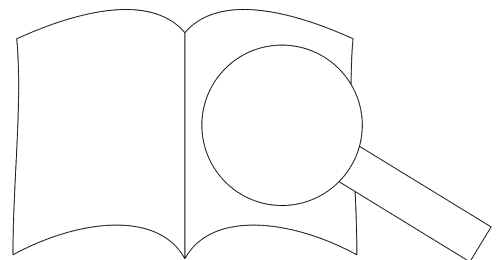
**Johann Kaspar Kerll** (1627–1693) soll angeblich ebenfalls in Rom studiert haben. Seine *Passacaglia* über die viertaktige Baßlinie d-c-B-A ist ein frühes Beispiel für die Verwendung der viertaktigen Baßlinie.

Eine Sonderposition nimmt der in Savoyen (Frankreich) geborene, in Passau tätige **Georg Muffat** (1653–1704) ein. Sein Schüler **Johann Sebastian Bach** (1663–1738), ein Schüler Kerlls, **Johann Adam Bach** (1648–1700) und **Johann Kaspar Ferdinand Fischer** (?–1746).

Aus den geistig überaus fruchtbaren Niederlanden stammte neben dem Organisten der Leipziger Thomaskirche **Elias Nikolaus Bach** (1627–1695) auch **Michael Praetorius** (1571–1621), dessen heutige Bedeutung eher in der Orgelmusik (z.B. *Symphoniae Magnae*) als in der Komposition liegt.

Frühe Vertreter der berühmten Orgelfamilie Bach waren **Johann Christoph Bach** (1642–1703) und **Johann Sebastian Bach** (1685–1750), beide in Arnstadt geboren. Der letztere war der Vater von Johann Sebastian Bach.

Aus stilistischen Gründen wird **Johann Pachelbel** (1653–1706) als Mitteldeutscher eingestuft, obwohl er in Regensburg geboren wurde. Er wirkte an der Predigerkirche in Erfurt, ab 1695 an St. Sebaldus in seiner Geburtsstadt Regensburg.



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

## Das Instrument

Folgende Disposition der 1561 fertiggestellten Ebert-Orgel in Innsbruck vergleiche man mit derjenigen der nur wenig älteren Sweelinck-Orgel auf S. 135. (Registernamen in originaler Orthographie):

### Innsbruck, Hofkirche

Jörg Ebert, Ravensburg 1555/61 (vgl. SB 234)

Im *großen corpus* CDEFGA...g<sup>2</sup>a<sup>2</sup> geteilt in Baß C-e/Diskant f-a<sup>2</sup>

principal 8  
ziml II  
hörndl II  
quintez 2  
octav 4  
deckt fleten 8  
hindersaz V-X  
quint 3  
trummetten 8  
regal 8

Im *ruggpositif* FGA...g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>

offen fletl 4  
zudeckt fletl 4  
mixtur III-V  
hörndl II  
ziml II

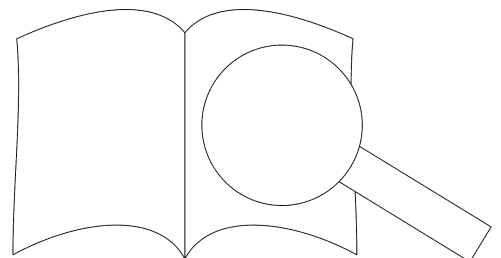
Pedal CDEFGA...b

zitter

Beobachtungen:

1. Von der terzhaltigen Mixtur *hörndl* als süddeutschen, sondern vielmehr einen Instrumententyp sehen.
2. Ein auf labialem 4'-Fundament beruhen. jener Zeit durchaus üblich (eventuell mit einem Regal als 8'-Register).
3. Das Pedal spielt mit eigener Windlade des *großen corpus*.
4. *zitter* = Tremulant (im Hauptwerk).

Im weiteren Verlauf für u, daß Zungenstimmen gänzlich aus den Manualwerken verschwanden und ständiger gewordenen Pedal zu finden waren.  
Ein großes Instru, sch süddeutsch einzustufenden Typ – üblicherweise wurde einmanualig ches Georg Muffat gekannt hat:



## Passau, Dom

Leopold Freundt 1688 (vgl. MT A)

I. Man.:

Prinzipal 8  
Flöte 8  
Copula 8  
Oktav 4  
Oktavcopula 4  
Quint 2 2/3  
Superoktav 2  
Mixture 6fach

II. Man.:

Copula 8  
Spitzviolin 8  
Prinzipal 4  
Spitzflöte 4  
Superoktav 2  
Quintadecima 1

Pedal:

Portun 16  
Oktav 8  
Quint 5 1/3  
Superoktav 4  
Mixture 4fach  
Punier 8  
Posaune 8

Tremulant  
Manualekoppel

Beobachtungen:

1. Im Manual ist kein 16'-Register vorhanden, im Pedal keine 16'-Zunge, was die Zusammenstellung eines Plenos von Bedeutung ist.
2. *Copula* (auch *Copel*) = Gedeckt, *Portun* = Prinzipal, *Punier* = Fagott.
3. Typisch für den süddeutschen Orgelbau dieser Zeit sind die engmaschig auftretende *Spitzviolin*. Ansonsten finden wir: Schwegel, Gemshorn, Salicional etc. Auf das mitteldeutsche Instrument wird in Kap. II.3. ein

## Das Registrieren

Was die frühere Zeit (Ebert-Orgel) anbetrifft, muß eine einähnlichen, labialen Pleno-Registrierung ausgegangen werden, andererseits, daß man auch eine Art Zungenpleno gekannt hat, das aus Labialregistern 4', 4' 1/2' und 4' 2/3' entstanden haben mag. Bei der Darstellung der Werke J.J. Frobergers können auch italienische Registermischungen angewandt werden. In Johann Baptist Sambers *Continuatio ad* (Salzburg 1707) finden wir eine Reihe von Registriervorschlägen, die wahrscheinlich die Verfahrensweise in Süddeutschland widerspiegeln. Samber geht dabei (den) Orgel ohne Manualzungen aus. Der italienische Einfluß ist naturgegeben (s. I. bzw. KT 344f).

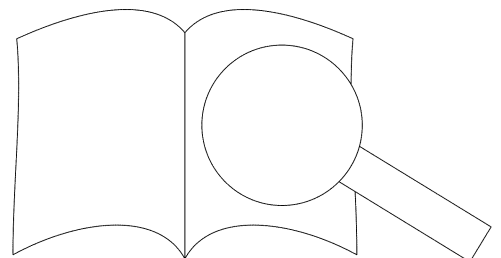
Pleno-Registrierungen:

1. Prinzipal 8, 4, 2 2/3, 8 und 4 nach italienischem Gusto explizit verboten), oder:
2. Prinzipal 8, 4, 2 (als mit Weitchor-Verbot).

Im Pedal dazu

In 2. tr., dicht klingende terzhaltige Pleno auf. (Zur Problematik der Terzreihen im he 2., S. 138.)

Zungen:  
Gedeckt) 8 + 1 1/3'; Koppel 8 + Mixture  
Spitzflöte 4; Viola 8 + Flöte 4; Flöte 4 + Zimbel  
Prinzipal 8 + Zimbel.



*In laufenden Sachen*: Koppel 8 + 2 2/3' + 1 3/5' + 1 1/3'.  
 Auch Waldflöte 2 allein.  
 Quintaden 8 + Nachthorn 4; Salizional 8 + Rohrflöte 4.  
 Und sogar 4' + 2 2/3' + 2'.

Durch die Samberschen Anweisungen haben wir zwar einen recht deutlichen Einblick in die süddeutsche Registrierkunst gewonnen, ob aber z.B. die Mischung aus Prinzipal 8 und Zimbel auf einem heutigen Instrument zufriedenstellend klingt, muß bezweifelt werden, ist aber einen Versuch wert. Hier muß das kritisch begutachtende Ohr bemüht werden.

Durch französischen Einfluß kehrten im süddeutschen Orgelbau des 18. Jahrhunderts die Zungen reichlich in die Manual-Werke zurück; man baute wieder mehrmanuallig, wie dies in Weingarten (Joseph Gabler, 1750), Ottobeuren (Karl Joseph Riepp, 1766) oder Neresheim (Johann Nepomuk Holzhey, 1798) der Fall ist. Dementsprechend wurden französische Registrierungen angewandt; in Riepps Registrieranweisungen für seine Orgeln in Salem sind z.B. *Plein jeu* und *Grand jeu* überliefert (vgl. MR 167ff).

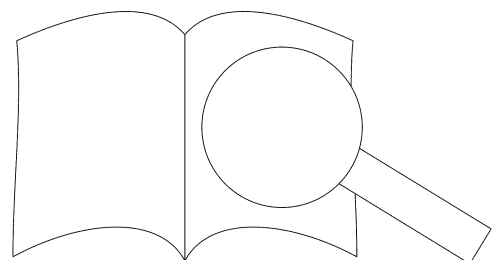
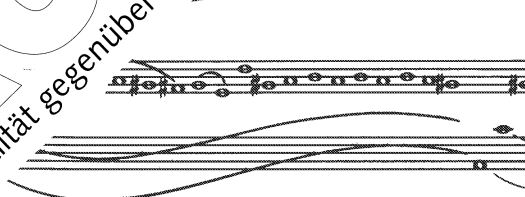
## Johann Jakob Froberger

Wie in Kap. I.2. schon gesagt, weisen die Toccaten J.J. Frobergers vor allem in den freien Teilen zum Kompositionsstil Frescobaldis und, in formaler Hinsicht, Michelangelo Rossis auf. Froberger meist übersichtlich, seine Toccaten sind häufig in wenige, größere Abschnitte unterteilt, erreichen sie zwar ein gewisses Maß an formaler Vollkommenheit, wirken aber gegenüber den Vorbildern, zumal in den imitatorischen Teilen, ein wenig pedantisch. Dies ist für die Orgel geeigneten Toccaten suchen, da etliche in sehr cembalistischer (d.h. relativ schnellen Akkordbrechungen) komponiert sind. Frobergers Toccaten wurden in Kap. I.2. als vorbildhaft für die norddeutsche Toccata (Studium) erwähnt. Ein Blick auf Frobergers Beitrag zu dieser Gattung ist im Vergleich mit der Toccata von G. Frescobaldi/M. Rossi hin zu z.B. Buxtehude.

### Toccata I in a

Zur Registrierung: da es nur einen einzigen vollständigen Satz gibt, können nicht, wie bei Frescobaldi, mehrere Registrierungen angewandt werden. Die Registrierung am Anfang der zweiten Fuge ist wenig überzeugend; das Thema fängt vollst. an (Hand hier auf zwei Manualen gleichzeitig spielen.) Es empfiehlt sich daher, die Fuge in einer (Pleno-?)Registrierung durchzuspielen oder ab der ersten Fuge die stärkere, d.h. haltendere Registrierung zu wählen. (Taktzahlen nach der Heugel-Ausgabe, nicht nach der Bärenreiter-Ausgabe.)

T. 1-2 (1): Die anfänglichen A1-Akkorde von Frescobaldi arpeggiert werden (s. Kap. I.1., S. 122). Sehr interessant ist der Versuch Couperins, ein sogenanntes *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger* von Louis Couperin, ein sogenanntes *Prélude* in dem die genaue Festlegung der Geschwindigkeit und Dauer der Töne dem



PROBEPARTITUR

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

Der erste „Takt“ bei L. Couperin entspricht anderthalb Takten bei Froberger. Eine solche Ausführung des ersten Akkordes ist aber eher dem Cembalo gemäß.

In T. 2 (1, zweite Hälfte) folgen eine *Tirata* und ein ausgeschriebenes Arpeggio. Noten ohne folgende Pausen können natürlich, wie in Kap. I.1. dargestellt, beliebig gekürzt werden.

T. 6 + 7 (3, zweite Hälfte und 4, erste Hälfte): *Punctus additionis* als Fermatezeichen (auch in T. 15 [8]); vgl. Bsp. 241.

T. 8 (4, zweite Hälfte): *Gropo* + *Tirata*.

T. 11 (6): Baß: für die kurze (oder gebrochene) Oktave (s. Zeichnung auf S. 37) gedacht. Die linke Hand greift auf einer solchen Tastatur hier Gis-e-g, wir müssen bei heutigem Umfang mit dem Pedal aushelfen oder den unteren Ton weglassen (s. auch T. 17 und 18 [9]).

T. 18 (9, zweite Hälfte): der *Gropo* in der zweiten Takthälfte kann natürlich mit mehr Schläger ausgeführt werden.

T. 19 (10): erste „Fuge“, flüssiges Tempo und lebhaft Artikulation.

T. 22 (11): *t*, wie bei Frescobaldi kurz und von der Hauptnote auszuführen. Die vor- als Teil der Verzierung verstanden werden.

T. 30 + 31 (14, zweite Hälfte und 15, erste Hälfte): ausgeschriebenes Arpeggio

T. 40 (19) zeigt, daß Froberger für ein Instrument mit gebrochener Oktave (Fis).

T. 41ff (19, Schluß und 20): toccatenhafter Übergang. Die *Tirata* auszuführen.

T. 44 (21): zweite „Fuge“ über das Thema der ersten Fuge. Verhältnis: alt 4tel = neu punktiertes 4tel. Akkord der rechten Hand auf ein 8tel. Die zyklische Benutzung des gleichen, variierten Themas in dieser Position finden wir auch im norddeutschen Bereich, wie z.B. im *Praeludium*. Dort auch den gleichen formalen Aufbau Toccata – Fuge – kurze freie Überleitung

T. 68f (32, zweite Hälfte): abschließend vorzeichnung 8/12 C. was die Rückkehr zum (freien) Tempo des Anfangs signalisiert.

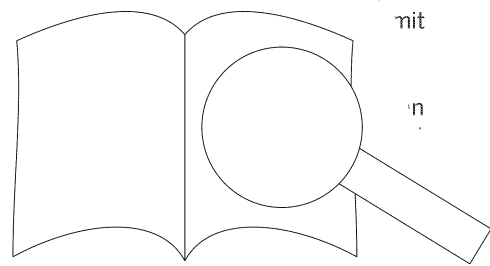
Weitere Übungsstücke von Froberger:  
Aus dem Buch von 1649: *Toccata alla Levatione*

Aus dem Buch von

Johar

Das Werk besteht höchstwahrscheinlich aus den Lebensdaten mit denjenigen, die das reizvolle *Hexachordum Apollinis* erwähnt (Kap. I.4.).

Es gibt aber auch Fälle, wo der Triller doch in Norddeutschland).



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

Dem Triller ist, wie im folgenden Beispiel aus der *Ciacona* in f (s. T. 3) zu sehen, manchmal eine antizipierende Gruppe vorangestellt, welche dann, wie in früheren Kapiteln gesehen, ein integraler Teil der folgenden Verzierung ist.



Im ersten Takt der *Aria tertia* des *Hexachordums* kann das  $g^1$  als ein italienisches *accento* verstanden werden:



Einen ausgeschriebenen, punktierten Schleifer finden wir in der *Aria quarta* des *Hexachordums clamazione* in Bsp. 184):



Hier sollte der Triller wohl mit der oberen Nebennote beginn

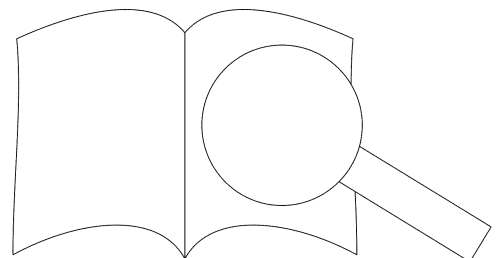
Des weiteren finden wir *Groppi* verschiedener Art, wie z. B. in der *Aria Sebalдина* (*Variatio 5*):



### Georg Muffat

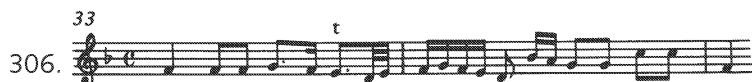
Georg Muffat, ein Mannungsfeld zwischen italienischem und französischem Stil. In den sechziger Jahren studierte Muffat in Paris, 1681 und 1682 weilte er in Rom. Von der Komposition hat er entscheidende Anregungen für seine eigenen Werke von Pasquini und A. Corelli hat er entscheidende Anregungen für seine eigenen Werke erhalten, welche sich in dem 1690 gedruckten *Notte per Anna* niederschlagen.

Muffat kann die Notation auf zwei Arten darstellen: im oberen System 6, im unteren 8 Zeiler. In der italienischen Tabulatur, vor der konsistenten Notation, ist das obere System stets von der rechten, die im unteren System von der linken Hand zu spielen.

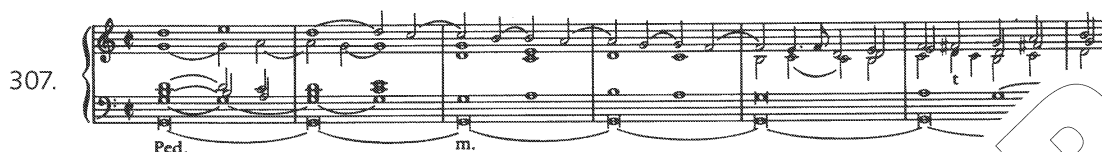


PROBEPARTITUR  
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Weitere italienische Anleihen sind Pedalorgelpunkte, gewisse Verzierungstypen (*Groppi, Ribattuta*) und Themen in der Art der *Canzona francese* (Beispiel aus *Toccata sexta*):



Des weiteren Satzbilder wie in den *Toccaten di durezza e ligature* (aus *Toccata octava*):



Der französische Hintergrund Muffats spiegelt sich vornehmlich in der wesentlichen Muffat gibt im Vorwort zum *Apparatus* nicht sehr eindeutige Angaben zur Ausfüllung. Im *Florilegium secundum* (MTS) (Orchester-Suiten, 1698 publiziert) hat Muffat verschiedenen Verzierungen weit deutlicher (mit Notenbeispielen) behandelt. Die frühesten deutscher Provenienz, in welcher der Triller mit der Obersekunde (s. J. Speth zugeschrieben) ist in dieser Hinsicht die erste deutsche Bearbeitung von J.K.F. Fischers Cembalo-Suitensammlung *Musikalisches Blumenbüchlein*. Die Tatsache, daß Muffat in Paris gelebt und gelernt hat, legt die Vermutung nahe, daß die Registrierungen (s. Kap. I.3.) bei der Darstellung seiner Werke französischer Art sind.

*Toccata tertia* (Bd. 2, S. 42)

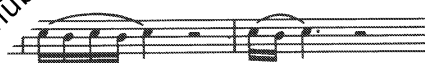
Die Buchstaben P.M. deuten an/daß man nach Basso Continuo. P.S. das Fuß-Clavier allein. M. das Hand-Clavier zugleich gebrauchen kan. (Vorwort zum *Apparatus*).

①: der Anfang *Allegro* (im Pleno?, Pedalorgelpunkte) verbessern des Akkordes der linken Hand im Sinne Frescobaldis ist hier kein Unterschied. Es schreibt das Oberstimmen-Passaggio so etwas wie ein Arpeggio, was bei

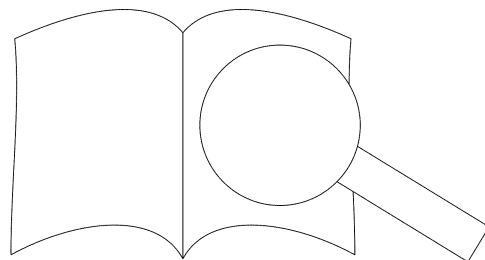
②: noch deutlicher zu sehen ist, hier ist es nicht als Triller, sondern als Triller ausnotiert (vgl. ähnliche Verfahrensweisen in Norddeutschland bzw. in Italien).

③: dieses Zeichen zeigt an, daß die Verzierung an das Ende anhält/an (Vorwort zum *Apparatus*). Da in der linken Hand ein Triller nach dem Nachschlage steht, muß hier ein *point d'arrêt* eingebaut werden. Der Triller ist hier als Triller, nicht als Triller, zu verstehen. Diese Lösung auch für die rechte Hand, wodurch dieser Triller dann dem zw. Triller entspricht. (Nachschlag später als notiert, s. A. Raisons (s. Bsp. 295) entspricht. (Nachschlag später als notiert, Triller vorausgehende 16tel-Figuration kann als Teil der Verzierung angesehen werden.)

④: das Zeichen zeigt an, daß die Verzierung lang oder kurz sein kann.



in der Ausgabe, man eine längere Version als z.B. in T. 27.

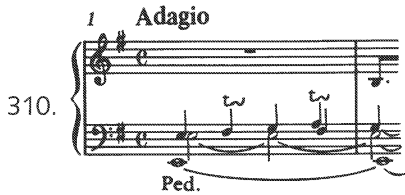


PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

⑨: bei dem einfachen Triller (*t*), hier mit ausgeschriebenem Nachschlag, soll man grundsätzlich auf der Vorhaltsnote etwas verweilen (= *tremblement appuyé*):

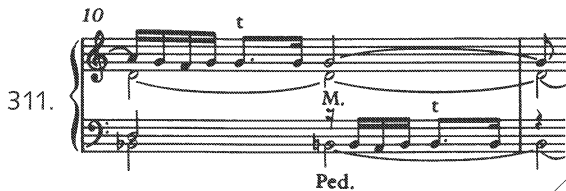


Was aber eine gewisse Länge der verzierten Note voraussetzt; in T. 6ff muß daher ein kurzer Triller angebracht werden. Der Triller mit Nachschlag wird im *Apparatus* ansonsten folgendermaßen angegeben (*Toccata nona*):



Dieses Zeichen ist im *Apparatus* aber recht selten anzutreffen, meist notiert Muffat *r'* wie bei ③ in T. 4.

⑩: diese Stelle belegt, daß Muffat mit einem selbständigen, ungekoppelten *r'* steigt das Pedal sogar über die linke Hand, wie im folgenden Beispiel aus *r'*



⑪: hier kann der Triller, anders als bei ③, bis zum darauffolgenden C-Dur-Akkord beendet man zur Verdeutlichung des Einsatzes gleichzeitig.

⑫: neues Tempo: quasi Allegro, im lebhaften Charakter. Die „Inkremente“ der Registrierung entsprechend (s. Sambers Angaben weiter oben). Die „Inkremente“ der Registrierung des Themas hier und ab T. 42 sollte nicht zum Angleichen von *r'* ein durchgehender 8tel-Puls gewünscht; eine Angleichung würde zeitweilig den Rhythmus' führen.

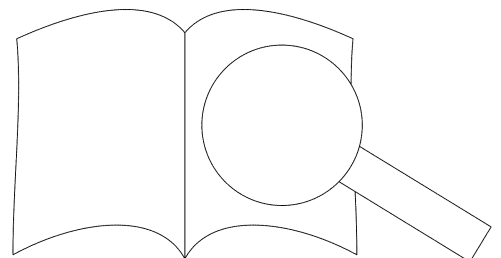
⑬: analog zu den Mordente-Figuren in T. 24 und 27 sind Mordente hier ebenfalls besser als Triller.

⑭: wegen der *r'* kann der Triller über den „schlechten“ 16teln durchweg als *tremblement* (ohne l. Hand). Die auf guter Zeit stehenden Triller aber stets mit der Obersekli

⑮: in T. 36 und *cis*<sup>2</sup> in T. 58.

Septimen sind reizvoll.

Registrierung gewählt werden, die sowohl diese J. 1. 1. 1. Passagen dürfen eventuell leicht lombardisch z



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



Bei der Länge dieses Teiles würde aber eine lombardische Ausführung recht aufdringlich wirken. Bei den Sprüngen Zeit lassen.

⑭: *Adagio* = nicht nur langsam, sondern auch frei.

⑮: ein ausgeschriebener *coulement d'une tierce*, der aber, anders als im französischen Stil, auf dem Schlag stattfindet; Bindebogen fis'-e¹ dabei ergänzen. In der *Ciaccona* Muffats steht ein „echtes“ Beispiel dieser Verzierung:



⑯: ein lombardischer Rhythmus, daher einen Bindebogen ergänzen. Sollen die vorausgehenden er 16tel ebenfalls lombardisch sein, wie in T. 44 und 46, oder sind diese beiden Fälle Ausnahm hat der Stecher in T. 44 bzw. T. 46 die beiden Noten nach dem übergebundenen 8tel 16tel lombardisch gestochen.

Aufgrund folgender Angabe im Vorwort zu *Florilegium primum* (MTP) kann ein "schen" (Teilen) bei Muffat verantwortet werden: *und ist zwischen ihnen allei bey den letztern [den Italienern, Anm. d. Verf.] einander folgenden Fuselle Manier halber, als punctiren, sondern in gleicher Zeit spielen müsse.*

Die 16tel in diesem *Adagio*-Abschnitt können daher nach Belieben in ein reizvolles Hin und Her zwischen den beiden inegalen Rhythmen entstehen, aber auch die jeweils drei 16tel in T. 43 und 44 als eine auftaktige als notiert spielen.

9/4: Von hier bis zum Schluß wieder eine Pleno-Regis

⑰: wahrscheinlich sind in beiden Stimmen Triller zu sehen. Da derjenige in der Oberstimme auf s (sprich auf dem zweiten Ton der Dreiergr Alle weiteren Triller aber mit der Ober

⑱: *tierce coulée*, auszuführen wie bei

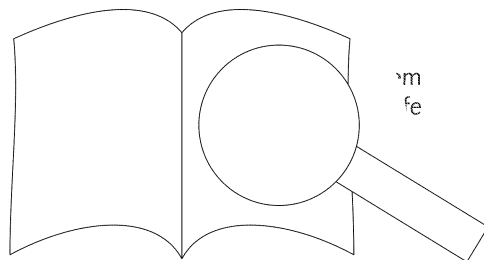
⑲: die folgenden Takte bis z A *Solis ortus* von N. de en Abweichungen auch im letzten Teil des Hymnus (er keine Verzierungen).

⑳: ein der *ribattut* aber auf guter p. I.1., S. 119 und Bsp. 181. Hier steht die obere Nebennote

㉑: Triller in 16tel sind kein Nachschlag.

㉒: an alr N. empfiehlt sich auch an dieser Stelle ein *point d'arrêt*, obwohl die 16tel hier erden können. Bei ㉑ und ㉒ dann d etwa

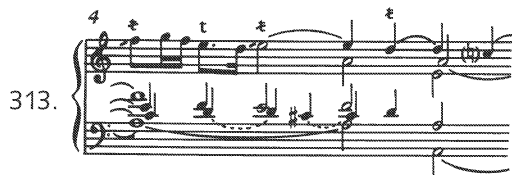
der Oberstimme ist, anders als im vorher die Pause unterbrochen. Die beiden Triller be mel kann die untere Stimme vom Pedal ganz über wiewrigen Stelle beitragen kann.



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

## Weitere Besonderheiten der Notation und der Ausführung bei Georg Muffat

1. Der Vorschlag im Sinne eines *port de voix* (steigend) bzw. *coulé* (fallend) ist mit einem Schrägstrich angezeigt und wird im *Florilegium secundum Adminiculatio* genannt, von denen Welschen [Italienern, Anm. d. Verf.] *Appoggiatur...genant*. Hier erscheint er in steigender Bewegung mit anschließendem Mordent (*Toccata quarta*):



Die *Adminiculatio* ist aber auch häufig geschrieben; die lombardisch notierten Rhythmen in *c'* behandelten *Toccata tertia* (T. 42ff) könnten als Vorschläge verstanden werden.

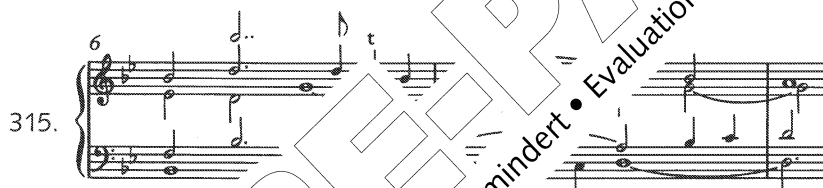
2. Ein ausgeschriebener Schleifer findet sich in der *Toccata quarta*:



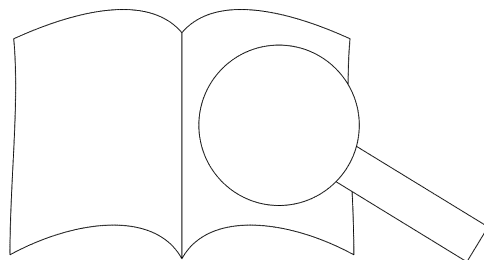
Im *Florilegium secundum* bezeichnet Muffat diesen als eine *Forr* (in diesem besonderen Falle *Exclamation* heißt. Diese 16tel dürfer durch den Bogen, der auch die der Verzierung eigene dichte

3. Auch bei Muffat müssen von Fall zu Fall Halteböge

4. Wie bei Frescobaldi (Kap. I.1., S. 126) müssen g

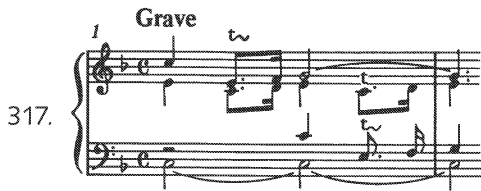


Und dies, ...ierungen vorfinden, wie z.B. in der *Toccata prima*:



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

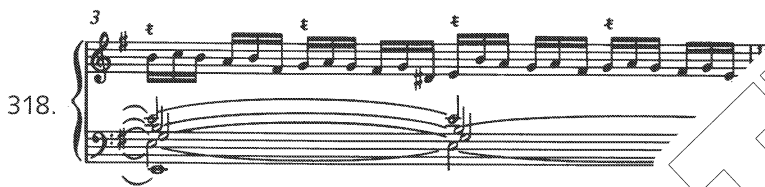
Langsam-gravitätische Stellen, die stilistisch in der Nähe des Lullyschen Ouverturen-Stils anzusiedeln sind, können doppelpunktiert werden, wie z.B. in der *Toccatà septima*:



5. In Kap. I.1. wurde vermutet, daß die Balkensetzung möglicherweise einen Einfluß auf die Artikulation haben könnte, obwohl hierfür auch rein drucktechnische Gründe vorliegen können. Bei Muffat beachte man ebenfalls stets diesen Aspekt.

6. Muffat will mit seinen Toccaten deutlich machen, daß er nicht nur die Satztechnik, sondern auch die Künste der Notation beherrscht (vgl. das Vorwort zum *Apparatus*), auch solche Aspekte, die im Barockgebrauch gekommen waren. Hierzu gehören:

a. Tempopropportionen. Ein schlichtes Beispiel findet sich in der *Toccatà nona*, wo die vorausgehende Taktvorzeichnung 24/16 wieder aufhebt bzw. in den anfänglichen

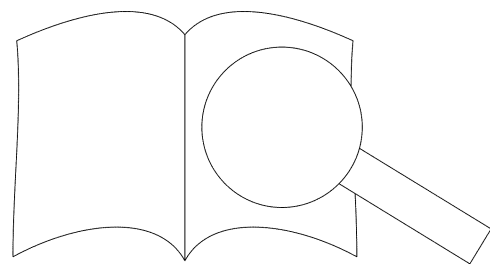
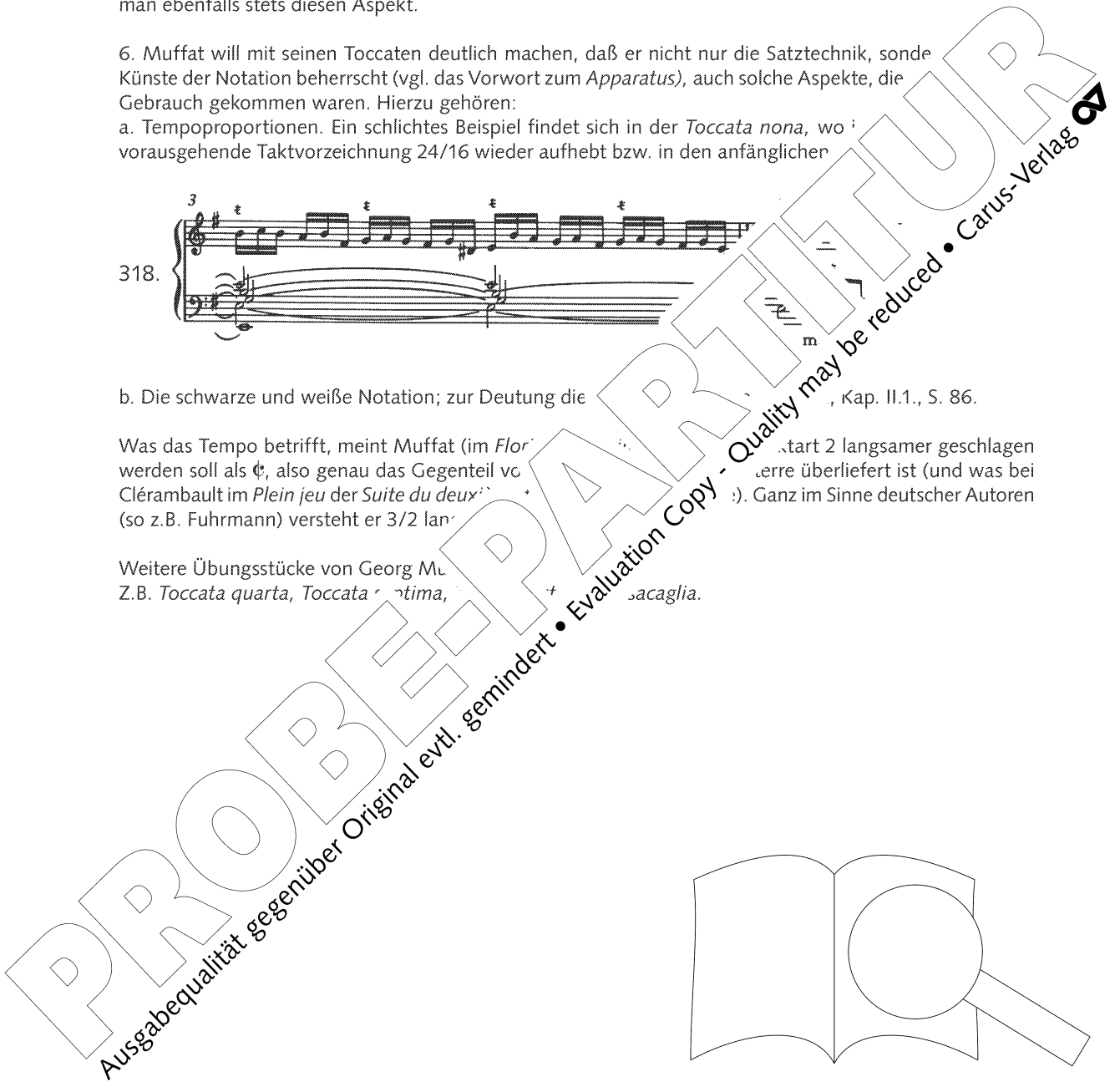


b. Die schwarze und weiße Notation; zur Deutung die

, Kap. II.1., S. 86.

Was das Tempo betrifft, meint Muffat (im *Florilegium*) „... start 2 langsamer geschlagen werden soll als  $\phi$ , also genau das Gegenteil von dem, was die französische Überlieferung überliefert ist (und was bei Clérambault im *Plein jeu der Suite du deuxième* ...). Ganz im Sinne deutscher Autoren (so z.B. Fuhrmann) versteht er  $3/2$  lang ...“

Weitere Übungsstücke von Georg Muffat:  
Z.B. *Toccatà quarta*, *Toccatà septima*, *Toccatà undecima*, *Toccatà sacaglia*.

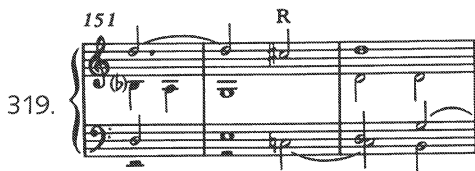


## I.5. Spanien – Portugal

### Musikgeschichtlicher Abriss

Einen ersten Höhepunkt der Orgelkunst erfuhr Spanien mit dem als Kind erblindeten **Antonio de Cabezón** (1510–1566), der als Hoforganist u.a. Italien, Flandern, Deutschland und England bereiste.

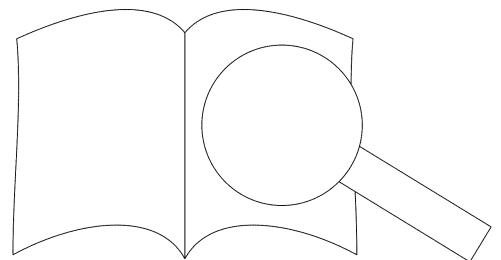
**Fray Tomás de Santa María** (um 1515–1570), durch diverse Auszüge aus *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (1565) schon aus Teil A dieser Schule als Pädagoge bekannt, hat sich in besagter Publikation auch als Komponist ausgewiesen. Weitere beachtenswerte Meister in der Nachfolge waren **Sebastian Aguilera de Heredia** (1561–1627), der Portugiese **Manuel Rodrigues Coelho** (um 1555–um 1635) und **Francisco Correa de Arauxo** (um 1584–1654), dessen umfangreiche und großartige *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica y Theórica de Organo intitulado Facultad Orgánica* 1626 in Alcalá de Henares erschien. Correa frönt darin u.a. „modern“ anmutenden *falsas* (Dissonanzen), den *durezza* der Italiener ähnlich. Hier ein Beispiel aus *Tiento de octavo tono*:



Zur jüngeren Generation gehören **José Ximénes** (oder Jiménes, 1601–1674), Organist an der Kathedrale zu Valencia.

### Die Quellenlage

Man nimmt an – es fehlen Überlieferungen –, dass die Orgelmusik in Notenschrift geschrieben wurde. J. Bermudo schreibt nämlich in *Tratado de los instrumentos musicales* (Ossuna 1555, BM) von einer neuen Art der Notation, die in Spanien verwendet. In dieser „spanischen Tabulatur“ sind die Werke z.B. von Francisco Correa de Arauxo überliefert. Auf der folgenden Seite ein Faksimile des Anfangs des entsprechenden Stück *Tiento de medio registro de dos triples de segundo tono*.



FACULTAD ORGANICA

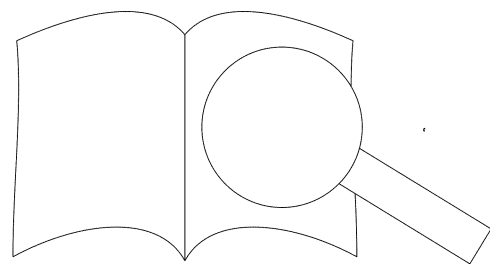
TIENTO DE MEDIO

REGISTRO DE DOS TIPLES DE SEGUNDO TONO, re, y sol, por de la soltre, del genero diatonico a cinco voces, y segun mi sequela y de algunos doctos, a cinco deuen ser estos registros de dos tiples, y no a quatro; (salua pace peritilissimorum virorum qui contrariam assequuntur) la razon es: porque lo menos que se puede tañer es a tres voces, y los de la contrasía hazen duo toda la entrada, y la reticencia de los tiples, tañido defectuoso por muchas razones, y mas defectuoso si se sigue passo: porq̃ es necessario que darse en sola vna voz, o que nunca aguarðen pausa los tiples que serà may defecto. Estos y otros muchos tiene que por no alargarme no pongo. buelvo a dezir: que medio registro de dos tiples por de la soltre, es de se tono, y a vezes de septimo, y nunca de primero, segun lo dixè en lo ple, y de baxon por el dicho signo. El diapason es harmonico, y de de soltre fograve diziendo: re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol.

The image shows a musical score for 'Tiento de Medio' on two treble clefs. The notation includes various notes, rests, and fingerings. A large watermark 'PROBEBE PARTITUR' is overlaid diagonally across the score. The score is divided into several systems, each with two staves. The first system shows a sequence of notes with fingerings like 4, 2, 3, 4. The second system shows notes with fingerings like 6, 7, 3, 3. The third system shows notes with fingerings like 6, 7, 1, 7, 4, 2, 3, 4. The fourth system shows notes with fingerings like 7, 1, 7, 6, 5, 6, 7, 6, 4, 3, 4, 5, 6, 7, 1. The fifth system shows notes with fingerings like 1, 3, 4, 2, 1, 6.

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

de Arauxo: Anfang des Tiento de medio registri  
 (alá 1626), f. 136v. Rijksuniversiteit Utrecht, Facul



## Das Instrument

Entscheidenden Einfluß auf den spanischen Orgelbau hatten zunächst holländische Meister. Regional wurden Reihenstilinstrumente im italienischen Stil – ohne Zungen – gebaut. Im weiteren Verlauf kamen französische Einflüsse hinzu. Im Normalfall wurde einmanualig gebaut, ein eventuelles zweites Werk (*Cadireta*) war meist im Hauptgehäuse untergebracht.

Spätere, größere Instrumente besaßen neben voll ausgebautem Prinzipalchor und mit mindestens 8', 4', 2 2/3' und 2' besetztem Weitchor etliche Zungenregister, die teils horizontal am Gehäuse außen plaziert sind („en chamade“), teils innen im Gehäuse (s. untenstehende Disposition).

Eine horizontale „spanische“ Trompete ist 1659 belegbar in der Orgel zu Eibar (*Clarines*, s. untenstehende Disposition); solche außen am Gehäuse angebrachte Register sind aber wahrscheinlich schon früher gebaut worden. Ihre Vorzüge waren leichte Stimmbarkeit und die Verwendbarkeit bei den vielen festlichen Anlässen des spanischen liturgischen Jahres. Auf diese Weise konnten Honorare für leibhaftige Trompeter eingespart werden.

Häufig finden wir im spanischen Instrument, nicht nur im einmanualigen, eine Teilung des Manuals zwisch c' und cis' (welche im übrigen weit praktischer ist als die heute übliche zwischen h und c'; c' wird links für die Begleitung benötigt als rechts für die Solostimme).

Der Schwellkasten ist in Spanien sehr früh gebaut worden. Seine Aufgabe war es aber nicht dynamische Übergänge zu ermöglichen, sondern eine Registrierung abzuschwächen. F wurden in geschlossenen Kästen untergebracht – vgl. das französische *Echo*.

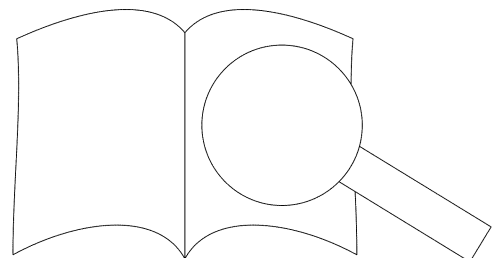
Folgende Disposition von 1659 zeigt einen typisch spanischen Registerfundus:

### Eibar, San Diego de Alcalá de Henares

J. de Echevarría 1659 (vgl. WS H 120f)

| Originalbezeichnung   | Übersetzung bzw. Entsprechung       |
|-----------------------|-------------------------------------|
| Flautado de 26        | Prinzipal 16                        |
| Flautado de 13        | Prinzipal 8                         |
| Flautado menor        | Octave 4                            |
| Dozena clara          | Quinte 2 2/3                        |
| Quincena              | Octave 2                            |
| Diecinona             | Quinte 1 1/3                        |
| Compuestas de lleno   | Mixtur IV                           |
| Zimbala               | Scharff I'                          |
| Sobre Zimbala         | Zimbr                               |
| Flautado suave        | Flö'                                |
| Flautado tapado       | Geo. 4,                             |
| Nasarte mayor         | Nasat                               |
| Nasarte mediano       | l'ötr                               |
| Nasarte menor         |                                     |
| Tolosana (Chirumbela) | ur                                  |
| Claron                | ur                                  |
| Flautado 1°           | ur                                  |
| Flautado 2°           | aß?)                                |
| Corneta real          | ur (aufgebäckt)                     |
| Corneta               | ornet (im geschlossenen Kasten)     |
| Clarines              | mpete 8 horizontal, Diskant         |
| Clarines              | rompete 8 (im geschlossenen Kasten) |
| Trompeta              | Trompete 8 (im Gehäuse)             |
| D'                    | Regal 8, wahrscheinlich horizr      |
|                       | Krummhorn 8, wahrscheinlic          |
|                       | Trompete 16, Diskant                |
|                       | Trompete 4, Baß                     |
|                       | Vox Humana                          |

angehängt, womöglich auch



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

Beobachtungen:

1. *Flautado* ist normalerweise die Bezeichnung für ein Prinzipalregister, wir finden aber auch *Flautat*. *Dozena* (12.), *Quincena* (15.) und *Diecinona* (19.) sind Reihenstilbezeichnungen, wie wir sie im italienischen Orgelbau kennengelernt haben. *Peanas*: eigentlich „Füße“, hier: Tasten.
2. *Flautado* 1° und 2° wurden zum Begleiten der beiden Diskantregister *Cornetas* verwendet.

## Das Registrieren

Für die von Fra Antoni Llorens und Fra Juan Olins 1624 erbaute Orgel für die Kirche La Seu in Lérida ist eine groß angelegte Registriertabelle überliefert, aus der einige wenige Vorschläge hier angeführt werden (vgl. KT 149f).

Zunächst zwei Plenovarianten aus der Gruppe der *Plens*-Registrierungen:

- a. Flöte 8, Prinzipal 8, 4, 2 2/3, 2, Mixtur VI.
- b. Gedeckt 16, Flöte 8, Prinzipal 8, 4, 2, Mixtur VI, Cymbel III, Cornett III.

Aus der Gruppe der *Flautats*-Registrierungen:

- Gedeckt 16, Prinzipal 4.
- Gedeckt 8, Prinzipal 2.
- Prinzipal bzw. Gedeckt 4.
- Prinzipal 4 und 2.
- (Mit oder ohne Tremulant.)

Aus der Gruppe der *Nasarts*-Registrierungen:

- Gedeckt 8 und 4, Nasat 2 2/3, eventuell mit Flöte 2.
- Gedeckt 4, Nasat 2 2/3, Flöte 2 (sic!).
- Prinzipal 2, Flöte 2.
- (Ebenfalls mit oder ohne Tremulant.)

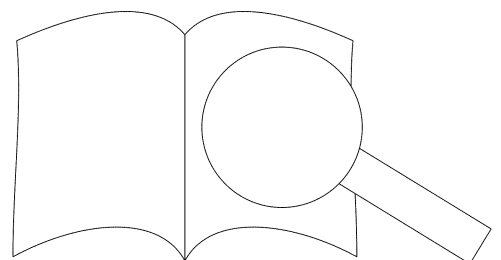
Aus der Gruppe der *Mixtures*-Registrierungen:

- Gedeckt 8 und 4 mit (Prinzipal) 1 1/3, 1.
- Prinzipal 4, 1 1/3, 1.

Das Instrument von Lérida hatte zwei  $\frac{1}{2}$  wie folgt für Ensembleregistrierung  
Regalies 16, Prinzipal 8, Gedeckt 4.  
Regalies 8, Gedeckt 4, Nasat  $\frac{2}{3}$ .  
Regalies 8, Prinzipal 8 und

16 und 8. Diese werden in der Tabelle

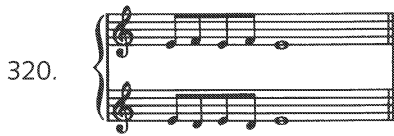
(Die gewaltige Zahl  $\frac{1}{2}$  in der Lérida-Tabelle könnte den Verdacht aufkommen lassen, es gehe hier um die Bildung von Klangkonstellationen, sondern vielmehr darum, möglichst viele Register auf dem 8- bzw. 2füßigen Fundaments. Überliefert sind des weiteren die gleichzeitige Verwendung von Zungen sowie *Grand-jeu*-Mischungen aus Cornett mit Zunge 8 und 16.)



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

## Die Ornamentik

J. Bermudo führt 1555 (BM) folgende zwei schlichte Formen des *redoble* an:



Die Alternierung mit der unteren Nebennote ist aber Bermudo nach weniger *gracioso* als diejenige mit  $\text{d}'$  oberen. Bei Tomás de Santa María (SM) und H. de Cabezón (CA) finden wir ähnliche Verzierungen aber nur einmal geschlagen.

Eine besondere Verzierungsspezialität spanischer Provenienz ist der bei Bermudo vorkommend<sup>d</sup> der Terz:

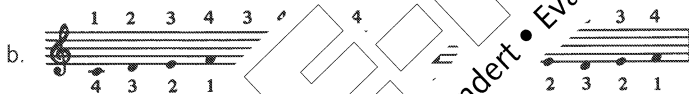


*Redobles* nennt Correa folgende Verzierungen (Fingersätze original):

a. *redoble senzillo*:



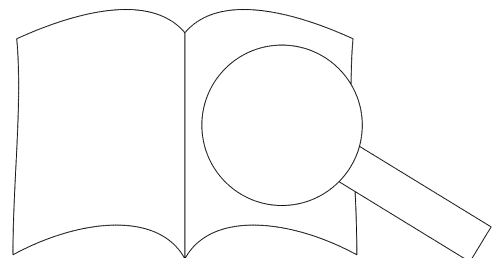
b. *redoble reiterado*:



Correa gibt zwar  $\text{d}'$  *redoble* an, ausnotierte Beispiele in seiner Tabulatur zeigen aber, daß im  $\text{d}'$  *redoble* als auftaktiges Präfix zu verstehen sind, im Falle b. die vier ersten. Anschließend  $\text{d}'$  Haupttontriller weiter.

Zum *redoble* stets das Präfix, ob dieses ausnotiert ist oder nicht. Mehr hierzu weiter unten  $\text{d}'$  Verzierung ähnelt übrigens dem in  $\text{K}'$  *redoble*.

C.  $\text{d}'$  wiederum dem Bsp. 217 von Bri  $\text{d}'$  laut Correa unbestimmt, sie hängt normalerweise mit einem Nachschlag, c  $\text{d}'$  ist. *Redobles* können laut Correas Anga  $\text{d}'$  dem ersten Ton eines Stückes, wenn dieser ein



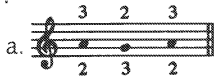
PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



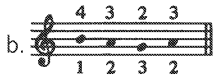
Bei Correa finden wir zwei Formen des Mordenten, *queibro* genannt.

a. *queibro senzillo*:

323.



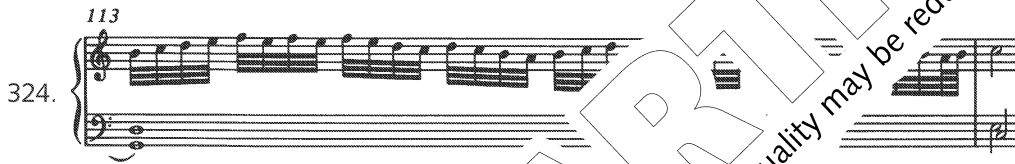
b. *queibro reiterado*:



a. kann am Anfang von kleineren Stücken und sonst überall auf längeren Tönen angewendet werden.

b. kann am Anfang von größeren (Orgel-)Stücken und ebenfalls auf langen Tönen angewendet werden.

Die in Spanien *glosas* genannten *Groppi* und *Passaggi* haben z.T. gerne Anwendung gefunden, wie in folgendem Beispiel bei J. Cabanilles (*Tiento sobre* ...)

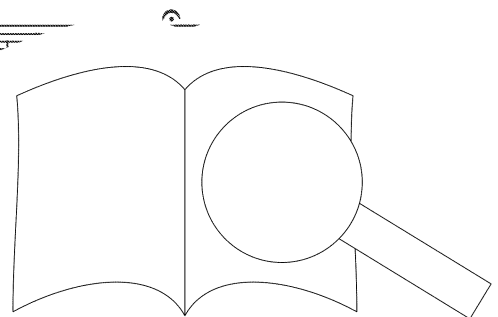


Ähnliche Gebilde finden wir auch bei ... , wie z.B. bei A. Mayone. Bei den Spaniern treten häufig als ... *glosas* auf, s. Bsp. 143.

### Inegalität in spanisch

In Teil A, Kap. II.2., S. ...

Möglich ist dar ...  
andern (SM ...)



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

Oder man eilt auf der ersten Achtelnote und verweilt auf der zweiten (SM 49) – also in lombardischer Manier:



Bei Viertelnoten... ist Verweilen auf der ersten und Eilen auf der zweiten möglich (SM 48).

Diese Angaben Tomás de Santa Marías und die weiter unten angeführten von Correa (*ayre desigual*) belegen, daß ein inegales Spiel in Spanien durchaus gepflegt wurde. Diese Inegalisierung darf natürlich nicht immer oder mechanisch ausgeführt werden, sondern in ähnlich subtiler Weise wie in Kap. I.3.

Wenden wir uns nun den *Tres glosas sobre el canto llano de la Immaculada Concepción* („Drei Ven den Cantus firmus Die unbefleckte Empfängnis“) von Francisco Correa de Arauxo zu (Bd. 2, S. 10). Dieses Stück ist für ein Instrument mit einem nach der weiter oben beschriebenen Art geteilt-*medio registro*, eigentlich „für ein halbes Register“) geschrieben. Die Registrierung wird vom Komponisten selbst im *Libro* mitgeteilt: *flautado* (Prinzpal 8) für die linke Hand Pleno für die Solostimme. In Ermangelung des geteilten Manuales müssen wir die Stimmen auf zwei Manuale verteilen.

Correa zur Ausführung: *Si fuere musica totalmente llana (o muy gran parte accidentes...y pareciera bien dexar algunos puntos llanos, de cuándo en cuándo)* – wenn die Musik gänzlich oder größtenteils unverziert ist, muß man sie mit dieser Verzierung versehen, aber gut scheinen, von Zeit zu Zeit einige Noten unverziert zu lassen. Von diesem zum Maßhalten anregenden Zitat ausgehend, sind in der folgenden Tabelle Verzierungen angebracht worden.

Dieses Stück eignet sich im übrigen besonders gut für die Untersuchung des Gegensatzes. Auf dem Gebiet der Fingersetzung ist Correa in seinen Angaben sehr flexibel; er bietet für die unterschiedlichsten *carreras extraordinarias* („außerordentlich schnelle Passagen“) bequeme Sonderlösungen an.

①: aus harmonischen Gründen ist hier die *tercera* die besten geeignet.

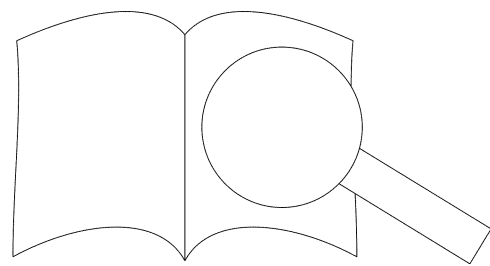
②: *quiebro senzillo* (s. Bsp. 323 a.).

③: das D bezeugt, daß Correa *una octava* schreibt (vgl. Zeichnung auf S. 37). Wir müssen hier das Pedal (nur *una octava*) verwenden.

④: hier empfiehlt sich *una octava*. Ein bestehendes Beispiel dieses Ornaments zeigt zwar die Ganzton-Alternierung, die hier *una octava* gespielt werden. J. Bermudo sagt (BM), daß man bei einer Verzierung *una octava* (art) bleiben muß.

⑤: eine für *una octava* Stelle. Bei dieser Verzierung ist ein Halbton- oder ein Ganztonschritt erlaubt; hier muß es natürlich ein Halbtonschritt sein.

⑥: eine für *una octava* Stelle. Bei dieser Verzierung ist ein Halbton- oder ein Ganztonschritt erlaubt; hier muß es natürlich ein Halbtonschritt sein. Es geht nur die Einteilung der Noten an (trüben im sogenannten *ayre de proporción*) zu berücksichtigen. Der erste Ton wird dabei ein wenig langsamer entsprechend schneller gespielt werden *proporción menor* („von kleiner Proportion“) sein. Diese Spielweise nur bei kleineren Notenwerten (8



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

Correa behauptet zwar, diese Art sei *el mas usado de los organistas* (CF f. 5<sup>v</sup>) („die von Organisten am meisten angewandte“), trotzdem sollte sie mit Geschmack und Vorsicht – also nicht immer – eingesetzt werden.

Im weiteren Verlauf dieses Stückes ergänze man Verzierungen an geeigneten Stellen.

Größere Schwierigkeiten bereiten dem heutigen Spieler Correas satztechnisch kompliziert-kunstvollen *Tientos de medio registro* hinsichtlich der Verteilung der Stimmen auf zwei Manuale. (Tiento entspricht in spanischer Sprache dem italienischen *ricercare* = Suchen, Versuch.) Es müssen hier nicht nur einzelne Töne pedaliter gespielt werden wie im vorigen Stück, sondern das Pedal muß manchmal über längere Strecken als Aushilfsklaviatur hinzutreten. Zeitweise muß es sogar zwei Stimmen übernehmen.

Wir kommen nun zu Correas *Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono* („Tiento mit geteilten Registern und zwei Oberstimmen im zweiten Ton“), Bd. 2, S. 50. In diesem fünfstimmigen Stück sind die *dos tiples*, also Sopran und Alt, auf dem Solomanual gespielt. Registrierung: wie vorhin oder Terzmischung.

①: laut Correa kann der erste lange Ton eines großen Orgelwerkes mit einem *quebro* *reiterado* werden (s. oben). Die Tonfolge des hier möglichen *quebro* h-a-g-a klingt aber wenig überzeugend. Ein *quebro senzillo* ist daher besser geeignet und sollte bei den folgenden entsprechend ergänzt werden.

②: das R in Correas Druck zeigt einen *redoble* an, am passendsten ist ein *redoble* wie bei ① im vorhergehenden Stück, bzw. wie weiter unten bei ③ in T. 76)

③: spätestens hier muß das Pedal die Baßstimme übernehmen.

④: und ab hier beide unteren Stimmen, damit das folgende *quebro* (Solomanual) übernommen werden kann. Im weiteren Verlauf versuchen Sie die Stimmen auf Manual und Pedal so einzurichten, daß der Wechsel zwischen Manual und Pedal möglichst bei einem etwas längeren Ton stattfindet.

⑤: *ayre desigual*? Das C in T. 21 zeigt die Rückkehr zum *quebro*.

⑥: eine ausgeschriebene Verzierung in T. 21, die Anzahl der Schläge bei *redobles* und *quebro* unbestimmt ist, darf gefolgt werden. Die ausgeschriebenen Verzierungen mehr Schläge (hier  $d^2$ - $cis^2$ ) als notiert haben, sind zu vermeiden.

⑦: hier schreibt Correa das *quebro* diesen als *redoble reiterado* festzulegen. Auf der Halbenote folgt dann der *quebro*schlag.

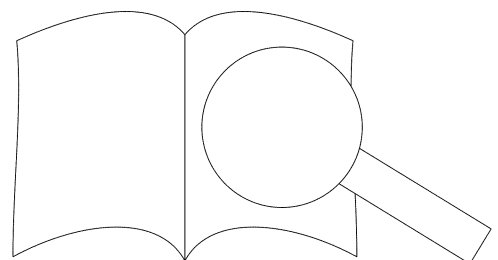
Zu T. 71: ein Nachschlag, wenn möglich; besser ist es daher, den *redoble* schon vor T. 72 zu setzen.

⑧: die 8te Note wird im Sinne von Tomás de Santa María (siehe S. 212f).

⑨: Th. 15 in T. 53 mit *quebro reiterado*, h in T. 54 mit *redoble senzillo* etc.

⑩: *quebro* ist ausgeschriebenem Anfang.

⑪: *quebro*, entweder drei Stimmen vom Pedal übernehmen oder auf zwei Manualen.



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

⑩: der Taktart nach müßten 8tel-Triolen notiert sein, in der Quelle stehen aber eindeutig 4tel. Womöglich will Correa mit dieser Notation ausschließen, daß die Triolen im *ayre desigual* ausgeführt werden.

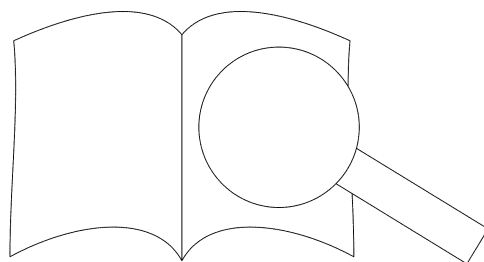
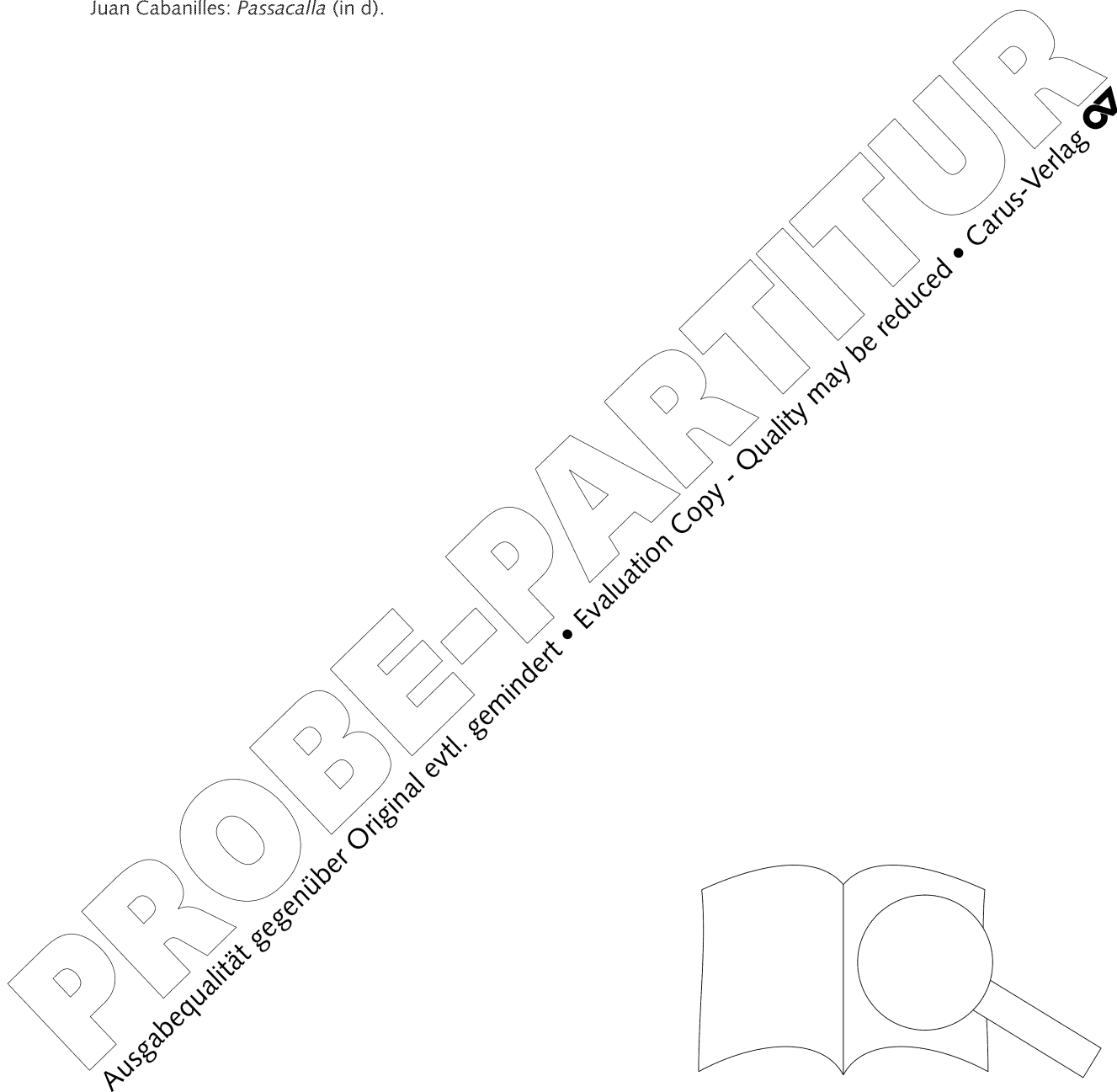
In einem *Tiento de medio registro de baxón* („Tiento mit geteilten Registern im Baß“) – auch nur *Vajo* (bei Ximénes) genannt – werden die Oberstimmen mit *flautado* (Prinzpal 8) gespielt, das Baß-Solo entweder, wie oben das Diskant-Solo, mit dem *lleno* (Pleno) oder mit *trompetas*. Das Solo-Manual müssen wir zum Pedal koppeln; alle Töne ab *c*<sup>1</sup> abwärts gehören zur Solostimme.

Noch abenteuerlicher wird der Pedalgebrauch, wenn zwei Solostimmen im Baß (Correa: *dos baxones*) liegen. Die beiden Solostimmen müssen in diesem Fall zeitweise zwischen Manual und Pedal hin und her springend untergebracht werden.

Weitere Übungsstücke:

Sebastian Aguilera de Heredia: *Obra de 8o tono alto. Ensalada*

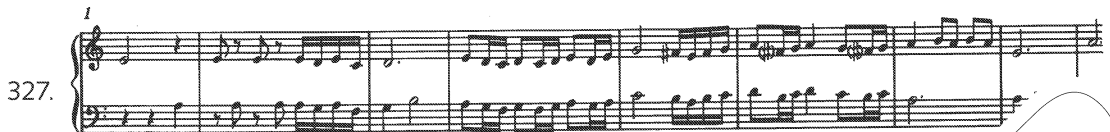
Juan Cabanilles: *Passacalla* (in d).



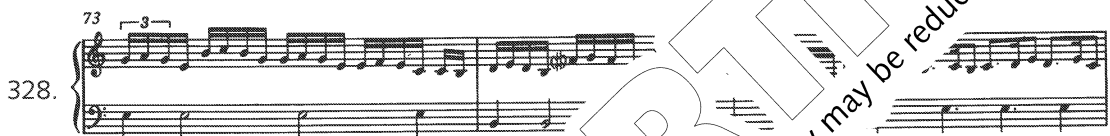
## I.6. England

### Musikgeschichtlicher Abriss

Die überhaupt älteste überlieferte Sammlung von Tastenmusik, das sogenannte *Robertsbridge-Fragment* (um 1330 entstanden), wurde schon in Kap. I.1. erwähnt. Hier stehen dem Tanz verbundene Stücke neben Intavolierungen vokaler Werke in zwei- bis dreistimmigem Satz. Nachstehend einige Takte aus einem mit *Retrove* bezeichneten Stück, das an das mittelalterliche Organum des Gregorianischen Gesangs anknüpft:



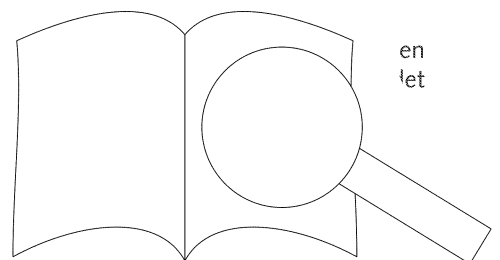
Das *Buxheimer Orgelbuch* (um 1470), s. Kap. I.4., enthält im übrigen für die Orgel englischer Meister, so z.B. von **John Dunstable** (um 1390–1453). Die Orgelmusik (1500–1559), voll rhythmischer und harmonischer Köstlichkeiten, bietet dem be Menge reizvoller Literatur (s. Bibliographie II). Hier ein kleines Beispiel einzustufenden Stils aus dem *Offertorium Veritas mea* von **Robert Coxs**

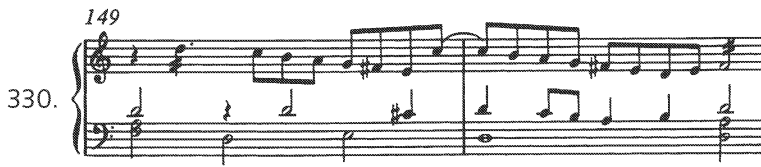


Der bis  $g^3$  geforderte Tastenumfang in  $e^1$  (mit  $4'$ -Fundament) an. Folgendes Bei ne Ausführung eine Oktave tiefer *Offertorium Justus ut palma* des Londoner Saint-Pauls-Organisten **John Redfor**



In Pa Thomas Preston (um 1500?–um 15 Thomas Tallis (um 1505–1585) und Londoner Hoforganisten **William Byrd** (1562–1628) und **Orlando Gibbons** (1583–1625) englischer Orgelkunst. Der Reiz sind die häufig auftretenden Querständ in der *Nevels Booke*:





Vgl. die *durezza* in Bsp. 200 (Kap. I.1.) und die *falsas* in Bsp. 319 (Kap. I.5.).

Das Hauptinteresse der Insulaner hat vor allem dem Virginal gegolten; die berühmten Sammlungen *The Fitzwilliam Virginal Book* mit Werken verschiedener Meister und William Byrds *My Ladye Nevells Booke* enthalten aber auch Stücke, die sich ausgezeichnet auf der Orgel darstellen lassen.

Im 17. Jahrhundert hat die Orgelkunst auf Grund der puritanischen Einstellung der Cromwellschen Revolution keine bedeutende Rolle gespielt. Nach der Restauration der Monarchie im Jahr 1660 gelangte die Orgel wieder zu neuer Blüte.

Von **Henry Purcell** (1659–95) sind leider nur einige wenige Orgelstücke überliefert. Eine *Voluntary for Double Organ* in d, ist in seinem manchmal derb anmutenden *style* ansprechend und soll weiter unten besprochen werden.

## Das Instrument

### York, Minster

R. Dallam 1632–34 (vgl. WS H 133f)

#### Great Organ

Open Diapason 8  
 Open Diapason 8  
 Principal 4  
 Principal 4  
 Twelfth 2 2/3  
 Small Principal 2  
 Two and Twentieth 1

Stopped Diapason 7  
 Recorder 2

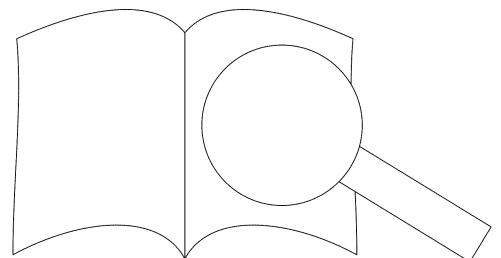
#### Chair Organ

Principal 4  
 Small Principal 2

#### Beobachtung

1. Im Great Organ sind zwei Prospekte vorhanden, da das Instrument wohl auf zwei Prospekte hatte, einen zum Chor und einen zum Schiff.  
 2. (in späteren Instrumenten finden v

vorhanden. Dafür fing das Manual bei m  
 a Gis), vgl. z.B. den in Händels *Concerto*  
 und zweites Manual konnte quasi in der Art eine

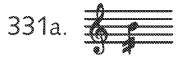


PROBE-PARTITUR  
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

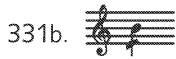
# Die Ornamentik

## A. Die frühe Zeit

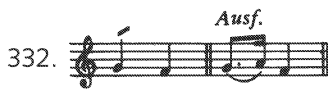
In der Virginalmusik finden wir zwei Verzierungszeichen:



und



Das erste (samt dessen zwei möglichen, auch für englische Musik gültigen Ausführungen) kennen wir aus Kap. I.2. (S. 141). Das zweite Zeichen / kann einen sogenannten *springer* (vgl. *Nachschlag* bzw. *acc.*) anzeigen (in: John Playford, *A Breefe Introduction to the Skill of Musick*, 1654, vgl. DT 270):



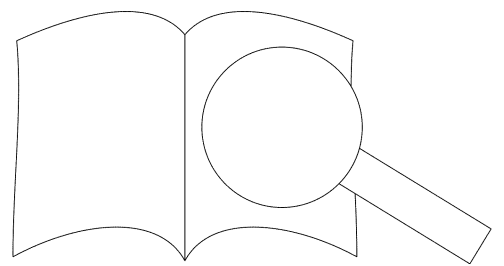
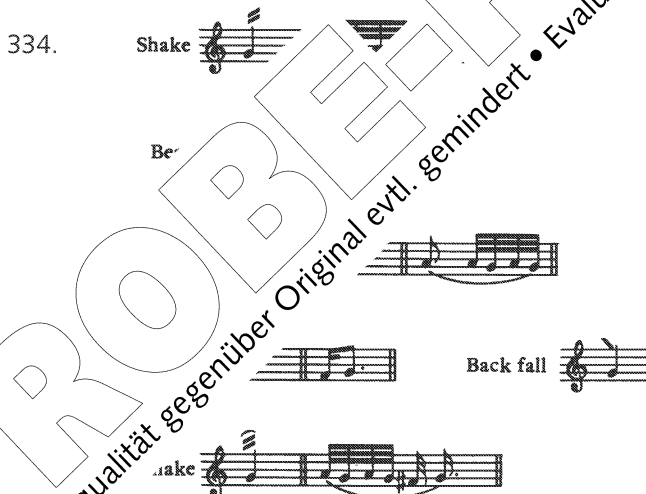
Häufig gibt es aber anscheinend einen Mordent an, wie im folgenden Beispiel (Fitzwilliam Virginal Book, Bd. II):



Hier bedeutet // eindeutig einen Triller mit der Oberseite. Es muß also von Fall zu Fall entschieden werden, welche der beiden Zeichen zutrifft.

## B. Die spätere Zeit

In *A Choice Collection of Lessons* (PL 16<sup>o</sup>) sind die von ihm benutzten Verzierungszeichen angegeben. Es folgen diejenigen Zeichen, die dort auftreten:



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

Wir sehen, daß Purcell „moderne“ französische Verzierungen benutzte. Der *beat* ist z.B. identisch mit dem in Bsp. 293 abgebildeten *agrément Nivers'* (erste Note etwas gedehnt), *plain note and shake* entspricht einem *tremblement appuyé* (der Bogen zwischen Vorhalt und *shake* muß wohl ergänzt werden), *fore fall* und *back fall* sind *port de voix* bzw. *coulé*.

Die Zahl der Schläge beim *shake* dürfte unterschiedlich sein, je nach Länge der verzierten Note. Bei *turned shakes* bleibt man auf dem letzten Ton des vorgezogenen Nachschlages stehen. Man wird hier an die Anweisung Frescobaldis erinnert, auf dem letzten Ton eines *passaggios* oder einer Verzierung innezuhalten.

Zur praktischen Anwendung der Ornamente nehmen wir uns Purcells *Voluntary for Double Organ* vor (Bd. 2, S. 55). *Voluntary* (eigentlich „freiwillig“) ist eine in England häufig benutzte Bezeichnung für ein freies Orgelstück ohne feste formale Bedeutung, vgl. die *Voluntaries* von **John Stanley** (1713–1786). *Double Organ* = eine zweimanualige Orgel. Dieses Stück kann man als „Tiento de medio registro“ oder auch „Récit de Basse et de Dessus“ bezeichnen.

Es gibt Anzeichen dafür, daß man in England zu dieser Zeit ein inegales Spiel gekannt hat. Der häufig auftretende Rhythmus  $\frac{1}{2}$  spricht dafür, daß Purcell inegal notiert hat. Dementsprechend könnten auch 8tel ebenfalls inegalisiert werden, wie z.B. d (im Baß) in T. 10. Die 8tel a und g in T. 4 sollten aber wie gespielt werden; hier ist die Oberstimme die führende Stimme.

Registrierung:

Begleitung (*Little, Chair* oder *Single Organ*): 8' + 4'

Solo (*Great Organ*): ein Pleno.

①: die drei ersten Töne des Themas sind alle mit einem *beat* verziert, der laut *c'* anfangen mußte. Es ist aber empfehlenswert, das erste d' mit einem einfachen *beat*, die beiden folgenden *beats* dann der Tabelle nach auszuführen. Für die Vorhalt zu spielen, sprechen auch die vielen vorkommenden Verbindungen in T. 2 und T. 14).

②: *turned shake*, Ausführung wie in der Tabelle angeführt (T. 10).

③: Zweiergruppierungen der ornamentalen 16tel wird in T. 24 bestätigt.

④: ein *turned shake*. Das anschließende 16tel e' wird in T. 14 („inegal“), damit die punktiert notierte Relation erhalten bleibt.

⑤: vgl. das Satzbild bei französischen *Basses en taille*.

⑥: hier kommt man mit einem alten Finger als mit einem modernen.

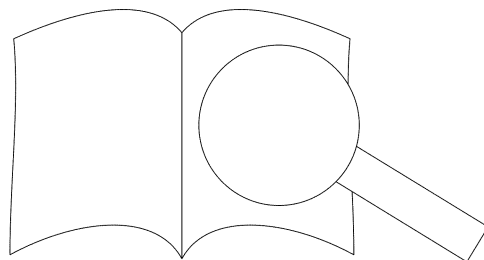
⑦: neues Thema „italienisch“, rhythmisch markante Melodik) als Kontrast zum ersten in eher „französisch“.

⑧: 32stel B – 16tel *back fall*. Das folgende 32stel B ist wiederum Auftakt zur folgenden *shake* Schlag.

⑨: „Engfüßig“

In diesen nur die spätbarocke Musik typische auf die in Kap. II. näher eingegangen.

(5 Verses) (*Musica Britannica*, Bd. 14, Nr. 1) *Musica in a* (*Musica Britannica*, Bd. 27, Nr. 13)



PROBE-PARTITUR

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

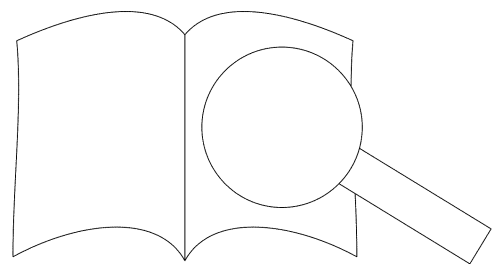




die *Toccaten* in d (538), F (540) und C (564) – obwohl die *Toccatata* in C deutliche Affinität zum Norddeutschen aufweist – und natürlich die *Concerti* nach Vivaldi und Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar.

Als „Synthese-Werke“ können frühe Stücke, wie die beiden *Pièces d'Orgue* in D („Praeludium und Fuge“, 532) und G („Fantasie“, 572), die *Passacaglia* (582), aber vor allem die Spätwerke *Praeludium und Fuge* in h (544), in c (546), in C (547), in e (548) und in Es (552) angeführt werden.

Eine solche Klassifizierung kann selbstverständlich nur eine ungefähre sein: es tauchen in einer Gruppe durchweg Merkmale aus einer anderen auf. Neben diesen nationalstilistischen Elementen finden wir zudem die Charakteristiken der *Prima prattica* (Vokalpolyphonie im Sinne eines Palestrina), so z.B. in den drei großen *Kyrie*-Bearbeitungen und *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir* aus dem III. Teil der *Clavierübung* (669, 671, 673 bzw. 686).



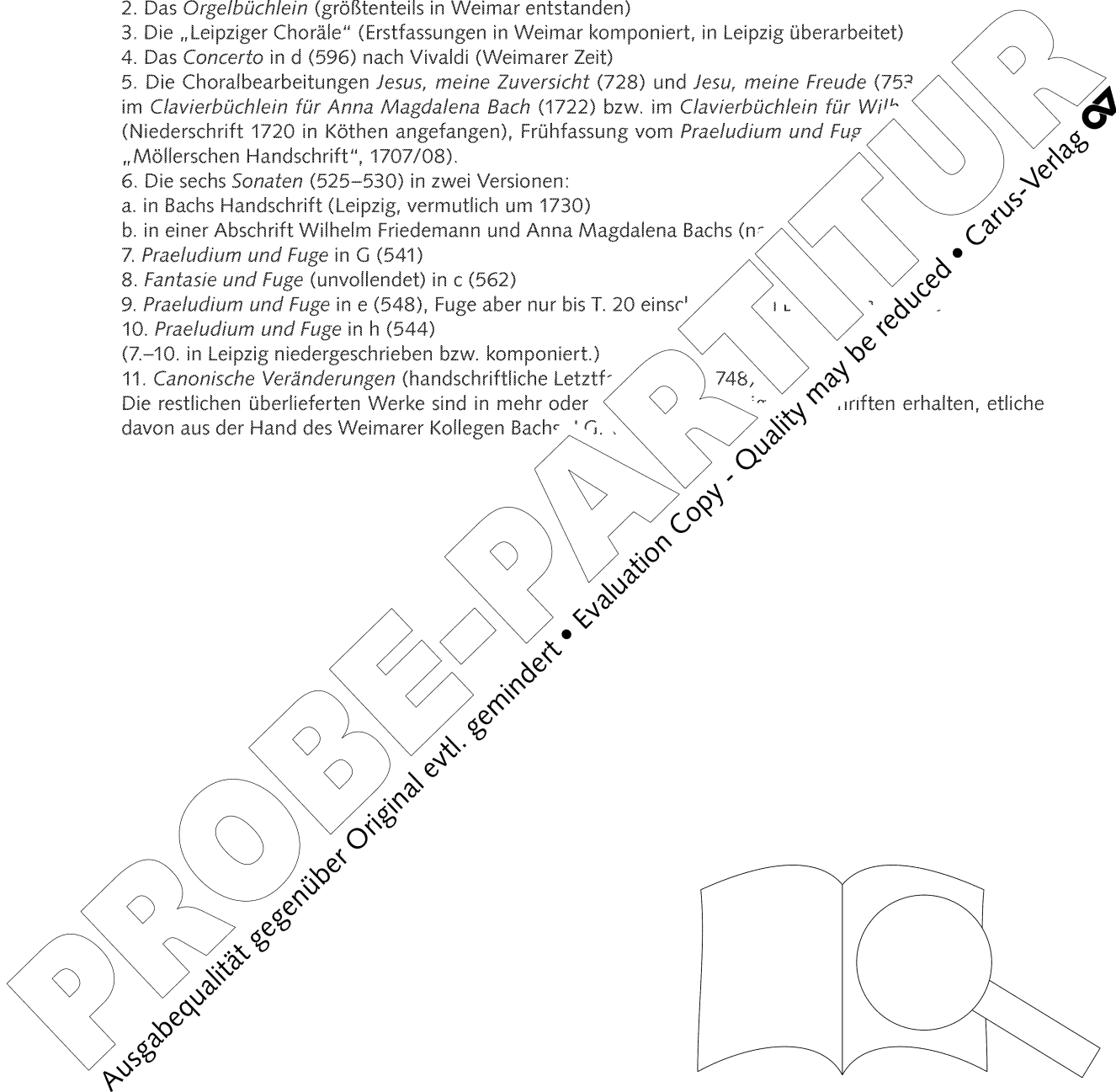
## II.2. Die Quellenlage

Folgende Orgelwerke sind im Druck auf uns gekommen. Die Drucke sind zwar bisweilen fehlerhaft, in erhaltenen Handexemplaren hat Bach jedoch einige Korrekturen vorgenommen (z.B. in den „Schübler-Chorälen“):

1. *III. Teil der Clavierübung* (1739)
2. *Sechs Choräle von verschiedener Art* („Schübler-Choräle“, nach 1746)
3. *Canonische Veränderungen* (1747/48).

Im Autograph sind u.a. folgende Werke überliefert:

1. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (739)
  2. *Das Orgelbüchlein* (größtenteils in Weimar entstanden)
  3. Die „Leipziger Choräle“ (Erstfassungen in Weimar komponiert, in Leipzig überarbeitet)
  4. *Das Concerto* in d (596) nach Vivaldi (Weimarer Zeit)
  5. Die Choralbearbeitungen *Jesus, meine Zuversicht* (728) und *Jesu, meine Freude* (752) im *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1722) bzw. im *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (Niederschrift 1720 in Köthen angefangen), Frühfassung vom *Praeludium und Fuge* „Möllerschen Handschrift“, 1707/08).
  6. Die sechs *Sonaten* (525–530) in zwei Versionen:
    - a. in Bachs Handschrift (Leipzig, vermutlich um 1730)
    - b. in einer Abschrift Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bachs (nach 1730)
  7. *Praeludium und Fuge* in G (541)
  8. *Fantasie und Fuge* (unvollendet) in c (562)
  9. *Praeludium und Fuge* in e (548), Fuge aber nur bis T. 20 einschränkt
  10. *Praeludium und Fuge* in h (544)  
(7.–10. in Leipzig niedergeschrieben bzw. komponiert.)
  11. *Canonische Veränderungen* (handschriftliche Letztfassung 1748, 1749)
- Die restlichen überlieferten Werke sind in mehr oder weniger Handschriften erhalten, etliche davon aus der Hand des Weimarer Kollegen Bachs.



## II.3. Das Instrument

Bach hat zu keiner Zeit eine wirklich große bzw. hochwertige Orgel zur alltäglichen Verfügung gehabt, weder in Arnstadt noch in Weimar oder Leipzig. Ihm fehlte zeitlebens ein vielseitiges Instrument, das seiner Registrier- und Spielkunst hätte Rechnung tragen können.

Folgende Instrumente haben die organistische Karriere Bachs hauptsächlich begleitet: diejenigen in der Arnstädter Neuen Kirche, im Weimarer Schloß und in der Leipziger Thomaskirche (zwei Orgeln).

In Arnstadt zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspielens (BD III 82), hier hat er Zeit gehabt, die Spieltechnik zu vervollkommen. Über die tatsächliche Disposition dieser 1703 von Bach abgenommenen Orgel sind wir nur schlecht informiert; im Vertrag mit dem Orgelbauer ist der Registerfundus wie folgt überliefert (im Wortlaut):

### Arnstadt, Neue Kirche

J. F. Wender, 1703 (vgl. BK 93ff und WS B 119f)

#### Oberwerk

CD-c<sup>3</sup>

Principal 8  
Viola da Gamba 8  
Quinte dene 8  
Grobgedacktes 8  
Offene Quinte 6 (5 1/3)  
Octave 4  
Mixtur IV  
Gemshorn 8  
Cypel doppelt  
Trompete 8

#### Tremulant

Cymbelstern

#### Brustwerk und Positiv

CD-c<sup>3</sup>

Principal 4  
Stillgedacktes 8  
Spitzflöte 4  
Quinte 3  
Sesquialtere doppelt  
Nachthorn 4  
Mixtur III

#### Seiten Basse oder Pedal

CD-c<sup>1</sup>d<sup>1</sup>

Principal 8  
Sub Bass 16  
Posaunen B<sup>7</sup>  
Cornet B<sup>7</sup>

Beobachtungen (vgl. das Foto des Spieltisches auf S. 57):

1. Das Pedal ist recht unselbständig, es gab aber ein
2. Cis fehlt in allen Werken, im Pedal auch cis<sup>1</sup>.
3. Die Vorliebe für mehrere 8füßige Register ist de

Der Hauptteil der Orgelwerke ist in der V, dort hat Bach die Klangwelt folgender (nicht unbedingt typisch mitteldeutscher, die Inspirationsquelle ausreichen müssen:

### Weimar, Schloßkirche

L. Compenius 1657/58; 170<sup>7</sup> gebaut (vgl. KT 381 bzw. WS B 124ff)

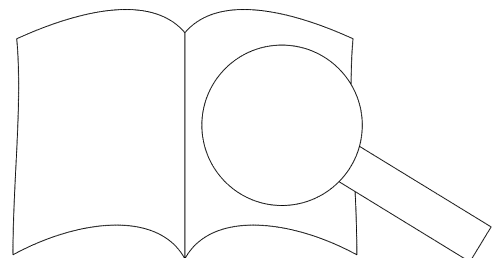
#### Ober Clavier C-c<sup>3</sup>

Quintaden 16  
Principal 8  
Gedeckt 8  
Viola da Gamba 8  
Gemshorn  
Oktave 4  
Quintad  
Mi  
Trompete 8

#### Unter Clavier

#### Pedal C-d<sup>1</sup>

Untersatz 32  
Subbaß 16  
Principal 8  
Posaune 16  
Trompete 8



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

Beobachtungen:

1. Erstaunlich ist das Fehlen eines selbständigen 2' im *Ober Clavier* (= Hauptwerk).
2. Da die Sesquialter im *Unter Clavier* nicht wie heute üblich zwei-, sondern vierchörig war, muß man diese als Terzmixtur bezeichnen, welche die Funktion der Klangkrone (mit oder ohne Trompete 8 zusammen) eingenommen hat.
3. Das Pedal ist für eine mitteldeutsche Orgel ungewöhnlich selbständig, besonderer Punkt ist wiederum die Armut an Zungen im Manual.

Die Substanz der Hauptorgel in der Leipziger Thomaskirche stammte noch aus dem 16. Jahrhundert. Sie wurde mehrmals umgebaut und repariert – zu Bachs Amtszeit von Johann Scheibe –, was auf schlechte Qualität schließen läßt. Hier die eine relativ vielseitige Klangwelt widerspiegelnde Disposition (vgl. auch WS B 131ff):

**Leipzig, Thomaskirche**

**Oberwerk**

- Principal 16
- Quintadena 16
- Principal 8
- Spiel-Pfeiffe 8
- Octava 4
- Quinta 3
- Super Octava 2
- Sesquialtera II
- Mixtur VI/VIII-X

**Rückpositiv**

- Principal 8
- Quintadena 8
- Liebl. Gedackt 8
- Klein Gedackt 4
- Traversa 4
- Spitzflöt 4
- Violin 2
- Schallflöt 1
- Rauschquinte II
- Mixtur IV
- Krumbhorn 16
- Trommet 8

**Brustwerk**

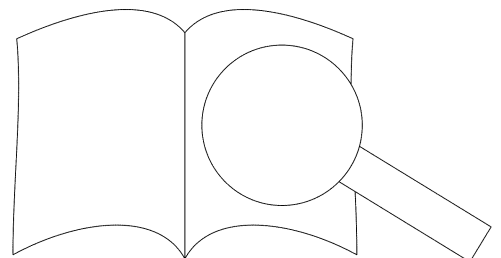
- Großgedackt
- Principal
- Nachtl.
- Nachtl.
- Flötenbaß 16
- Saunenbaß 16
- Trommetenbaß 8
- Schallmeyerbaß 4
- Cornet 2

- Tremulant
- Vogelgesang
- Zimbelstern
- Sperrventile

**Manual- und Pedal**

**Beobachtung:**

1. Das Labialregister ist im Rückpositiv als Labialchörchen unselbständig – nur ein Labialregister war vorhanden. Es muß daher im Brustwerk vorhanden sein.
2. Die Sesquialtera II sind in 16', 8'- und 2'-Tonlage vorhanden. Die Sesquialtera stand im Oberwerk und im Rückpositiv.



PROBE-PARTITUR

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

## II.4. Das Registrieren

Das Registrieren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschrecken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber...einen Effect, worüber sie erstaunten. Diese Wißenschaften sind mit ihm abgestorben (BD III 284) – von uns aber immer wieder neu zu beleben. Dem Zitat nach scheint es, als ob die mitteldeutschen Zeitgenossen Bachs in diesem Bereich wenig wagemutig waren, daß Bach aber von seinem Wissen über Gepflogenheiten in anderen Gebieten (Norddeutschland, Frankreich) und von den Eigenarten jedes Instrumentes ausgehend die Register zog, letztlich gewiß nach den Urteilen des neugierigen Ohres, um so den besten *Effect* zu erzielen.

Die Dispositionen im Kap. II.3. können für die heutige Registerwahl in gewissem Maß vorbildhaft sein, wichtiger noch sind unsere Kenntnisse über die Vorlieben Bachs, was die Register und ihre Kombinationsmöglichkeiten anbetrifft. Hier spielt u.a. das Orgelgutachten des (erst) Zweiundzwanzigjährigen vom 21.2.1708 für den Umbau der Orgel in der Blasiuskirche in Mühlhausen eine recht bedeutsame Rolle (BD I 152f).

### Das Organo pleno

Mitteldeutsche Quellen kennen keine Manualzungen bei dieser Registermischung. Möglichkeit, eine Terzreihe hinzuzuziehen (vgl. das Brustwerk der Arnstädter Disposition IV in der Weimarer Orgel). Siehe ansonsten die Angaben zu dieser Registrierung. In das Pedal der Mühlhausener Orgel wollte Bach 1708 einen Subbaß 32' einbauen. *ganzen Werke die beste gravität giebet* (BD I 152). Die Posaune 16 sollte nicht *versehen...werden, damit solcher eine viel bessere gravität von sich geh* (BD I 152). Die Bewunderung des jungen Mannes für die norddeutsche Orgel (BD I 152) zum Ausdruck.

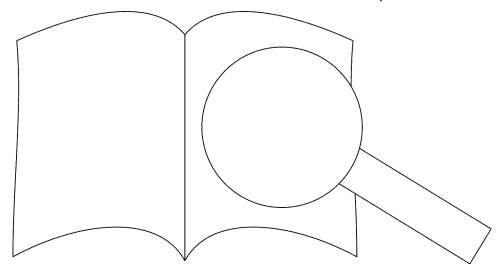
### Weitere Ensembleregistrierungen

Im Laufe des 18. Jahrhunderts hat man immer mehr mit Anhäufungen von Registern einer Fußhöhe (der 8'- und 4'-Lage) bei den Dispositionen im Orgelbau dieses Jahrhunderts ausgewirkt hat. Arnstädter Orgel stellt im Oberwerk vier Labialregister der 8'-Lage zur Verfügung. *verlangte Bach stets in seinen Orgeln Stimmen zugleich ohne Veränderung des* (BD I 152). In Mühlhausen wollte Bach ein *Violoncello* vorhandenem Salicional 4 Fuß (BD I 153). Die Vorliebe für engmensurierte, streichende Register ist im 18. und mitteldeutsche Tradition.

Ansonsten kann natürlich in Bachscher Musik allein benutzt werden, so z.B. im zweiten Satz der *P*

### Soloregi

Für *solist* können von einem einzelnen (unaufgeblühten) 8'- oder Octave 4 eine Oktave tiefer f... Sesquialter-Mischungen (*die vollkommenen* nennt, vgl. BD I 153) bis hin zur eher *danket alle Gott, 657*) die unterschiedlich



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

Auf die von Gottfried Silbermann überlieferten Registrieranweisungen muß hier aufmerksam gemacht werden, obwohl das normalerweise recht unselbständige und umfangsmäßig beschränkte Pedal (bis c<sup>1</sup>) der Silbermann-Orgeln dagegen spricht, diese Instrumente als für Bach relevant anzupreisen. Eine recht ausgefallene Silbermannsche Variante ist das solistisch zu benutzende *Stahl-Spiel*: Gedackt 8, Nasat 3 (2 2/3), Tertia (1 3/5), Suffloet 1, Quinte 1 1/2 (1 1/3). Begleitung: Rohrflöth 8 und Spitzflöth 4 (vgl. DN 218). Aus dem Jahre 1747 ist der folgende, das Äqualverbot gänzlich mißachtende Registriervorschlag für den Cantus firmus eines Chorals überliefert: Prinzipal 8, Flöte 8, Oktave 4, Flöte 4, Salicet 4, Superoktave 2, Trompete 8 (FR 1031) (vgl. auch die Angaben S. Scheidts in Kap. I.2., S. 139).

Für die Begleitung zieht man entsprechende Grundregister, wobei man einen solistisch benutzten Prinzipal 8 ohne Register der 4'-Lage begleiten sollte; andernfalls erklingen die Begleitstimmen, zumindest zeitweise, höher als die Solostimme. Im Pedal sollte ein 16' nicht allein benutzt werden, er zeichnet nur selten gut. Es wird wohl nie geklärt werden können, ob Bach bei den Trio-Sonaten bzw. bei Choral-Trios im Pedal ein 8- oder ein 16füßiges Fundament gezogen hat. Bach beschreitet mit dieser Musik stilistisches Neuland können überlieferte Trio-Registrierungen anderer Provenienz nicht ohne weiteres kritiklos über werden.

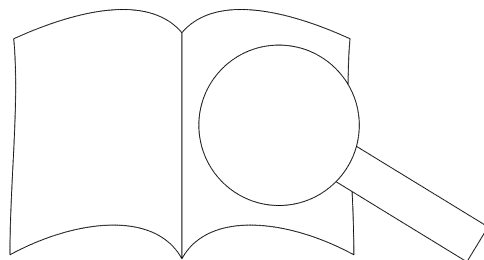
Gewisse satz- und klangmäßige Unstimmigkeiten können bei Stimmkreuzungen zwischen entstehen, wie z.B. in T. 3 des ersten Satzes der *Sonate VI* in G (530). Mit 8' als Pedal-Fundament auf Taktschlag 1 einen Sextakkord, mit 16' einen Quartsextakkord. Beides ist durch Quartsextakkord aber vom harmonischen Verlauf gesehen logischer. Dies spricht für Für ein 8'-Fundament sprechen aus rein klanglichen Gründen die großen Sprünge im dritten Satz der *Sonate I* in Es (525) und in *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (II) vorkommen. Ein 16'-Fundament wird aber in den meisten Fällen die beste Wahl sein. Das Register schnell reagiert und der Raum nicht allzu nachhallreich ist. Bei 8füßiger Manualregistrierung muß das Pedal in folgenden Stücken verwendet werden: *Babylon* (mit Doppelpedal, 653b) und *Nun komm, der Heiden Königin* (erflüssen

Für die Manualstimmen der Trios stehen etliche Registerkombinationen mit (Flöte) 8' + (Prinzipal oder Flöte) 4' für beide Hände bis hin zu 7 2/3' (r. Hand) und 8', 4', 2' (l. Hand) für die Außensätze. Es empfiehlt sich, die Pedalstimme zu benutzen und die Stimme der linken Hand mit niedrigeren Chören zu besetzen. Große Pleno- oder Cornet-Registrierungen bzw. aufdringliche Zuregeln musikalischen Charakter dieser Musik nicht gerecht werden, auch nicht „fette“ Orgeln. In den Mittelsätzen der Sonaten können Pedalregister (r. Hand) miteinander konfrontiert werden, oder auch eine streichende Stimme (r. Hand) mit einem Pleno-Register (r. Hand); im Pedal ziehe man dazu 16' + 8' (oder nur 8'). Da die mittlere Stimme in den Trio-Sonaten absteigt, kann eine Hand (vornehmlich die linke) oder können beide Hände eventuell mit 4'(-Fundament) spielen. Das Rückpositiv im *Concerto* 4'-Basis registriert werden, weil Bach sämtliche (Solo-)Passagen, die in der Orgel vorhanden sind, eine Oktave tiefer notiert, als diese in der Vivaldi-Vorlage überliefert sind. In der Orgel werden wahrscheinlich auch die Begleitakkorde auf 4'-Basis gespielt werden. Auf T. 21 parallele Quinten. (Außerdem erklingen die Akkorde dann in der Orgelbegleitung hingehören.)

Die Tatsache, daß in deutschen Orgeln häufig nur mit Hilfe der Pedalkoppel adäquat zu registriert werden können (z.B. Thomaskirchen-Orgel), bedeutet natürlich nicht, daß wir heute ebenso geführte Pedal bei Bach spricht gegen ihre Verwendung außer eben bei wenigen Pedalregister besitzen.

gistrierangaben

Werke nur sparsam mit Registrierangaben  
In einigen Fällen (*Orgelbüchlein* und „Schüb



ziehenden Grundregisters an. Aber womöglich ist die Registrierangabe *Prinz. 8 F. in Gottes Sohn ist kommen* (600) wörtlich zu nehmen, während der Cantus firmus dieses Stückes wegen des Pedalumfanges damals mit 4' eine Oktave tiefer als notiert gespielt werden mußte. Im ersten Satz des *Concertos* in d nach Vivaldi (596) erweitert Bach mit dem 4' den bis c<sup>3</sup> üblichen Umfang der damaligen Orgel, um die absolute Tonhöhe der Soloviolinevorlage zu erreichen. Hier wird wohl sonst kein weiteres (höheres) Register dazugezogen.

Das Hinzuziehen des Prinzipals 8 bzw. Subbasses 32 geschieht im weiteren Verlauf dieses Satzes an einer Stelle, für die eigentlich ein Registrant nötig gewesen wäre. Sind die Registerzüge aber günstig plziert bzw. leicht bedienbar, ist die Umregistrierung auch vom Spieler ausführbar. Überhaupt konfrontiert uns diese Stelle mit einer für die damalige Zeit unüblichen Situation, hat man doch sonst nur zwischen den Stücken bzw. Sätzen oder nach in sich abgeschlossenen Teilen umregistriert.

Die Registrierangaben in *Ein feste Burg ist unser Gott* (720) entstammen J. G. Walthers Abschrift, entsprechen aber den von Bach geäußerten Wünschen im oben genannten Mühlhausener Gutachten. Die Registrierung des Rückpositivs wird von Walther leider nicht mitgeteilt.

Letztlich muß jegliche Registermischung am jeweiligen Instrument ausprobiert und kritisch begutachtet werden. Das heutige klangliche Ergebnis muß natürlich stets für die Registerwahl ausschlaggebend sein.

## Der Manualwechsel

Im nordeutschen Praeludium mit grundsätzlich mehrteiligem Aufbau und in Werken mit dem Manualwechsel bewußt als formgebendes bzw. dialogisierendes Mittel einbezogen. Dementsprechend können die freien Werke der frühen Schaffensperiode Bachs formalen Tradition stehen, wie z.B. die *Toccat* in d (565), durchaus mit Manualwechsel. Schon in diesem Werk aber strebt Bach nach Vereinfachung und Polarisierung, die sie dann als Praeludium/Toccat und Fuge des reifen Meisters finden.

Auch in folgenden (ebenfalls frühen) Stücken ist ein Manualwechsel: *Pièces d'orgue* in D („Praeludium“, 532) und G („Fantasie“, 572) sowie in *Die Kunst der Fuge* in g (542) sprechen auch hier formale Gründe, die durch die vorhandenen einzelnen Abschnitten zwingend sind.

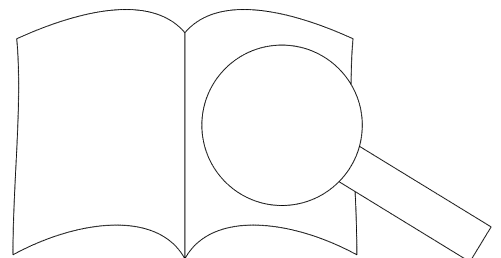
In den späten Werken (vor allem Fugen) ohne solche ein Manualwechsel schlüssig zu gestalten. Dies gilt vor allem für die *Die Kunst der Fuge*. Daher, ob es nun wirklich essentiell ist, dieses Gestaltungsmerkmal. Durch das Schweigen der Pedalstimme erfolgt automatisch eine Verdünnung der Klangfülle, eine Abnahme an Lautstärke bewirkt. In den Zwischenspielen seiner Fugen dreistimmigkeit zurück (vgl. die *Fugen* in dreistimmigkeit. Die *Fuge* in g (542) sogar auf eine zweistimmigkeit. Den Manualwechsel bewirkt werden soll, ist also schon im Satzbild impliziert.

Darüber hinaus ist zu bedenken, daß eine (aufgelockerte bzw. dichtere) Artikulation erreicht werden können.

Wen wegen einer Viertelstunde nicht befällt, der sollte bedenken, daß es eine Unsitte unserer Zeit ist, immer nach mehr Lautstärke zu streben. (Und dieser Gedanke war – neben den oft ermüdenden klangerfüllten Orgeln – wohl der eigentliche Grund für den häufigen Manualwechsel in der Spieltradition). Denn ist das Hauptwerkpleo einer Orgel häßlich, wird der Spieler desselben Instrumentes meist ebenso unergötlich sein.

Eine *Partita* in d (576) dauert oft noch länger als seine Orgel-Praeludien, die klanglichen Entfaltungsfähigkeiten eines Kliefügels aber keineswegs vielfältiger als beim Orgelspiel. Ebenso in den gestalterischen Fähigkeiten des Spielers. Ist das zu laut – was eher ein Problem der Orgel ist – nicht d' man (für längere Stücke) bisweilen

3) ... wo Bach (in den Werken der reifen Sc... ihm nicht um Verdeutlichung der Form, sonde... eludium in Es (552), um ein Dialogprinzip: auf br



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





## II.5. Die Ornamentik

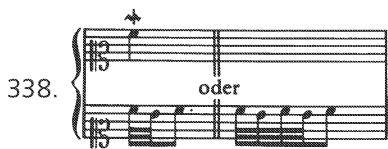
Wie in Kap. I.2. schon angeschnitten, haben die deutschen Komponisten im 18. Jahrhundert allmählich die französischen wesentlichen Verzierungstypen übernommen, während im 17. Jahrhundert grundsätzlich italienische Ornamente (wesentliche und willkürliche) verwendet wurden.

Aus der Hand des reifen J. S. Bach sind zwei Verzierungstabellen überliefert: erstens diejenige, die sich im *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* befindet, und zweitens die (ebenfalls aus der Weimarer Zeit stammende) Abschrift von deren Vorbild, der sehr ausführlichen Tabelle in J.-H. D'Angleberts *Pièces de Clavecin* (1689). Alle beide sind auf S. 230 und 231 faksimiliert.

Anhand dieser Tabellen und des Orgelchorals *O Mensch, beweine deine Sünde groß* (622) aus dem *Orgelbüchlein* werden wir die jeweiligen Verzierungen in ihrer praktischen Ausführung näher betrachten (Bd. 2, S. 59).

Zur Artikulation und Interpunktion: sehr dicht, dem *Adagio assai* gemäß. Dies gilt vor allem in den willkürlichen Verzierungen zu bezeichnenden 32stel-Passaggi. Einem durchgehenden Legato kommen barocker Musik kaum je näher als in diesem Stück. Trotzdem sollte man mit stummem Fingerwech arbeiten; vielmehr sind der 1. und der 5. Finger der linken Hand öfters zweimal hintereinander zu setzen (vgl. das *Praeludium* in C, 870a, Bd. 2, S. 8). Vor den guten Noten ein wenig mehr absetzen, um eine gewünschte Akzentuierung zu erreichen. Am Zeilenende (Fermate) im Diskant deutlich interponieren. Unterstimmen können an diesen Stellen weniger abgesetzt werden als der Cantus firmus, sondern über den Einschnitt hinweg durch. Die Pedalstimme ebenfalls differenziert artikulierend (etwas mehr absetzen als in diatonischen Fortschreitungen). Das *Adagio assai* in G-dur ist ein freies Spiel.

☉ laut D'Angleberts Tabelle und anderen aus früheren Kapiteln bekannt, wird der Mordent mehrmals geschlagen werden. Für den deutschen Bereich gilt folgende Regel: *hängt hauptsächlich von dem Werthe der Note ab, worüber sie schlägt*. Manier

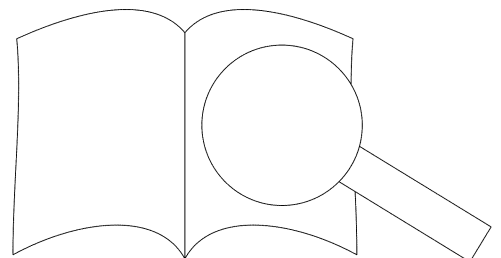


Am Anfang wird daher durch die Ausführung der Trille erreicht. Wählt man die Version a., so spielen man die Schläge nicht zu schnell, sondern der erste Ton ein wenig gedehnt. In T. 16 paßt die kurze Version am besten. In T. 11 und 17 kann er lang oder kurz sein.

Zum Mordent ein kleiner Trillenschlag, wenn der Mordent nicht registriert ist, es, den Mordent mehrmals bzw. relativ langsam zu schlagen, wenn der Mordent registriert ist, wie in dem laut registrierten Stückes (Pleno) damit verziert ist, wie in der *Fantasie* in g-moll (552) und der *Tocatta* in d (565). Es klingt sonst, zumindest in einem etw. langsamen Tempo, als ob die erste Taste nicht getroffen, sondern gleich zwei Tasten auf einmal.

☉ Bach hat den einfachen Triller sowohl *tr* als auch *tr* verwendet.

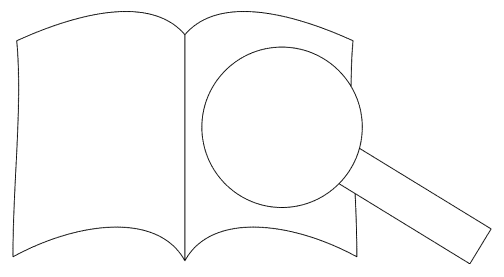
den Anfang von der Secunde über den ersten Schlägen anzufangen, und allmählich zu Marburg ist aber bei jedem längeren Trille (I.3., S. 174). Dadurch ist auch die Gefahr gegeben, in diesem „sehr gemächlichen“ Stück unruhig und d





6  
 explication imby fastlicher Geißen, so gahle manieren  
 ardig zu halten, antworten: cum

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



PROBEPARTITUR

Normalerweise soll der Triller zwar recht schnell ausgeführt werden, *bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfalls etwas langsamer geschlagen werden* (B 72).

Man trachte nicht danach, die 16tel der linken Hand mit den Trillerschlägen der rechten zu koordinieren (vgl. Punkt 6 in Frescobaldis Vorwort, Kap. I.1., S. 121). Die Zahl der Schläge ist natürlich nach Belieben; es ist gerade der Reiz der wesentlichen Manieren, daß sie rhythmisch nicht eindeutig einzuordnen sind.

Die 32stel-Gruppe vor dem Triller entspricht Verzierungs-Präfixen in früheren Kapiteln (s. Kap. I.2.). Das Verhältnis der Notenwerte ist natürlich kein reales (denn nach einem punktierten 8tel kommen zwei 32stel), sondern wohl eher ein Versuch, die Anlauffunktion der 32stel-Gruppe zum darauffolgenden Triller optisch darzustellen. Die Ausführung dieser 32stel ist demnach rhythmisch recht frei, in auftaktigem Duktus. Daß Bach im späteren Verlauf des Stückes wieder real notiert (vgl. T. 18), schließt nicht aus, daß auch an dieser, wie an ähnlichen Stellen in anderen Stücken (s. *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*, 641), rhythmisch ebenso frei verfahren werden kann. Bei ② in T. 10 den Triller natürlich ergänzen.

③: So bemühe man sich am Ende des Trillers ... den Nachschlag ... in gleicher Geschwindigkeit als d' des Trillers ... und ohne Anstoßen oder Absetzen, mit anzuhängen (A 98). Der Nachschlag wird der gleichen Geschwindigkeit wie die Trillerschläge gegen Ende des Trillers ausgeführt. Dier der Nachschlag schneller und später als notiert gespielt werden muß. Weil der Nachschlag der Triller seyn muß (B 76), so wählt man in dem folgenden Beyspiele d), der Figur die Ausführung bey f), als die bey e) (T 260):



④: Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie ... der ... en, hat allezeit einen Nachschlag. Wenn nach der Note mit dem Triller eir. ... Nachschlag auch statt ... den vorausgegangenen Fällen auszuschreiben.

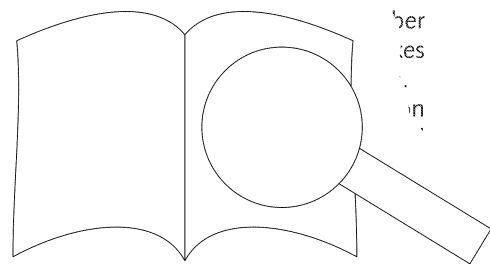
Als Zeichen für den Triller mit Nachschlag verwe ... Wir danken dir, Herr Jesu Christ (623), T. 3 und den *Adagio*-Satz aus der *T*...

⑤: hier steht anstelle des Nachschla ... nsten Note (16tel b'). Jedoch werden in diesem Falle die punktirten Noten (u ... en) von den folgenden getrennet, ungefähr wie bey aa) (T 261):



Wir sehen ... zum Stillstand kommt (vgl. *point d'arrêt*) und daß das anschließende 16tel ... il. Durch diese Verzögerung des notierten 16tels (eine Art „Inegalität“) ... nältnis zwischen den beiden Tönen bei a) trotz der eingeschoben

ber  
es  
in



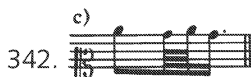
Möglich ist aber auch eine rhythmische Ausführung wie original notiert. Der *point d'arrêt* sollte dann schon vor dem zweiten 8tel eintreten.

Ob die hier erörterte Änderung des notierten Rhythmus anzuwenden ist, muß von Fall zu Fall neu entschieden werden; in schnellen Stücken führt eine solche Überpunktierung zu extremer Kürzung der Antizipation, was artikulatorisch-akustisch problematisch sein kann.

Ⓞ: der Pralltriller kommt der Regel nach stets *nach einer vorhergegangenen höhern Secunde vor ... sie mag nun durch eine gewöhnliche ... oder kleine Note ... angedeutet seyn* (T 273). *Sein gewöhnliches Zeichen ist das bey a); die Ausführung habe ich bey b) angedeutet* (T 272):



Man findet aber auch die Ausführung bey c) ... vorgeschrieben (T 272):



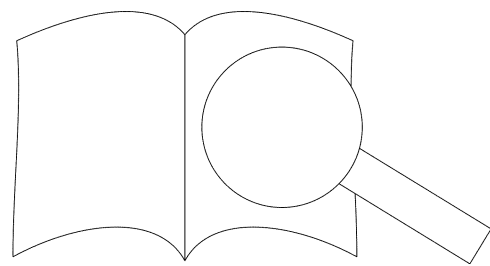
Im ersten Falle fängt der Triller (= eine Art *tremblement lié*) nach dem  $c^1$  an. Im Notentext ist die erste Version eingefügt; die zweite ist aber ebenfalls möglich. Der echte Pralltriller steht also immer auf schlechter Taktzeit. Daher werden die vorgeschlagenen Töne stets ergänzt werden. Man muß die Vorschläge *also so langsam werden, aushalten, damit sie gut binden* (B 64). Neu angesetzt (ausprobieren).

Folgender Hinweis zur Ausführung des (echten) Pralltrillers: *Indessen muß doch der letzte Hülfsston...durch ein so genanntes Schnellen (Schnellen der Taste) heraus gebracht werden, damit der Pralltriller nicht zu langsam bekommt* (T 272f). Ob dieses Schnellen (vgl. dazu Teil A, Kap. I.2.) unabdingbar ist, darf bezweifelt werden. Durch das Schnellen des letzten des 2. Tons  $c^1$  seine ihm gebührende Betonung.

Ⓞ: an dieser Stelle setzt Bach keine kleine Note voraus, sondern ein Häkchen (Accent) anzuzeigen. Mit der Bezeichnung Accent ist seine Funktion (einbeinhaltet). Der Accent wird (wie auch die andere Verzierung ebenfalls eine Akzentuierung) durchgeführt.

Die Tabelle deutet ein Häkchen an. Die Zeit zu je einer Hälfte auf den Vorschlag und auf die Hauptnote an. Aber die Zeit zu je einer Hälfte auf den Vorschlag und auf die Hauptnote an. Aber allezeit kurz abgelesen. In dem erstgenannten Standes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nur in dem erstgenannten Standes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Acht-Theil-Vorschläge einzuführen. In dem erstgenannten Standes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Acht-Theil-Vorschläge einzuführen.

Demnach sind die Vorschläge im (Hoch-)Barock nicht als kleine Note ausgeschrieben. Diese Takte sind bei Ⓞ in T. 11 (s. auch Bsp. 248 in Kap. I.2.) als Vorschlag (was der Tabelle entspricht) in parallelen Quartan zum Baß zu lang sein. Ein Vorschlag, der keinen Akzent bekommt, muß der Vorschlag (gen) werden, es mag ein Bogen darüber stehen,



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

Bei ⑥ ist ein 32stel-Vorschlag passend, bei ⑨ schlage ich eine „irrealere“ Lösung vor. Hier ist ein 16tel oder 32stel aber ebenfalls möglich (ausprobieren).

⑩: *tremblement lié*. In T. 11 entsprechend verfahren. (Vgl. die drei Ausführungen des *tremblement lié* in Kap. I.3., S. 175 sowie Bsp. 343 unten.)

⑪: von  $as^1$  zu  $g^1$  muß ein Bogen ergänzt werden. Hier würde ein neues Ansetzen des  $as^1$  besonders unruhig wirken. (Wir dürfen in  $as^1$  einen ausgeschriebenen, in der Länge festgelegten Vorschlag von oben sehen.) Diese Ergänzung eines Bogens ist aber, wie in früheren Kapiteln gesehen, nur von einer guten zu einer schlechten Note möglich.

Der Triller bei ⑫ muß daher unbedingt von oben neu angesetzt werden, wie auch die beiden bei ⑬. Als Zusammenfassung beider Fälle diene folgendes Zitat: *Wenn die höhere Note, womit der Schlag eines Trillers beginnen soll, vor der zu trillernden Note unmittelbar vorhergeht, so wird solche entweder durch ordentlichen Anschlag erneuert, wie bey Fig. 30. Tab. IV. oder ohne wiederholten Anschlag, vor der Haltung, mit der darauf folgenden Note zusammen gehänget, ehe man die Wechselschläge bey Fig. 31 (Mar A 56):*



(Marpurg kann im Bsp. 343 den Bogen ergänzen, weil  $d^2 a^1$ .  
Noch zu beachten: bei ⑫ ist das 16tel  $f^1$  keine Antizipation wie notiert gespielt.

⑬: hier kann analog zu ⑩ (siehe T. 11) der Bogen neu von oben an. Die 32stel  $f^1$ - $es^1$  sind kein Nachschlag, sondern man setzt den Triller wie notiert ausgeführt.

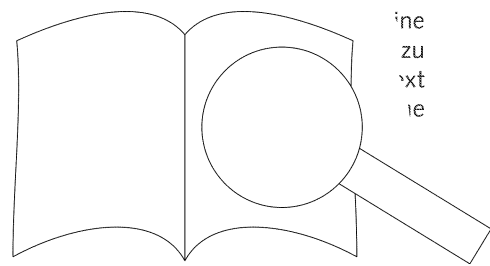
⑭: diese beiden 32stel sind kein Nachschlag, sondern eine Gruppe zum folgenden  $b^1$ , vgl. ⑤. Hier spielt man die 32stel also wie notiert, da diese Gruppe vor den antizipierenden 32steln macht dieses Verhältnis hörbar.

⑮: *Accent und Trillo*. Man verleiht hier die Vorhaltsnote vor dem Triller den Charakter eines *appuyé* (vgl. Kap. I.3., S. 174) deutlich auf der Vorhaltsnote vor dem Triller, indem man ein 16tel oder ein gedehntes 32stel.

An anderen Stellen (hier z.B. bei ⑯) benutzt Bach ein eigenes Zeichen für diese Verzierung mit sehr deutlicher Deutlichkeit.



⑯: *tremblement lié* folgt kein Nachschlag, sondern ein Triller. Wem die nachfolgende Kollisionsnote das  $b^2$  ein wenig später als notiert spielen sollte, um der ausführungspraktischen Legalität, auf der andern Seite, der Verzierung des vorausgehenden Trillers, und diese Verzierung bei ⑤.



ine  
zu  
xt  
ie

PROBEPARTITUR

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

⑩: Triller mit Nachschlag.

⑪: hier ist ein 8tel-Vorschlag wie bei ⑦ in T. 5 aus harmonischen Gründen zu lang; passend ist eher ein gedehntes 32stel oder ein (gedehntes) 16tel.

⑫: der Bogen wird aus gleichen Gründen wie bei ⑩ ergänzt.

⑬: Trillerlänge zwar nach Belieben, ein *point d'arrêt* sollte aber allerspätestens auf der Eins im folgenden Takt erfolgen.

⑭: *Adagissimo* („sehr langsam“) – den Text „...wohl an dem Kreuze lange“ charakterisierend – kann entweder eine plötzliche oder eine allmähliche Verlangsamung des Tempos bedeuten (vgl. die *Lentements* in Kap. I.3.).

⑮: die Ähnlichkeit mit der Figuration bei ⑩ könnte auf Ergänzung eines Trillers auf dem  $g^1$  oder  $a^1$  hinweisen. Da aber das Stück zum Ende hin quasi zum völligen Stillstand kommt, würde eine Verzierung eine ungebührende Unruhe erzeugen.

Die Auseinandersetzung mit diesem Kleinod der Orgelkunst hat gezeigt, daß J. S. Bach wesentlichen Verzierungen voll in seinen Kompositionsstil integriert hat. Den wesentlichen setzt er italienische *groppi* und *passaggi* (32stel-Figurationen) gegenüber.

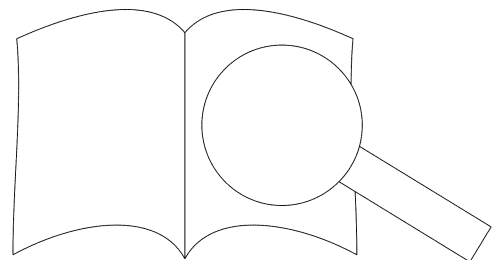
Wir haben uns bisher ausschließlich mit der Gestaltung der Verzierungen der Orgel beschäftigt. Während im Vorbild zu diesem Formtyp, dem norddeutschen Cantus firmus inhaltlich dem kolorierten Cantus firmus untergeordnet sind, erlangen sie in der Orgel eine eigene und affekthaltige Aussage. In *O Mensch, beweine* ergänzen sich in der Orgel die Stimmen während das Pedal eher *Basso-continuo*-Funktion hat. Man vergleiche mit *Die Kunst der Fuge*, in dem sind unterschiedliche Affekte auf die verschiedenen Stimmen verteilt; häufig *Himmel auf* (617). In diesem Stück vermitteln Sopran und Tenor die Ruhe, der Tenor beschreibt wahrscheinlich die Textstelle „ich hab vollende die Himmelstür versinnbildlichen soll.

Man sollte daher linke Hand und Pedal in *O Mensch* die Oberstimme. Hier finden wir z.B. die *Figura suspirans* (s. den Alt am Ende des 11. Kapitels, Kap. II.4., S. 96), die wohl das Freudige im Text „von einer Jungfrau reineren ward“ darstellen soll, aber auch leidensvolle Seufzer-Figuren (die in der Orgel vorkommen, siehe T. 12 und 21), welche nach Zweierbindungen verlangen.

Das Ziel ist, wie Bach es gelehrt hat, daß die Orgel die *Wortte spiele* (BD II 423).

## Weitere Verzierungsf

1. Der **Doppelschlag**. „...hurtig ausgeföhret wird, so habe ich die Geltung seiner Nötigen, welche er immer als auch geschwinder Zeitmaß entwerffen müssen (B 85/Tab. V., Fig. 1)“





2. Der **Schleifer**. Man findet diese Manier bißweilen so bezeichnet wie wir bey (a) sehen. Oft wird sie auch mit ihrer Ausführung ausgeschrieben (b) (B 107/Tab. VI., Fig. LXXXVIII.):



3. **Doppelt-cadence**: Triller mit vorausgehendem Doppelschlag, mit der oberen oder unteren Nebennote beginnend. Zeichen und Ausführung, s. die Verzierungstabelle, S. 231.

Hier nun ein Beispiel dieser drei Verzierungen samt ihrer Ausführung, dargestellt anhand einiger Takte aus *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (662):

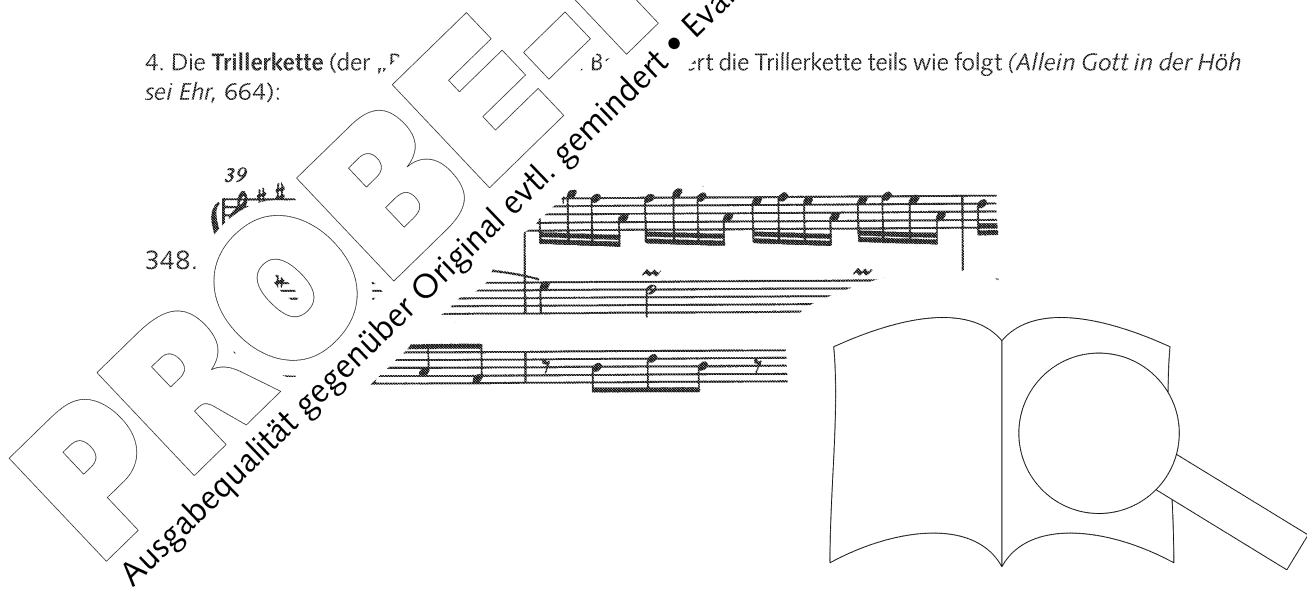
347. 

① 

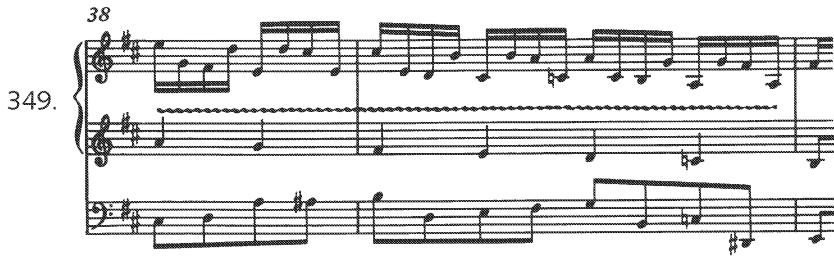
② 

③ 

4. Die **Trillerkette** (der „F“ . B- . art die Trillerkette teils wie folgt (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*, 664):

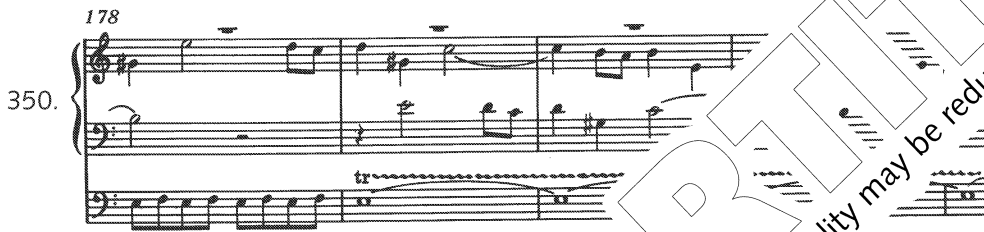


Aber auch folgendermaßen (Trio-Sonate IV in e, 528):



Man „trillert“ in allen solchen Fällen durchgehend, wobei es aber unsicher bleibt, ob bei jeder neuen der Triller mit der Obersekunde angefangen werden muß, oder ob man auch mit der Hauptnote f könnte (je nach harmonischem Zusammenhang).

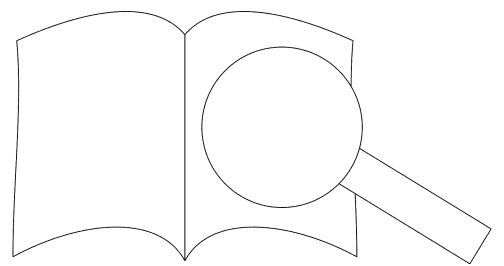
Für die Möglichkeit, eine solche eher als „Belebungs“-Triller oder sogar als „Vibrato“ der zu bezeichnende Verzierung ggf. mit der Hauptnote anzufangen, könnte folgende („dorische“ Fuge, 538):



Eine Ausführung von der Hauptnote ist auch möglich: Toccata in d (565) möglich:



... wenig auf der Hauptnote verharrt  
 ... Ähnliche Fälle finden wir z.B. im *The*  
 ... chen“ *Toccata* (538), T. 29f, 51 u.ä.  
 ... mit der nur auf dem Clavichord ausführbarer  
 ... mit dem auf der Taste liegenden Finger  
 ... nachdrücken) der Taste steigt und fällt die Tonhö



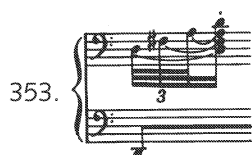
PROBEPARTITUR

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

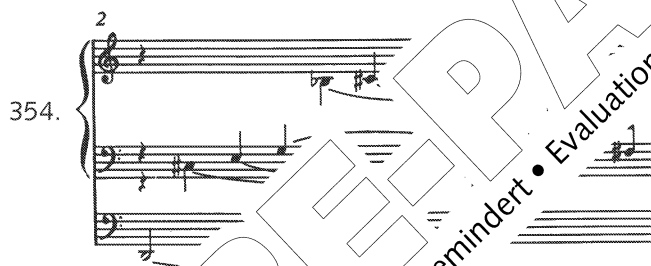
5. Das **Arpeggio**. Diese vor allem bei den Franzosen häufig anzutreffende Verzierung findet sich in der Weimarer Fassung des Trios über *Nun komm, der Heiden Heiland* (661a), ein Stück in gambenidiomatischer Schreibweise, vorgeschrieben:



Wie in früheren Kapiteln erwähnt, sollte ein Arpeggio auf der Orgel nicht allzu schnell ausgeführt werden, wie dies auf dem Cembalo möglich ist. Es klingt sonst, als habe man nicht alle Tasten drücken können. Ausführung hier etwa:

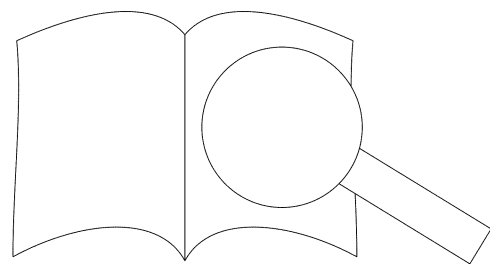
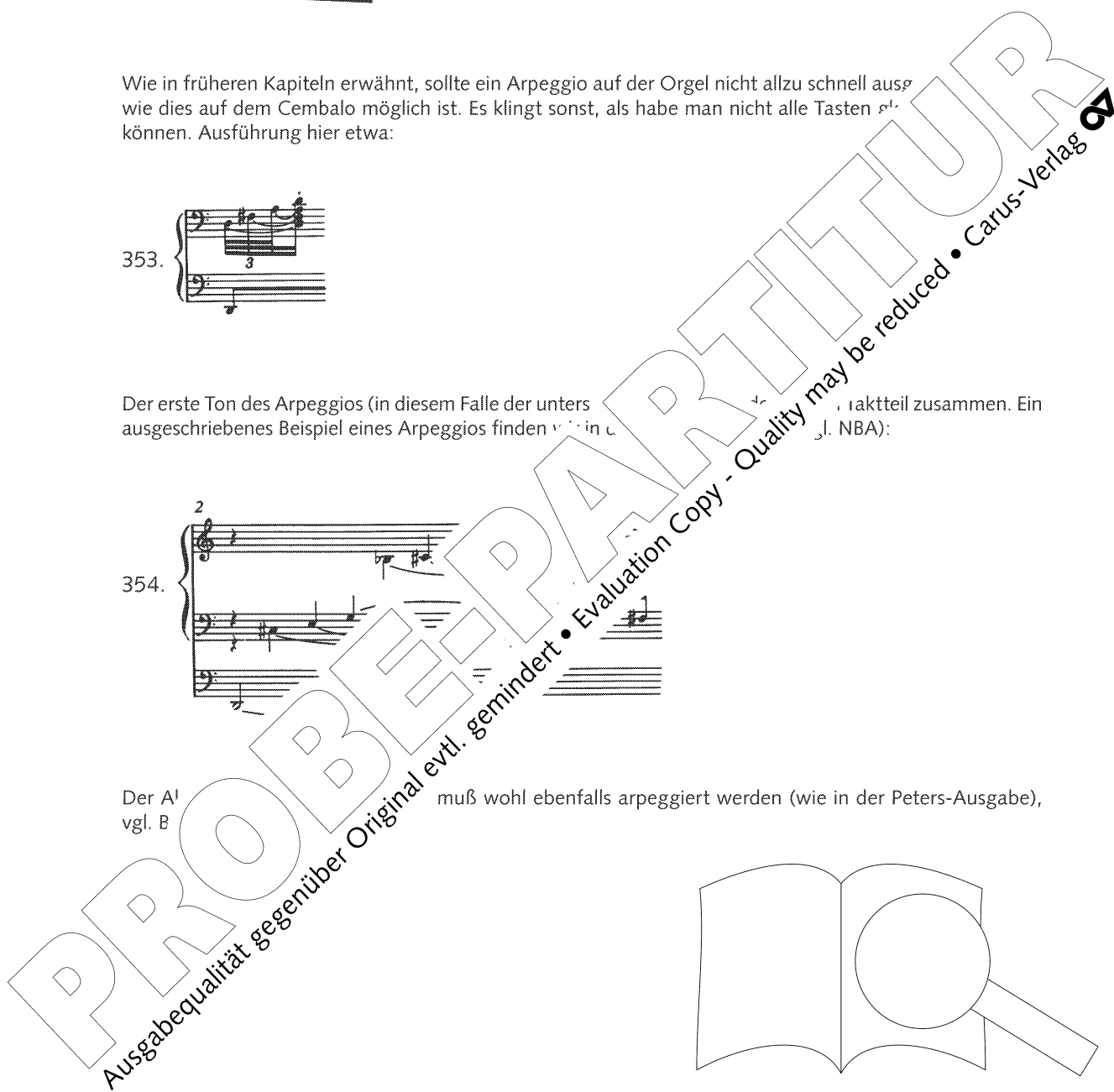


Der erste Ton des Arpeggios (in diesem Falle der untere) sollte nicht mit dem folgenden zusammengefasst werden. Ein gutes Beispiel findet man in der Peters-Ausgabe (vgl. NBA):



Der A1  
vgl. B

muß wohl ebenfalls arpeggiert werden (wie in der Peters-Ausgabe),



# Wesentliche Manieren – weitere Beispiele und einige Problemfälle

## 1. Nachtrag zum *Accent* (Vorschlag)

Bach benutzt neben Häkchen auch kleine Noten, um den (kurzen) Vorschlag anzuzeigen. (*Das alte Jahr vergangen ist*, 614):

2

355.

Vorschläge vor kurzen Notenwerten werden stets *so kurz abgefertiget, daß man folgende an ihrer Geltung etwas verliehret* (B 66). Sehr kurz, beinahe vor dem Sch

a. *Nun komm, der Heiden Heiland* (659):

5

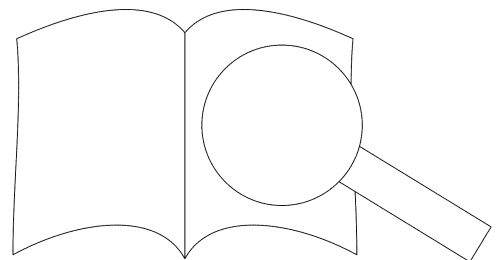
356.

Die Ausführung als Doppelschlag: Rhythmus hier nicht angebracht. Bei der Reprise (ab T. 28) finden wir den Vorschlag, was eine Verdoppelung der Verzierung in T. 5 bedeutet. Auch hier (T. 29) notierte Rhythmus nicht geändert werden.

b. *Wachet auf, ruft ur*

6

357.



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

c. Canonische Veränderungen, Canon alla Settima (769):



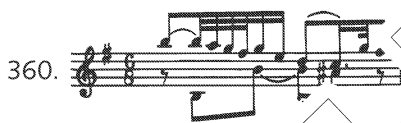
In T. 3 ist das  $c^1$  übergebunden; der Vorschlag erklingt also gleichzeitig mit dem liegenbleibenden  $c^1$ .

Inkonsequent scheint Bach zu sein, wenn er in einem Stück Vorschläge mal mit kleinen Noten an ausschreibt, wie im Kontrasubjekt der *Fuge in e* (548):

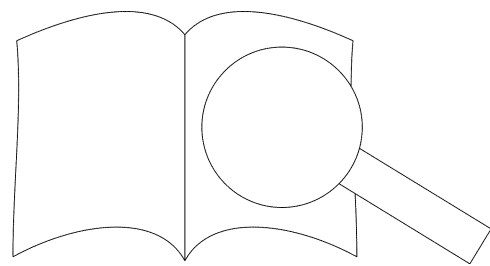
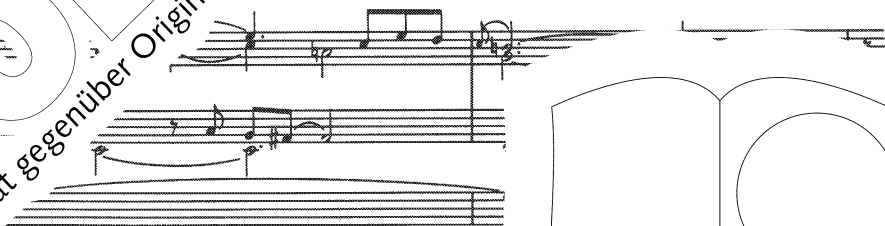


Wir sollten aber hier zwei verschiedene Notationsformen mit  $c^1$  (Zweierbindungen) sehen. (Vgl. auch *Meine Seele erhebt den Herren*, 648)

Der 8tel-Vorschlag im *Praeludium in h* (544), T. 1 (analog zu T. 2) führt werden, analog zu ähnlichen Stellen im weiteren Verlauf (vgl. T. 8). In aber als 32stel ausgeführt werden, um das punktierte Verhältnis zu erhalten. (Vgl. *Mein wein dein Sünde groß*, S. 232f und Kap. II.8.):



Weiter oben haben wir gesehen, dass die Ausführung eines Vorschlages nicht immer mit einem Taktteil zusammenfallen kann. Er kann an folgender Stelle der Vorschlag ein gedehntes 16tel oder 8tel sein,  $c^1$  und  $g$  des Pedals fallen. Eine noch längere Ausführung sollte allerdings vermieden werden.



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

Die Vorhalte in der *Fantasie* in c (562) können als 8tel oder auch etwas kürzer genommen werden. Die normal notierten 8tel sollten nicht zu dicht artikuliert werden, um den Unterschied zu den Vorhaltstönen hörbar zu machen.

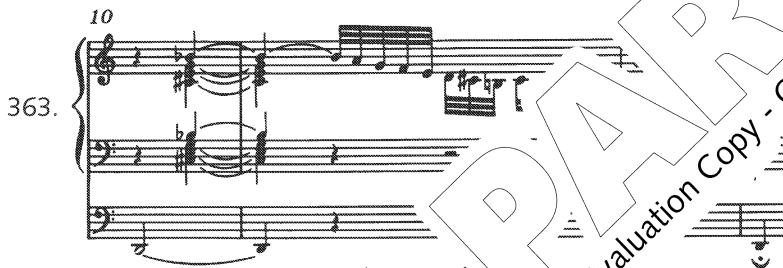
Ein Sonderfall ist der springende Vorschlag im *Praeludium* in Es (552), T. 44, eine Art „steigende chute“, vgl. Kap. I.3., S. 186. Dieser wird ebenfalls ganz kurz und auf dem Schlag ausgeführt (vgl. auch *Nun komm, der Heiden Heiland*, 659, T. 20).

## 2. Nachtrag zum Triller

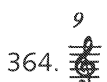
Ungeklärt bleibt die Frage, ob der jugendliche Bach zunächst den traditionellen „italienischen“ Haupttontriller gelernt und verwendet hat oder gleich von Anfang an die französische Version des harmonischen Obertontrillers benutzte. Eine Durchsicht der frühen Choräle der „Neumeister-Sammlung“ ergibt, daß Letzteres am wahrscheinlichsten ist (siehe z.B. *Das alte Jahr vergangen ist*, 1091, T. 11). Trotzdem könnte das Verzierungszeichen in folgendem (quasi norddeutschen) Thema der frühen *Fuga* in c (575) auf einen Haupttontriller hinweisen:



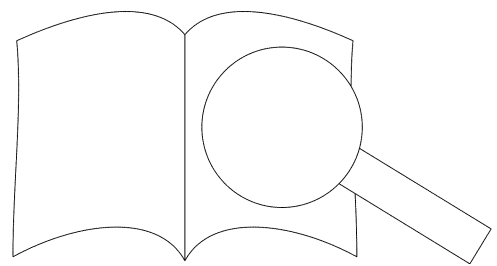
Solche Figurationen mit einem Triller auf dem dritten (schlechten) Ton gegangen – finden wir auch häufig bei J. G. Walther, vgl. Kap. II.11., S. 106. Ein Vergleich mit Verzierungspräfixen bei Buxtehude und Bruhns (s. Kap. II.10., S. 105) könnte im folgenden Beispiel (*Tocatta* in d, 565) den Haupttontriller als K



Der Triller im Thema der *Fuga* in c (575), T. 9, wirft ebenfalls Probleme auf, da er, wie bei Buxtehude im Normalfall, auf dem schlechten Ton steht:



der Obersekunde an, entstehen z.B. in T. 9. Die „Ausgangsparallelen“ sind aber nicht unbedingt gleichmäßig in dieser Fuge sowieso mit den Regeln der Schule. Der Meister ist der frühbarocke Triller von der Ha

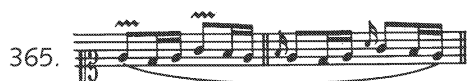


PROBE-PARTITUR

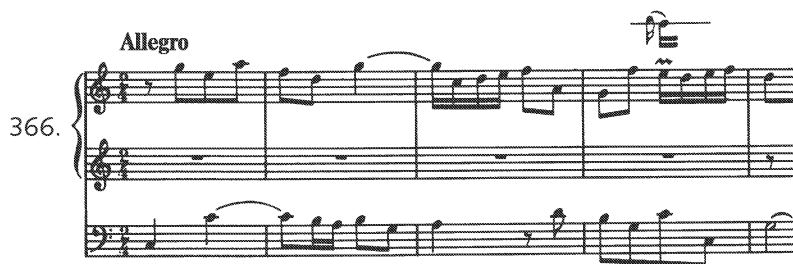
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

In sehr geschwinder Zeit-Maasse kann man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkstelligen (B 76/Tab. IV, Fig. XXIX):



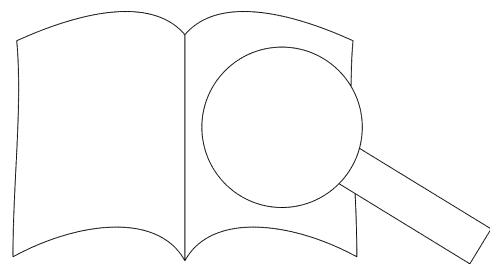
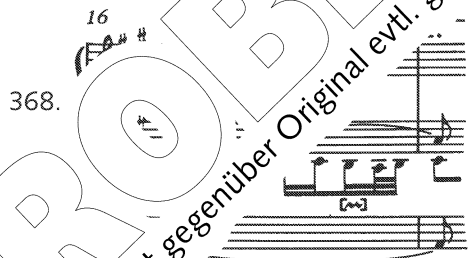
So z.B. im 3. Satz der Trio-Sonate V in C (529):



In *An Wasserflüssen Babylon* (653) finden wir Nachschläge in unterschiedlicher punktierten 4teln (siehe T. 3), mal als 32stel nach punktierten 8teln (siehe T. 19, 36, 58 und 68) mit den in der anderen Stimme vorkommenden



In *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (66z...) die zwei 32stel am Ende des zweiten Taktes als Nachschlag des vorausgehenden Trill... dürfen, oder ob sie als thematische Noten vom... und zwar möglich, beim Einsatz der Reprise in T. 16... Nachschlag, sondern um selbständige, auftaktige Noten handelt:



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

In *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* (655) haben wir in T. 14 (und 26) offenbar zwei verschiedene Notationsformen für ein und dieselbe Verzierung (vgl. *tremblement appuyé*):

369.

Da das *fis'* der Mittelstimme die ausgeschriebene obere Nebennote der Verzierung ist, kann ein Bogenschlag ergänzt werden (*tremblement lié*). In T. 38 kann man die Verzierungen ebenfalls als *tremblement lié* ausführen.

In Anlehnung an die Angaben zum *tremblement lié* in Kap. I.3., S. 175, sollen abschließend Beispiele dieses Verzierungstyps im Bachschen Werk angesprochen werden.

In langsamer Bewegung – wie im folgenden Beispiel aus *Wachet auf, ruft uns die Stirn* der Triller in der üblichen Weise, sprich nach dem Schlag, an (vgl. Bsp. 272 und 273):

370.

Den *tremblement lié* im Thema des 3. Satzes der Trio-Sonate IV (BWV 1013), des schnellen Tempos am besten auf dem Schlag, wie in Bsp. 342:

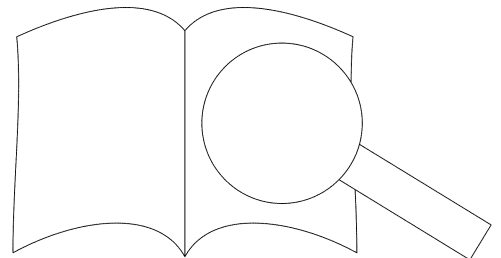
371.

Bringt man den Triller erst nach dem zweiten Schlag, so wird das tänzerische Taktes gestört.

In der *Fuge in G* (541), T. 31 und 32 darf ein *tremblement lié* ergänzt werden, was die Ausführung der Verzierung – hier vor der Zeit rückt – erleichtert.

372.

In der Trio-Sonate in G (BWV 1013), T. 31, fängt die Verzierung wahrscheinlich auf dem Schlag mit der Obersekunde an. Die zu dem Triller gehörende Nebennote deutet dann nur, daß man vor der verzieren Note nicht absetzen soll. Die zu dem Triller gehörende Nebennote parallel spielen – wie in der *Fuge in G* (541), T. 31 – eine Rolle zu verstehen.



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

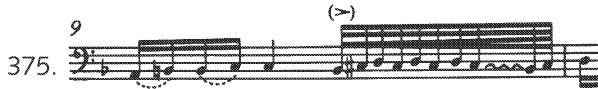


Nach dem Schlag mit dem Triller anzufangen ist aber ebenfalls möglich:

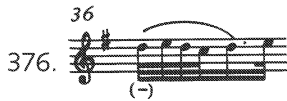


### 3. Weitere Einzelfälle

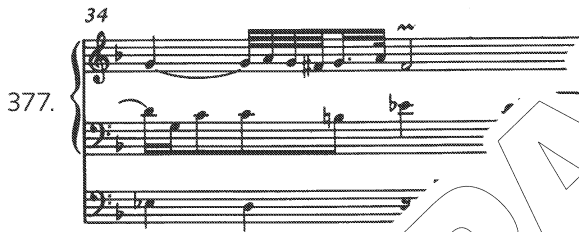
In *O Lamm Gottes, unschuldig* (618) erscheint in T. 16, linke Hand, ein Schleifer mit anschließendem Triller. Für diese Stelle wird folgende Ausführung vorgeschlagen:



In *Komm, Heiliger Geist* (652), T. 36, finden wir einen Doppelschlag über einem punktierten - Ausführung laut C. Ph. E. Bach (s. Tab V., Fig. LXI/2):



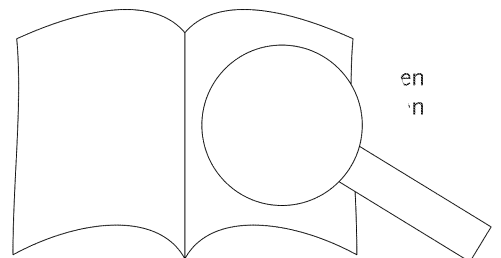
Hiermit wird das punktiert notierte Verhältnis erhalten (vgl. auch die P finden wir diese Ausführung in *Nun komm, der Heiden Heiland* ')



*Accent und tremblement a'* wie in der NBA) finden wir im vorletzten Takt von *Allein Gott in der Höh* c



in T. 9 und 10 der *Variatio 5* der *Canonis* für die Ausführung aller weiteren Verz von oben, spiele ich C, erreiche ich ihn von



PROBE-PARTITUR

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

Weitere Übungsstücke von J.S. Bach:

*Wer nur den lieben Gott läßt walten* (691)

*Das alte Jahr vergangen ist* (614)

*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (639)

*Wenn wir in höchsten Nöten sein* (641)

*Jesus, meine Zuversicht* (728)

*An Wasserflüssen Babylon* (653)

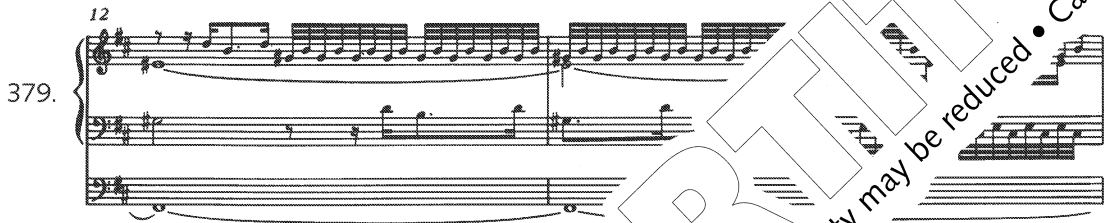
*Schmücke dich, o liebe Seele* (654), vgl. auch die Weimarer Version (654a).

In *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (639) können im zweiten Teil wesentliche Verzierungen in Anlehnung an den ersten Teil vom Spieler ergänzt werden, s. hierzu weiter unten unter „Ergänzung von Verzierungen“, S. 247 sowie Bsp. 382.

## Die willkürlichen Manieren bei J. S. Bach

Weiter oben wurde auf die in *O Mensch, bewein dein Sünde groß* vorzufindenden willkürlichen *M* aufmerksam gemacht.

In frühen Werken Bachs finden wir ausgeschriebene Verzierungen in der Art der nordd. (*Pièce d'orgue*/„Praeludium“ in D, 532):



Vgl. D. Buxtehudes *Praeludium* in g (149), T. 1

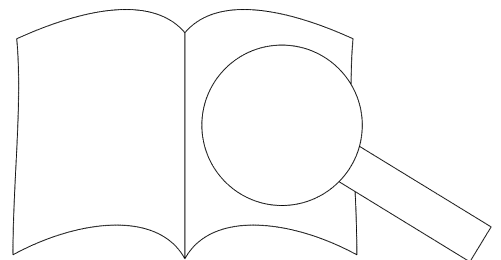
Es ist durchaus möglich, auch bei Bach so *da* daher schnelleren Schlägen als notiert auszuführen (s. auch *Praeludium* in a, 54).

Ein herrliches Beispiel des Zusammenspiels *und* willkürlichen Manieren ist die *Variatio 4* der *Canonischen Veränderung* *en* wir z.B. *Tirata* (s. T. 22) und *Circulo* (s. T. 7, erste und dritte 16tel-Gruppe *ieses* Satzes bezeugt wieder einmal, daß solche ausgeschriebenen Verzierung *rata*) sehr dicht zu artikulieren sind.

## Ergänzung von

Wir wissen *germaßen* talentierte) Spieler des 18. Jahrhunderts stets dazu fähig war, wes *verzierungen* während des Vortrags aus dem Stegreif zu improvisieren, was in *er* Telemann durchaus vonnöten ist

*V* Bachs betrifft, ist die Situation *ir* wir gesehen haben – gleich mitkomponierte Meister für das Cembalo), in der verständlicher Tastenlöwen. Aus diesem Grunde wurde *nung* verwalten wollten (s. BD II 286). Jedes *elbstbewußtsein* hinsichtlich der eigenen Erfindung



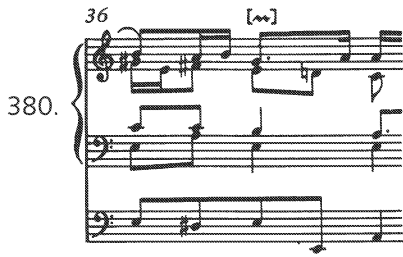
Bei Bach soll man daher auf solche Zusätze normalerweise verzichten. Denn *indessen muß man...vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe* (B 54).

Mit einer Fermate versehene Akkorde sollten aber *verziert werden, oder man fällt in den Fehler der Einfalt... Wer die Geschicklichkeit nicht hat, weitläufige Manieren hierbey anzubringen, der kan sich zur Noth dadurch helfen, daß er...einen langen Triller von unten anbringt* (B 113f).

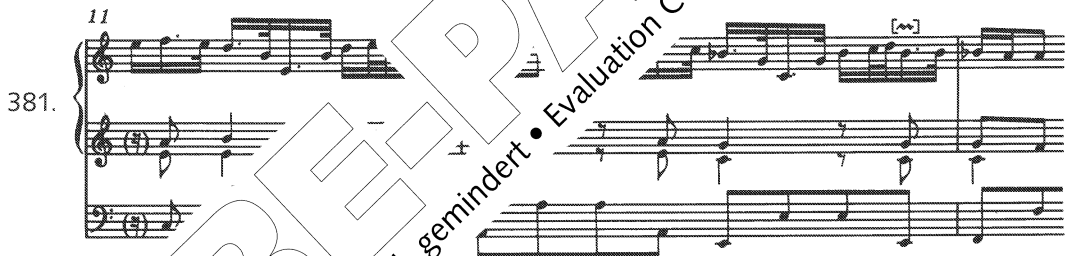
Der *Suspirans*-Auftakt zu T. 72 der *Fuge in G* (541) erscheint ohne eine Verzierung des vorhergehenden Akkordes recht unvermittelt. Man kann Akkord und Auftakt mit einem Lauf verbinden oder sich mit dem von Carl Philipp Emanuel verlangten Triller von unten (♩) begnügen (auf cis oder b<sup>1</sup>).

In der *Passacaglia* (582) ist es dagegen weitaus schwieriger, auf dem „Neapolitaner“ in T. 285 eine gelungene Kadenz anzubringen; hier ist aber die anschließende Kadenz nach c-moll auch ohne weiteren Zusatz sinnvoll. Im *Concerto in d* nach Vivaldi (596) können nach den mit Fermate gekrönten Akkorden im *Grave*-Teil des Anfangs ruhige Passagen hin zu den folgenden 8tel-Akkorden extemporiert werden. In puncto Ergänzung von wesentlichen Manieren sind wir etwas freier.

1. Kadenzfloskeln wie in T. 36 der „dorischen“ *Tocatta* (538) erfordern stets einen Triller:

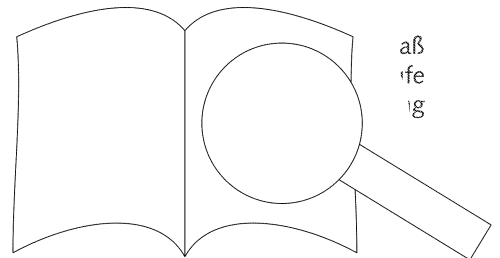


2. Ist eine Figur einmal vom Komponisten verziert worden, so sind die nachfolgenden, nicht bezeichneten Wiederholungen ebenfalls zu verzieren (*Adagio* aus der *Tocatta*):



Ausnahme sind diejenigen Fugenthemen, die nur anfangs verziert werden, um in der Folge die klangliche „Leere“ zu bannen.

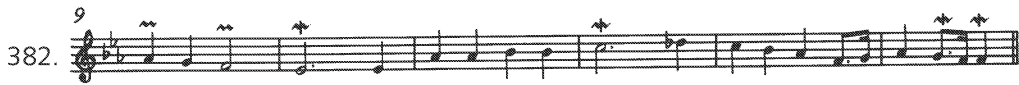
Die Verzierung aber erst zum Ende eines Stückes oder an Stellen ebenfalls verziert werden müssen. Dies ist durchaus barocke Praxis, daher muß von Fall zu Fall entschieden werden. Der Triller in T. 11 des *Adagios* aus der *Tocatta* ist verziert, nicht aber in den vorausgehenden Takten.



aß  
'fe  
!g

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

In der Abschrift Joh. Tob. Krebsens (P 802) von *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (639) stehen im von Bach unverzierten zweiten Teil (ab T. 9) wesentliche Verzierungen:

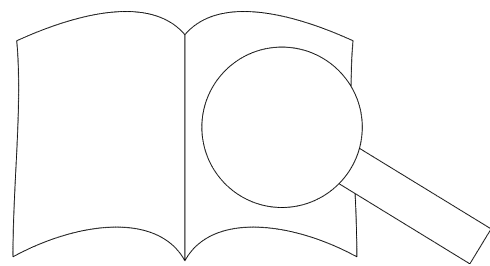
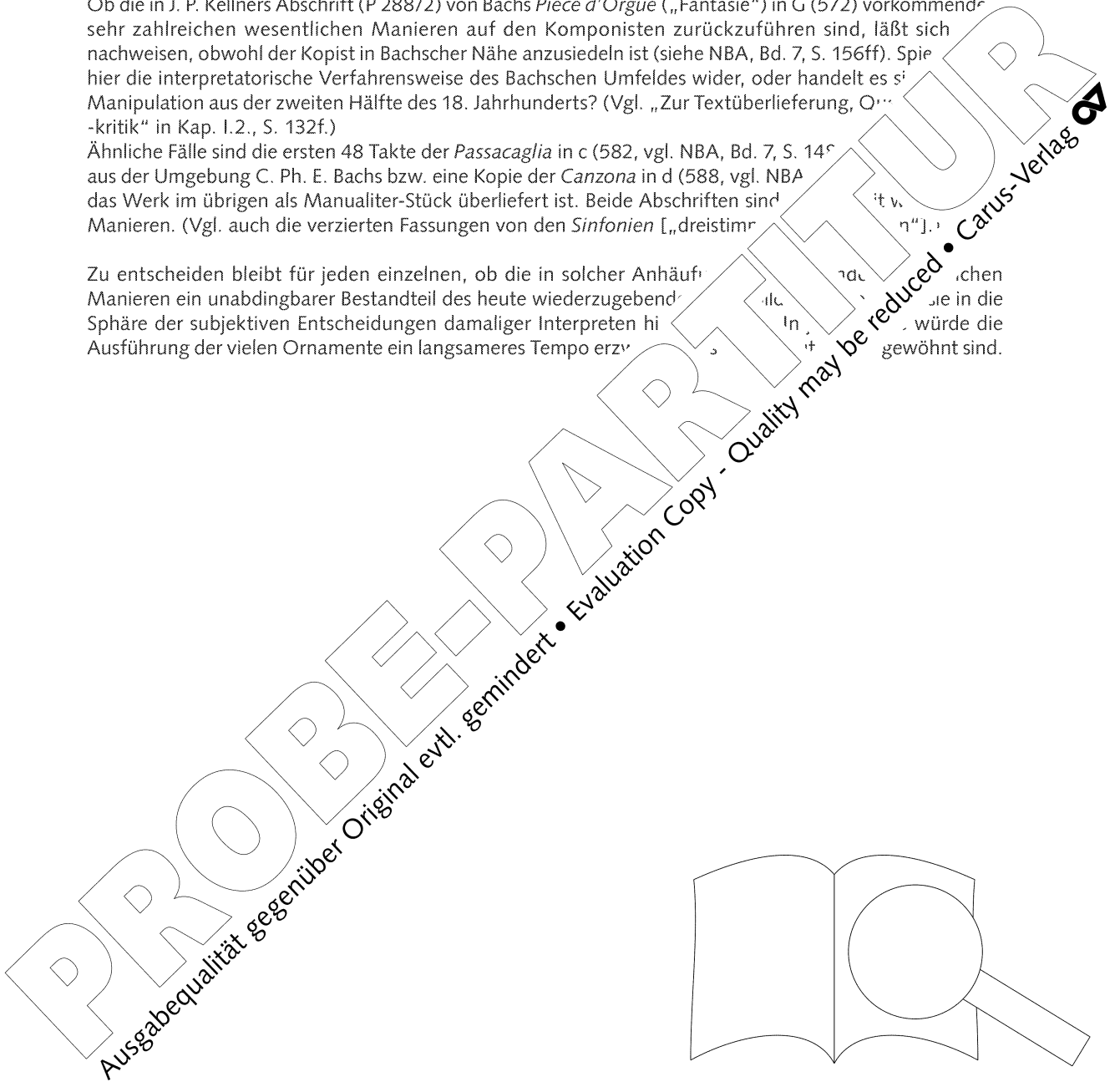


Diese Verzierungen zeigen zwar, daß man, zumindest auf langen Notenwerten, häufig ergänzt hat, sie sind aber hier keineswegs vorbildhaft gewählt bzw. plaziert. Man versuche, geeignetere Stellen und Verzierungen zu finden.

Ob die in J. P. Kellners Abschrift (P 288/2) von Bachs *Pièce d'Orgue* („Fantasie“) in G (572) vorkommende sehr zahlreichen wesentlichen Manieren auf den Komponisten zurückzuführen sind, läßt sich nachweisen, obwohl der Kopist in Bachscher Nähe anzusiedeln ist (siehe NBA, Bd. 7, S. 156ff). Spiel hier die interpretatorische Verfahrensweise des Bachschen Umfeldes wider, oder handelt es sich um Manipulation aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts? (Vgl. „Zur Textüberlieferung, Ornamentskritik“ in Kap. I.2., S. 132f.)

Ähnliche Fälle sind die ersten 48 Takte der *Passacaglia* in c (582, vgl. NBA, Bd. 7, S. 146) aus der Umgebung C. Ph. E. Bachs bzw. eine Kopie der *Canzona* in d (588, vgl. NBA) das Werk im übrigen als *Manualiter*-Stück überliefert ist. Beide Abschriften sind mit denselben Manieren. (Vgl. auch die verzierten Fassungen von den *Sinfonien* [„dreistimmig“]).

Zu entscheiden bleibt für jeden einzelnen, ob die in solcher Anhäufung von Manieren ein unabdingbarer Bestandteil des heute wiederzugebenden Werkes sind, oder ob sie in die Sphäre der subjektiven Entscheidungen damaliger Interpreten hinübergehören. In letzterem Falle würde die Ausführung der vielen Ornamente ein langsames Tempo erzwingen, was wiederum nicht gewöhnt sind.



## II.6. Der Legatobogen – der Staccatopunkt

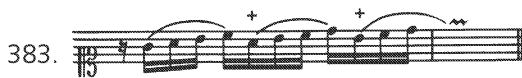
Erforderliches Notenmaterial:

Johann Sebastian Bach: *O Lamm Gottes, unschuldig* (Orgelbüchlein, 618)

*Wachet auf, ruft uns die Stimme* („Schüler-Choral“, 645).

Im Spätbarock haben diese beiden „Verzierungszeichen“ eine zunehmend bedeutende Rolle gespielt. Zusätzlich zu den in Teil A, Kap. II.4. gemachten Angaben sollen für die Arbeit in diesem Kapitel folgende Zitate beachtet werden.

1. Man merke hierbey noch, daß die Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. In dem Beyspiele g) fällt also dieser gelinde Nachdruck, (wider die sonst zu befolgende Regel) auf die mit + bezeichneten schlechten Noten (T 355f):



2. Das Stoßen oder Absetzen wird, wie bekannt, durch Striche a) oder Punkte b) i' angedeutet.



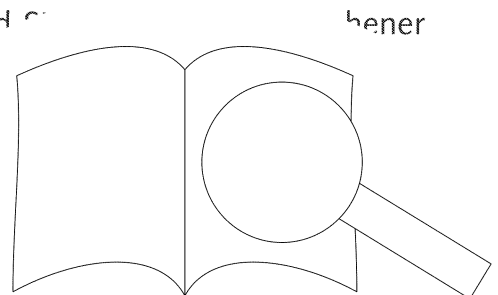
Die Zeichen bey a) und b) haben einerley Bedeutung; der Absetzen bezeichnen, als durch die Punkte b)... Bey de den Finger, wenn fast die halbe Dauer der vorgesch noch übrige Zeit. Daß auch schwach vorzutrage nicht anmerken; indeß hört man doch von ein. Ausdruck, ohne Unterschied stark vortra Diese letzte Bemerkung kann dahingeh der grammatikalischen Akzente ver werden, sind sie rhythmisch alle gle Verlängerung der Artikulation ause) fi klingen als die normalen, r Staccatotöne durch schnelles Verlassen der Taste normalerweise eine rech

3. Man muß mit U Achttheil ist, ob Ist der Charak so kurz sr Jeltung der Note, ob solche ein halber Tackt, Viertheil oder igsam, ob der Gedancke forte oder piano ist, erwegen (B 125). zärtlich, traurig etc., so darf man die abzustoßenden Töne nicht inem muntern, scherzhaften etc. Charakter (T 354).

Übung mit Legatobögen und Orgelmusik

*O Lamm Gottes, unschuldig* (618).

Vorschlag: Manual und Pedal: Prinzipal 8. (Die i klanglich wahrscheinlich nicht abheben.)



Hier bezeichnen die Zweierbögen ein echtes Legato, sie markieren die „Seufzer-Figuren“, welche das in diesem Choral zum Ausdruck kommende Leiden durch *gelinden Nachdruck* (T 355) versinnbildlichen sollen. Das zweite 16tel unter dem Bogen darf aber nie zu sehr gekürzt bzw. abgerissen werden.

**Es ist selbstverständlich, daß nicht nur nach, sondern auch vor dem Bogen abgesetzt werden muß.**

Und zwar auch dann, wenn die erste Note unter dem Bogen nicht die Wiederholung der vorhergehenden ist (wie z.B. in T. 1: es und d). Im übrigen müssen etliche Bögen analog zum Anfang ergänzt werden.

Die Töne des im Kanon geführten Cantus firmus beende man gleichzeitig, die 8tel der linken Hand (Baß) sind im Sinne des Kap. I.6. in Teil A artikulatorisch zu differenzieren.

Trotz der durch die Bindung der 16tel-Paare entstehenden 8tel-Betonung sollte – durch ganz vorsichtige agogische Dehnung – eine übergeordnete, halbtaktige Akzentuierung hörbar sein, die mit der hier meist halbtaktig wechselnden Harmonik, aber auch mit dem Textverlauf zu begründen ist. Darüber hinaus sind noch größere Entwicklungen zu gestalten, die durch die harmonische Entwicklung bestimmt sind.

**Choralbearbeitungen im geraden Takt – auch langsame – sind aufgrund der Textbetonung im halbtaktig.**

Zur Ausführung der Verzierungen im Baß in T. 9 s. Bsp. 375.

In gleicher Weise werden die Zweierbögen in der *Fantasie* in c (537) ausgeführt.

Genauso wichtig wie die (ursprüngliche) Funktion des Bogens als Legatoan-  
*violistica*) ist diejenige als Akzentsetzer, wie oben bei Punkt 1 nachzulesen.  
Warum macht sich Bach die Mühe, in *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (r  
Bogen zu vereinen? Wie hätte wohl ein Organist zu Bachs Zeit diese  
das Stück vom Notenbild und Charakter her eher langsam ist, hätte  
aber wahrscheinlich in Zweiergruppen zusammengefaßt (v  
nahegelegt wird). Mit den Bögen unterbindet Bach diese P  
zu guten Noten machen.

Aus gleichem Grunde steht in T. 2 des zweiten Satz  
grundsätzlich sehr dicht zu artikulieren ist, ein Boge  
zu guten Noten. In T. 3f finden wir sogar einen Bc  
(Vgl. auch die *Partita II* aus *Christ, der du bist*  
zweiten Satz der *Trio-Sonate V*  
in C, 529.)

In *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (64.  
zweiten Choralstrophe aus der gleich-  
namigen Kantate (140), läßt Baß die ur  
Violinen konzipierten Bögen auch für den  
Orgelspieler gelten.

Registrierung: von den Re  
„Schübler-Chorälen“ war in Kap. II.4. die Rede.

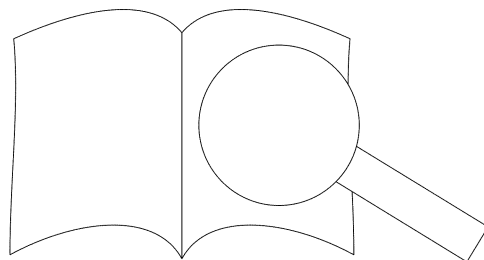
Vorschlag hier: Rechtr

Linke Hand: (vollbr

Pedal: 16', 8', (4'.

Dieses Stü  
Oberstin  
ung verschiedener gleichzeitig ablaufender Artikulation: Baß gegen  
berstimme etc.

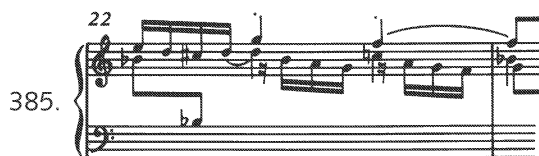
T  
ber drei Noten (ein ausgeschriebene  
Legatobögen. Trotzdem auch hier, w  
rtakt nicht zu kurz abgerissen ausführeri  
ten *ordentlichen Fortgehen* gespielt werd



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

T. 2: der Punkt im Diskant zeigt eine Akzentuierung des 8tels  $f^1$  an. Dadurch erhält dieser Ton deutlich die Funktion eines Auftaktes, der in dieser Stimme die folgende Kadenz einleitet. Also muß nach dem vorausgegangenem  $es^1$  deutlich abgesetzt werden.

Einen Beleg für die Bedeutung des Punktes einzig und allein als Akzentzeichen liefert folgende Stelle in der *Burleske* aus Bachs *Partita* in a für Cembalo (827):



Welch anderen Sinn kann ein Punkt über einer durch Haltebogen verlängerten Note Akzentuierung?

T. 5f: die Viererbögen zeigen deutliche Betonungen der 4tel an. Die unbez. Takte sind als Auftakt entsprechend non legato auszuführen.

T. 6: Zweierbögen deutlich herausbringen (der folgende Viererbogen)

T. 7 (u.ä.): nach dem Zweierbogen genügend absetzen, damit verdeutlicht wird. (Der Originaldruck bezieht an späteren, den Bogen mit ein, was aber nicht sinngemäß ist und die Vorschläge in T. 7 u.ä. sind sehr kurz auszuführen, qu...

T. 9: der Triller fängt auf der Zeit mit der Ober... ein Haltebogen zwischen dem vorausgehende... ob man diesen Bogen an allen gleichlauter... der NBA). Von der Ausführung solcher... S. 243f bzw. Bsp. 373 und 374).

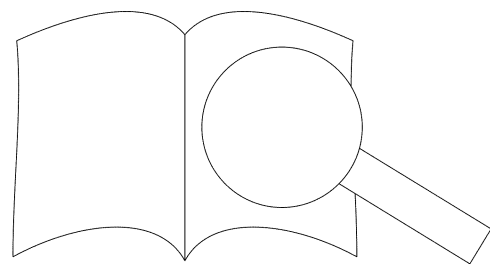
T. 10: der lange (nach Kantatr... verstehen sind. Das a<sup>1</sup> nich'... nicht zu sehr binden.

T. 12: die Vorschläge a... ebenfalls).

T. 18: *trembler* nach mit der... 45 und 48 aber normaler Triller. Den Triller in T. 35 der Regel

T. 20: '... Schlag.

T. 25: '... anzen, wie auch den Vorschlag in T. ...



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

## Weitere Beispiele und Problemfälle

Im ersten Satz der *Trio-Sonate II* in c (526) finden wir in T. 44ff in der Abschrift Wilhelm Friedemann Bachs (P 272) in der Oberstimme Bögen über jeweils zwei 8teln. In der Fassung Johann Sebastians (P 271) sind die Bögen an dieser Stelle, wie immer bei Vater Bach, sehr flüchtig hingeworfen. Wegen dieser ungenauen Notation ist das Ausmaß der Bögen schwer auszumachen, es ist aber anzunehmen, daß sie in P 271 vier Noten (wie in der NBA) gelten. Eine Lösung mit 1 + 3 bzw. 3 + 1 8teln ist aber auch denkbar. In T. 52 (f) ist die Bogensetzung in beiden Quellen in gleicher Weise unterschiedlich gestaltet.

In der Fassung in P 272 treten die 8tel mehr aus der Anonymität der begleitenden Funktion heraus als in der Version in P 271. Da P 272 wahrscheinlich eine Abschrift von P 271 ist, scheint die Version Wilhelm Friedemanns die endgültige zu sein.

Im zweiten Satz derselben *Sonate* ist die Bogensetzung äußerst vielschichtig, in P 271 läuft der Bogen sogar über den Taktstrich hinweg (T. 5f). Dieser Bogen fehlt aber in P 272 und wird außerdem von der Lage in T. 14f korrigiert, welches die differenziertere Lösung ist. Es wird daher empfohlen, diese Version an all entsprechenden Stellen anzuwenden.

Die Bögen im ersten Satz (*Vivace*) der *Trio-Sonate IV* in e (528) ergeben drei Betonungen im Takt, *r* mit *Vivace* hat normalerweise nur eine Betonung. Die Bögen hat Bach aus der Vorlage der *Sinfonia* zum zweiten Teil der Kantate 76, *Die Himmel erzählen die Ehre* r Trio für Oboe d'amore, Viola da gamba und Basso continuo. Dort sind die Bögen aber r (kleingliedriger) gesetzt:

386.

Adagio

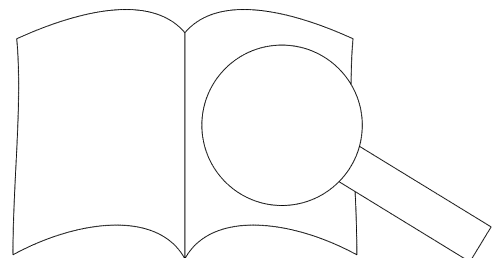
Oboe d'amore

Viola da gamba

Continuo

Viva

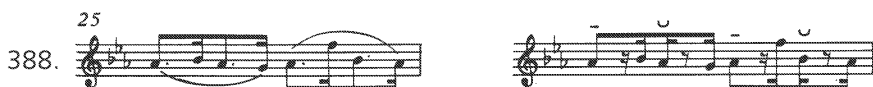
Im *Praeludium* in r *ung* (552/1) haben die Bögen wahrscheinlich nicht die Funktion als Legato, sondern mit deutlichen Artikulationspausen den rechten französischen Ouvertüren-Charakter. Wie auch Vater Bach mit den Bögen eine Differenzierung zwischen halbtaktiger und vierter Note anzeigt, sind die Artikulationspausen nach jedem punktierten 8tel etwa gleich lang.



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



Steht der Bogen aber halbtaktig, sind die Artikulationspausen nach dem punktierten 8tel auf dem ersten und dritten Taktviertel kürzer als diejenigen nach dem zweiten und vierten:

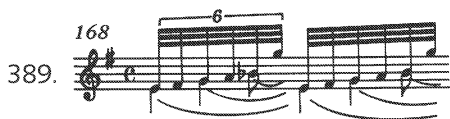


In Räumen mit wenig Nachhall können die mit Bögen versehenen Noten natürlich legato gespielt werden.

In T. 32 zeigt der Bogen über den 16teln eine Betonung des ersten Tones dieser auftaktigen Figur an und hat somit die gleiche Funktion wie die Akzent-Staccatopunkte über den anschließenden 4teln. Außerdem sollten diese 16tel recht genau im Takt vorgetragen werden, während die 16tel des ersten Themas rhythmisch freier, sprich später als notiert, eingeordnet werden können (s. dazu Kap. II.8., S. 261f).

Die Akzent-Staccatopunkte in T. 33ff können als Tilger der Unterteilung des Taktes in gute und Teile verstanden werden. Stünden die Punkte hier nicht, müßte eine halbtaktige, trochäisch hörbar gemacht werden. Mit den Trillern hat Bach aber die halbtaktigen Akzente wieder ei-

Das Liegenlassen der Töne bei mit Bögen versehenen, gebrochenen Akkorden, wird erörtert, könnte im dritten Abschnitt von *Pièce d'orgue* („Fantasie“) in G (572) m-

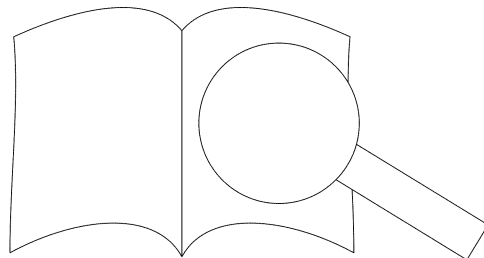


Hier spielt nicht jeder einzelne Ton eine melodisch eigenständige Rolle. Die gebrochene, mit *Acciaccaturen* (eigentlich „Quetschung“ = dissonanz) durchsetzte, ebene Harmonie als Ganzes. Außerdem erklingt in einstimmiger Ausführung der Figur betont, wegen dessen isolierter Position in hoher Lage (langsam ansetzend) ein grandioses Klanggebäude des Mittelteils würde eine Einstimmigkeit den Schluß nicht lassen. – Oder ist gerade das Bachs Intention? Soll das Stück etwa die drei Leisten darstellen: Jugend (quirlig) – Reife (weise Erfahrung) – Alter (allmähliches Verleihen); weiter den Sextolen am Ende der *Fuge* in a (543); auch hier wirkt ein Stimmzuwachs (= Crescendo) nach dem vorausgegangen steten Stimmenzuwachs (= Crescendo) nach dem vorausgegangen steten fall könnten pro 4tel sogar alle Töne der Sextole liegenlassen werden.

Im Bachschen Orgelwerk für die Orgel, daß der Legatobogen in eine gute Taktzeit hineinläuft oder sogar überläuft. Neben dem weiter oben erwähnten Fall in Satz 2 der *Trio-Sonate* II in c (52f) und *Trio-Sonate* VI in G (530) folgendes Beispiel:



Im zweiten Takt unbetont ist, entsteht der Eindruck des 2. Satzes der *Trio-Sonate* V in C (529).

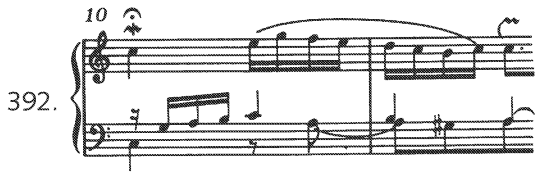


Im *Duetto II* (803) aus dem *III. Teil der Clavierübung* steht folgender Bogen:



Die Betonung, welche der Takt-Eins zustünde, fällt jetzt auf das erste, schlechte 8tel unter dem Bogen. Will Bach dadurch den Verlauf des Kanons verdeutlichen, oder ist es nur ein Spiel mit den Gesetzen des damaligen Taktverständnisses?

In *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (*Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, 691) „vers...“ der lange Bogen sogar den Gang des Cantus firmus:



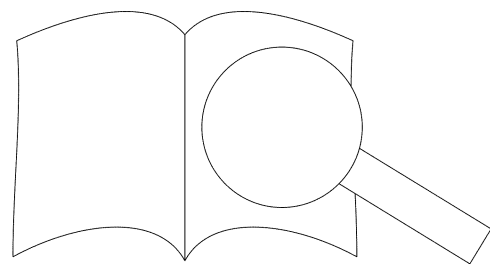
Nach der 8tel-Betonung vor der Fermate in T. 10 entsteht die... r, zum verzierten c<sup>2</sup> hinführender Schwung.

Der in heutigen Ausgaben vorfindbare Bogen in *A...* (P 271) nicht vorhanden.

Der sehr lange, über mehrere Takte hin... am Ende des 18. Jahrhunderts... allgemeinen Einlaß findet, bezeichnet... nmenhänge: die Phrasen. Der frühe, kurze Bogen steht zwar auch schon... .nen erklärender (phrasierender) und artikulationsbestimmender Funktion... er blei... ngliedrigkeit barocker Musik verhaftet. Nur dieser relativ kurze Bogen darf... tion gelten.

*Allein Gott in der Höh sei...* (ig, 677) ist im Affekt weder scherzhaft noch traurig (vgl. oben, Punkt 3). *M...* niedlicher Kürzung der mit Staccatopunkten versehenen 8tel und mit ihrer *A'*... arakter zu erzielen. Ob die Punkte auf die unbezeichneten 8tel zu übertragen... in Notenbild in T. 18 klären: es ist kaum anzunehmen, daß Bach der Mei... 8tel der Oberstimme sollten länger ausgehalten werden als die des Altus.

In der... satzes der Trio-Sonate IV in e (52<sup>a</sup>... te... zeigen nicht so sehr eine kurze... em *Andante* (mit gleichen Schritten... punkt vielmehr als ein heutiger Tenustri... en Zweierbögen in den Manualstimmen [s... ubernommen werden.)



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

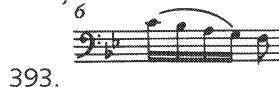
Im *Praeludium* in h (544) sollen die Staccatopunkte wahrscheinlich die Aufmerksamkeit auf die andere(n) Stimme(n) lenken. Die „begleitenden“ 8tel werden relativ kurz und ziemlich gleich lang ausgeführt, also eher ~~~~~ als ---, was die Durchhörbarkeit des gleichzeitig verlaufenden melodischen Geschehens fördert.

**Läßt uns eine mit Bogen oder Punkt bezeichnete Stelle im Ungewissen, was ihre Ausführung angeht, führt folgende Frage oft zu einer schnellen Lösung: wie würde die Stelle zu spielen sein, stünde(n) das(die) Zeichen hier nicht?**

Abschließend sei gesagt, daß J. S. Bach in der Orgelmusik, im Vergleich zur Kammermusik und zu den Kantaten, nur recht selten Legatobögen und Staccatopunkte notiert. Bei Transkriptionen übernimmt er nicht einmal unbedingt diejenigen der Vorlage, vgl. den „Schübler-Choral“ *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (650). Oder aber er ändert die Bogensetzung, um sie „tastenspezifischer“ zu machen (s. oben, die *Trio-Sonate* in e, 1. Satz, Bsp. 386).

Streicherbögen sind nicht nur klanglich, sondern vor allem technisch bedingt (Verteilung der Aufstriche), sie können daher nicht ohne weiteres auf das Orgelspiel übertragen werden.

Hierzu ein Beispiel: im „Schübler-Choral“ *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (649) stehen über jeweils vier 16teln:



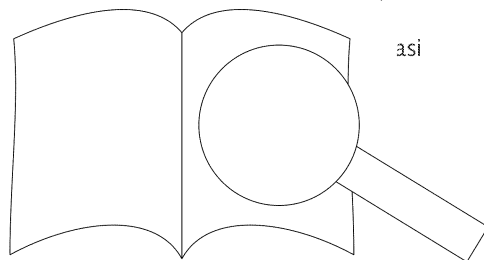
In der Vorlage (Kantate 6, *Bleib bei uns, denn es will Abend werden*, ♯) bezieht Bach aber das folgende 8tel f unter den Bogen mit ein:



In der Kantatenfassung erreicht Bach, daß dieses auf betonter Zeit eingehalten bleibt (der Cellist kann trotzdem mit Br...). In der Schübler-Fassung für die Orgel muß aber vor diesem 8tel... (betonende Betonung zu bewirken).

Daß die im Kantatensatz vorhande... der Bearbeitung nicht erscheinen, mag am größeren Vertrauen Bachs in die... eines (vielseitig gebildeten) Organisten gelegen haben. Einem für den son... r Verfügung stehenden Cellisten mußten mehr Spielanweisungen gegeh... pieler, der bei springender 8tel-Figur automatisch mit stark abgesetzter Ausf...

Ob die Legatoh... punkt des *Thema-fugatum*-Teils zur *Passacaglia* (582) tatsächl... F.K. Griepenkerl, Herausgeber der Peters-Edition von 1844, erklärt in... Abschrift von Bachs Autograph als Vorlage zur Verfügung gehabt. Sowoh... sind seitdem verlorengegangen. Die heutige Quellenlage weist die Böge... in anderen frühen Abschriften sind sie nicht vorhanden. Da es nicht sicher ist... eine Kopie der Bachschen Handschrif... he, die... gen. ...nz der Bögen ist zugleich die Betonui... asi... dem ihr jeweils vorausgehenden Theme



## Ergänzung von Legatobögen und Staccatopunkten

Legatobögen und Staccatopunkte werden häufig nur einmal oder ein paar Mal bzw. ganz unregelmäßig von Bach angegeben. Sie müssen im weiteren entsprechend ergänzt werden, wie z.B. die Viererbögen in *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (639) oder die Zweierbögen in *O Lamm Gottes, unschuldig* (618), siehe S. 248f. Solche Ergänzung darf aber nicht völlig schematisch vollzogen werden. Im Schlußtakt von *Das alte Jahr vergangen ist* (614) muß in der Oberstimme ein Legatobogen zwischen  $e^2$  und  $dis^2$  natürlich ergänzt werden („Seufzer-Figur“), zwischen den folgenden Tönen  $fis^2$  und  $a^1$  aber nicht. Das  $fis^2$  ist der Spitzenton des sich aufbäumenden Bittrufes, das  $a^1$  wiederum Auftakt zum folgenden Seufzer; zwischen diesen beiden 16teln muß daher abgesetzt werden.

Bei eindeutigen Seufzer-Figuren werden Bögen immer ergänzt (*Praeludium* in h, 544):

56

395.

Ebenso zwischen einem (ausgeschriebenen) Vorhalt und der Auflösung. · nicht zu weit auseinanderliegen. Hier ein Beispiel aus der *Fuge* in a (543):

110 (#)

396.

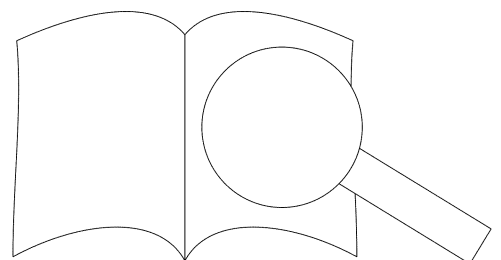
Ist der zeitliche Abstand zwischen ausge. Auflösung häufig auch eine auf- · tige F- artikulorisch meist wichtiger alle Gott (657):

8

397.

· chnete  $fis^1$ , obgleich Auflösung des Qua

· ussen im Œuvre Bachs ergänzt werden, s. hie · ie Ergänzung durch Vergleich mit der Passage de



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

## II.7. Weitere Verfeinerung der Artikulation in spätbarocker Musik

Erforderliches Notenmaterial:

Johann Sebastian Bach: *Fuga* in d („Geigen-Fuge“, 539).

Nachdem wir gesehen haben, wie vielschichtig der spätbarocke Komponist durch Legatobögen und Staccatopunkte eine differenzierte Artikulation anzugeben wußte, soll jetzt an einem unbezeichneten Stück in ähnlicher Weise verfahren werden.

### Gruppenbildende Artikulation

A. Gleich lange, schnellere Notenwerte müssen nicht immer nur im „normalen“, durchgehenden *orden* *Fortgehen* im Sinne des Kap. I.6. in Teil A ausgeführt werden (sprich: ein relativ langer und drei relativ kurze, also  $\sim\sim\sim$  bei Vierergruppen). Hier sollte dies öfter artikuliert werden, um dem Zuhörer die musikalische Zusammengehörigkeit der Töne innerhalb einer kleingliedrigeren Gruppe verdeutlichen.

Eine Dreiergruppe läßt sich wie folgt gruppieren:

1. In 2 + 1, wie in *Meine Seele erhebt den Herren* (648) von Bach vorgezeigt



2. In 1 + 2, wie in Satz 2 der Trio-Sonate I in Es (525, Vcll):



3. Alle 3 Noten unter einem Bogen (s. Bsp. 398, T. 4.)

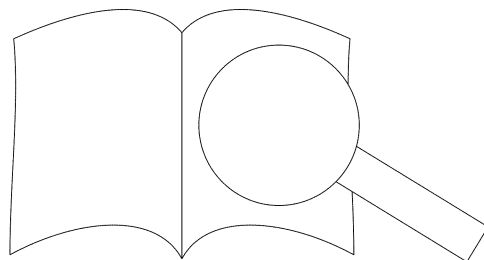
Die Vierergruppe kann folgen:

- 4.a. In 2 + 2, wie in den *Canons* (769), *Canon alla quinta*:



Dies ist die bei im *Praeludium* in C (870a) in der Abschrift Voglers (Bd. 2, S. 8) folge 1-4-1-4 nahegelegt wird. Hier wird durch die Zweierbindung die

2 gestoßen:



Diese Artikulationsweise war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet und ist z.B. an folgender Stelle die gemäße (*Nun komm der Heiden Heiland*, 659):



Wobei aber 4.a. hier ebenfalls möglich ist. Da 4.b. eher dem galanten Stil eigen ist, sollte sie im gravitätischen Kirchenstil nur selten angewandt werden.

5. In 1 + 3:



was der Fingersatz 5-2-3-5 und 5-2-3-4 des Soprans in T. 6 und 7 bei Vogler impliziert. Man siehe hierzu auch den Anfang des *Praeludiums* in a (543). Dieses Stück ist aber grundsätzlich zu betonen (dem harmonischen Verlauf dissonant-konsonant nachgehend).

6. In 3 + 1:



5. und 6. (samt 4.a.) finden sich in der *Trio-Sonate* VI in G (530), :

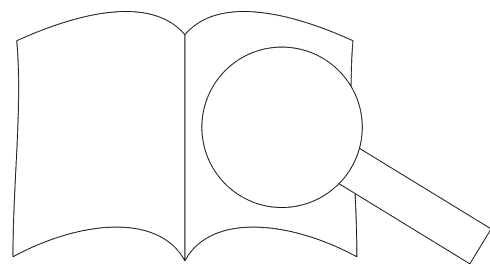


7. Äußerst selten unterteilt  $\Gamma$   $\text{wir}$   $\text{etto IV}$  in a (*III. Teil der Clavierübung*, 805):



8. Vier Ni... er einem Bogen vereint werden (dich'... nte  
 sem Kapitel mehrmals angetroffen'  
 rungen zu vermeiden.

uppen lassen sich entsprechend vielfältig org:  
 ie aus *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel heru*  
 ie... *Lobe den Herren, den mächtigen König mit Ehrei*



PROBEPARTITUR

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

9. In 3 + 3:



10. In 2 + 4:



11. In 1 + 5:



Und sogar in

12. 1 + 3 + 2:



Gruppierungen noch größerer Zusammenhänge (z.B. *auf, ruft uns die Stimme* (645) gesehen (S. 250).

weiter oben in *Wachet*

Zusammenfassend: Es entscheidet stets die In-Gruppe darüber, welche Noten zusammengehören. Ein Sprung trennt: je stärker die Trennung sein.

Es handelt sich also um die Erweiterung ap. I.6., S. 67ff.

Andererseits gibt es auch Fälle, in denen die Taktakzentuierung wichtiger ist als eine Gruppierung den Intervallen nach, wie z.B. die Version von *Jesus Christus, unser Heiland* (666a, in J.G. Walthers Abschrift).

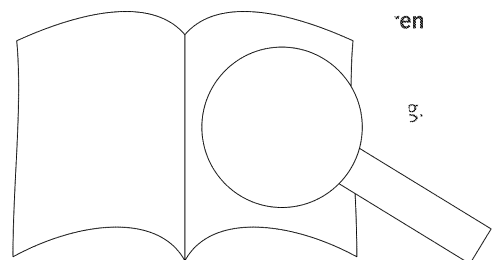


Aber: ... sollte man nicht mit Bögen und Punkten ... weil diese Zeichen eine polarisierend

... neten ... en

... und Her zwischen gebundenen und gestoßen ... reinste Schattierungen der Artikulation, um ... die Andeutung ist stets wirksamer als die Übert

g.

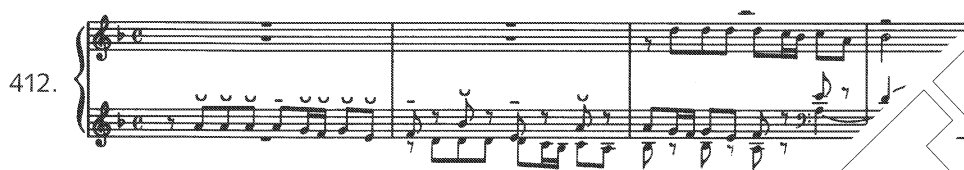


PROBEPARTITUR  
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

B. Bei längeren Passagen in gleichen Notenwerten kann man das Klangbild durch stärkeres und schwächeres Non Legato auflockern, wie z.B. bei Wiederholungen (Echostellen). Man kann die Wiederholung entweder stärker absetzen als die erste Präsentation oder auch umgekehrt verfahren. Es scheint, als habe man im Barock das stärkere Absetzen lauter empfunden als das weniger starke, da große Artikulationspausen mit schnell/laut, kleine dagegen mit langsam/leise verknüpft waren, während wir heute eher umgekehrt empfinden (vgl. auch Kap. III.1., S. 282 und Bsp. 449).

C. Eine allmähliche Vergrößerung der Artikulationspausen zum Ende eines (vornehmlich aufsteigenden) Laufs hin, was laut B. einem Crescendo gleichkäme, könnte mit folgender Stelle belegt werden: *das Binden scheint dem Gehöre nach...im Absteigen gefälliger zu sein, als im Aufsteigen* (A 127).

Das nun folgende Übungsstück, die Bearbeitung der *Fuga* aus der *Violin-Sonate* in g (1001) für die Orgel (539), bietet eine vorzügliche Gelegenheit zu einer Zusammenfassung unserer Auseinandersetzung in diesem Kapitel. Hier kommen bis hin zum 64stel alle Notenwerte in vielschichtigstem Bewegungsablauf vor.



1. Welchen Charakter hat die Fuge (und daher: welches Endtempo) in Verbindung mit der C-Vorzeichnung, grundsätzlich halbtaktig, was mit dem harmonisch gesetzten Taktart, (vgl. Teil A, Kap. II.1., S. 85) zusammenhängt. ... und Allegro.

2. Wie lang sollen die wiederholten, auftaktigen 8tel des Rer otiv. ... werden und wie scharf darf ihre Absprache sein? (Vgl. D. Buxtehude: *Pr...* ... 46ff erörtert.) Um hierüber zu entscheiden, spiele man die drei ersten Tö...

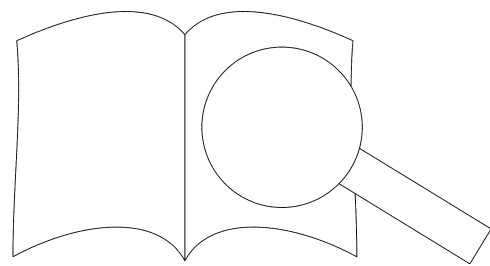
- a. nur aus dem Fingergelenk,
  - b. mit „Schnellen“ der Finger,
  - c. mit Handgelenks-„Staccato“ und
  - d. mit dem ganzen Unterarm, also mit e... abogengelenk.
- Alle Versionen sind grundsätzlich möglich. ... als etwas verschiedenen Affekten.

3. Obwohl das 16tel g<sup>1</sup> im Ther... ehenden Vorhaltes ist, empfiehlt es sich nicht, einen Legatobogen von a<sup>1</sup>... legatobogen würde eine „Ermattung“ des tänzerischen Schwunges e... beiden genannten Noten dicht gespielt; das ergibt sich schon aus ihrer Pl... it man in T. 6 sowohl a als auch g mit der rechten Spitze.

4. Man arbeite a... grammatikalischen Akzente aus, wie anfangs mit - und v angedeutet. ... monische Tempo, von dem die Zahl der Betonungen im Takt abhängt (r...

5. Anzahl... mit den vorhin angegebenen Gruppi... lich  
a)... Takttes in solchen Gruppierungen

...el-Figuren ab T. 35, zweite Takthälfte (s... also -vvv, sie würden aber dadurch rec... is T. 43 bestehen aus einer Drehbewegung (nach



PROBEPARTITUR

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



diese drei zusammengehörigen Töne ganz eng (aber nicht ganz legato!), den letzten Ton aber mehr abgesetzt (wie oben bei A., Version Nr. 6), erhält das Motiv seine eigentliche innere Dynamik. Genauso verhält es sich im Tenor schon in T. 11, zweite Hälfte (d-e-d-b).

b. Ab T. 44 gruppieren sich die 8tel wie oben, Version 5, obwohl wegen der größeren Intervalle hier grundsätzlich stärker abgesetzt werden muß als in T. 37ff.

c. Wie in der Peters-Ausgabe mitgeteilt, können die 16tel in T. 13f nach Version 4.a. zu zweit gruppiert werden, die erste Gruppe in T. 13 aber nach Version 6 (in BWV 1001 sind diese Noten in dieser Art mit Legatobogen versehen).

d. Ab T. 55, letztes 4tel, können die 16telgruppen des Soprans wie in Version 4.b. artikuliert werden. Hier führen nicht die Intervallverhältnisse zu dieser Lösung, sondern sie wird vielmehr durch die Harmonik bedingt (Vorhalt und Auflösung).

e. In T. 71ff können die 16tel oder noch besser die 8tel in der oben unter B. angeschnittenen Darstellungsweise ausgeführt werden. Vgl. auch T. 49ff.

Weitere für diese Verfahrensweise geeigneten Stellen findet man im besonderen ab T.

An dieser Stelle soll erwähnt werden, daß es auch die Aufgabe der Artikulation Rhythmus zu verschleiern.

Das Thema der *Fuge* in A (536) verläuft z.B. nicht unbedingt im vorgeschriebenen, ebensosehr hemiolisch in 2/4-Takten gedeutet werden. Sowohl die 2/4- als die 3/4-Takte bewirken dies. Setze ich zwischen allen Tönen gleich viel ab, bleibt die Indifferenz zwischen beiden Taktarten schweben, was meiner Meinung nach gewünscht sein kann. Die Synkopen ab T. 10 unterstreichen die sich allmählich der eindeutige 3/4-Takt.

Ähnlich ist der Fall in T. 1 der *Toccata* in C (564). Jegliche Betonung des  $e^2$  oder  $f^2$  oder sogar von beiden), Kürzung der vorausgehenden Töne. Mit Anfang T. 100 ein durchaus rhetorisches Moment.

In der *Fuge* desselben Werkes ist die Lage eben. In der ersten Hälfte des Anfangs nicht unbedingt mit allen artikulatorischen Mitteln deutlich gemacht. In der zweiten Hälfte des Anfangs nicht unbedingt mit allen artikulatorischen Mitteln deutlich gemacht. In der ersten Hälfte des Anfangs nicht unbedingt mit allen artikulatorischen Mitteln deutlich gemacht. In der zweiten Hälfte des Anfangs nicht unbedingt mit allen artikulatorischen Mitteln deutlich gemacht.

Dieser durch die extremen Taktwechsel hervorgerufenen „schwebende Takt“ muß meiner Meinung nach Bachs Wunsch entsprechend dann wieder „heil“, in T. 120ff aber wieder gestört.

Weitere Übung

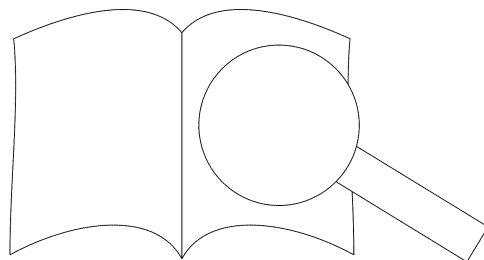
*Allein Gott in der Hand*

*Concerto*

„Doris“

*Prael.*

und in a (543).



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

## II.8. Weitere Spielkonventionen

Weiter oben wurde des öfteren die Konvention gezeigt, daß der Nachschlag eines Trillers üblicherweise nicht wie notiert gespielt werden soll, sondern später und daher schneller als angegeben. Von Verzögerungen einzelner oder mehrerer Töne gibt es genügend Beispiele in alter Musik (vgl. z.B. die Antizipationen in *O Mensch, beweine deine Sünde groß*, 622, in Kap. II.5.). *Man pflegt nämlich bey punktirten Noten größtentheils länger zu verweilen, (und also die folgenden kurzen Noten dafür geschwinder zu spielen,) als es die Schreibart anzeigt.* Z.B.

413. 

Die bey b) bemerkte Ausführung der punktirten wählt man gewöhnlich, wenn der Charakter des Tonst' ernsthaft, feyerlich, erhaben etc. ist... Bey dem Ausdrücke munterer, freudiger etc. Empfindungen Vortrag etwas leichter seyn, ungefähr wie bey c) (T 361f).

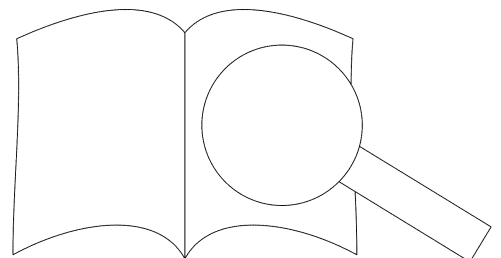
Bei Bach ergeben sich solche Über- bzw. Doppelpunktierungen häufig aus dem Kontext, wie : Trio-Sonate V in C (529):

414. 

Im *Pièce d'orgue* („Praeludium“) in D (532) werden (vgl. Bsp. 379); hinreichend große (rhythmen ab T. 10 überpunktirt werden (eine Pause) genügen aber auch, um de

In T. 3 des ersten Satzes der *Trio-Sonate* Punktionierung angeführt werden sich parallele Quinten mit de analog zu stärkeren Punkt


Der vieldiskutierte als notiert gespi Notationswei Die triolise ein ander Anpass D

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

Was die Punktierung der 8tel in diesem Stück betrifft, ist eine Doppelpunktierung wie in Bsp. 413c) nicht angebracht. Ausreichende Artikulationspausen genügen, um den gravitatischen Ouverturen-Charakter zu erzeugen (vgl. Bsp. 387 und 388).

In T. 32 und 111 sollte der Es-Dur-Akkord vor Anfang der darauffolgenden Auftaktfigur beendet werden.


In *Wir glauben all' an einen Gott* (681) müssen trotz der unrealen Notationsweise der 32stel diese doch als solche ausgeführt werden (also ) , weil sie sonst mit dem Verlauf der anderen Stimmen nicht in rhythmische Übereinstimmung gebracht werden können. Eine Doppelpunktierung ist also nicht empfehlenswert, auch wenn das Notenbild danach aussehen mag.

Wie wir aus den Angaben im vorausgegangenen Kapitel I. wissen, hat man Pausen häufig nicht punktiert notiert, daher müssen Stellen wie die folgende vom Spieler punktiert ausgeführt werden (*Adagio*-Teil aus der *Toccata in C*, 564):

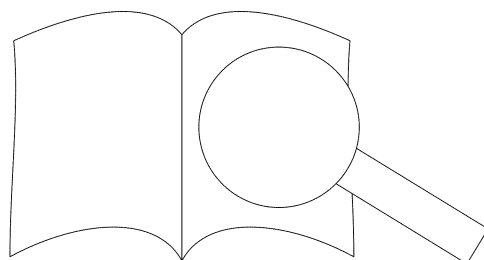


In T. 1 dieses Satzes und an ähnlichen Stellen sollte ein 16tel nach einem punktiert ausgeführt werden, wie auch schon in der dazugehörigen *Toccata*, T. 30 Analog zu Bsp. 416 könnten diese Akkorde in der *Toccata* folgendermaßen



Dies, obwohl wir hier mit dem Rhythmus  konfrontiert sind.

Im nachstehenden (582) sollte der Sopran-Auftakt h in jedem Falle als 16tel ausgeführt werden, des Altens ist als Konsequenz daraus möglich, was das Tenor-f ebenfalls zur



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

## Angleichung bei Triolen

S. 70 [in G.S. Löhleins Clavierschule, 1765] wird gelehrt: daß bey punctirten Noten gegen Triolen, die Note nach dem Punkte auf die dritte Note der Triole angeschlagen würde. Dies ist nur bey der äussersten Geschwindigkeit wahr. Ausser dieser aber muß die nach dem Punkte stehende Note nicht mit, sondern nach der lezten Note der Triole angeschlagen werden. Denn sonst würde ein Unterschied zwischen geraden Tacte, worinn dergleichen Noten vorkommen, und dem  $\frac{3}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{12}{8}$  Tacte wegfallen. So lehrte es J.S. Bach alle seine Schüler (J.F. Agricola, vgl. BD III 206).

Es muß also von Fall zu Fall entschieden werden, ob die Geschwindigkeit eine Angleichung erlaubt. Es sollen aber punktierte Noten vorhanden sein, was in z.B. *In dulci júbilo* (608) nicht der Fall ist (die Triolisierung in T. 25 ist von Bach nachträglich eingetragen und wohl nur für diese Stelle gültig).

Eine Angleichung ist ebenfalls nicht gegeben in:

1. *Vater unser im Himmelreich* (682), außer an denjenigen Stellen, wo punktiertes 8tel und 16tel vorkommt (T. 17, 70, 80):



Hier darf  $\text{fis}^2$  ohne weiteres später als notiert gespielt werden ein. 11 Note erscheint.

2. *Hilf Gott, daß mir's gelinge* (624) (T. 13 und 16).

3. *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (675).

4. *Trio-Sonate III in d* (527), 1. Satz (T. 57<sup>f</sup>)

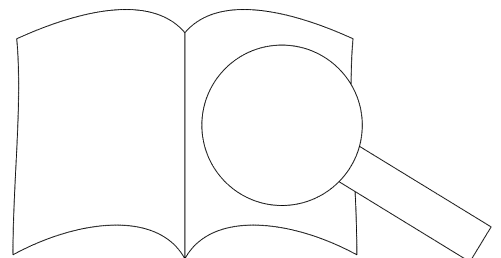
Dafür aber in:

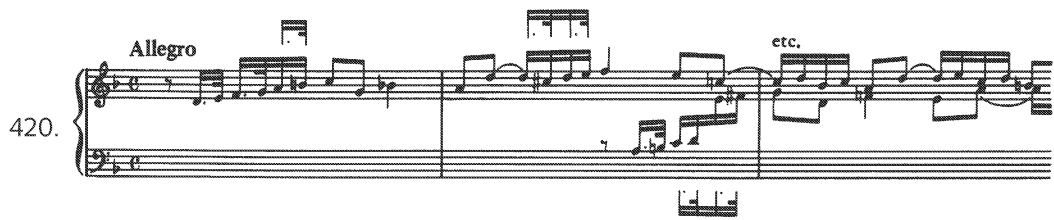
1. *Kommst du nun Jesu, vom Himmel her* (608) (T. 25) (J.S. Bach die ursprünglich als 8tel gedruckten Cantus-firmus-Töne in seinem 1765er Druckes in jeweils punktiertes 8tel und 16tel geändert (s. z.B. T. 16). Darin ist die Triolisierung deutlich angezeigt, auch wenn das Tempo (des cantus firmus) nicht sehr schnell ist.)

2. *Praeludium in c* (541) (T. 1) (J.S. Bach die ursprünglichen 8tel werden aber nicht angeglichen.)

3. *Passacaglia* (582) (T. 1) (J.S. Bach wie gedruckt.)

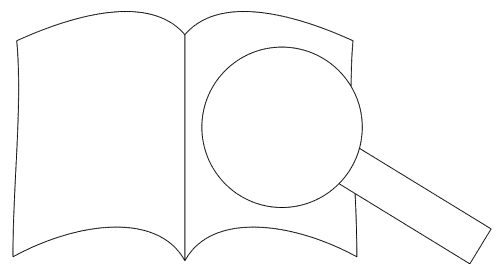
Ein ganz charakteristisches Merkmal ist die Triolisierung. Ein punktiertes Stück könnte eventuell triolisch auszuführen sein, wenn es der Charakter des Stücks entspricht (vgl. Kap. I.3., S. 171). Bei G. F. Händels *Die Kunst der Fuge* (1720) ist dies ebenfalls der Fall, trotzdem wahrscheinlich durchgehende Triolisierung (vgl. Kap. I.3., S. 171).





Hiermit haben wir das Gebiet der Inegalität betreten. Diese französische Konvention war im deutschen Hochbarock keineswegs unbekannt, wie Quantzens Flötenschule belegt (s. das XI. Hauptstück, §12.). Inwieweit Bach aber diese Spielart benutzt und gelehrt hat, kann nicht mehr nachgewiesen werden aber kaum wahrscheinlich.

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



## II.9. Die spätbarocke Interpunktion

Erforderliches Notenmaterial:

Johann Sebastian Bach: *Aria* in F nach Fr. Couperin (587)  
*Pastorella* (Pastorale) (590)  
*Wer nur den lieben Gott läßt walten* („Schübler-Choral“, 647)  
*Praeludium* in h (544).

An dieser Stelle soll die Interpunktion nochmals ins Blickfeld gerückt werden, aufbauend auf das in Teil A, Kap. II.3. Dargestellte. Die längeren musikalischen Perioden spätbarocker Musik machen eine noch sorgsamere Beachtung dieses Aspektes erforderlich, als es bei der frühbarocken Musik der Fall gewesen ist. Die Gliederung einer Komposition in kleinere und größere Abschnitte ist für die Qualität unserer Interpretation ebenso unverzichtbar wie die differenzierte Artikulation und Agogik. Der „große Bogen“ ist in spätbarocke Musik schon in unterschiedlicher, wenn auch stets übersichtlicher Länge vorhanden.

Folgende Anmerkung hierzu bezieht sich auf die Darstellung spätbarocker Musik: *Jeder Anfang Periode etc. muß einen noch merklicheren Nachdruck erhalten als ein gewöhnlicher guter Takt genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je r ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d.h. nach einem völligen T Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder blos nach e Hier ist ein Beyspiel in gedrängter Kürze.*

421.

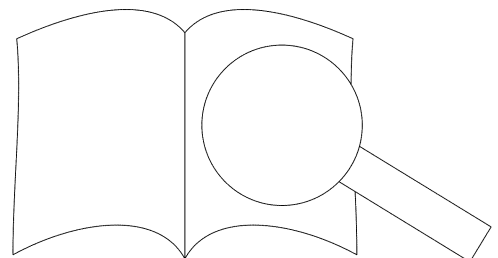
(Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygegrößerern oder kleinern Grad der Stärke.)  
 So nothwendig jeder erste Ton eines Abschnitts erhalten muß; so nöthig ist dabey die Takttheile fallen, merklich zu markiren nicht völlig so stark angeschlagen werden vorzutragen ist, als der vorhergehende man einen mit forte bezeichnender, welcher auf den guten Takt Das Zitat könnte man schon im ausgehenden 18. die damalige Zeit erste auf den

ich einen verhältnismäßigen, in Regel gemäß, einen Nachdruck für die Anfangstöne, welche auf gute a, im sechsten Takte, darf daher doch , obgleich der Gedanke im Ganzen stärker ankung wird sehr häufig gefehlt; denn oft hört Anfangston eben so stark vorgetragen, als den, (auch Bsp. 138.)

genannte Riemannsche Motivanfangsbetonung habe er gehabt. Die Widerlegung der Riemannschen Thesen für Satz Türks; die stärkere Betonung fällt demnach stets auf die

Nichtsde welchen mit einem kleinen Akzent auf dem ersten Ton eines Motives zu tun, nennen, da er den musikalischen

Musik des Spätbarock die Grenze zw „Artikulation“ und der Interpunktion etwas die gruppenbildenden Artikulation. Beide Aspekte daß sie dem gleichen Zweck dienen: der rhetorische über auch der „Sätze“ und ihrer Teile.



Von dem mit *Lègèrement* bezeichneten Teil aus dem Trio *L'Imperiale* aus der Suitensammlung *Les Nations* von Fr. Couperin (1726 erschienen) liegt eine Bearbeitung für die Orgel vor, die aus der Hand J.S. Bachs oder zumindest von einem seiner Schüler stammen soll (*Aria* in F, 587). In dieser Orgelübertragung kommen die ursprünglich vorhandenen Interpunktions-Kommas nicht mehr vor. Im folgenden werden die betreffenden Passagen mit Ergänzung der Kommas aus der Couperinschen Vorlage abschnittsweise angeführt:

422.

In T. 8 ist die Eins stark betont, danach wird deutlich, aber v  
*Abheben des Fingers bey dem Ende einer Periode ist, s* wenn so nöthig das  
*erwähnte Abheben mit einem heftigen Stoße verbung* wird r Vortrag, wenn das  
 Einschnitt, wie hier, gleich nach einer guten No<sup>t</sup> ta. p. I.2., S. 25f. Findet der  
 (eventuell durch eine kleine agogische Dehnung deutlich betont werden  
 Die Eins in T. 10 muß aus gleichem Grunde ebei  
 ist die Eins in T. 9 in den beiden Oberstim  
 hier zweitaktig verläuft; dafür ist der Baß  
 ist. In T. 24f ergänze man die Komr

423.

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

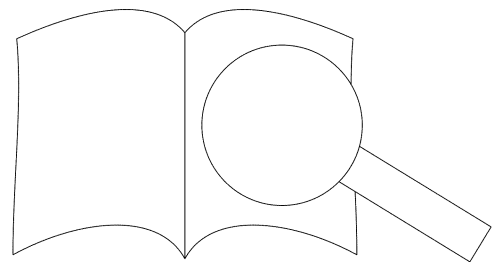
Wie Türk sagt, ist nicht jeder Einschnitt gleich hörbar darzustellen. Es muß von Fall zu Fall entschieden werden, ob es sich nur um ein „Komma“ oder um einen „Punkt“ handelt. Während der Einschnitt in T. 8 (Bsp. 422) mit einem Komma zu vergleichen ist, muß der Einschnitt in T. 32 als Punkt gewertet werden.

424.

Man ergänze im weiteren die Kommas nach ...en. (Die Takte 75–90 sind Zusatz des Bearbeiters.)

Im 2. Satz der *Pastorella* (Pastoral in F (59 ... als die Einschnitte, um sie dann differenziert darzustellen. Auch die weitere ...smuster (S. 256ff) können in diesem Satz sehr gute Wirkung haben. In *Wer ... en* (647) kann die Interpunktion, zumindest in den beiden Oberstimmen, gen ... indem man die Vorlage zu diesem Stück, den 4. Satz (*Er kennt die rechten ... amigen Kantate 93*) zugrunde legt. Die beiden Oberstimmen werden v ... gesungen, und von Bachs Textunterlegung aus kann die Gruppierung der ... auf einfache Weise bestimmt werden. Melismen sind dichter zu spielen als ... schnitten findet die Interpunktion statt.

Letztlich zum ... n gehört dieser Ton oder dieser Taktteil? Zum Vorhergehenden oder



PROBEPARTITUR

Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy



Hierzu ein eklatantes Beispiel aus dem 2. Satz des *Concerto* in d nach A. Vivaldi (596):

**Largo e spiccato**

425.

Der Akkord bei \* gehört nicht zum folgenden Akkord (als Auftakt), sondern vielmehr zum vorausgehenden, sonst müßte der Satz als Ganzes auftaktig sein. Man kann sich ein Decrescendo zwischen den Akkorden als Hilfestellung vorstellen. Vgl. die Bogensetzung im 1. Satz der *Sonate* für Klavier in Mozart (KV 331) bzw. ihre auftaktige „Umdeutung“ in M. Regers „Mozart-Variationen“ (1898). Ein zunächst volltaktiges Thema kann aber im weiteren Verlauf auch mit Auftakt erscheinen: der Trio-*Sonate* I in Es (525) der Fall ist (s. z.B. T. 11).

Weniger eindeutig ist der Fall beim zweiten Kontrasubjekt in Bachs *Fuge* in g (517), in dem es ist nicht klar, daß dieses einen Auftakt hat (s. den Alt). Demnach muß in T. 10 das Kontrasubjekt dem Thema zugeordnet werden. (Daher die Forderung in Teil A, Kap. III. nach der Art der Anweisung: „Das Kontrasubjekt ist dem Thema/Motiv?“)

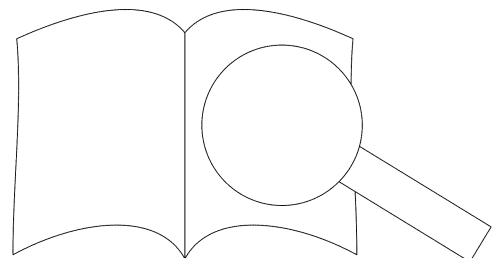
Die Balkung der Noten, wie sie in der Peters-Ausgabe z.B. der *Fuge* in C (564, Bd. IV) gestaltet ist, soll durch die Verteilung der Töne nahelegen. Wie die beiden genannten Werke im Bachschen Autographen nicht. Im Falle des *Praeludiums* in C (544) ist die Balkung im Autograph stets vier 16tel zusammengebalkt. Nichtsdestoweniger ist die Art der Balkung in diesem Stück durchaus musikalisch, auch im barocken Sinne, und daher sinnvoll.

Übungsstück: *Praeludium* in h (544).

Ein Sonderfall in vielerlei Hinsicht bildet das *Praeludium* in h (544). In der Peters-Ausgabe ist in Kap. II.7. besprochen, daß die 16tel, mit wenigen Ausnahmen, echte, artikulierte Melodietöne sind, nicht eine willkürliche Verzierung, ein *passaggio*. Die 32stel im Thema des *Praeludiums* in h sind ebenfalls artikulierte Melodietöne; sie bilden z.B. einen Doppelschlag:

426.

Diese 32stel sind zu artikulierte Melodietöne, und auch agogisch als Gruppe dargestellt werden. Ohne die 32stel würde das Thema folgendermaßen aussehen:



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

Echte melodische 32stel, wenn auch doch ornamentale Tiraten, sind andererseits die Tonleiterpassagen im zweiten Teil (T. 23ff), die dementsprechend in strengem Zeitmaß deutlicher artikuliert werden müssen. Harmonisch gesehen steht in diesem Stück die Vorhaltsharmonik im Vordergrund. Die „weibliche Endung“ in T. 7 ist für die Orgelmusik Bachs recht „modern“ und mutet schon empfindsam, geradezu galant an. (Man vergleiche hierzu – teils als Kontrast, teils als Pendant – das gravitatische *Praeludium* in e, 548.) Überhaupt verlangt dieses Stück eine sehr affektreiche Interpretation.

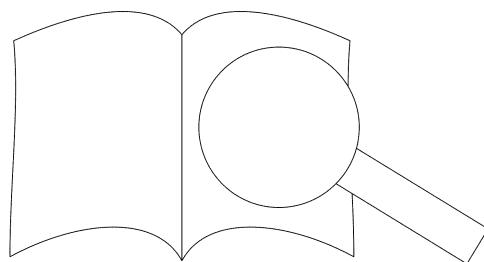
Man vergleiche auch die (weit früher entstandene) *Fantasie* in g (542), in dem die 32stel ebenfalls verschiedenste Verzierungen im *stylus phantasticus* beschreiben.

Bei der Erarbeitung des *Praeludiums* in h beachte man neben der Interpunktion die weiter oben gemachten Angaben zur Ausführung der Vorhalte (s. Kap. II.5., S. 240 und Bsp. 360) und der Staccatopunkte (s. Kap. II.6., S. 254) bzw. zur Ergänzung von Bindebögen (s. Kap. II.6., S. 255 und Bsp. 395).

Weitere Übungsstücke von J.S. Bach:

Trio-Sonaten

*Praeludium* in e (548).



## II.10. Tempofragen

*Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmaaße, welches er gemeinlich sehr lebhaft nahm, überaus sicher* (BD III 87).

Wenn auch diese Aussage nichts Konkretes über J.S. Bachs Tempowahl mitteilt (dazu müßte man verbindlich wissen, wie lebhaft seine Kollegen üblicherweise das Tempo nahmen), gibt sie doch eine Ahnung vom grundsätzlichen Temperament Bachs. Darüber hinaus bestätigt sie die Behauptung in Teil A, Kap. II.1., daß es damals keinerlei einheitliche Temponahme gegeben hat.

Die allgemeinen Regeln zum Rahmen hinsichtlich der Temponahme im Spätbarock wurden in Teil A, Kap. II.1. erörtert. Hinzu kommt, daß mehrteilige Stücke – wie bei G. Frescobaldi (s. Kap. I.1.) so auch bei Bach – eine Temporelation zwischen den einzelnen Abschnitten erfordern. Mit diesem Problem konfrontiert uns vor allem die *Fuge in Es* aus dem *III. Teil der Clavierübung* (552/2).

Die Taktvorzeichnung des ersten Teiles ist im Originaldruck  $\text{♩}$  (also nicht  $\text{♩}$ ). Nehmen wir das  $\frac{6}{4}$  des zweiten Teiles wörtlich, als Proportionszeichen, ist das Verhältnis: alt Ganzenote = neu punktierte Ganzenote einfacher: Halbenote = punktierte Halbenote). Dies ergibt, spielt man die erste Fuge langsam-gra für den zweiten Teil ein ruhig fließendes Tempo.

Ein noch schnelleres Tempo würde den Mittelteil zu einem kurzen, unbedeutenden Intermezz beiden gewichtigen Außenteilen reduzieren. Soll der mittlere Teil den Sohn in der Gottes ist ein zu kindliches „Weglaufen“ hier keineswegs angebracht.

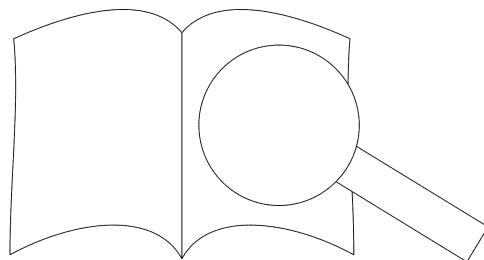
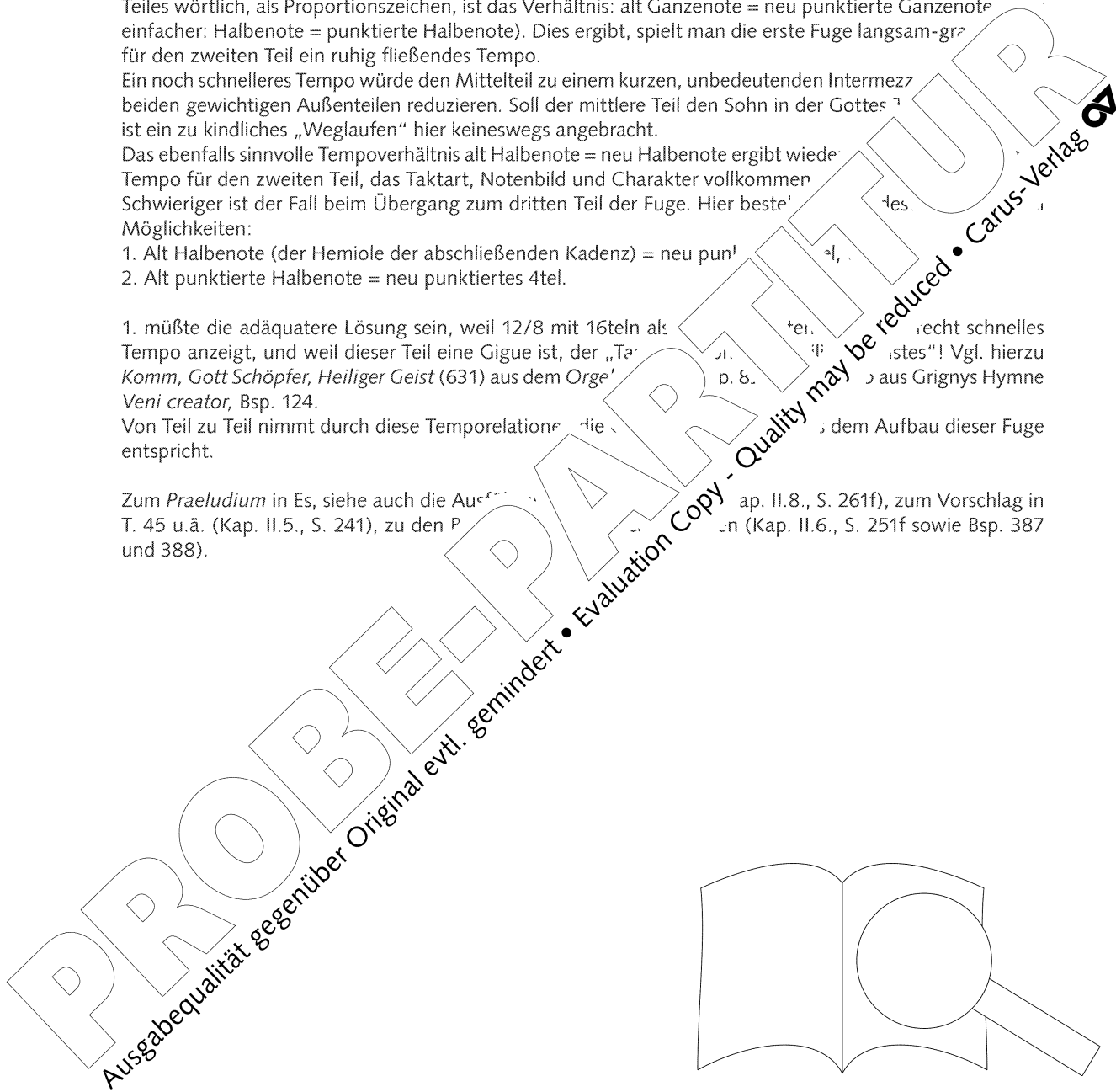
Das ebenfalls sinnvolle Tempoverhältnis alt Halbenote = neu Halbenote ergibt wieder Tempo für den zweiten Teil, das Taktart, Notenbild und Charakter vollkommen Schwieriger ist der Fall beim Übergang zum dritten Teil der Fuge. Hier beste Möglichkeiten:

1. Alt Halbenote (der Hemiole der abschließenden Kadenz) = neu punktierte
2. Alt punktierte Halbenote = neu punktiertes 4tel.

1. müßte die adäquatere Lösung sein, weil  $\frac{12}{8}$  mit 16teln als Tempo anzeigt, und weil dieser Teil eine Gigue ist, der „Tä Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (631) aus dem Orgel Veni creator, Bsp. 124.

Von Teil zu Teil nimmt durch diese Temporelation die dem Aufbau dieser Fuge entspricht.

Zum *Praeludium* in Es, siehe auch die Ausführung in Kap. II.8., S. 261f), zum Vorschlag in T. 45 u.ä. (Kap. II.5., S. 241), zu den P (Kap. II.6., S. 251f sowie Bsp. 387 und 388).



## II.11. Weitere spätbarocke Komponisten

Der in Erfurt geborene **Johann Gottfried Walther** (1684–1748), Organist an der Stadtkirche zu Weimar und begeisterter Lexikograph, hat Bearbeitungen von Concerti italienischer Meister für die Orgel sowie Choralbearbeitungen unterschiedlichster Art hinterlassen. Das Interesse für italienische Concerti war damals groß und ihre Transkriptionen zahlreich; man vergleiche die Tätigkeit J.S. Bachs auf diesem Gebiet. Da die Möglichkeit, die Werke in Originalgestalt außerhalb eines Hofes zu hören, nur sehr gering war, lag diese „organistische Ersatzlösung“ nahe. Ein Beispiel aus Walthers Hand zeigt die typische Symbiose zwischen italienischer Vorlage und Auszierung mit französischen wesentlichen Manieren (*Concerto del Signr. Taglietti, appropriato all'Organo*):

428.

The image shows two systems of musical notation for Example 428. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a circled '1' above a note, and the bass staff has a circled '2' above a note. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff has circled '2' and '3' above notes, and the bass staff has a circled '3' above a note. The music features complex rhythmic patterns and ornaments.

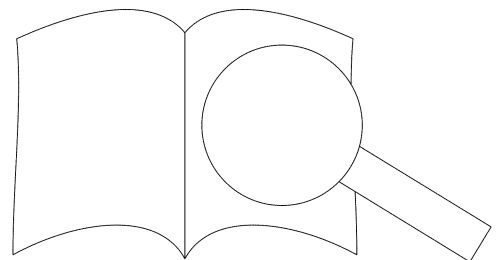
Die unter Legatobögen vereinten 32stel sind *groppi*, zudem  $f$  ller, ... d Vorschläge. Bei ① ist ein *coulement d'une tierce* ausgeschrieben (Ausführ. angegeben (Ausführung wahrscheinlich in französisch Ma. as Zeichen bei ③ zeigt einen Triller mit Nachschlag an; in Kap. III.1. wird d' Man vergleiche auch Walthers Version des Böhms Walther gibt in seinen beiden theoretischen S' 38). Trotzdem werfen die bei Walther sehr Notenbewegung die Frage auf, inwiew Hier ein Beispiel aus *Liebster Jesu, wir si.*

429.

Vers 3


The image shows two systems of musical notation for Example 429. The first system is labeled 'Vers 3' and has a circled '1' above a note. The second system has a circled '3' above a note. The music features complex rhythmic patterns and ornaments.

gu ... nach. Auf diesen *Schneller*, einen kurzzeitstossenen und geschwinden Noten vor in Bsp. 429 entspricht dem Mordent bei ③ in C bei ② natürlich mit der Obersekunde anfangen mu



Während Walther hinsichtlich des Trillers und des Mordents der neuesten französischen Mode nachgeht, ist er, was den *Schleifer* anbetrifft, konservativer. Er möchte diese Verzierung vor der Zeit ausgeführt haben (WP 37):



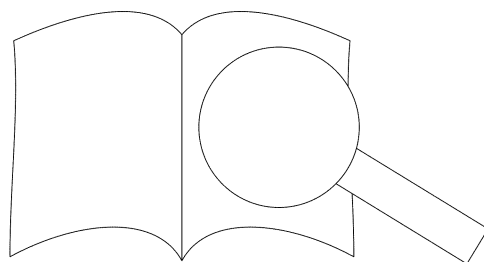
Damit steht er in der Tradition eines **Johann Kuhnau** (1660–1722), der den *Schleifer* als erster mit dem Zeichen  angibt (in *Neuer Clavier-Übung Erster Theil*, Leipzig 1689).

Der extrem produktive **Georg Philipp Telemann** (1681–1767), zeitweise Organist (in L später Kirchenmusikdirektor (in Hamburg), hinterließ Choralvorspiele und Fugen, die teil Schreibweise sind.

Von **Georg Friedrich Händel** (1685–1759) können neben den Orgelkonzerten die Ser' der Orgel dargestellt werden. Die 16 Konzerte verlangen überaus großzügige Ergä und willkürlichen Verzierungen. *Concerto* Nr. 16 in F (HWV 305a) wurde von ' allein bearbeitet, und diese Bearbeitung ist somit das einzige überlieferte S+ Hand.

**Georg Friedrich Kauffmann** (1679–1735) soll als Urheber von in vieler anweisungen in *Harmonische Seelenlust* (1733 in Leipzig gedruc' strier- tzt + als Zeichen für den (Oberton-)Triller.

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



# Kapitel III. Die Klassik

Erforderliches Notenmaterial:

Wolfgang Amadeus Mozart: Drei Stücke für eine Orgel in einer Uhr (KV 594, 608, 616).

## III.1. Stilwandel – der „empfindsame Stil“

Die Orgelkunst des Spätbarock hatte mit dem Werk J.S. Bachs nicht nur ihren absoluten Höhe-, sondern auch den Endpunkt erreicht; ein erstaunlich schneller Verfall der sich gegenseitig beeinflussenden Orgelkomposition und -spielweise schloß sich an. Statt in geistreicher polyphoner Schreibweise ihre profunden musikalischen Kenntnisse vorzuführen (wie dies J.S. Bach oder auch Georg Muffat getan hatten), sind die Komponisten nun vornehmlich auf der Suche nach reizvollen Melodien, die im gefälligen Rahmen eines galanten, harmonisch und stimmführungsmäßig recht schlichten homophonen Satzes präsentiert werden – eine Folge des ungemein großen Einflusses der so immens beliebten Oper. Gleichzeitig brachten sich größere, festgelegte Formen an, wie z.B. der Sonatenhauptsatz. (Dieser hatte sich aber schon in den Trio-Sonaten J.S. Bachs angekündigt.)

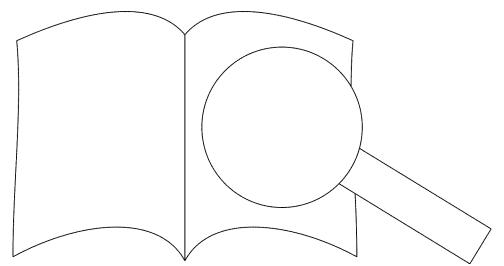
Ausdruck findet nicht mehr in bildhafter Darstellung von Affekten z.B. durch Tonarten (Dur = Freude, Moll = Trauer) und Intervalle (fallende Sekunde = Seufzer) statt, sondern in möglichst direkter Darstellung sich ständig in Wallung befindlichen Gefühlszuständen. Die Steigerung der Emotionalität hatte große rhythmische Freiheit und – auf der Orgel nicht machbare – subtile Übergänge (Crescendi und Decrescendi) beim Clavichord- und Hammerklavierspiel zur Folge. Die dem Komponisten gewährte Freiheit im Sinne des „Sturm und Drang“ zu verstehen und wiederzugewinnen, ist eine Voraussetzung, um als Interpret dieser Musik zu wirken. Dieser sogenannte „empfindsame Stil“ manifestiert sich in der Orgelmusik vornehmlich in der übrigen Tastenmusik, während Vater Bach (mit Ausnahme z.B. der Orgelwerke) durchaus unterschiedliche Satzgebilde für die beiden Instrumente Orgel (Kirche) und Clavichord/Hammerklavier hatte.

Hier schließt sich gewissermaßen der Kreis zurück zum Frühbarock. Freilich gibt es bei ihm ist kein grundsätzlicher stilistischer Unterschied zwischen Orgel- und Clavichord/Hammerklavier- und weltlichen Werken auszumachen (mit Ausnahme der *Orgelwerke*). Die Bezeichnung eines Stückes kann der Komponist ihre Verwendung mehrdeutig lassen. Deutlich bestätigt sich diese immanente (Seelen-)Verwandtschaft im Blick folgender Stelle aus der *Fantasie in c* von Carl Philipp Emanuel Bach.



Die hier herrschende Affekthaltigkeit, diese ungemein theatralisch-rhetorische Gestik, ist letztlich ein Merkmal, das Frescobaldis Toccaten angetroffen haben – natürlich unter anderen Umständen. (Dieser gewaltige Impetus findet sich im übrigen in der Spätromantik wieder, er ist eine weitere Seelenverwandtschaft.)

Der Stil befremdend, sogar oberflächlich, ist ein Merkmal des Rokoko bzw. der frühen Klassik, bedingt durch die Tatsache, dass man gar nicht immer sonderlich tiefschürfend abschließend zwei herausragenden Persönlichkeiten (1685–1741) – nach Tätigkeit am Hofe Friedrich des Großen (1713–1788) – nachfolger Telemanns –, und **Wolfgang Amadeus**



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

## III.2. Carl Philipp Emanuel Bach

Dem Orgel-CŒuvre des in dieser Schule bisher „nur“ als weiser Pädagoge aufgetretenen Carl Philipp Emanuel Bach soll im folgenden ein Tribut gezollt werden, welcher dieser genialischen Übergangspersönlichkeit gebührt. Carl Philipp Emanuel war seinerzeit als Komponist weitaus berühmter als sein Vater. Sein zwischen Spätbarock und Wiener Klassik stehendes Schaffen ist wohl hauptsächlich wegen der oben angedeuteten Kapriziosität in unverdiente Vergessenheit geraten. Das launenvolle Hin und Her zwischen unterschiedlichsten Emotionen in seinem Werk – was mit ständig changierenden Tempi und effektvollen Pausen einhergeht – stellt den Zuhörer vor schier unüberwindbare Hörprobleme, versucht er diese Musik in gleicher Weise zu hören und zu erfassen, wie er es von der rhythmisch stetigeren Musik des Vaters Bach gewöhnt ist.

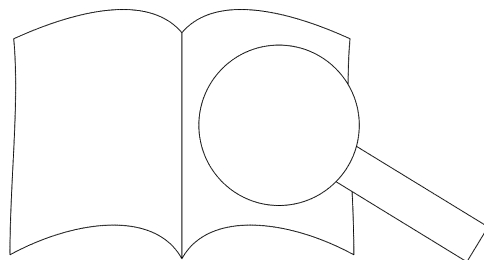
Als erstes stellt sich die Frage, welche Sonaten nun wirklich für die Orgel geschrieben sind. A. Wotquennes *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach* (Wq) listet unter der Ziffer insgesamt sieben Werke („Sonaten“) für die Orgel auf. Eugene Helm hat eine der Entstehungsinstrumentenzuweisung eher entsprechende Katalogisierung dieser sieben Kompositionen publiziert u.a. auf dem *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Emanuel Bach* (BN) basiert.

Die *Sonate* in A (H 133/Wq 70,1), 1758 entstanden, ist kurz darauf vom Komponisten (H 135/Wq 65,32, vgl. BN 14, Verzeichnis-Nr. 100). Der in dieser *Sonate* erforderliche Kontrast (s. Satz 1, T. 84), und die fünffache dynamische Abstufung *forte* – *piano* – *pianissimo* zeichnet sie als ein Stück für Clavichord oder Hammerklavier aus. Die 1758 in Berlin komponierte *Sonate* in B (H 134/Wq 70,2) figuriert in der BN als Orgelstück (wahrscheinlich handelt es sich bei Verzeichnis-Nr. 99, vgl. BN 14, um ein Cembalostück publiziert. Die eindeutig für Orgel konzipierten *Sonaten* in C (H 135/Wq 70,3–6, vgl. BN 11f) sind 1755 in Berlin komponiert.

Allen Sonaten gemeinsam ist ein Umfang im Diskant, der bis  $c^3$  reicht (s. dazu die untenstehende Disposition).

In der *Sonate* in D (H 86/Wq 70,5) bietet der Komponist zwei alternative Fassungen an (in T. 41ff, 85ff und 163ff), mit der Bemerkung: *Die Verächter der Orgel thun besser aufm Flügel* [Cembalo, Anm. d. Verf.] *oder Claviere* [Hammerklavier], *als auf der Orgel*. Diese Tatsache, aber auch das „Doppelleben“ der *Sonate* in D, lassen vermuten, daß Carl Philipp Emanuel eine eigene Pedalstimme lassen wollte, um die Orgel, sondern vielmehr die Tasteninstrumente im Vordergrund zu stellen. Er sich doch zur Entstehungszeit der Sonaten nicht mehr mit dem Orgelspiel befaßte.

Die Sonaten Carl Philipp Emanuel Bach sind im Vergleich zu den Spielen des empfindsamen Stils, während z.B. die *Fuge* zur *Fantasie* in c (H 10) komponiert ist, dem Vater huldigend.



PROBE  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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

## Das Instrument

Die Orgelsonaten Carl Philipp Emanuels sind für die Prinzessin Amalie von Preußen, eine Schwester Friedrichs des Großen, komponiert. Diese hatte sich von Peter Migendt 1755 eine Hausorgel mit folgender Disposition bauen lassen:

| Hauptwerk C-f <sup>3</sup> | Oberwerk C-f <sup>3</sup> | Pedal C-d <sup>1</sup> |
|----------------------------|---------------------------|------------------------|
| Bordun 16                  | Gedackt 8                 | Subbaß 16              |
| Principal 8                | Quintatön 8               | Octava 8               |
| Rohrflöte 8                | Salicional 8              | Baßflöt 8              |
| Viola da Gamba 8           | Principal 4               | Octava 4               |
| Flöt Dus 8                 | Gedackt 4                 | Posaune 16             |
| Octava 4                   | Nassat 3                  |                        |
| Quinta 3                   | Waldflöte 2               |                        |
| Octava 2                   | Sifflöte 1                |                        |
| Mixtur 4fach ( 1 1/3)      |                           |                        |
| Manualkoppel               |                           |                        |
| Koppel HW-Pedal            |                           |                        |
| Tremulant (Oberwerk)       |                           |                        |
| 3 Sperrventile             |                           |                        |

In vieler Hinsicht handelt es sich um eine klassische Disposition (mit Aufwärtsbewegung der Register weiter oben in Kap. II.4. angesprochene wachsende Vorliebe für größere Register). Die Disposition in jener Zeit spiegelt sich in der Disposition wider. Das Pedal ist selbsterregend.

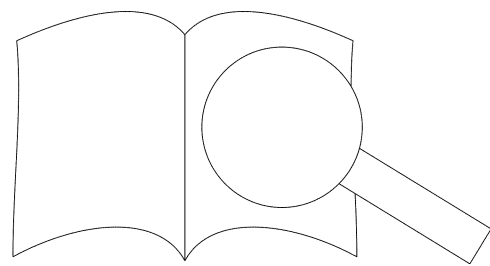
Sonate in g (H 87/Wq 70,6), Bd. 2, S. 63

Als Grundanschlagsart ist das *ordentliche Fortgehen* (bezeichnet durchweg kurzen – Legatobögen zeigen eine echte Legato-Artikulation, die sorgsamst beachtet werden, vor allem dann, wenn wegen unterschiedlicher Artikulationsarten gleichzeitig ausgeführt werden müssen (vgl. C. P. E. Bach, *Versuch nur Strichelgen und Punkte* in den Quellen treten neben Staccatopuncten auf. Carl Philipp Emanuel kennt im *Versuch* eine unterschiedliche Kürzung. Etwas differenzierter ist Türk: *Die Zeichen... haben kürzeres Absetzen bezeichnen, als durch die Striche* (vgl. auch Teil A, Kap. II.4. und den Kritischen Bericht in Bd. 2.)

1. Satz: *Allegro moderato*

Registrierungsvorschläge: Die schnelle Natur dieser Musik legt nahe, keine großen Pleno-registrierungen anzusetzen.  
 HW (f): Principal 2 2/3, Oktave 2  
 OW (p): C

Die Taktart ist ein 3/4-Takt, der im Rokoko- und Spätbarock der Regel nach eine halbtaktige Akzentuierung (C) aufweist, die dem Tempo der klassischen Musik zusammenzufassen. Die Zahl der Betonungen im Takt halbiert. Wir sehen hierin die Entw



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

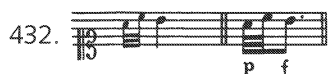


②: ein ausgeschriebener Vorhalt: dieser ist gut zu dehnen. Die Vorstellung eines Decrescendos zwischen Vorhalt und Auflösung kann bei den vielen „weiblichen Endungen“ dieser Musik zum guten Ausdruck beitragen. Die Auflösung (Terz a<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>) nicht zu kurz spielen und weich aus den Tasten gehen. Der ausgeschriebene gebrochene Akkord in 8teln der linken Hand ist ganz legato auszuführen (der Regel nach wäre sogar möglich, diese drei Töne unter dem Bogen liegenzulassen).

③: die Musik Carl Philipp Emanuels lebt durch die vielen äußerst spannungsgeladenen Generalpausen ebenso wie durch die Töne selbst. Je nach Akustik können daher diese und jene rhetorische Pause mehr oder weniger gedehnt werden, nur ausnahmsweise dürfen sie aber kürzer als notiert sein.

④: ein „echter“ Pralltriller, s. die Erörterungen dazu bei *O Mensch, bewein dein Sünde groß* (622) von J.S. Bach in Kap. II.5., S. 233 bzw. Bsp. 341 und 342. Der vorausgehende Vorhalt f<sup>2</sup> signalisiert, daß man auf der Obersekunde ein wenig verweilen soll (quasi *tremblement appuyé*). Von f<sup>2</sup> zu es<sup>2</sup> muß ein Legatobogen ergänzt werden, wie in allen Fällen, an denen ein Vorhalt vorkommt – ob ausgeschrieben oder mit  $\downarrow$  Noten angezeigt.

⑤: der sogenannte *Anschlag* wird stets auf der Zeit ausgeführt (B Tab. VI., Fig. LXXXI.):



Erstaunlich ist, daß die Hauptnote gemäß der Tabelle lauter sein soll auf der Orgel höchstens durch eine Artikulationspause (vor der ausgeschriebene, mit Legatobogen bezeichnete Version bei ⑤ hat Carl Philipp Emanuel folgende weitere Ausführungsm<sup>o</sup> *Ausdruck* hinzugefügt (B Anh. 10):

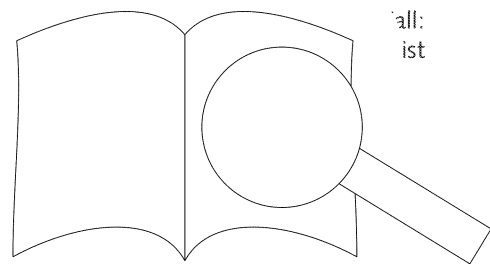


⑥: Piano-Passagen können ein wenig la<sup>u</sup>ter (in manchen Fällen aber auch schneller) ausgeführt werden als Forte-Passagen. Bei f h<sup>o</sup>rt man nicht (stark, forsch, drängend: non legato) als bei p (weich, mild, zurückhaltend) an den Raum: Der Nachhall der Forte-Stelle darf die Piano-Stelle nicht i<sup>u</sup>berdecken (spielt weiter auf dem forte-Manual.)

Nach nur wenig *Andante* verschiedene Gefühlsebenen erlebt; in T. 1 und 2: leidenschaftlich, in T. 3: *Andante* unwichtigend-mild. Obwohl das Grundtempo im ganzen Satz grundsätzlich *Andante* je nach Affekt kleine agogische Freiheiten genommen werden. Danach *Andante* zum *Andante* zurück – so kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Takt

7. *Andante* in dieser Musik zwei- oder mehrta<sup>u</sup>nd. Der *Andante* kann sogar in dessen Mitte liegen. D<sup>er</sup> *Andante* bekommt einen stärkeren Nachdr<sup>uck</sup> (ist *Andante* an sich betont.)

*Andante* zu b<sup>1</sup> ergänzen. Laut klassischer Regel erhält d<sup>er</sup> *Andante* gleiche Theile hat (B 65).



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

Ⓣ: was Carl Philipp Emanuel im Versuch so abschätzig als die *heßlichen Nachschläge...die so gar ausserordentlich Mode sind*, abkanzelt (B 70), finden wir hier vertreten ( $f^2$ ) – vgl. den französischen *accent*.  $f^2$  wird kurz vor  $es^2$  ausgeführt und in diesen Ton hineingebunden. Eine Deutung als Vorschlag (zum  $es^2$ ) auf der Zeit ist aber auch denkbar.

Ⓣ:  $es^2$  ist als sehr kurzer Vorschlag zum darauffolgenden ausgeschriebenen Vorhalt auszuführen. Vorschläge vor kurzen Notenwerten bzw. vor Verzierungen – hier vor dem ausgeschriebenen Vorschlag  $d^2$  – werden so *kurtz abgefertiget, daß man kaum merckt, daß die folgende an ihrer Geltung etwas verliehret* (B 66).

Ⓣ: zum Doppelschlag s. die Angaben bei J.S. Bach, Kap. II.5., S. 235.

Ⓣ: den *Pralltriller* (oder *tremblement lié*) kann man hier auf oder nach dem Schlag ausführen; in halligen Räumen das 8tel nicht zu kurz aushalten und dabei weich aus der Taste gehen.

Ⓣ: der *prallende Doppelschlag* (B Tab. V., Fig. LXIII.):



Zwischen den beiden ersten Tönen im Beispiel muß wohl ein Bogen ergänzt werden.  
Version (T 291):



Diese Verzierung könnte man als *tremblement lié* mit vor- und nachschreibenden Zeichen.

Der in Bsp. 434 mit kleiner Note angezeigte Vorhalt dieses Satzes in unterschiedlicher Gestalt, so als 8tel (T. 53), im 2. Satz auch als 16tel (s. dort T. 6). Er ist ein integraler Bestandteil der Verzierung, und der Bogen zwischen Vorhalt und Hauptnote muß ergänzt werden.

Ⓣ: eine dem *prallenden Doppelschlag* äh. (s. auch B Anh. 9).

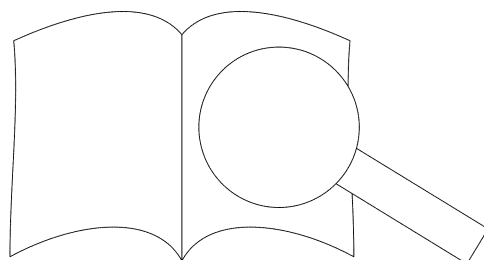
Ⓣ: Artikulation: ein 8tel gestrichelt und nach dem unbezeichneten Ton ein wenig absetzen.

Ⓣ: ein ausgeschriebener Vorhalt würde man die Töne liegenlassen, soweit fingersatzmäßig möglich. Auf dem Vorhalt nicht setzen.

Ⓣ: Vorhalt mit Bogen (s. auch B Anh. 9), vgl. den französischen *port de voix* mit *pincé* (Legatobogen ergänzen) (s. auch B Anh. 9). Die folgende Auflösungszeichen ist hier und im folgenden der Hauptquelle entnommen.

Ir: verschiedene Artikulation der einzelner




nu. Dieser Satz kann ein- oder zweimanualig ausgeführt werden, für die Begleitung der Solostimme gerecht werden.



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

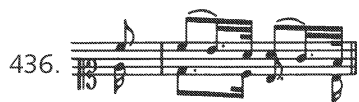
①: die begleitenden 8tel am besten gleich lang aushalten (das letzte vor der Pause also nicht länger als die davorstehenden). Eine akzentuierte Einteilung (v-v) würde sie zu sehr in den Vordergrund rücken, denn trotz der *Adagio*-Vorzeichnung verläuft der Satz hier halbtaktig.

②: eine triolische Ausführung der Oberstimme ist hier empfehlenswert, der folgenden Triole angeglichen.

③: 16tel es<sup>2</sup> als 32stel oder triolisch ausführen. Im letzten Falle müssen aber alle  im weiteren  ausgeführt werden. Der Rhythmus  kann durchaus eine Triole signalisieren.

④: Bogen Vorhalt – Auflösung ergänzen.

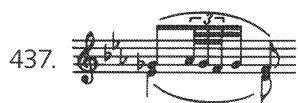
⑤: aus der Platzierung der Noten im folgenden Beispiel Carl Philipp Emanuels muß geschlossen werden, daß das 16tel c<sup>2</sup> des Altus mit dem 32stel as<sup>2</sup> der Oberstimme zusammen ausgeführt werden muß (B Tab: VI., Fig. VII.):



In T. 33 entsprechend verfahren.

⑥: sehr kurzer Vorschlag, quasi vor der Zeit.

⑦: nicht nur ein (schneller) Doppelschlag ist bei diesem langen Ton r *geschnellter Doppelschlag*, der mit dem Hauptton anfängt (vgl. P *„enannter* den Doppelschlag zwischen ges<sup>1</sup> und f<sup>1</sup> auszuführen: *„ich ist auch,*

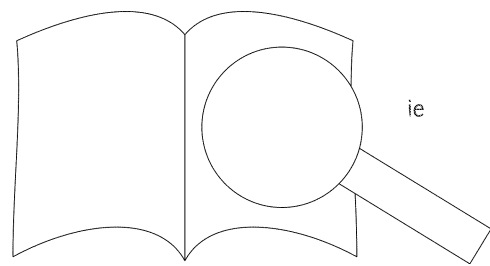


⑧: solche mit Fermate versehenen Stelle *„man fällt in den Fehler der Einfalt...*  
*Wer die Geschicklichkeit nicht hat* *„ey anzubringen, der kan sich zur Noth*  
*dadurch helfen, daß er...einen lang* *„ingt (B 113f) (vgl. auch Kap. II.5., S. 246).*  
 Möglich wäre z.B. (mit dem V *„ammen):*



... aber nicht zu lang sein.

... sich übrigens schon in T. 4 dieses Satzes. Au mit dem darauffolgenden Akkord verbindet. (C



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

3. Satz: *Allegro*

Registrierungsvorschlag:

*Forte*: 8', 4', 2', (eventuell 1')

*Piano*: 8', 2' oder 8', 4'.

Hier wird grundsätzlich ganztaktig akzentuiert (3/4 mit *Allegro*). Wir finden weitläufigere musikalische Entwicklungen und einen weniger vielschichtigen rhythmischen Verlauf als im 1. Satz.

①: während der Triller hier mit der Obersekunde neu angesetzt werden sollte, kann er bei

②: und entsprechenden Stellen als *tremblement lié* (aus Zeitmangel vor dem Schlag anfangend) ausgeführt werden, da b<sup>1</sup> eine schlechte Note ist.

③: *Bey ungleichen Theilen* bekommt der Vorschlag *zwey Drittheile* (B 65), der Hauptton also ein Dritt Takt.

④: typisch für den spannungsgeladenen empfindsamen Stil! In einem trockenen Raum kann ausnahmsweise kürzer sein als notiert; s. ③ im 1. Satz. Man kann diese Generalpause durch im vorausgehenden Takt vorbereiten; ohne *Ritardando* wird die Pause ein noch aufregendes Ereignis.

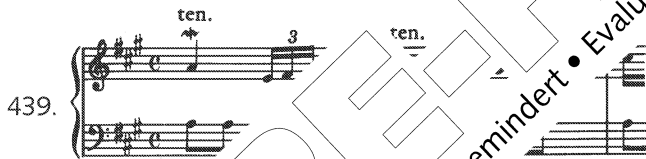
⑤: die Auflösung des Vorhalts, zumindest in halligen Räumen, nicht zu kurz sein!

Die erworbenen Kenntnisse müssen auf andere Sonaten übertragen und an ausgewählten Beispielen aus der *Sonate in A* (H 133/Wq 70,1) – obwohl ursprünglich für die Orgel komponiert – und der *Sonate in D* (H 86/Wq 70,5) sollen nun auch im Klavier- und Orgelspiel der Orgelmusik Carl Philipp Emanuels angeführt werden.

*Sonate in A* (H 133/Wq 70,1)

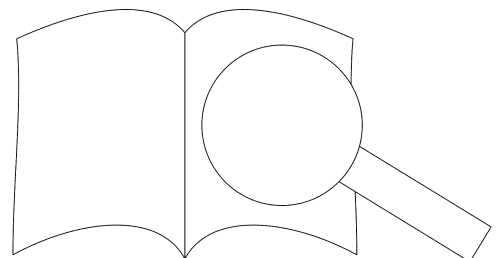
1. Satz: *Allegro*

T. 1f: ein Beispiel dafür, daß das Wörtlein *Ten.* (von *tenore*) in welchem Falle man sie [die Töne, Anm. d. Verf.] aushalten muß (B 127):



2. Satz: /

T



Bei Vater Bach wurde ein Beispiel erörtert, bei dem nach einer mit einer wesentlichen Verzierung versehenen, punktierten Note überpunktet werden muß, damit das punktierte Verhältnis trotz Verzierung erhalten wird (siehe Kap. II.5., S. 244 bzw. Bsp. 376). Ausführung der Oberstimme der ersten beiden Takte daher:



Und im weiteren stets ähnlich.

T. 18:

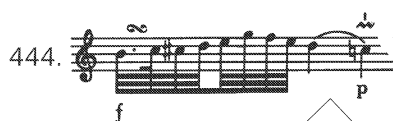


Ein solcher *Schleiffer* von drei Nötgen oder ein *Doppelschlag* in der Gegen-Schlag ausgeführt.

T. 22:

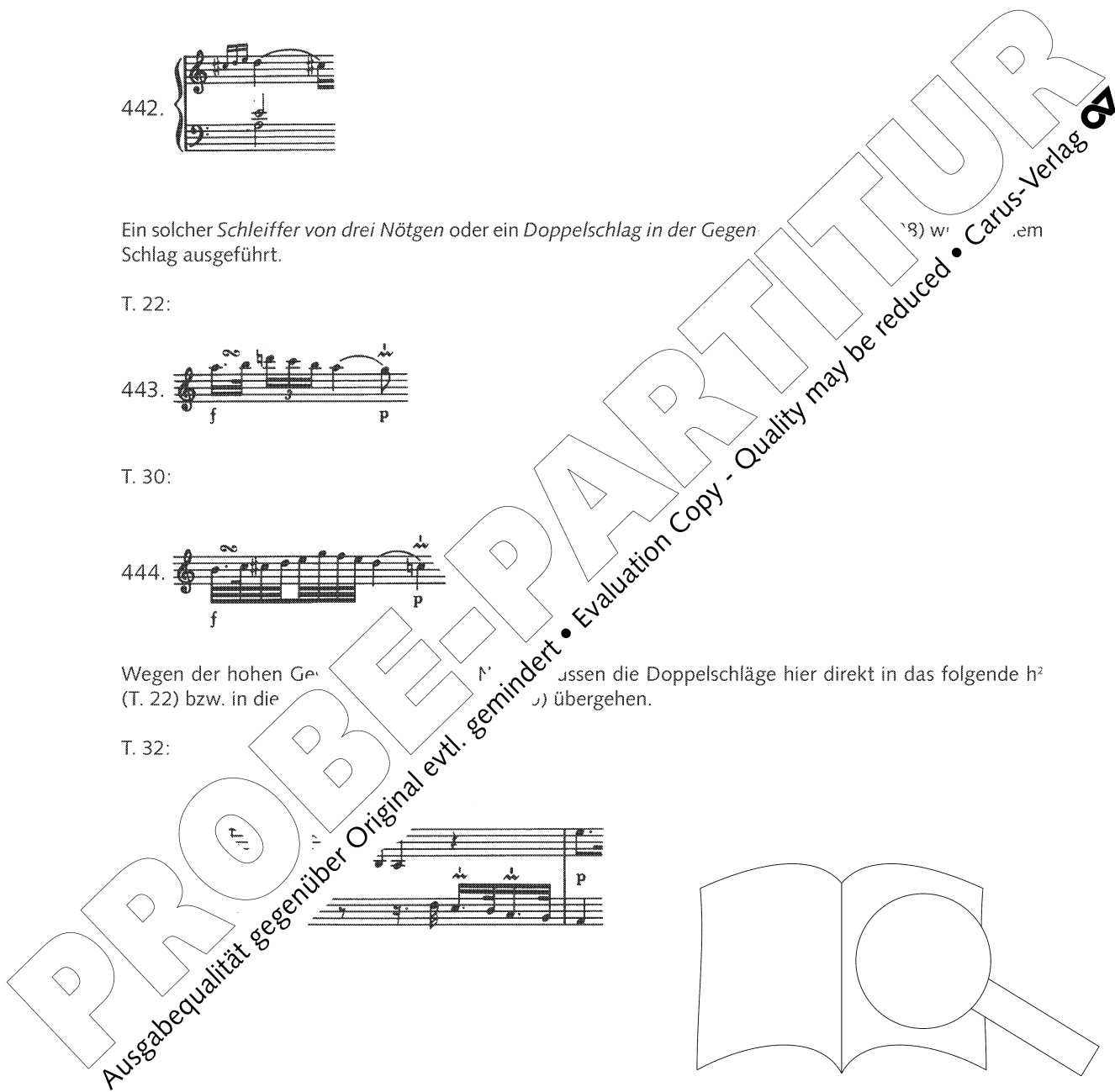


T. 30:



Wegen der hohen Ge<sup>h</sup> (T. 22) bzw. in die <sup>h</sup> lassen die Doppelschläge hier direkt in das folgende h<sup>2</sup> übergehen.

T. 32:



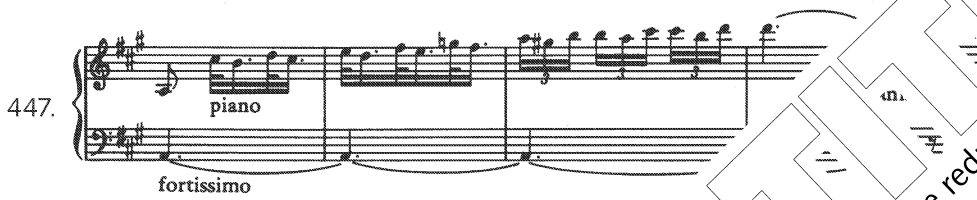
Carl Philipp Emanuel verlangt zwar für solche Trillerfolgen, daß die Verzierungen – trotz der technischen Schwierigkeit – jedesmal von oben neu angesetzt werden sollen (vgl. B 76). Trotzdem kann man den sogenannten *Schneller*, sprich den *kurtzen Mordent in der Gegen-Bewegung* (B 111), zur leichteren Bewältigung dieser Stelle verwenden (B Tab. VI., Fig. XCVb.):



Dieser Schneller kommt aber *niemahls anders als bey gestossenen und geschwinden Noten vor* (B 111) und wird stets auf dem Schlag ausgeführt. Möglich wäre auch, *durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem [zu] bewerkstelligen* (B 76)

3. Satz: *Allegretto*

T. 120ff: das *pianissimo*, auf *piano* folgend, kann auf ein allmähliches Decrescendo hinweisen



Daß man in jener Zeit ausschließlich die sogenannte *lombardische Rhythmus* benutzte, ist nicht zu bezweifeln. Das *fortissimo* des Basses zeugt im übrigen von dem *Stückes zur Clavichord- oder Hammerklavier-Literatur*: wie könnte bei *der lange Ton bis zum Ende weiterklingen?*

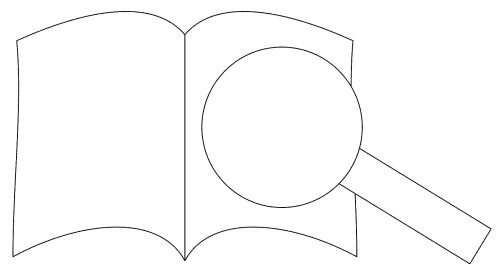
Zur Ausführung der lombardischen Rhythmus *so die erste Note kurz und die zweyte punktirt ist, werden ohne Ausnahme geschmeichelnd vorgetragen...Ehedem gab man der ersten Note, bey ähnlich Figuren, die zweyte etwas lauter (T 363).*

Sonate in D (H 86/Wq 70, F)

T. 8ff u.ä.:



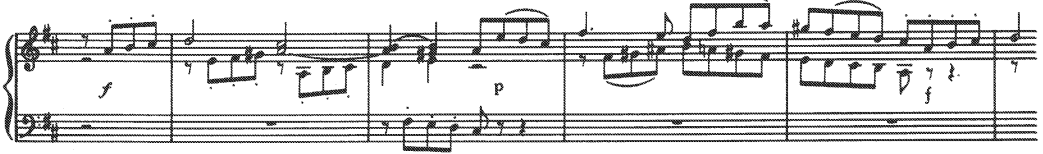
Wenn in Oktaven kann das Pedal (16füßig) registriert werden. Auch andere Baßtöne dürfen nach



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

T. 28ff:


449.



Von der Möglichkeit einer Differenzierung ähnlicher oder identischer Passagen durch unterschiedliche Artikulationsarten war schon in Kap. II.7. dieses Teiles die Rede (S. 259). Dieser Stelle nach verbindet Carl Philipp Emanuel anscheinend Staccato mit Forte („hart“), Legato mit Piano („weich“).

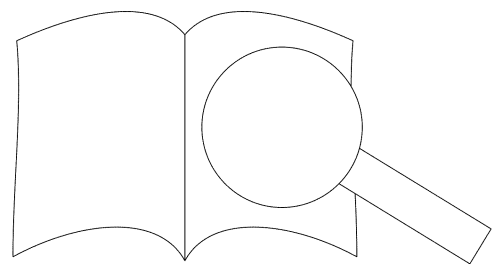
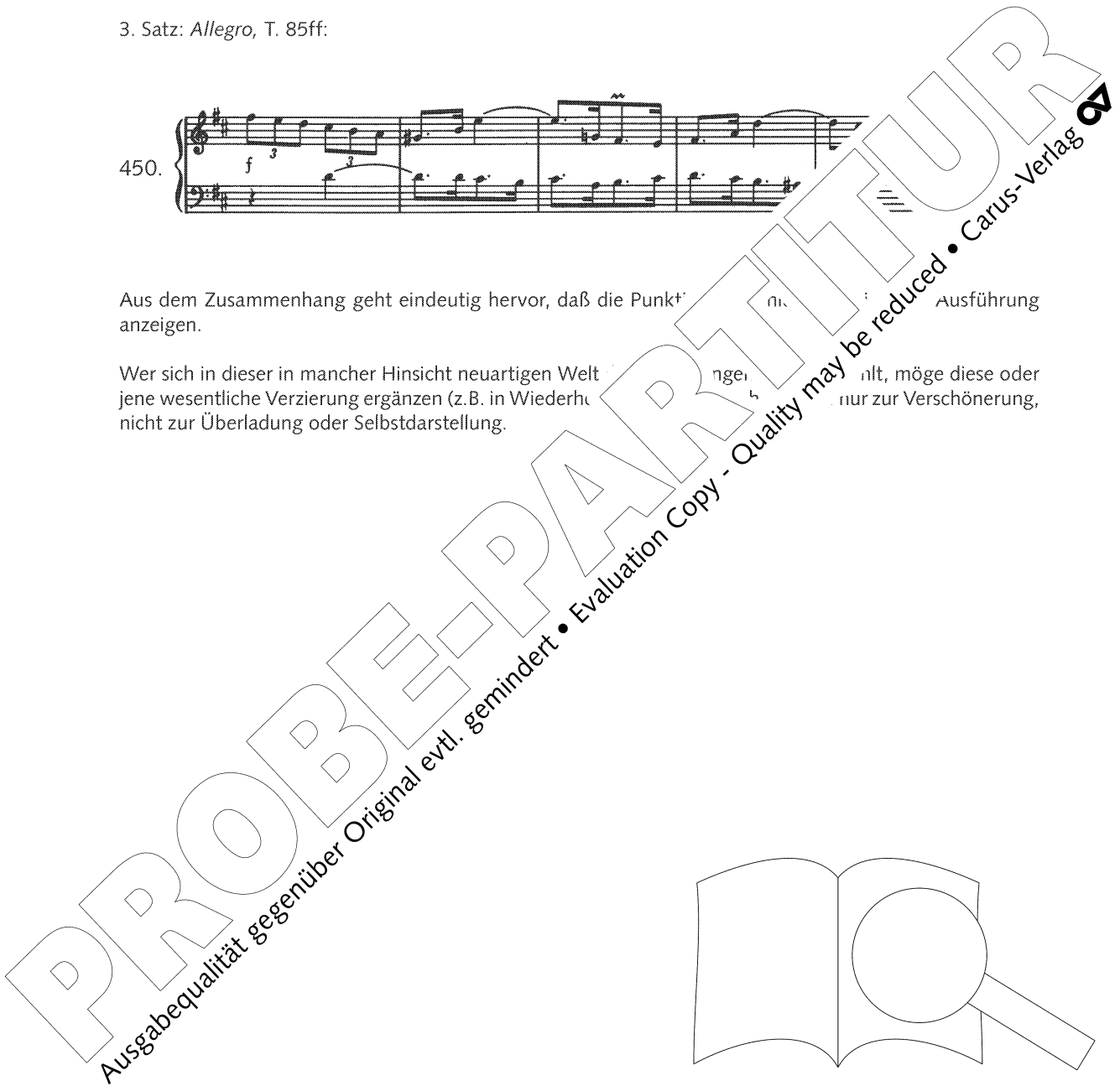
3. Satz: *Allegro*, T. 85ff:

450.



Aus dem Zusammenhang geht eindeutig hervor, daß die Punkt-  
anzeigen.

Wer sich in dieser in mancher Hinsicht neuartigen Welt  
jene wesentliche Verzierung ergänzen (z.B. in Wiederh  
nicht zur Überladung oder Selbstdarstellung.



### III.3. Wolfgang Amadeus Mozart

Jedem bekannt ist wohl inzwischen, daß die heute auf der Orgel gespielten Solowerke dieses von den Musen ganz besonders verwöhnten Genies gar nicht für unser Instrument geschrieben wurden. Der von mehreren Zeitgenossen in höchsten Tönen gelobte Orgelimitator Mozart hat leider der Nachwelt keine genuine solistische Orgelmusik überlassen. Die zwei „Fantasien“ (KV 594 und KV 608) und das *Andante* (KV 616) sind laut Mozarts eigenem Werkverzeichnis für eine Uhr oder eine Walze, also ein mechanisches Orgelwerk komponiert. Demzufolge nahm Mozart keinerlei Rücksicht auf die technischen Einschränkungen, die uns durch die Größe unserer Hände und die Zahl unserer Finger (und Füße) auferlegt sind.

Die drei eben genannten Kleinode sollen hier als Schlußpunkt der hier behandelten, etwa 200 Jahre währenden, ungebrochenen Tradition des Orgelspiels behandelt werden.

Nur *Andante* in F (KV 616) ist im autographen Manuskript (auf drei Systemen notiert) auf uns gekommen. Von KV 594 und KV 608 sind inzwischen mehrere redigierte Editionen erhältlich, die man mit den auf vier Systemen notierten überlieferten Abschriften vergleichen sollte.

Wir wissen, daß der stilistische Einfluß C. Ph. E. Bachs auf Mozart groß gewesen ist. Bei Mozart ist der durchgehende, quasi „barocke“ Puls in hohem Maße wieder zurückgekehrt. Längere, leicht r ziehbare musikalische Entwicklungen erleichtern sowohl das Spielen als auch das Hören. Die Wi ist die Zeit der Klarheit und des Ebenmaßes der Formen, des Schönen und Verständlichen, w überrollenden Emotionalen, wie wir es beim Sturm und Drang des empfindsamen Stils ken

Was die Verzierungen bei Mozart anbetrifft, finden wir keine, die nicht schon bei C wurden. Wolfgang's Vater, Leopold Mozart, verlangt in seiner *Gründlichen Violin-Triller* mit der Obersekunde anfangen soll.

Zunächst einige Beobachtungen zu *Andante* in F (KV 616).

Registrierungsvorschlag:

Flötenregister der 8'-Lage. Dieses Stück läßt sich aber auch ein Flötenregister spielen.

War die Setzung der Legatobögen bei C.Ph.E. Bach schon bei seinem Vater (Gleichzeitigkeit von verschiedenen Artikulationstypen) ist es bei ihm (und bewußter?): es gibt kaum unbezeichnete Passagen.

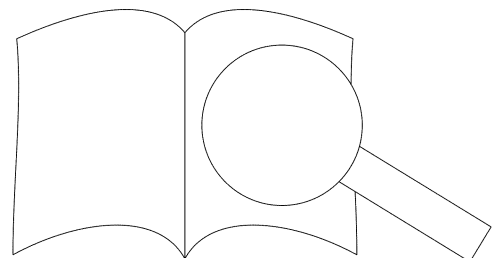
Da Beethovens Aussage über Mozarts Non-Legato-Bögen (s. Teil A, Kap. I.3., S. 29), sind die Bögen einerseits durch „betont“, andererseits aber auch als Betonungsbögen im früher erklärten Sinne (s. Teil A, Kap. I.3., S. 29) oder 10 vier Betonungen im Takt, ist in T. 8 nur die Eins akzentuiert. Das F ist in T. 8 nur die Eins akzentuiert. Das F ist ebenfalls nicht mehr tabu, siehe T. 30f oder 65ff. Solches geschieht auch in T. 30f oder 65ff. Solches geschieht auch in T. 50f.

Während bei T. 65ff (im Autographen) der Bogen ab T. 68 merkwürdigerweise beim T. 68 abgebrochen ist, bricht der Bogen ab T. 68 merkwürdigerweise beim T. 68 abgebrochen ist, bricht der Bogen als durchgehend gilt, wenn er von Taktstrich zu Taktstrich gezogen ist.

Mozart benutzte sowohl *p* als auch *f* in T. 127, um differenzierte Angaben zur Kürzung zu geben (vgl. die Henle-Edition).

Die im Autographen angegebenen *p* und *f* sowie die Verzierung im T. 127 sind – wohl von anderer Hand (s. Teil A, Kap. I.3., S. 29) – hinzugefügt (s. Teil A, Kap. I.3., S. 29).

Jetzt Nür Hand I. Technisch problematisch ist die Gleichzeitigkeit von zwei Trillern in einer Hand (s. Teil A, Kap. I.3., S. 29) von der rechten gespielt werden; folgendes:



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



Scheut man diese Unbequemlichkeit, kann die Verzierung im Alt notfalls weggelassen werden (wie auch in T. 143).

T. 11: sehr kurzer Vorschlag (auch in T. 136ff).

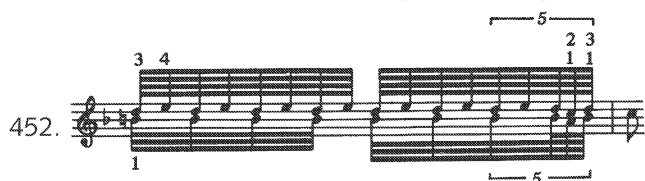
T. 15 u.ä.: 8tel c<sup>2</sup> links übernehmen.

T. 21 u.ä.: hier kann der *Schneller* nach C.Ph.E. Bach angewandt werden (s. oben, S. 281).

T. 26: man macht besser *statt der Triller Doppelschläge*, diese letztern sind möglich und thun wegen der *Geschwindigkeit den verlangten Effect* (B Anh 8).

T. 27 u.ä.: eventuell alle Terzen in der zweiten Takthälfte mit 4/2 (vgl. Bsp. 81).

T. 28: mit dem Pedal (nur Pedalkoppel) aushelfen (Halbenote g ins Pedal übernehmen); der Triller im von der linken Hand gespielt werden. Ansonsten besteht die Möglichkeit, den Triller des Altens durch „Tremolo“ zu ersetzen. Hier die etwaige Ausführung mit direkt anschließendem Nachschlag



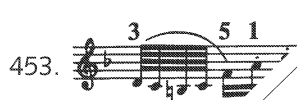
T. 34 u.ä.: der Vorhalt bekommt etwa die Hälfte der zur Verfügung stehenden Zeit, die darauffolgende 16tel als 32stel ausgeführt werden (vgl. hierzu

T. 50f: 32stel gis<sup>1</sup> eventuell links übernehmen.

T. 59 u.ä. (T 125ff!): 32stel ohne Legatobogen dem Triller

T. 61: alle Zweiergruppierungen (außer der ersten)

T. 140: der Doppelschlag kann rhythmisch anders ausgeführt werden:



T. 143: man kann die ersten beiden Sopran weglassen.

Die Authentizität der beiden anderen Kompositionen Mozarts ist nicht gesichert. Hier ist die Authentizität der Kompositionen Mozarts gesichert am Anfang der

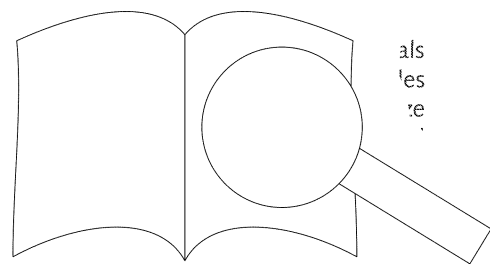
Die Authentizität der Kompositionen Mozarts ist nicht gesichert. Hier ist die Authentizität der Kompositionen Mozarts gesichert am Anfang der

(und in KV 608) muß grundsätzlich als selbständiges Werk fungieren soll. Mc

etwerks, Anm. d. Verf.], welche hoch und

(u.1790), sprechen für einen gewichtigen Klang

da. für ein selbständig registriertes Pedal.



als  
les  
te

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

Die gängigen Ausgaben vertreten in diesem Punkt verschiedene Standpunkte; jeder einzelne muß, nach Prüfung der Lage, eine eigene Spielversion erstellen. Die viersystemige Originalversion läßt sich keinesfalls direkt übernehmen, z.B. sind Verlegungen um eine Oktave bzw. Baßverdoppelungen nötig, um eine spielgerechte, orgelmäßige Fassung zu erhalten.

*Adagio*

Registrierungsvorschlag: Flötenregister 8 (+ 4), Pedal mit 16'.

T. 7: Verzierung auf dem Schlag (die Drei des Taktes wird dadurch etwas gedehnt).

*Allegro*

Registrierungsvorschlag: z.B. 8', 4', 2', 1', oder Pleno (ohne Zungen), Pedal ebenfalls mit 16'.

T. 40: empfohlener Fußsatz:

454.

Die Terzen in T. 43f, anders als bei KV 616, wegen ... alle mit 4/2 greifen, sondern mit abwechselnden Fingerpaaren.

Die Trillernachschläge, grundsätzlich ir ... er selbst zu spielen, sind rhythmisch unterschiedlich notiert, teils als 16tel (T. 4... 25...), oder noch eindeutiger, weil explicit mit vorangehendem, doppelpunktier... 4tel... empfehlenswert, die Nachschläge stets wie in T. 71ff auszuführen. Ein *point* ... kann an manchen Stellen hilfreich sein.

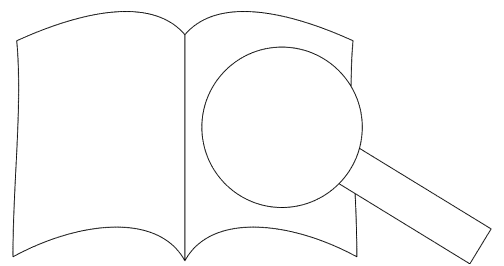
T. 59:  $g^2$  muß wegen des ... weigen, auf Taktteil 3 schlägt man den Ton neu an. In T. 100 analog verfa...

T. 62 und 105: h... josten durch Vorschläge (vgl. Kap. II.5., S. 242).

T. 63: Aus... wie in *Andante* (KV 616), T. 28.

T. 91: ... erstem 4tel  $f^1$  im Tenor getrost weglar...

... ieder als „Tremolo“ (vgl. Bsp. 452) au



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

### Adagio

Bei dem ausgeschriebenen Doppelschlag in T. 133ff sollte man, wie weiter oben auf S. 265 erklärt, die punktierten 8tel quasi doppelkoppeln, damit das punktierte Verhältnis erhalten bleibt. Ausführung etwa:



(Vgl. Bsp. 440 u. 441.)

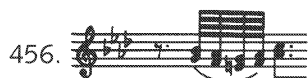
„Fantasie“ in f (KV 608)

Eine groß angelegte, der französischen Ouvertüre verwandte Form (ruhiger, punktierter Anfang – ruhiger Mittelteil – abschließende Wiederholung des ersten Teils) mit einem relativ langsamen, li Mittelteil.

### Allegro

Registrierungsvorschlag: Pleno, eventuell mit Zunge 8, Pedal entsprechend (mit 1f man am besten ohne Mixtur und Zungen).

Bei C.Ph.E. Bach wurde gezeigt, daß  $\text{C}$  in der Klassik normalerweise eine 16tel Note ist. Durch das hier beigefügte *Allegro* und die anfangs volltaktig wechselnde Entwicklung. Es empfiehlt sich, das Tempo – trotz *Allegro* – ruhiger zu nehmen als in den Fugen (dabei nicht doppelkoppeln). Der ausgeschriebene Doppelschlag kann kaum anders als wie



Das groß notierte 16tel fügt sich also ganz gut ein (vgl. *Andante*, KV 616, T. 140).

T. 6f: es ist nicht unbedingt nötig, die 16tel Note auszuführen. In T. 66ff gehen dabei zwar mozartsche Töne verloren, was aber eine Verlangsamung des Tempos auf Grund der technischen Schwierigkeit

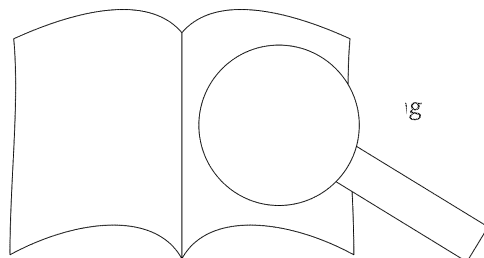
T. 9: links deutlich zwischen den 16tel Noten absetzen). Rechts dagegen dicht artikulieren (vor der Eins in T. 10 aber

T. 12: *Tiraten*.

T. 13: folgendes Fugenthema ist in jedem Fall abzulehnen:



vor und nach der mit einem Staccatopunkt 16tel-Note (etwas) abgesetzt werden. Die Haken der 8tel-Figurationen beende man besonders w



T. 33ff: in der verzierten Version des Fugenthemas müßte, wie in KV 594 auch, der Nachschlag später und schneller als notiert gespielt werden. Da dies technisch sehr schwer ausführbar ist, ist es möglich, den Nachschlag ausnahmsweise als 16tel zu spielen. Legitimiert wird diese Verfahrensweise durch die Tatsache, daß das 16tel-Paar nach dem mit einem Triller versehenen punktierten 4tel nicht immer ein Nachschlag ist. Siehe z.B. T. 47 und 49, hier müssen die 16tel in jedem Fall wie notiert ausgeführt werden. Die Verzierungen des Themas sollten im Pedal (T. 48ff) möglichst mit abwechselnden Fußspitzen ausgeführt werden. Eine quasi rhythmisch festgelegte Darstellung des Trillers kann zweckmäßig sein, der Triller darf aber nicht gleichmäßig-mechanisch werden (den ersten Ton ein wenig dehnen). Diese Version sollte dann aber auch in den Manualstimmen verwendet werden.

T. 49: den Nachschlag des Altes in der linken Hand spielen.

### Andante

Ein 8'-Fundament für das Pedal ist empfehlenswert (eigenes Pedalregister oder nur Koppel zum Mar

T. 75ff: wenn auch hier der Bogen von Taktstrich zu Taktstrich steht, muß man vier und vier Takt<sup>+</sup> zusammengehörig darstellen (wenig artikulieren, dafür mehr Agogik). Man suche darüber hin<sup>+</sup> größeren formalen Zusammenhängen.

T. 78 u.ä.: der Doppelschlag mit Doppelpunktierung wie oben in KV 594 gezeigt (r

T. 82: Verzierung auf dem Schlag.

T. 89: die 32stel-Triole ist eine willkürliche Manier und darf entsprechend

T. 96f: eine Hemiole.

T. 102ff: Oberstimme eventuell auf einem Solomanual.

T. 109: hier haben die Legatobögen echte Betonungsf

T. 114: *Tremblement lié*.

T. 115: diese Triller können eventuell als Sc

T. 118ff: Legatobögen mit Betonungsfun.

T. 123ff: beide Hände auf dem

T. 129: Vorschläge eventü.

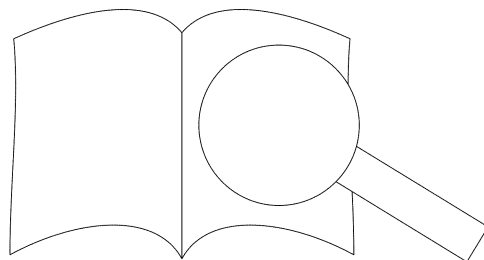
T. 138ff: *tr* als Dor

T. 143ff: zur des Pedalsolos kann man hier auf der Bank etwas nach rechts rutschen.

T. 151<sup>46</sup>: *primo* zurückzukehren, kann man

zsw. vor der Eins (+ 4'?) und der Drei

ell als „Tremolo“, wie in den vorherigen Sti



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

Tempo I

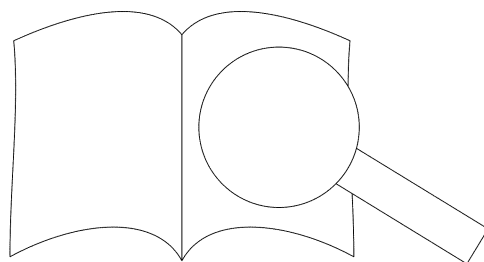
T. 171ff: die Fuge im Pleno (ohne Zungen).

T. 196ff: die folgende, der Peters-Edition nahestehende Stimmenverteilung wird vorgeschlagen:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled with the measure number '196' and the bottom staff with '458'. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are two trills marked 'tr' in the bottom staff. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

T. 222: Punkte = beide Akkorde wohl gleich lang, nicht v-.

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



### III.4. Weitere beachtenswerte Komponisten

1. Schüler J. S. Bachs:

Johann Tobias Krebs (1690–1762)

Johann Ludwig Krebs (1713–1780), Sohn des Johann Tobias

Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784)

Johann Christian Kittel (1732–1809).

2. Enkelschüler J. S. Bachs:

Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846), ein Schüler Kittels.

3. Weitere in spieltechnischer Hinsicht noch zu dieser Epoche gehörige Komponisten:

Johann Peter Kellner (1705–1772)

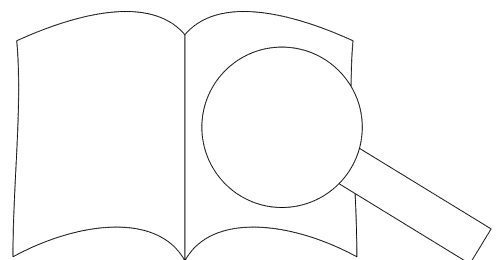
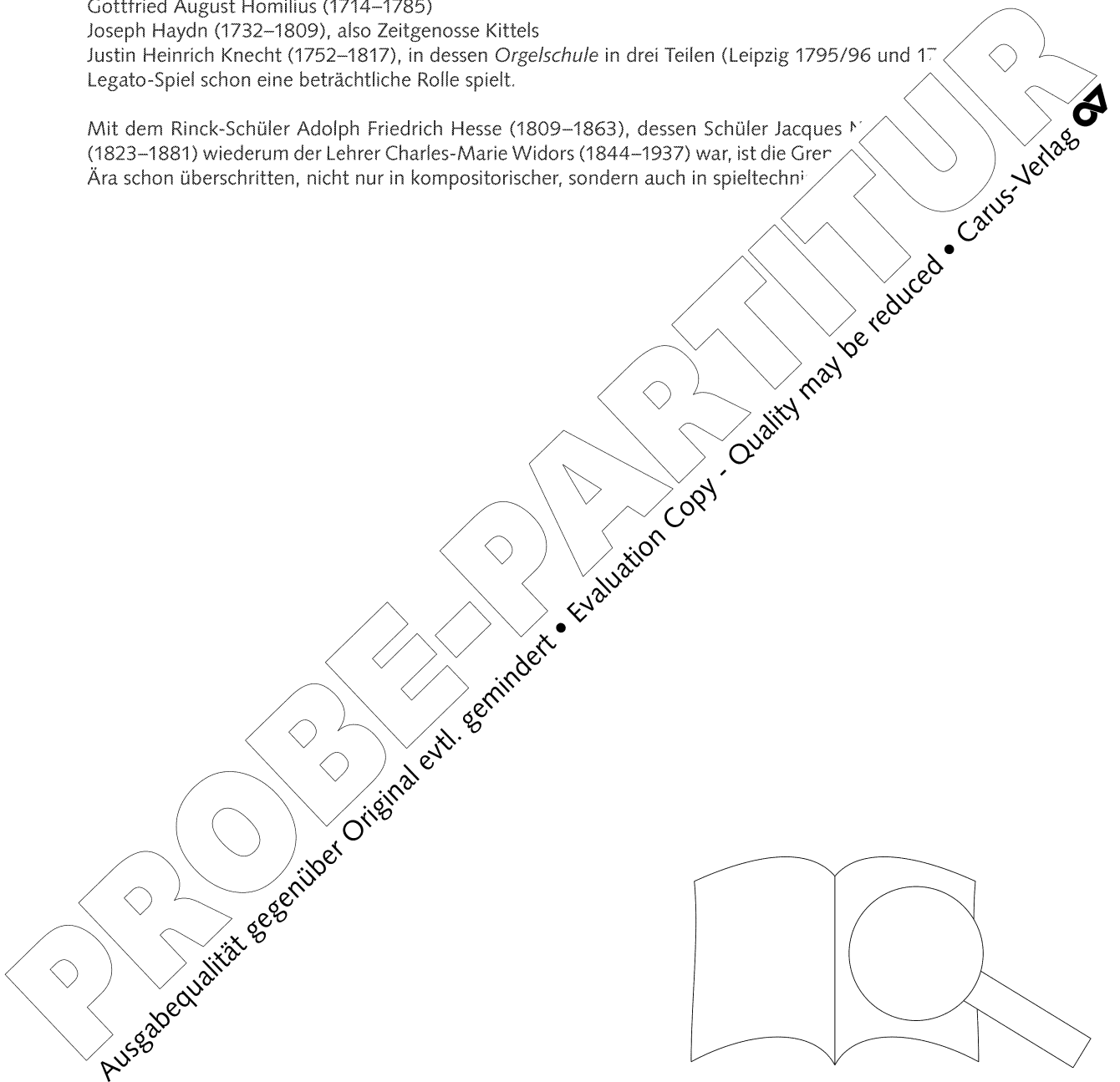
Gottfried August Homilius (1714–1785)

Joseph Haydn (1732–1809), also Zeitgenosse Kittels

Justin Heinrich Knecht (1752–1817), in dessen *Orgelschule* in drei Teilen (Leipzig 1795/96 und 1797) das Legato-Spiel schon eine beträchtliche Rolle spielt.

Mit dem Rinck-Schüler Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), dessen Schüler Jacques N. H. (1823–1881) wiederum der Lehrer Charles-Marie Widor (1844–1937) war, ist die Grete

Ära schon überschritten, nicht nur in kompositorischer, sondern auch in spieltechni



# Nachwort

Primäres Ziel der vorliegenden Orgelschule ist es, wie im Vorwort dargestellt, den Weg zu einer Interpretation alter Orgelmusik zu zeigen, welche eine Synthese zwischen den äußeren Gegebenheiten, die durch die Zeiten hindurch eher unverändert geblieben sind (das mechanische Instrument und unsere Spielmechanismen, also Hände und Füße), und den interpretatorischen Gepflogenheiten der damaligen Zeit sein soll.

Als weitere und entscheidende Komponente muß aber die persönliche Expressivität des einzelnen heutigen Spielers hinzukommen. Erst dann kann der wahre Ausdruck dieser Musik heute offenbar werden.

Die historische Aufführungspraxis muß also eine Verbindung zwischen überzeitlichem Instrument, barockem Wissen, Erfahrung und moderner Emotionalität sein; sie erschöpft sich nicht in bloßer Vollstreckung „betagter“ Gesetze.

Das Vorhandensein einer großen Anzahl wissenschaftlicher Arbeiten mag signalisieren, es sei tatsächlich möglich, allein durch ausreichendes intellektuelles Wissen zu einer vollwertigen – weil eben „richtig“ Interpretation zu gelangen. Ohne eigene Vorstellungen ins Spiel zu bringen, wird auch das größte Wissen nur unbefriedigende Interpretationen hervorbringen können.

Gibt es überhaupt eine „richtige“ Interpretation? Eine musikalische Darstellung, die man beim Hörens subjektiv als gelungen empfindet, kann jenseits aller intellektuell-wissenschaftlichen Einsetzung emotional so erscheinen.

Die Einstufung in Richtig und Falsch ist meiner Meinung nach zunächst eine ganz subjektive Angelegenheit.

Wenn die Musikpraxis aber von der um sie herum betriebenen Wissenschaft als „richtig“ anerkannt wird, so ist das ein Zeichen dafür, daß das Publikum das Musizieren in Gefahr, mit diesen objektiven Einschätzungen Richtig und Falsch zu werden. Eine den Quellen nach einwandfreie Ausführung aller Verzierungen verleiht aber noch lange nicht automatisch der Interpretation als Ganzes die nötige Größe. Im Gegenteil: oft behindert die Angst vor dem eventuellen Scheitern die Entwicklung der eigenen musikalischen Vorstellungskraft.

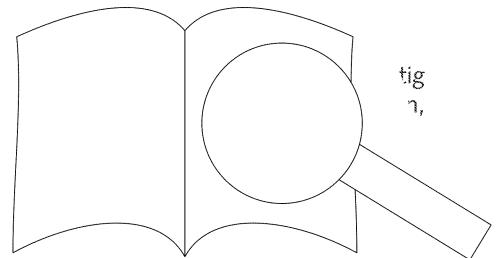
Wir müssen zugeben: wer viel in den Quellen liest, dem wird ein zunehmend vielfältiges, teilweise widersprüchliches Bild der Aufführungspraxis entstehen. Die historischen Lehrbücher nach heutigen Ansprüchen oft ungelesen zu lassen, wollen bei dem Versuch, technische und musikalische Vorgänge zu scheinbar objektiven Schildern; sie geben gewiß an manchen Stellen höchst private Ansichten wider, die aber viele Auslegungen zu unserem Thema.)

Wenn ein Interpret (der womöglich, wie wir wissen, seinem Umfeld Regeln mitteilt, gibt er dem noch unsicheren Nachwuchs die Hand, muß aber selber sich nicht an die Regel halten, wenn er aus irgendwelchen Gründen die Ausnahme vorzieht. (Beispiel: Bachs Angabe zum Anzeichen der Triolierung, die aber nicht immer folgt.) Hinzu kommt, daß ein Spieler, damals wie heute, ein Instrument, Raum und Tagesform stets unterschiedlich musiziert (das Tempo).

Pure Quellengläubigkeit führt zu einer Interpretation, die im besten Falle zu einem diffusen Bild einer Interpretation führt, die im jeweiligen Werk vorkommenden Ausnahmen bzw. Modifikationen nicht berücksichtigt.

Man muß die Quellen kritisch studieren, Vergleiche anstellen, stets kritisch fragen: kann das an dieser Stelle eine andere Lösung sein? Die Vielfalt, die in den Widersprüchen der Quellen verborgen liegt, ist ein Aufforderungspunkt zum Experimentieren. Mit der Zeit muß man sich vom pauschal-frommen „Quellengläubigen“ zu subjektiven Deuter hocharbeiten. Es gibt recht wenige Problemstellungen, die eine eindeutige Lösung gibt. Gottlob, sonst wäre Kritik an der historischen Aufführungspraxis

Die historische Aufführungspraxis liegt meiner Meinung nach nicht darin, es zu wagen, den „Romantiker“ in sich, spricht man sich einmal gegen die Regeln sprechen. Denn *aus c* (B 119). Dies darf natürlich nicht auf Kosten der musikalischen Qualität geschehen.



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

Die praktisch ausgelegte historische Aufführungspraxis ist kein Speziez der H.-G.-Wellschen Zeitmaschine, mit der man heutige Interpreten- oder Hörerseelen in die emotionale Sphäre früherer Zeiten zurückversetzen kann. In diesem Punkt haben manche Widersacher völlig recht. Wir können die heutige Emotionalität der Spieler und Hörer durch die Aufführungspraxis natürlich nicht in eine „barocke“ umwandeln, wie diese auch gewesen sein mag.

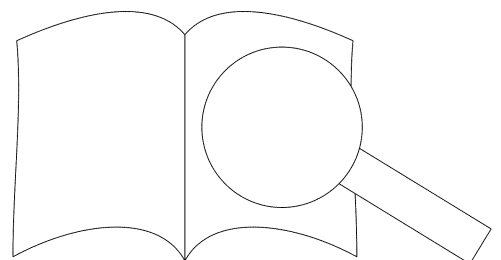
Bedeutete das (Früh-)Barock den Anfang subjektiver Emotionalität in der Musik, so war die Hoch- und Spätromantik ihr Höhepunkt. Da wir nach diesem Gipfel leben und wirken, können wir kaum wieder zurück zu einem etwas „Weniger“ oder einem „Anders“ in emotionaler Hinsicht. Insofern ist Wagner für uns alle, ob wir ihn lieben oder nicht, zumindest als Symbol eine Art „Waterloo der Musikgeschichte“.

Ich empfehle dringend, während der weiteren Arbeit stets Mut zum interpretatorischen Wagnis zu zeigen. Eventuelle Übertreibungen müssen durch Kontrolle unterbunden werden, am besten mit einem kritischen, aber aufgeschlossenen Zuhörer (Lehrer), oder, in Ermangelung dessen, mit einem Tonbandgerät, das selten lügt, wenn es um die Wiedergabe zumindest rhythmischer Feinheiten geht.

Am Ende dieses Buches fängt das Abenteuer Interpretation eigentlich erst an. Dies ist eine Reise, die jeden Tag neu angetreten werden muß. Als Karte dient dabei das erarbeitete Wissen, das Ziel liegt aber jenseits dessen Grenzen. Voraussetzung für den Reiseantritt ist zudem die Fähigkeit, immer wieder die gewonnenen Gewohnheiten verzichten zu können.

Der Lohn für die Bemühung um die historische Spielart in Verbindung mit einem persönlichem Begeisterung der unvoreingenommenen Zuhörer über die transparente Polyphonie, die Rhythmik, die Affekthaltigkeit, somit über die Ästhetik des Gesamtklangbildes. Ohne die Beschäftigung mit der Aufführungspraxis nur leere Wissenschaft, ein Museum. Nicht nur die Bildung und die Erfahrung des Musikers soll in der Interpretation zum Ausdruck kommen, sondern vor allem, die Person selbst: Man spielt nicht nur, was man kann, sondern vor

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





## Bibliographie II

### A. Literatur zur Vertiefung einzelner Aspekte der historischen Aufführungspraxis

Die untenstehende Bibliographie zielt keineswegs auf (letztlich eher verwirrende) Vollständigkeit; es sollen vielmehr einige wenige ausgewählte Publikationen präsentiert werden, die den Interessierten auf dem Weg in die tiefere Auseinandersetzung mit der Materie begleiten können. Die in den genannten Veröffentlichungen enthaltenen Bibliographien listen weiteres Material auf (s. auch Bibliographie I).

#### 1. Bibliographien zur historischen Aufführungspraxis

*Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich Historischer Musikpraxis*, hrsg. von der Schola Cantorum Basiliensis, bearbeitet von Dagmar HOFFMANN-AXTHELM, Amadeus, Winterthur 1976ff

*Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 1977ff, hrsg. von Wulf ARLT (Bd. I u. II) bzw. Peter REIDEM' (Bd. IIIff), Amadeus, Winterthur 1977ff

RÖSNER, Helmut: *Nachdruckverzeichnis des Musikschrifttums – Reprints*, Taschenbücher zur M' Nr. 5 u. 13, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1971/72

#### 2. Schulen

BOXALL, Maria: *Cembalo-Schule*, Schott, Mainz 1982

BROCK, John: *Introduction to Organ Playing in 17th & 18th Cent*, Nashville, Tennessee 1988

Gute Einführung für solche Anfänger, die sich ausschließlich mit äl' wollen, also das romantische Legatospiel nicht erlernen möchten.

OORTMERSSSEN, Jacques van: *A Guide to Duo and Trio*

ROSENHART, Kees: *The Amsterdam Harpsichord*, Amsterdam 1977

SODERLUND, Sandra: *Organ Technique. An H*, Hill, N.C., USA 1986

Hauptsächlich eine gründliche Einfüh' mit originalem oder von der Verfass' Spieltechnik wird erörtert.

ZWEIMÜLLER, Maximili' Wien 1988

#### 3. Allgemeine Ein'

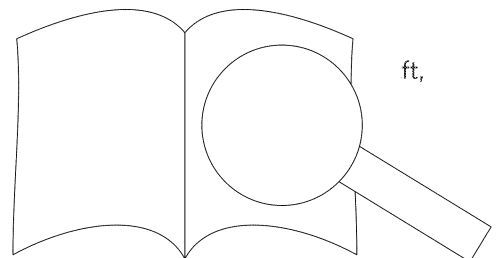
DONINGTOI' *... of Early Music, New Version*, Faber and Faber, London 1989

FERGU' *... Interpretation from the Fourteenth to the Nineteenth Century*, Oxford Unive'

*... Authenticity and Early Music*, Ox'

*... Historische Aufführungspraxis. Eine Ein'*

VE. *... an-Claude: Die Musik des Barock und ihre Regel*



#### 4. Dissertationen

Eine große Anzahl musikwissenschaftlicher Dissertationen, die meisten davon leider unveröffentlicht, beschäftigen sich detailliert mit Fragen der historischen Aufführungspraxis. Diese sind in folgenden Publikationen katalogisiert:

a. *Doctoral Dissertations in Musicology*, The American Musicological Society, Philadelphia USA 1984ff

b. SCHAAL, Richard: *Verzeichnis musikwissenschaftlicher Dissertationen*, Bärenreiter, Kassel 1963 und 1974 (Supplement)

sowie in der Zeitschrift *Die Musikforschung*, Bärenreiter, Kassel. Einige Dissertationen sind weiter unten aufgelistet. Die Landes- bzw. Universitätsbibliotheken sind behilflich bei der Besorgung solcher Publikationen europäischer Provenienz. Amerikanische Dissertationen können ggf. bei University Microfilms International, 300 North Zeeb Road, Ann Arbor, Michigan, 48106, USA bestellt werden (Mikrofiche).

#### 5. Periodika – Nachschlagewerke

Neben den gängigen deutschsprachigen Zeitschriften, die sich mit Orgel und Orgelspiel befassen, sind folgende Periodika empfehlenswert:

*Concerto*, Concerto Verlag, Köln

*Early Music*, Oxford University Press, London

*The Organ Yearbook*, Frits Knuf, Buren, Holland

*Performance Practice Review*, Claremont Graduate School, CA

Man konsultiere des weiteren die Lexika *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillans, London 1980) sowie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bärenreiter, Kassel und Metzler, Stuttgart 1994ff).

#### 6. Publikationen zu einzelnen Aspekten

Teil A

Zu Kap. I.1.

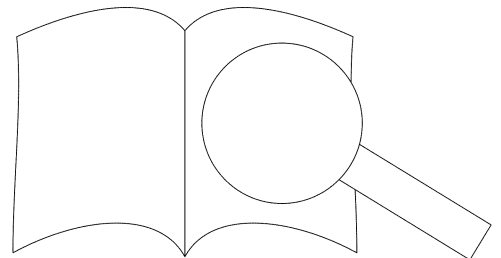
KLÖPPEL, Renate: *Die Klaviatur als physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis*, Schott, Mainz 1975

Zu Kap. I.3./4.

LOHMANN, R.: *Studien zur Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, G. Bosse Verlag, Regensburg 1975

LOHMANN, R.: *Studien zur Artikulation im Orgelspiel des 17. Jahrhunderts*, G. Bosse Verlag, Regensburg 1975

LOHMANN, R.: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgelwerken des 17. Jahrhunderts*, G. Bosse Verlag, Regensburg 1985



Eine Schallplattenempfehlung: *HANDEL, un enregistrement d'époque* (Erato). Dieser Tonträger enthält Aufnahmen von Interpretationen Händelscher Musik, auf Orgelwalzen des 18. Jahrhunderts überliefert. Daß die Agogik zu kurz kommt bzw. eher willkürlich erscheint, liegt in der Natur der Sache: da die Platzierung der Nadeln auf der Walze höchste Präzision erfordert, können fein differenzierte Änderungen des zeitlichen Ablaufs nur schwer gezielt angebracht werden. Dafür ist das Non Legato umso deutlicher zu hören.

#### Zu Kap. I.4.

BOXALL, Maria: *Harpichord Studies*, Schott, London 1980  
Ebenfalls eine Sammlung von Stücken mit originalen alten Fingersätzen.

LINDLEY, Mark/BOXALL, Maria: *Early Keyboard Fingerings*, Schott, London 1992  
Dieser Band teilt ausschließlich solche Stücke mit, die in der überlieferten Quelle mit Fingersätzen versehen sind.

SACHS, Barbara/IFE, Barry: *Anthology of Early Keyboard Methods*, Gamut Publications, Cambridge  
Auszüge (in englischer Sprache) aus bedeutenden alten Tastenspiel-Schulen.

Weitere Publikationen mit originalen Fingersätzen:

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Sechs Sonaten*. 18 Probestücke zum *Versuch über die spielen* 1753 (2 Bde.) (Hrsg. Doflein), Schott, Mainz 1935/63

SCARLATTI, Alessandro: *Sieben Tokkaten* (Hrsg. Nardi), Bärenreiter, Kassel

#### Zu Kap. II.1.

APEL, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Schöningh, Köln 1989

HOULE, George: *Meter in Music 1600–1800*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1987

MIEHLING, Klaus: *Das Tempo in der Musik von 1600–1800*, Wilhelmshaven 1993

TALSMA, Willem Retze: *Wiedergeburt der Klaviermechanik*, Schöningh, Köln 1980  
Wort und Welt Verlag, Innsbruck 1980  
Eine sehr interessante Abhandlung über die Entmechanisierung der Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie behandelt zwar eher die Musik im Bereich des Früh- und Hochbarock von erheblichem Interesse.

WEINLAND, Helmut: „Händels Lösung. Ein Beitrag zur Tempodiskussion“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1980, S. 10–12  
Widerlegt unwiderleglich die Ausführungen in obiger Publikation Talsmas.

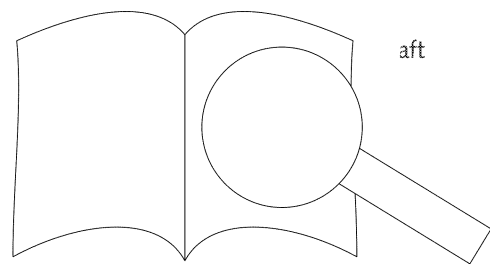
#### Zu Kap. II.2./3

KELLER, Hans-Joachim: *Artikulation*, Bärenreiter, Kassel 1955  
Eine in diese beiden Interpretationsaspekte. Für den kritischen Leser, da der Markt sonst wenig deutschsprachige Literatur zu diesem Thema anbietet.

...die Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1984

...adäquater Phrasierung für eine adäquate musikalische Darstellung

...: *Die Incisionslehre bis Johann Mattheson*, Cent



#### Zu Kap. II.4.

BARTEL, Dieter: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber-Verlag, Laaber 1985  
Ausführliche Dissertation über die Figuren. Zum einen werden solche Figuren, die als Verzierungen im Sinne Fuhrmanns eingestuft werden können, erklärt, zum anderen wird ihre Bedeutung hinsichtlich des formalen Aufbaus eines barocken Werkes dargestellt. Im II. Teil eine alphabetische Auflistung der einzelnen Figuren.

BEYSCHLAG, Adolf: *Die Ornamentik der Musik*, Breitkopf & Härtel 1908. Reprint Sändig-Reprint, Walluf 1978

Als Nachschlagewerk immer noch unentbehrlich. Bei den Interpretationen des Verfassers ist aber große Vorsicht geboten: manches ist einer romantischen Auffassung zu sehr verbunden.

NEUMANN, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, Princeton 1978

Vorsicht ist auch hier geboten: die Interpretationen Neumanns zur Frage inwieweit eine Verzierung dem Schlag anzufangen hat, sind häufig zu stark einer übermäßig strengen Satzlehre verpflichtet umfangreich und trotzdem weniger vollständig als Beyschlags Werk.

SCHENKER, Heinrich: *Ein Beitrag zur Ornamentik*, Universal Edition, Wien 1908

SCHMITZ, Hans-Peter: *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Bärenreiter, '1978

UNGER, Hans-Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim 1941. Reprint Olms, Hildesheim 1985

Eine inzwischen nicht mehr ganz taurische Einführung in diese Materie. Inwieweit die Analyse der Figuren in diesen Werken eine inwieweit nicht mehr ganz taurische Einführung in diese Materie.

#### Zu Kap. II.5.

ASSELIN, Pierre-Yves: *Musique et Tempérament*, Éditions Slatkine, Paris 1983

BILLETER, Bernhard: *Anweisung zum Stimmen vor verschiedenen Temperaturen*, Merseburger, Kassel 1979

LINDLEY, Mark: *Stimmung und Temperament*, Buchgesellschaft, Darmstadt 1987  
Ausgezeichnete Einführung in die Geschichte der Temperamenttheorie, Band 6, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987

SCHUGK, Hans-Joachim: *Praxis der Temperamentierung*, Rolf Drescher, Berlin 1983  
ihre theoretischen Grundlagen, Selbstverlag Rolf Drescher, Berlin 1983

#### Zu Kap. III.

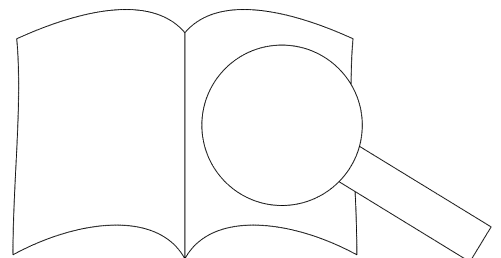
BOLLNOW, Otto: *Die Kunst der Temperamentierung*, Rothenhäusler Verlag, Stäfa 1991

LEIMER, Karl: *Die Kunst der Temperamentierung*, Schott, Mainz 1931/59

SCHMIDT, Karl: *Spannt musizieren. Intensivstretching*, Bärenreiter, Stuttgart/Kassel 1994

...en – was ist das eigentlich, Musikedition

...R. ...irmtraud: *Lampenfieber*, Kreuz Verlag, Stuttgart



## Teil B

Allgemeine Literatur:

APEL, Willy: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Bärenreiter, Kassel 1967

DEHMEL, Jörg: *Toccata und Präludium in der Orgelmusik von Merulo bis Bach*, Bärenreiter, Kassel 1989

FROTSCHER, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* (3 Bde.), Merseburger, Berlin 1959

KLOTZ, Hans: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Bärenreiter, Kassel 1975

*Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*. Tagungsbericht, hrsg. von Walter SALMEN, Musikverlag Henrich Neu-Rum 1978

Behandelt Fragen zur Geschichte und Aufführung ältester Orgelmusik (Diminution, Tempo).

KLINDA, Ferdinand: *Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1987

RIEDEL, Friedrich W.: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für E. Katzbichler*, München-Salzburg 1990

Zwei ältere, aber immer noch lesenswerte Bücher:

KINKELDEY, Otto: *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1968. Reprint: Olms, Hildesheim 1968

RITTER, August Gottfried: *Zur Geschichte des Orgelspiels in Deutschland, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1884. Reprint Olms, Hildesheim 1968

### Zu Kap. I.1.

Div. Autoren: *Italian Baroque Masters*, Cambridge University Press, Cambridge 1985

DARBELLAY, Étienne: *Primo et secondo libro di Girolamo Frescobaldi, édition critique. En marge de deux livres de toccate de Girolamo Frescobaldi*, Diss., Fribourg 1971

HAMMOND, Frederick: *Baroque Organ Music*, Harvard University Press, Cambridge (USA) und London 1968

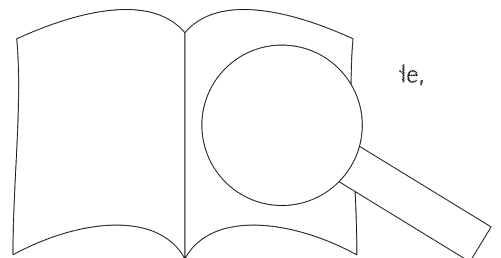
KLEIN, Heribert: *Girolamo Frescobaldi*, Schott, Mainz 1989

WOLF, Uwe: *Orgelpraxis*, 2 Bde., Merseburger, Kassel 1992

### Zu Kap. I.2.

Div. Autoren: *European Baroque Masters*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, herausgegeben von Eric Blount, Oxford University Press, Oxford 1990

WOLF, Uwe: *Sweelinck*, Oxford Studies of Composers 22, Oxford University Press, Oxford 1990



SNYDER, Kerala J.: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, Schirmer Books, New York 1987 (in engl. Sprache)

VENTE, Maarten A.: *Die Brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland*, H.J. Paris, Amsterdam 1963

ZEHNDER, Jean-Claude: „Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung“, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 73–110.

### Zu Kap. I.3.

BUSCH, Hermann J. (Hrsg.): *Zur Interpretation französischer Orgelmusik*, Merseburger, Kassel 1986  
Enthält die wichtigsten Angaben zum Spiel klassischer französischer Orgelmusik (Verzierungen, *Inégalité*, Registrierungen).

CAPPUS, Jean-Baptiste: *Étrennes de musique*, Dijon ca. 1734, F: Minkoff, Genève 1989. In diesem Büchlein findet sich auf Seite 10ff nach Taktarten geordnet eine Auflistung der jeweils zu nehmenden Notenwerte.

DIEDERICH, Susanne: *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel 1975

DOUGLASS, Fenner: *The Language of the Classical French Organ*, Yale Univ. Press, London 1969

Weiterhin bedeutende Quelle, vor allem der Vorworte zu den verschiedenen Registrierungen in tabellarischer Form.

HIGGINBOTTOM, Edward: *An Introduction to French Classical Organ Music*, (Hrsg. von Edward Higginbottom), Novello, London

MORCHE, Gunther: *Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung über die Formtypen der klassischen französischen Orgelmusik*, Francke Verlag, Bern/München 1979

Sehr gute Abhandlung über die Formtypen der klassischen französischen Orgelmusik. Die Ausführung wird nur am Rande behandelt.

SAINT-ARROMAN, Jean: *L'interprétation de la musique française de l'école de Couperin (1661–1789)*, Edition Champion, Paris 1988ff

Für den Orgelspieler sind Band I und II vorzuziehen.

### Zu Kap. I.4.

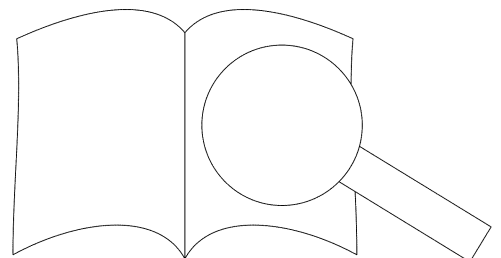
*Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhundert*. Tagungsbericht, hrsg. von Walter Salmen, Musikverlag Schönböck, Wien 1979

DAMP, George: *Musico-organisticus of Georg Muffat (1653–1704): A Study of Performance Practice*, Diss., University of Rochester (USA) 1973

### Zu Kap. I.5.

Earle: *Sancta Maria's Libro Ilamado Arte de tocar el Organillo*, University of Southern California 1965

Earle: *Sancta Maria's Libro Ilamado Arte de tocar el Organillo*, University of Southern California 1965



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

JACOBS, Charles: *Francisco Correa de Arauxo*, Verlag Martinus Nijhoff, den Haag 1973  
Ein schmales, aber (ge)wichtiges Plädoyer für diesen verkannten Meister.

PARKINS, Robert: *Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music*, Organ Year Book, Bd. XI, Frits Knuf 1980

#### Zu Kap. I.6.

COOPER, B.A.R.: *English Solo Keyboard Music of the Middle and Late Baroque*, Diss., Oxford 1974

#### Kap. II.

Eine Übersicht bietet: *Bach-Bibliographie. Nachdruck der Verzeichnisse des Schrifttums über Johann Sebastian Bach (Bach-Jahrbuch 1905–1984) mit einem Supplement und Register* (Hrsg. Chr. Wolff Merseburger, Kassel 1985)

WILLIAMS, Peter: *The Organ Music of J.S. Bach* (3 Bde.), Cambridge University Press, Cambridge  
Bd. 1: die freien Werke  
Bd. 2: die choralgebundenen Werke  
Bd. 3: der Hintergrund ("A Background")

Wohl die modernste/ausführlichste Abhandlung zu diesem Thema. Hier wird alles Geschichtliche, Formale, Aufführungspraktische (Bd. III).

KLOPPERS, Jacobus: *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke*

PRAUTZSCH, Ludwig: *Vor deinen Thron tret ich hiermit. Figuren in den Werken Johann Sebastian Bachs*, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1980  
In manchen Details äußerst spekulativ.

#### Zu Kap. II.4.

KAUFFMANN, Georg Friedrich: *Harmonische Studien über die Praeludia... über die bekanntesten Chora*, Bärenreiter, Kassel 1980  
...st z.T. höchst skurril anmutende Registrierungen vorangestellt.

KLOTZ, Hans: *Studien zu Bachs Registrierungen*, 1984 der Internationalen Bach-Gesellschaft, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985

#### Zu Kap. II.5.

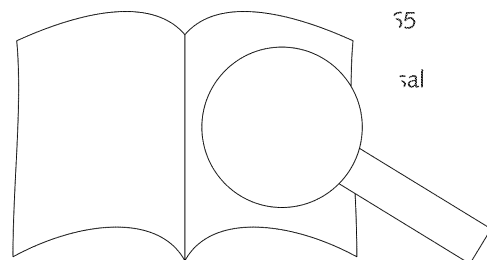
KLOTZ, Hans: *Die Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Bärenreiter, Kassel 1984  
Die gleichen Gründe, wie in den unter Teil A, Kap. II.4. genannten Publikationen.

#### Kap. III.

OTTE, Philipp Emanuel Bach, Verlag Philipp Reclam Leipzig 1982

...ts Verhältnis zur Orgel und zur Orgel

Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung



35

sal

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

## B. Die Musik in ausgewählten Editionen

Von wenigen Ausnahmen abgesehen werden nur solche Publikationen in Auswahl genannt, welche Werke eines einzelnen Komponisten enthalten. Einige wenige Sammelbände werden jeweils am Anfang der kapitelweisen Auflistung angeführt. Weitere Anthologien sind in folgenden Katalogen aufgelistet:

ARNOLD, Corliss Richard: *Organ Literature: A Comprehensive Survey*, Vol. II: *Biographical Catalog*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New Jersey und London 1995

BECKMANN, Klaus: *Repertorium Orgelmusik 1150–1992*, Bodensee-Musikversand, Moos am Bodensee 1994

FRANKEL, Walter A./NARDONE, Nancy K.: *Organ Music in Print*, Musicdata, Inc., Philadelphia 1984

Auch vergriffene Veröffentlichungen werden angeführt.

Werden mehrere Ausgaben gleichen Inhalts genannt, erscheinen sie in der Reihenfolge ihrer Zuverlässigkeit.

Die Namen in Klammern sind die der Herausgeber.

Abkürzungen:

CEKM: Corpus of Early Keyboard Music (Hänssler Verlag, Neuhausen)

CMM: Corpus Mensurabilis Musicae (Hänssler Verlag, Neuhausen)

F: Faksimile

IMM: Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, New York

LoL: L'Organiste Liturgique (Verlag Schola Cantorum, Paris bzw. Fleurier)

OeL: Orgue et Liturgie (Verlag Schola Cantorum, Paris bzw. Fleurier)

MSD: Musicological Studies and Documents (Hänssler Verlag, Neuhausen)

Die am häufigsten vorkommenden Verlage:

BVK: Bärenreiter, Kassel

BH: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

ES: Edizione scelte, Firenze

FZ: Éditions J.M. Fuzeau, Courlay

HG: Heugel, Paris

PT: Peters, Frankfurt bzw. Leipzig

SB: Stainer and Bell, London

ST: Schott, Mainz bzw. London

ZB: Zanibon, Padua

### I. Die in Teil A behandelten Orgelwerke

BUCHNER, Johannes:

*Gesammelte Werke* (1774–1790), BVK F: BVK, *Musik*, Bd. 54 u. 55, H. Litolffs Verlag

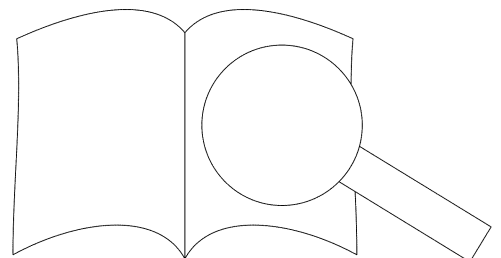
SCHLICK, Arnold

*Orgelkompositionen*

*Tabulatur* (1774–1790), BVK F: BVK

### II. Die in Teil A nicht behandelten Orgelwerke

*Organ Compositions* (Werke von Ippolito, Stella, Rinaldi, etc.) [Intavolierung] (Jackson), CEKM 24



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



Faber Early Organ Series, Bd. 16–18: Italy (Dalton), Faber Music

ANTEGNATI, Costanzo:

*L'Antegnata Intavolatura de Ricercari de Organo 1608* (Apel), CEKM 9

Dto. (Marega), ZB

F: Forni

ANTICO, Andrea:

*Frottole intabulate da sonare organi* (Sterzinger), Doblinger

F: Forni

BANCHIERI, Adriano:

*L'Organo suonarino* (1605), Forni (F)

CAVAZZONI, Girolamo:

*Orgelwerke* in 2 Bänden (Mischiati), ST

Bd. 1: *Recercaren, Canzonen, Hymnen, Magnificat*

Bd. 2: *Messen, Hymnen, Magnificat, Ricercaren*

Werke auch in LoL, Heft 34, 38 u. 41

CAVAZZONI, Marco Antonio:

*Recerchari, Motetti, Canzoni, Libro Primo*, in Knud Jeppesen: *Die italienisch cinquecento*, Bd. II, Wilh. Hansen

*Codex Faenza* in CEKM 1: *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*

MSD 10

FRESCOBALDI, Girolamo:

F: beide Toccatenbücher (Alvini), ES

F: *Fiori musicali*, FZ

Gesamtausgabe, Zerboni (Auslieferung ST)

Bd. II: *Il primo libro di Toccate 1615–1637*, 1977

Bd. III: *Il secondo libro di Toccate 1627–1637*, 1977

Bd. IV: *Il primo libro di Capricci 1624, 1977*

Bd. VI: *Il primo libro delle Fantasie a cembalo*, 1977

Bd. VII: *Recercari e canzoni francesi*, 1977

Bd. IX: *Canzoni alla francese in partitura*, 1977

Bd. X: *Fiori musicali 1635* (Tavini)

Die beiden Toccatenbücher

*Handschriftlich überliefert*

Bd. 1: *Toccaten*

Bd. 2: *Canzoni*

Bd. 3: *Handstücke*

Orgel

Reihe 1

, BVK

*Canzoni alla Francese* (1645)

*Capricci, Ricercari und Canzoni* (1637)

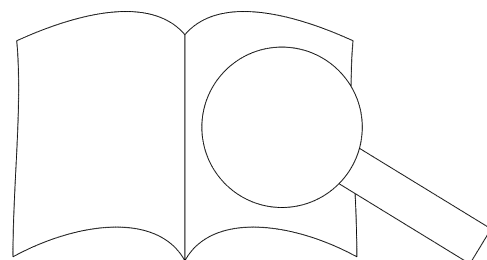
*Handstücke der Toccaten, Partiten usw.* (1637)

*Handstücke der Toccaten, Canzonen usw.* (1637)

*Handstücke* (1635)

11

und 1 Toccata aus „Fioretti del Frescobaldi“ (G



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

GABRIELI, Andrea:  
*Orgelwerke* (Pidoux), BVK  
Bd. 1: *Intonationen*  
Bd. 2: *Ricercari*  
Bd. 3: *Ricercari*  
Bd. 4: *Canzonen, Ricercari ariosi*  
Bd. 5: *Canzoni alla francese*

*Tre Messe* (Dalla Libera), Ricordi

F: *Canzoni alla francese* (1605), Forni

F: *Ricercari composti e tabulati* (1595), Forni

GABRIELI, Giovanni:  
*Orgel- und Klavierwerke* in 3 Bänden (Dalla Libera), Ricordi  
Bd. 1: *Ricercari, Fughe, Canzoni, Toccate*  
Bd. 2: *Intonazioni, Toccate, Ricercari, Canzoni, Fantasie, Fuga*  
Bd. 3: *Motetti*

de MAQUE, Jean (Giovanni):  
*Werke voor Orgel*, Monumenta Musicae Belgicae (Piscaer), „De Ring“

MAYONE, Ascanio:  
*Diversi Capricci per sonare, Libro I* 1603 (Stembridge), ZB  
*Diversi Capricci per sonare, Libro II* 1609 (Stembridge), ZB

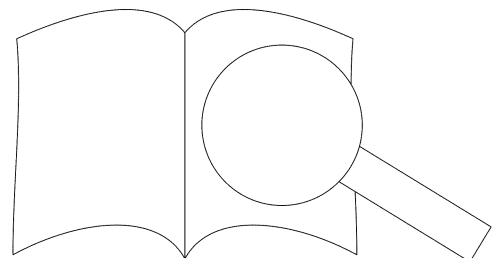
MERULO, Claudio:  
*Collected Keyboard Compositions* (Judd), CEKM 47/1–5  
*Toccate per organo* (3 Bde.) (Dalla Libera), Ricordi  
F der Toccatenbücher: ES  
*Ricercari d'intavolatura d'organo, libro primo* 1567  
F: *Ricercari d'intavolatura d'organo* (1605), Forni  
*Versetti d'organo* (Dalla Libera), ZB

PASQUINI, Ercole:  
*Sämtliche Werke für Tasteninstrumente* . . .K.

PASQUINI, Bernardo:  
*Sämtliche Werke für Taster* . . .ie . . . 5, Bd. 1–7  
Bd. 1: *Capricci, Fantasia* . . .er . . . and Sonaten  
Bd. 2: *Suiten, Tanzsätze*  
Bd. 3/4: *Variationen*  
Bd. 5/6: *Toccate*  
Bd. 7: *Sonate*

ROSSI, N  
*Toccate* . . . 15, F: ES

*Il cembalo* (2 Bde.) (O. Mischiati), BVK  
*Libro primo* 1603  
*Capricci, Canti fermi* (Libro primo 1603)  
*Libro secondo*, 2 Bde. (Bonfils), LoL, Bd. 54 und 57



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

VALENTE, Antonio:  
*Versi spirituali* (Fuser), ZB  
*Ricercars and Dances* (Intavolatura de Cimbalo), Pro Musica Editions  
*Three Chansons*, Pro Musica Editions

ZIPOLI, Domenico:  
*Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo* (2 Bde.) (Tagliavini), Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag

### Kap. I.2. Niederlande – Norddeutschland

Einzelwerke verschiedener Meister (P. Hasse, J. Praetorius, M. Radeck, M. Weckmann, J. Bölsche, W. Karges, A. Werckmeister, Chr. Ritter, P. Heydorn, A.M. Bruckhorst, G.W.D. Saxer) in: *Freie Orgelwerke des norddeutschen Barocks* (Beckmann), BH

*Faber Early Organ Series*, Bd. 10–12: *The Netherlands & N. Germany* (Glahn & Elmer), Faber M

BÖHM, Georg:  
*Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), BH  
*Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo* (Beckmann), BH

BRUHNS, Nicolaus:  
*Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), BH  
*Orgelwerke* (Radulescu), 2 Hefte, Doblinger  
*Orgelwerke* (Stein/Geck), PT

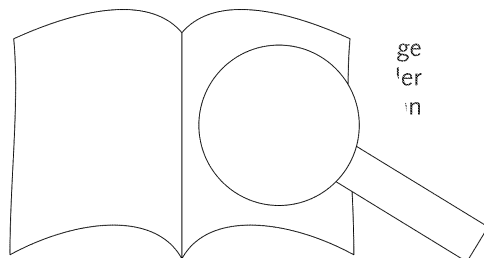
BUXTEHUDE, Dietrich:  
*Orgelwerke in 4 Bänden* (Beckmann), BH  
Bd. I,1: 18 Präludien  
Bd. I,2: Toccaten etc.  
Bd. II,1: Choralbearbeitungen A-Ma  
Bd. II,2: Choralbearbeitungen Me-W

*Orgelwerke in 4 Bänden* (Hedar), Wilh. Hanse  
Bd. 1: *Passacaglia, Ciaconen und Canzon*  
Bd. 2: *Präludien und Fugen*  
Bd. 3: *Orgelchoräle* (Choralvariatio  
Bd. 4: *Choralvorspiele*

*Orgelwerke in 5 Bänden* (Kalmus), Kalmus, 4 Bände davon als Reprint bei Kalmus  
Bd. 1: *Passacaglia, Ciaconen und Canzon*  
Bd. 2: *Praeludien und Fugen*  
Bd. 3: *Choralbearbeitungen*  
Bd. 4: *Choralvorspiele*

*Ausgewählte Orgelwerke* (Keller), PT  
Bd. 1: *Präludien und Fugen*  
Bd. 2: *Choralbearbeitungen*  
Bd. 3: *Choralvorspiele*

Die vorliegende Ausgabe ist nicht mehr ganz jungen Ausgaben  
von K. Beckmann. Erst ein Vergleich mit  
den „wissenschaftlichen“ Ausgabe vorhandenen ausf  
ersierten ein einigermaßen genaues Bild von de  
gesamtausgabe der Werke Buxtehudes ist in Vorb



ge  
ter  
in

ge

ge

Celler Tabulatur, die: *The Tabulature of Celle* (1601) (Apel), CEKM 17

CORNET, Pieter:  
*Collected Keyboard works* (Apel), CEKM 26

LÜBECK, Vincent:  
*Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), BH  
*Orgelwerke* (Keller), PT

NOORDT, Anthoni van:  
*Tabulatur-Boeck van Psalmen en Fantasyen* (van Biezen), Vereniging voor nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam

PRAETORIUS, Hieronymus:  
*Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), Bodensee Musikversand  
*Magnificats* (Rayner), CEKM 4  
*Hymnen aus der Visby (Petri) Orgeltabulatur* (Kite-Powell), Heinrichshofen  
*Kyries und Sequenzen aus der Visby (Petri) Orgeltabulatur*, Heinrichshofen

PRAETORIUS, Jakob d.J.:  
*Choralbearbeitungen* (Breig), BVK

PRAETORIUS, Michael:  
*Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), BH

REINCKEN, Johann Adam:  
*Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), BH

SCHEIDEMANN, Heinrich:  
*Sämtliche Orgelwerke in 3 Bänden*, BVK  
Band 1: *Choralbearbeitungen* (Fock)  
Band 2: *Magnificat-Bearbeitungen* (Fock)  
Band 3: *Freie Werke* (Breig)  
*12 Orgelintavolierungen* (Johnson), Heinrichshofe.

SCHEIDT, Samuel:  
*Tabulatura nova* (Vogel), BH  
*Tabulatura nova in: Denkmäler deutsche*, 1. Band (Seiffert/Moser), BH  
*Samuel-Scheidt-Werke*, Band 6/7 und 7

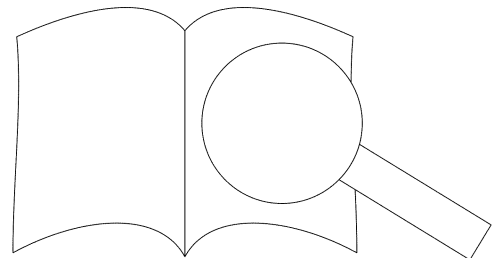
*Ausgewählte Werke* (Keller)

*Görlitzer Tabulatur* (1)

*Alamanda* (Bruy)

SPEUY, Hr.  
*De Psalmen* (Smeijer)

S,  
*Instrumental Works* (Leonhardt/Annega)  
sterdam  
*und Toccaten*  
*die Variationswerke*  
*liche Variationswerke*



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

TUNDER, Franz:

*Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), BH  
*Sämtliche Choralbearbeitungen* (Walter), ST  
*Zwei Choralfantasien* (Beckmann), BH

WECKMANN, Matthias:

*Choralbearbeitungen* (Breig), BVK  
*Sämtliche freie Orgel- und Clavierwerke* (Rampe), BVK

### Kap. I.3. Frankreich

*Faber Early Organ Series*, Bd. 7–9: *France* (Dalton), Faber Music

D'AGINCOUR, Jacques André François:

*Pièces d'Orgue* (Gorenstein), Éditions du Triton

D'ANGLEBERT, Jean-Henry:

*Pièces de clavecin* (Gilbert), HG

ATTAIGNANT, Pierre:

*Chansons-Transkriptionen für Tasteninstrumente* (Seay) CMM 20  
*Deux Livres d'Orgue parus en 1531* (Rokseth), HG  
*Treize Motets et un prélude pour orgue* (1531) (Rokseth), HG  
*Quatorze Gaillardes, neuf Pavennes, sept Branles et deux Basse danc* sic

BOYVIN, Jacques:

*Premier Livre d'Orgue* (2 Bde.) (Bonfils), „Collection Astrée“, I  
*Second Livre d'Orgue* (2 Bde.) (Bonfils), „Collection Astrée“  
*Œuvres complètes d'Orgue* (Guilmant), Johnson Reprin'

CLÉRAMBAULT, Louis-Nicolas:

F von *Premier livre d'orgue*: FZ

CORRETTE, Gaspard:

*Messe du 8<sup>e</sup> ton* (Gorenstein), Éditions  
F: FZ

CORRETTE, Michel:

*Premier Livre d'Orgue/No* iv  
und Bornemann (Dufou  
*Deuxième Livre de Piè* 2)  
*Troisième Livre de* 2)  
*Nouveau Livre* 2)  
(Bornemann  
(Lugon), Bornemann  
, OeL 77–79

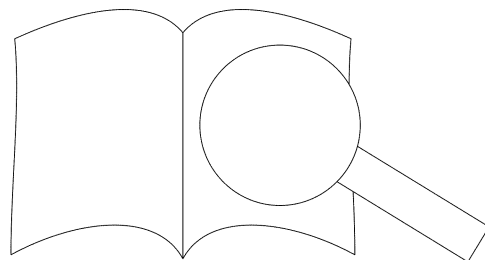
COUPER

*Pièces* (Oroney). Éditions de l'Oiseau-lyre

*Pièce*

F 17 F

ks (Oldham), Éditions de l'Oiseau-lyre



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

DANDRIEU, Jean-François:  
*Premier Livre de Pièces d'Orgue* (Guilmant), ST  
F: FZ

*Noëls* (Litaize/Bonfils), LoL 12, 16, 19/20, 22 (4 Bde.)

DAQUIN (d'Aquin), Louis Claude:  
*Nouveau Livre de Noëls* (Guilmant), ST, auch OeL 27–28 (Dufourcq)  
F: FZ

DUMAGE (Du Mage), Pierre:  
*Premier livre d'orgue* (Guilmant), ST  
F: FZ

GIGAULT, Nicolas:  
*Livre de Musique pour l'Orgue* (3 Bde.) (Guilmant), Kalmus (3 Bde.) oder Johnson Reprint (1 Bd.)

De GRIGNY, Nicolas:  
*Livre d'Orgue* (Dufourcq/Pierront), Schola Cantorum  
*Livre d'Orgue* (Guilmant), ST  
*Livre d'Orgue* (Koehlhoeffer), HG  
F: FZ (zusammen mit der Abschrift J.S. Bachs)

GUILAIN, Jean-Adam:  
*Pièces d'Orgue* (Guilmant), ST

JULLIEN, Gilles:  
*Premier Livre d'Orgue* (Dufourcq), HG

LEBÈGUE, Nicolas:  
*Œuvres complètes d'Orgue* (Guilmant), Johnson Reprint  
*Noëls variées* (Dufourcq), OeL 16

MARCHAND, Louis:  
*L'œuvre d'orgue* (3 Bde.) (Bonfils), „Collectif“  
*Pièces d'orgue* (Guilmant), ST  
F (2 Bde.): FZ

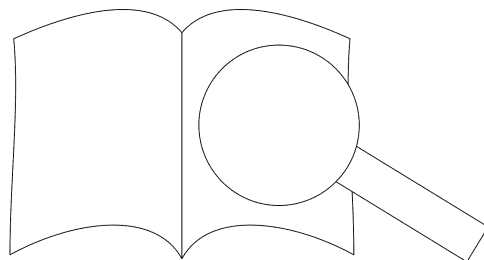
MONTRÉAL, Livre d'orgue de:  
F: Fondation Lionel-Groulx (M)

NIVERS, Guillaume-Gabriel:  
*Premier Livre d'Orgue* (Guilmant), Johnson Reprint  
*Second Livre d'Orgue* (Guilmant), Johnson Reprint  
*Troisième Livre d'Orgue* (Guilmant), Johnson Reprint  
F aller drei L:

RAISON, Louis:  
*Premier Livre d'Orgue* (Guilmant), Johnson Reprint  
F: FZ (zusammen mit der Abschrift J.S. Bachs), OeL 55/56, 58/59, 61 (3 Bde.)

ROBERT, Louis:  
*Livre d'Orgue* (Guilmant), Johnson Reprint  
F: FZ (zusammen mit der Abschrift J.S. Bachs), OeL 39/40, 43/44 (2 Bde.)

ROUSSEAU, Jean-Baptiste:  
*Le Pupitre* (Ferrard) („Le Pupitre“), HG



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

TITELOUZE, Jean:  
*Œuvres complètes* (Guilmant), ST  
*Hymnes de l'Eglises* (Dufourcq), Bornemann. F: FZ

#### Kap. I.4. Süd- und Mitteledeutschland

*Faber Early Organ Series*, Bd. 13–15: *S. Germany & Austria* (Wollenberg), Faber Music

*Buxheimer Orgelbuch* (Wallner), BVK

BUCHNER, Johannes:  
*Gesammelte Werke* (Schmitt), *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 54 u. 55, H. Litolffs Verlag

ERBACH, Christian:  
*Collected Keyboard Compositions* (Rayner), CEKM 36/1–5  
Bd. 1: *Ricercaren*  
Bd. 2: *Ricercaren*  
Bd. 3: *Fantasien, Fugen, Canzonen*  
Bd. 4: *Toccaten*  
Bd. 5: *Introitus, Magnificat, Kyrie, Intonation, Hymne*

FROBERGER, Johann Jakob:  
*Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke* (Rampe), BVK  
*Œuvres complètes pour clavecin* (Scott), HG  
*Orgel- und Klavierwerke* (Adler) in: *Denkmäler der Tonkunst in Öste*  
F: Garland Publishing

HASSLER, Hans Leo:  
*Toccatas* (Stribos), CEKM 45  
*Neun Canzonen* (manualiter) (Reichling), Merseburger

*Ordinarium et proprium de Apostolis* (Mischiati)

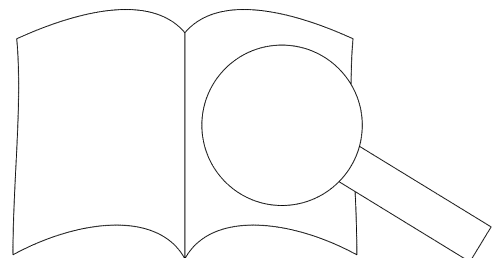
HOFHAIMER, Paul:  
*Salve Regina* (Radulescu), Doblinger  
*Tannernack* (Radulescu), Doblinger

KERLL, Johann Kaspar:  
*Sämtliche Werke für Tasteninstrument*  
Heft I: *Toccaten I – VIII*  
Heft II: *Canzona I – VI*  
Heft III: *Ciaccona / Pastorale*  
Heft IV: *Modulationen*

*Sämtliche Werke* (Lernia), UE  
Bd. I: *Motetten*  
Bd. II: *Orgelwerke*  
Bd. III: *Klavierwerke*

*Organistische Werke* (4 Bde.) (Radulescu), Doblinger  
Verlag Helbling

WALDNER, Franz Xaver:  
*Novum Organicum* (Walter), Copenrath



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

PACHELBEL, Johann:

*Orgelwerke* (Seiffert), *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Bd. 4/1, BH

*Ausgewählte Orgelwerke* in 8 Bänden. Begonnen von K. Matthaei, weitergeführt von W. Stockmeier, BVK

Bd. 1: *freie Werke*

Bd. 2–4: *choralgebundene Werke*

Bd. 5–6: *freie Werke*

Bd. 7–8: *Magnificat-Bearbeitungen*

*Hexachordum Apollinis* (Moser/Fedtke), BVK.

F: Musikverlag Helbling

SPETH, Johann:

*Ars magna consoni et dissoni* (Fedtke), BVK

STEIGLEDER, Johann Ulrich:

*Werke für Tasteninstrumente* in 2 Bänden (Apel), CEKM 13/1,2

Bd. 1: *Tabulatur Buch, darinnen dass Vatter unser auff 2, 3 und 4 Stimmen componiert, und Varirt würdt* (1627)

Bd. 2: *Ricercar Tabulatura* (1624)

### Kap. I.5. Spanien und Portugal

*Faber Early Organ Series*, Bd. 4–6: *Spain & Portugal* (Dalton)

AGUILERA de Heredia, Sebastian:

Sämtliche überlieferten Werke im CEKM 14: *Spanish Organ Music* a'

CABANILLES, Juan:

*Opera omnia* in 4 Bänden (Anglès). Publicaciones de la Secretaría de Cultura, Central, Barcelona.

Greifbar bei Kalmus

*Ausgewählte Orgelwerke* (2 Bde.) (Doderer), BVK

CABEZÓN, Antonio de:

*The Collected Works* (Jacobs) IMM: *Collected Works*

Bd. I: *Duos, Kyries, Variationen und Finalen*

Bd. II: *Tientos*

Bd. III: *Versos und Fugas*

Bd. IV: *Hymnen, Cantus firmus-Bearbeitungen*

Bd. V: *Intabulationen und Opern*

*Tientos und Fugen* (Kastner)

*Claviermusik* (Kastner)

COELHO, Manuel

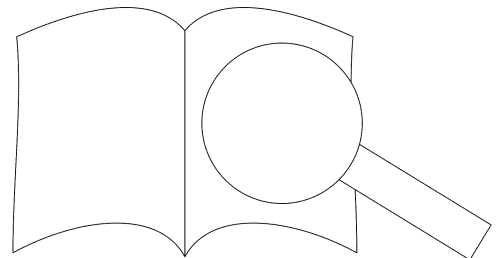
*Flores de Musica*

*Flores de Musica*

Drei Tientos

COPELAND

*Organ Compositions* (Apel), CEKM 31



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



## Kap. I.6. England

*The Fitzwilliam Virginal Book* (Fuller Maitland/Barclay Squire) (2 Bde.), Dover

*The Mulliner Book* (Stevens), *Musica Britannica* (s. u.), Bd. 1, SB

Ein Sammelband – von Thomas Mulliner im 16. Jahrhundert zusammengestellt – mit 121 liturgischen Kompositionen verschiedener Meister

*Musica Britannica: a national collection of music published for the Royal Music Association*, SB  
Vergleichbar dem *Erbe deutscher Musik*

*Faber Early Organ Series*, Bd. 1–3: *England* (Cox)

BLITHEMAN, John:

Sechs Kompositionen in *The Mulliner Book* (s. o.)

BULL, John:

Werke in *Musica Britannica*, Bd. 14/19, SB

Ausgewählte Werke in *Tallis to Wesley*, Bd. 37, Hinrichsen

BYRD, William:

Werke, teils für die Orgel geeignet, in *The Fitzwilliam Virginal Book*, und in ' (Brown)

*My Ladye Nevells Booke* (Andrews), Dover

*Eight Organ Pieces* in *Tallis to Wesley*, Bd. 8 (Phillips), Hinrichsen

DUNSTABLE, John:

Werke in *Musica Britannica*, Bd. 8, SB

COXSUN, Robert:

Werke in *Early Tudor Organ Music II* (Stevens,

GIBBONS, Orlando:

*Complete Keyboard Works* (5 Bde.)

Werke in *Musica Britannica*, Bd. 20 (

*Ten Pieces* (aus *Cosyn Virginal Book*) (

PRESTON, Thomas:

Werke in *Early Tudor* (ell/Stevens), SB

PURCELL, Henry:

*Organ Works*

REDFERN, John:

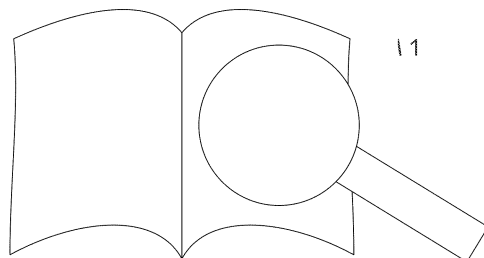
Werk *ic I und II* (Caldwell/Stevens), SB

(s. o.)

, das in *Keyboard Music of the Fourt*

*Keyboard Works* (Stevens), Hinrichsen

*Mulliner Book* (s. o.)



## Kap. II. Johann Sebastian Bach und das deutsche Spätbarock

*Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (Platz), BVK

### A. Neuausgaben der Orgelwerke:

*Neue-Bach-Ausgabe*, Orgelwerke in 8 Bänden, BVK

- Bd. 1: *Orgelbüchlein, Choralpartiten, Schübler-Choräle* (Löhlein)
- Bd. 2: *Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift* (Klotz)
- Bd. 3: *Die einzeln überlieferten Orgelchoräle* (Klotz)
- Bd. 4: *Dritter Teil der Klavierübung* (Tessmer)
- Bd. 5: *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen I* (Kilian)
- Bd. 6: *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen II* (Kilian)
- Bd. 7: *Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke* (Kilian)
- Bd. 8: *Bearbeitungen fremder Werke* (Heller)

*Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung* (Wolff), BVK

*Orgelchoräle aus der Rudorff-Sammlung* (H. Haselböck), BVK

*Sämtliche Orgelwerke* in 10 Bänden (H. Lohmann), BH

- Bd. 1: *Präludien und Fugen*
- Bd. 2: *Präludien und Fugen*
- Bd. 3: *Toccaten und Fugen, Fantasien und Fugen*
- Bd. 4: *Kleine Präludien und Fugen, Einzelwerke*
- Bd. 5: *Passacaglia, Konzerte, Fantasien*
- Bd. 6: *Sechs Trio-Sonaten, Trios*
- Bd. 7: *Orgelbüchlein, Achtzehn große Choralbearbeitungen*
- Bd. 8: *Dritter Teil der Klavierübung, Sechs Choräle* (Schütsche) „Vom Himmel hoch“
- Bd. 9: *Einzelne Choralbearbeitungen*
- Bd. 10: *Choralpartiten*

*Orgelwerke* in neun Bänden (Griepenkerl, Keiser), PT

- Bd. I: *Sechs Sonaten, Passacaglia, Pastorelles*
- Bd. II: *Präludien und Fugen*
- Bd. III: *Präludien, Toccaten und Fugen*
- Bd. IV: *Präludien, Fugen und Fantasien*
- Bd. V: *Choralvorspiele (Orgel)*
- Bd. VI: *Choralvorspiele*
- Bd. VII: *Choralvorspiele*
- Bd. VIII: *Vier Concerti*
- Bd. IX: *Fantasien, Fugen und andere Einzelwerke*

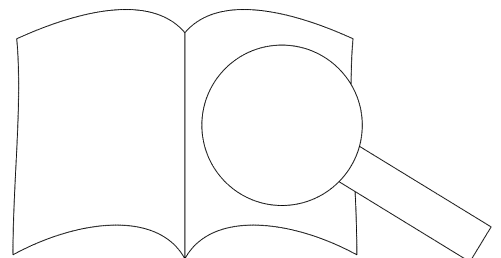
### B. Faksimiles

*Dritter Teil der Klavierübung*, FZ

*Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (Kirkpatrick), Yale

*Clavierbüchlein für Anna Bach*, BVK

*Clavierbüchlein für Anna Bach* (Lescat) (zusammen mit Zweiter Teil der Klavierübung), FZ



*Praeludium und Fuge in h* (544) (Kinsky 1923), Universal Edition

*Sechs Sonaten für Orgel BWV 525–530* (Goldhan), BVK

„Schübler-Choräle“ (Wohlfarth), Wolf Edition oder Musikverlag Helbling (Schmidt-Mannheim)

### Kap. II.11. Weitere spätbarocke Komponisten

HÄNDEL, Georg Friedrich:

*Sechs Fugen* (Best) in *Klavierwerke*, Bd. III, 1, BVK

*Stücke für eine Spieluhr* (*Pieces for a Musical Clock*) (Spiegel), ST

*Concerti* für Orgel und Orchester op. 7, Nr. 7–12 (Laukvik/Jacob), Carus

*Concerti* für Orgel und Orchester Nr. 13–16 (Jacob/Laukvik), Carus

*Concerti* für Orgel und Orchester op. 4, Nr. 1–6 (Williams), Eulenburg (Taschenpart.)

*Concerti* für Orgel und Orchester op. 7, Nr. 7–12 (Williams), Eulenburg (Taschenpart.)

*Orgelkonzerte* op. 7 für Orgel solo eingerichtet (Williams), Oxford University Press

*Concerto in „Judas Maccabaeus“* (Concerto Nr. 16 in F, HWV 305b, für Orgel bearbeitet) (Hudson), BVK

KAUFFMANN, Georg Friedrich:

*Harmonische Seelenlust* (Pidoux), BVK

TELEMANN, Georg Philipp:

*Orgelwerke* in zwei Bänden (Fedtke), BVK

Bd. 1: *Choralvorspiele*

Bd. 2: *Zwanzig kleine Fugen, freie Orgelstücke*

WALTHER, Johann Gottfried:

*Ausgewählte Orgelwerke* in drei Bänden

Bd. 1: *Choralvorspiele A–H* (H. Loh)

Bd. 2: *Choralbearbeitungen I–Z* (H. Loh)

Bd. 3: *Freie Orgelwerke, Orgelkonzerte* (Auler), BVK

### Kap. III. Die Klassik

BACH, Carl Philipp

*Sonaten für Orgel* (Wq 113/114) (Universal Edition)

*Orgelwerke* (Wq 113/114)

Band 1: *Fugue* (Wq 113/114) (134, 84–87)

Band 2: *Fugue* (Wq 70,7/H 107), *Fuge in d*, *Fantasie und Fuge in c* (Wq 199,7/H 103),

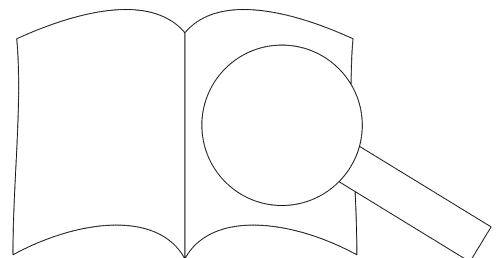
*Fuge* (Wq 113/114) *adagio per il Organo* (Wq deest/H 335)

(Buys), Harmonia-uitgave

Ersten Erstdruck J.K.F. Rellstabs von 1751

(Doot), Broekmans

(Wq 34/H 444) für Orgel (Cembalo), Streicher



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

Konzert in Es (Wq 35/H 446) für Orgel (Cembalo), Streicher und Basso continuo (Winter), Sikorski

Eine neue Gesamtausgabe der Werke C.Ph.E. Bachs ist in Vorbereitung bei Oxford University Press

Faksimiles von den Hauptquellen der Orgelsonaten in: *The Collected Works for Solo Keyboard*, Bd. 4 (Berg), Garland

BACH, Wilhelm Friedemann:  
*Orgelwerke* (2 Bde.) (Fedtke), PT  
Bd. I: *Fugen*  
Bd. II: *Choralsvorspiele, Fugen*

*Gesammelte Orgelwerke*, Kalmus

HAYDN, Joseph:  
*Flötenuhrstücke (Werke für das Laufwerk)* (Schmid), Nagel

*Concerti* für Orgel und Orchester  
in C (Hob. XVIII,1), BH  
in F (Hob. XVIII,7), Universal  
in C (Hob. XVIII,10), Henle

HOMILIUS, Gottfried August:  
*Choralsvorspiele* (Albrecht), BH

KELLNER, Johann Peter:  
*Ausgewählte Orgelwerke* (Feder), Kistner/Siegel  
*Sechs Choralsvorspiele* (Lohoff), Heinrichshofen

KITTEL, Johann Christian:  
*Sechzehn Präludien* (Stockmeier), Mösel  
*24 Chorale Preludes*, Simrock

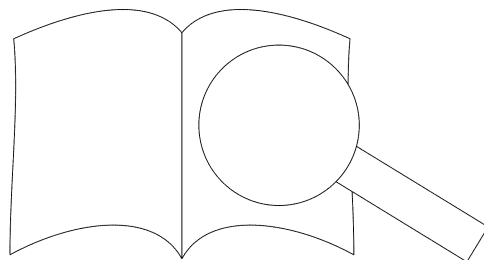
KNECHT, Justin Heinrich:  
*Stücke aus der Orgelschule* samt Auszüge (Lohoff, Forberg)  
Bd. I: *Variationen*  
Bd. II: *Rondos und Cantabiles*

*Die Auferstehung Jesu, ein Trio* (Lohoff, Forberg), Universal Edition

*Drei Trios/Kleines Oboenquartett* (Kooiman), Harmonia-uitgave

KREBS, Johann Ludwig:  
*Sämtliche Orgelwerke*  
Bd. I: *Praeludien*  
Bd. II: *Praeludien*  
Bd. III: C  
Bd. IV: C

*Orgelmusik, Serie I, Bd. 9, BVK*



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

MOZART, Wolfgang Amadeus:

*Orgelwerke* in 5 Bänden (M. Haselböck), Universal Edition

Bd. I: *Sechs Stücke* (aus KV 399, 401, 443, 153, 154, 574)

Bd. II: *Adagio und Fuge* in c-moll (KV 546)

Bd. III: *Adagio und Rondo* in c/C (KV 617), *Adagio* in C (KV 356 [617a])

Bd. IV: *Drei Stücke für Orgel solo* (KV 594, 608, 616); mit Faksimile von KV 616

Bd. V: *Fantasie* (KV 594), *Fantasie* (KV 608), *Fuge* (KV 401) zu vier Händen

*Drei Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr* (KV 594, 608, 616) (Henking), Doblinger

*Sämtliche Kirchensonaten*, Einzelausgaben in fünf Heften (Dounias), BVK

RINCK, Johann Christian Heinrich:

*Floeten-Concert* in F op. 55 (Weyer), Forberg

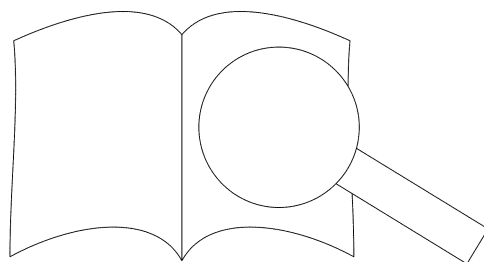
*Ausgewählte Orgelwerke* (Hänlein), PT

*Präludien und Fugen* (in d, B) (Busch), Harmonia

*Zwölf Trios* (Kooiman), Harmonia

*Div. freie Werke und Choralvorspiele* (op 1, 2, 8, 12, 40, 47, 49, 53) bei ST

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





5. Die grundsätzliche Tendenz in Richtung Legato als Hauptanschlagsart bezeugt die Anmerkung Türks, daß die Kürzung auf die Hälfte des notierten Werts, wie es C.Ph.E. Bach verlangt, nicht empfehlenswert sei, denn dann möchte der Vortrag doch wohl zu kurz (hackend) werden (T 356).

6. Simon Sechter, Bruckners konservativer Lehrer, spricht noch Mitte des 19. Jahrhunderts von guten und schlechten Noten.

7. Man bedenke aber, daß sowohl der Herzschlag als auch das Atmen im auftaktigen jambischen Rhythmus v-erfolgen.

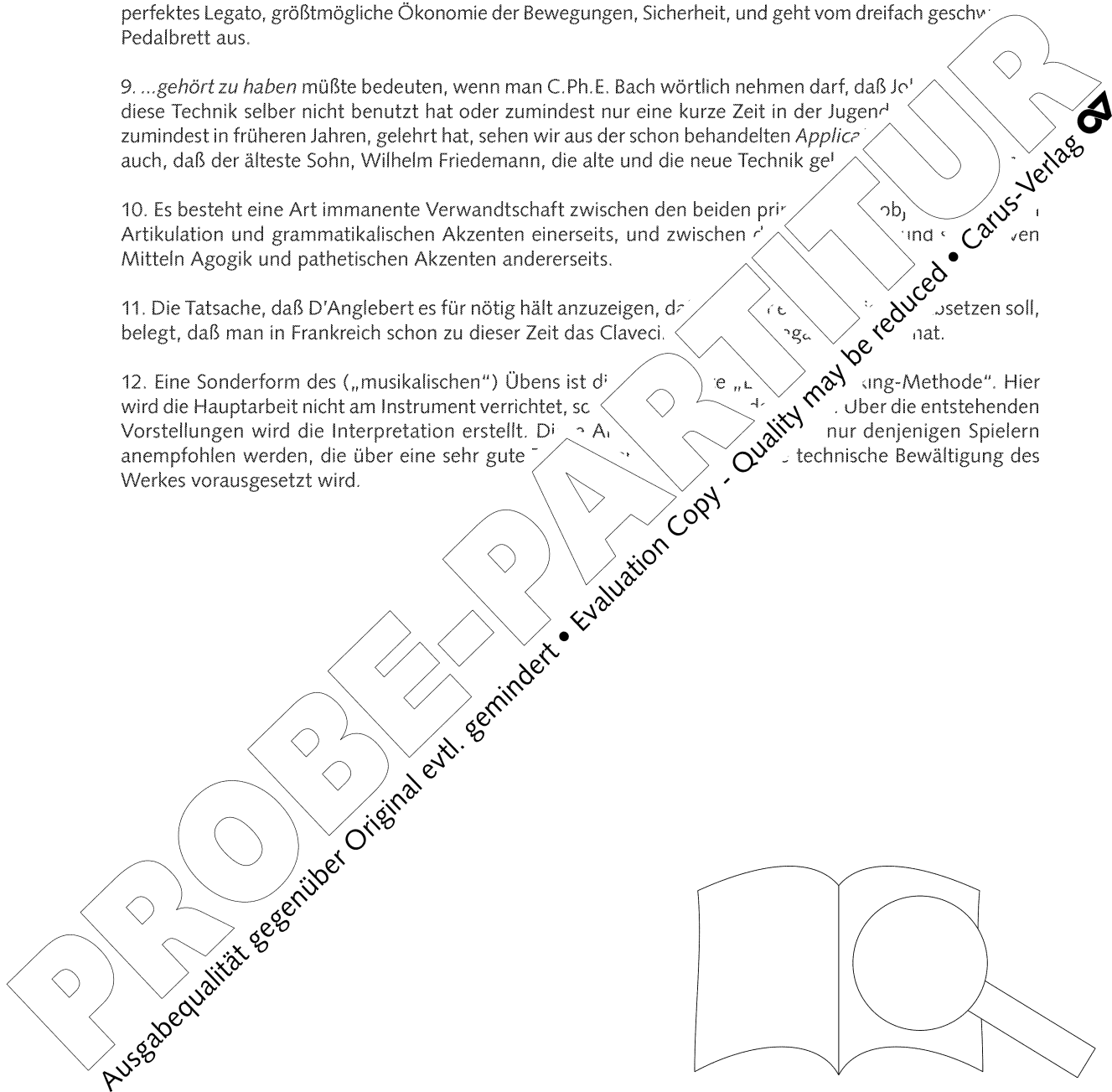
8. Die Germani-Technik (nach ihrem „Erfinder“, dem Petersdom-Organisten Fernando Germani genannt) basiert auf völliger Gleichstellung von Spitze und Absatz, die in möglichst regelgebundener Abfolge eingesetzt werden. Diese Spieltechnik hat folgende Zielsetzungen: vollkommene rhythmische Gleichmäßigkeit, perfektes Legato, größtmögliche Ökonomie der Bewegungen, Sicherheit, und geht vom dreifach geschw. Pedalbrett aus.

9. ...gehört zu haben müßte bedeuten, wenn man C.Ph.E. Bach wörtlich nehmen darf, daß Jc' diese Technik selber nicht benutzt hat oder zumindest nur eine kurze Zeit in der Jugend' zumindest in früheren Jahren, gelehrt hat, sehen wir aus der schon behandelten Applicaz auch, daß der älteste Sohn, Wilhelm Friedemann, die alte und die neue Technik ge'

10. Es besteht eine Art immanente Verwandtschaft zwischen den beiden pri' Artikulation und grammatikalischen Akzenten einerseits, und zwischen ' und ' ven Mitteln Agogik und pathetischen Akzenten andererseits.

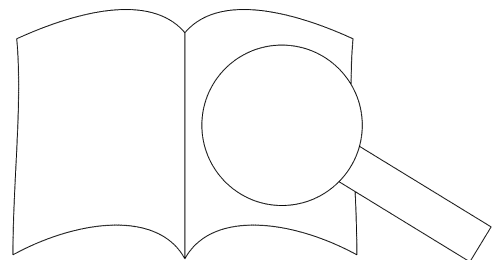
11. Die Tatsache, daß D'Anglebert es für nötig hält anzuzeigen, dz' 'setzen soll, belegt, daß man in Frankreich schon zu dieser Zeit das Claveci. nat.

12. Eine Sonderform des („musikalischen“) Übens ist d' e „L. ang-Methode“. Hier wird die Hauptarbeit nicht am Instrument verrichtet, sc. Über die entstehenden Vorstellungen wird die Interpretation erstellt. Di. A, nur denjenigen Spielern anempfohlen werden, die über eine sehr gute - technische Bewältigung des Werkes vorausgesetzt wird.




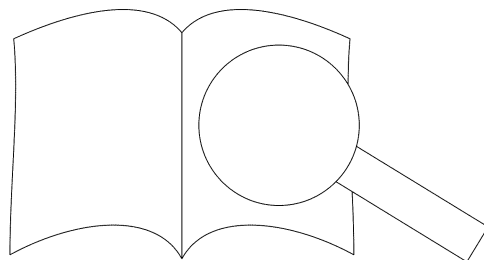
# Index

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





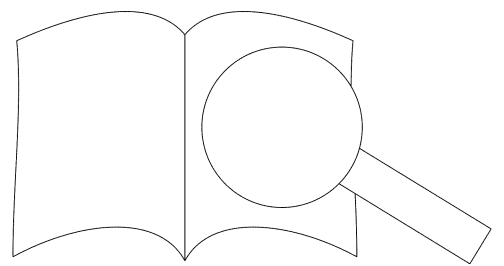
**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



# Index

Absatz (Pedalspiel) 50ff  
 Absprache 24f  
 Accelerando 124, 150  
 Accent 183 (Frankreich), 233ff (J.S. Bach), 239 (J.S. Bach)  
 Accento (It.) 119  
 Accentus (Praetorius) 143  
 Acciaccatur 252  
 Adagio 83  
 Adagissimo 235  
 Adnuculatio (Muffat) 205  
 Ältere deutsche Tabulatur 40, 132  
 Äqualverbot 137, 226  
 Affekt 101, 104, 235, 273  
 Affetti cantabili (Frescobaldi) 121f  
 Agogik 87ff  
 Agrément (Nivers) 194  
 Agrément ou pincement (Jullien) 195  
 Agricola, J.F. 133, 263  
 Aguilera de Heredia, S. 207, 215  
 Akzent, grammatikalischer 60, 88, 314  
 Akzent, logikalischer 265  
 Akzent, pathetischer (oratorischer) 88ff  
 Akzidentien 125, 132  
 Alla breve 59, 80f, 129f  
 Allegro 83  
 Ammerbach, E.N. 40, 196  
 Anapäst 33  
 Andante 83  
 Andreas-Bach-Buch 156  
 Anglebert, J.-H. D', s. D'Anglebert  
 Angleichung (bei Triolen) 127, 263  
 Anschlag (Definition) 24  
 Anschlag (Verzierung) 276  
 Anschlag aus dem Ellenbogengelenk 69f,  
 Anschlag aus dem Handgelenk 4f, 59ff, 74  
 Anschlagsdynamik 9, 34f, 68, 74  
 Ansprache 24, 33, 313  
 Antegnati, C. 114, 117  
 Antico, A. 113  
 Antizipation 232, 277  
 Apoggiatura (Musik)  
 Arpeggio / Arpeggiatura 277, 278, 279  
 Artikulativ  
 Artikulier  
 Assai 277  
 A' 277

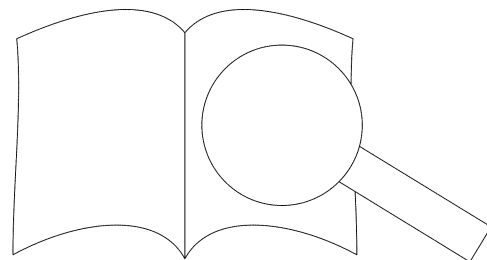
Bach, Johann Christoph 196  
 Bach, Johann Michael 196  
 Bach, Johann Sebastian  
*I. Nicht choralgebundene Werke*  
 – Applicatio (994) 41, 64, 110  
 – Aria in F (587) 266ff  
 – Canzona in d (588) 247  
 – Concerto in C nach Vivaldi (594) 226  
 – Concerto in C nach Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar (595) 228  
 – Concerto in d nach Vivaldi (596) 57, 222, 227, 246, 268  
 – Concerto in a nach Vivaldi (593) 74  
 – Duetto II in F (803) 253  
 – Duetto IV in a (805) 257  
 – Fantasie und Fuge in c (537) 240, 249  
 – Fantasie und Fuge (unvollendet) in c 222, 241  
 – Fantasie und Fuge in g (542) 67, 277, 269  
 – Fuge in c (575) 241  
 – Fuge in d („Geigen-Fuge“) 277  
 – Fughetta in C (870a) 277  
 – Inventio in C (777) 277  
 – Ouverture in h 277  
 – Partita in a f 277  
 – Passacaglia 24f, 277  
 – Partita oratorica 225, 267  
 – Fuge (und Fuge) in D (532) 277  
 – Fuge in G (572) 28, 221, 227, 277  
 – Fuge (930) 67  
 – Fuge (870a) 63f, 229, 256  
 – Fuge in c (847) 68f, 85  
 – Fuge und Fuge in C (531) 220  
 – Fugium und Fuge in C (547) 26, 81, 111f, 221  
 – Fugium und Fuge in c (546) 221, 263  
 – Fugium und Fuge in c (549) 220  
 – Praeludium in D (850) 69  
 – Praeludium und Fuge in Es (552) 221, 227, 228, 229, 241, 251f, 261f, 270  
 – Praeludium und Fuge in e (533) 61  
 – Praeludium und Fuge in e (548) 221, 222, 240, 269  
 – Praeludium in e (855a) 69  
 – Praeludium in e 277  
 – Praeludium 227, 277  
 – Praeludium 277  
 – Praeludium 245, 277



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



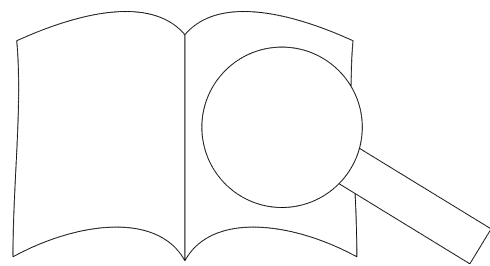
- Belcanto 10  
 Belebungsstriller 236f  
 Berg, A. 12  
 Bermudo, J. 207, 211, 213  
 Bertoldo, S. 114  
 Betonungstakt 59  
 Bindebogen, s. Legatobogen  
 Blitheman, J. 216  
 Blockwerk 135, 138  
 Böhm, G. 31, 99, 132  
 Bombus (Schwärmer) 145  
 Bon goût (Definition) 14  
 Bourrée 176  
 Boyvin, J. 14, 159, 166, 195  
 Brahms, J. 11, 12  
 Brisé (luthé), style 172  
 Bruhns, N. 132, 134  
 – Nun komm, der Heiden Heiland 133, 158  
 – Praeludium in G 143, 157  
 – Praeludium in e (groß) 94, 148ff  
 – Praeludium in e (klein) 153f  
 Buchner, J. 29, 39f, 41, 132, 196  
 Bull, J. 29, 36ff, 49, 216  
 Buttstett, J.H. 145  
 Buxheimer Orgelbuch, das 50, 159, 196, 216  
 Buxtehude, D. 132  
*I. Nicht choralgebundene Werke*  
 – Canzonetta in e (169) 143  
 – Ciacona in c (159) 156  
 – Ciacona in e (160) 156  
 – Fuge in C (174) 158  
 – Passacaglia in d (161) 158  
 – Praeludium in C (137) 30, 44  
 – Praeludium in D (139) 138, 139, 146ff  
 – Praeludium in E (141) 60, 142, 154  
 – Praeludium in e (142) 47, 138, 153  
 – Praeludium in F (145) 154  
 – Praeludium in fis (146) 146, 155f  
 – Praeludium in g (149) 43, 147f  
 – Praeludium in g (150) 138f  
 – Praeludium manualiter in e  
 – Praeludium in A (151)  
 – Praeludium in a (152)  
 – Toccata in d (153)  
 – Toccata in F (154)  
*II. Choral*  
 – Magnif  
 – Magnif  
 – Magnif (204) 158  
 – Magnif (204) in gemein (210) 150,  
 Heiland (211) 46  
 (18) 155, 158  
 et der Morgenstern (223) 133  
 Cabanilles, J. 207, 212  
 Cabezón, A. de 95, 100, 207  
 Cadence (tremblement) simple 174  
 Cadence particulière (Raison) 195  
 Cadireta 209  
 Caeremoniale Parisiense 160  
 Cammer–Styl 81  
 Cantabile 122, 313  
 Canzona (alla francese) 117, 129, 158  
 Canzonetta 158  
 Capriccio 129  
 Carreras extraordinarias (Correa) 213  
 Cavalieri, E. de 93  
 Cavazzoni, G. 114  
 Cavazzoni, M.A. 113, 129  
 Celler Tabulatur, die 131  
 Césation (Couperin) 90  
 Chaumont, L. 164  
 Chœur 181  
 Choralfantasie 157  
 Chute 186, 241  
 Ciaccona (Ciacona) 129, 156  
 Circulo 96, 245  
 Clamatione (Diruta)  
 Clavichord 9, 12  
 Clérambault, J.  
 Codex Faer  
 Coelho  
 Color  
 Co  
 Con  
 Copel, auch Copel, Koppel) 198  
 Composé 162  
 Corrente (It.) 116  
 Correa de Arauxo, F. 79, 207f, 211ff  
 Corrente 129  
 Corrette, G. 159, 162  
 Corrette, M. 160, 175  
 Corta (Figura) 96  
 Coulades 169, 176, 190  
 Coulé 176  
 Coulement d'une tierce 176  
 Coulement des  
 Couperin, F.  
 – Messe pc  
 Dialog  
 – Messe pc  
 Cromc  
 Plein c



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

Récit de Cromorne 184f  
 Tierce en taille 185  
 Couperin, L. 159, 199  
 Coxsun, R. 100, 216  
 Croches égales 172  
 Czerny, C. 283  
 D'Anglebert, J.-H. 99, 229f, 314  
 Daktylus 32  
 Dandrieu, J.F. 160, 174, 175  
 Daquin, L.-Cl. 160  
 Daumengebrauch (alter Fingersatz) 36, 61  
 Daumenuntersatz 61  
 Détaché (D'Anglebert) 99  
 Détacher les Nottes (Loullié) 172  
 Diabolus in musica (Tritonus) 100  
 Dieupart, Ch. 220  
 Diminutionen 95, 97, 118, 169  
 Diruta, G. 27, 41, 117, 119  
 Dom Bedos de Celles 53, 163  
 Doppelpedal 56, 139, 140  
 Doppelpunktierung 154f (Norddeutschland), 193, 205 (Muffat)  
 Doppelschlag 235, 244, 268, 284  
 Doppelt-Cadence (Double-Cadence) 194 (Raison), 236, 244 (J.S. Bach)  
 Double (Doublé) 179f, 185 (Couperin)  
 Double port de voix 184  
 Drücken (Anschlag) 27  
 DuMage, P. 160  
 Dunstable, J. 216  
 Dupré, M. 10  
 Echo (Nivers) 167  
 Echoeffekte 151, 191, 259  
 Effetti (Frescobaldi) 118  
 Egale Ausführung der Begleitung in f 184  
 Ellenbogengelenk (Anschlag) 69ff, 74,  
 Empfindsamer Stil 273f  
 Erbach, Chr. 196  
 Exclamation (Muffat) 207  
 Falsas (Correa) 207  
 Fantasia 129, 158  
 Fasolo, G.B. 127  
 Fermate 94 (I)  
 Fiffaro 117  
 Figura  
 Figur.  
 Fingerring 65f, 100, 313  
 Fingerhook, The 217  
 Fingerring 218f  
 Fingerring 22, 23

Forlane 180  
 Frescobaldi, G. 83, 114, 273, 313  
 – Capriccio sopra la Bassa Fiamenga 100, 130  
 – Fiori musicali 78, 114f, 123, 132  
 Christe (Messa della Domenica) 313  
 Toccata avanti la Messa della Domenica 114f  
 Toccata cromatica per le levatione (Messa della Domenica) 128  
 Canzon dopo la Pistola (Messa della Madonna) 127f  
 Toccata per le levatione (Messa delli Apostoli) 119  
 – Cento Partite sopra Passacagli 130  
 – Corrente del Balletto (Il secondo libro di tr... 126  
 – Partite sopra la Monica 128  
 – Il primo libro di capricci..., Vorwort  
 – Il primo libro di toccate  
 Vorwort 78, 120ff  
 Toccata terza 95, 115 (r  
 Toccata sesta 119, 17  
 – Il secondo libro di tr  
 Toccata sesta  
 Toccata nor... 7,  
 Toccata  
 Freinsberg  
 Froberg  
 Fugue  
 F... 54  
 F...  
 F... 152, 206  
 F... (Paumann) 196  
 F... 105  
 F... Nummer 57  
 F... 199  
 F... A. 114, 126  
 F... G. 114  
 F... alanter Stil 257, 273  
 Gebrochene Oktave 37  
 Gebundene Schreibart 313  
 Germani-Technik 54, 314  
 Geschnellter Doppelschlag 278  
 Gibbons, O. 216  
 Gigault, N. 159, 171, 192f  
 Gliederungspause 30  
 Glosas 212  
 Grammatik  
 Grand f  
 Grave f  
 Griepen  
 Grigny,  
 – Mess  
 1er



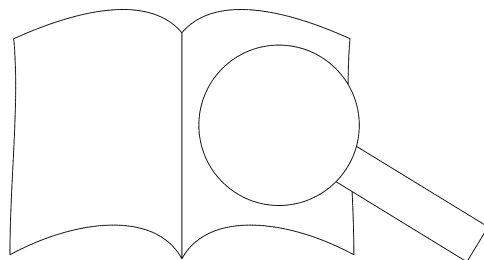
PROBE-PARTITUR

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

Dialogue sur les Grands Jeux 190  
 Duo (Gloria) 190  
 Fugue à 5. qui renferme le chant de Kyrie 188  
 Offertoire sur les grands jeux 190  
 Recit de tierce en taille 190  
 Trio (Nr. 13) 190  
 Trio en dialogue (Nr. 4) 188f  
 – Hymnen  
   A solis ortus 204  
   Ave maris stella 187, 191  
   Pange lingua 189, 192  
   Veni creator 84, 99f, 189, 192  
 Groppo (gruppo) 95f (Definition), 113, 124, 141, 144f, 147, 200, 212, 235, 245  
 Gruppenbildende Artikulation 256ff, 265  
 Gruppo, s. Groppo  
 Guilain, J.A. 160, 166  
 Guilmant, A. 10  
 Händel, G.F. 217, 220, 263f, 272  
 Hammerklavier 9  
 Handgelenk (Anschlag) 45, 69ff, 74, 259  
 Harmonisches Tempo 48f, 60, 71, 259, 275  
 Harpègement 175  
 Harpeggio (Bruhns) 151  
 Haßler, H.L. 196  
 Haydn, J. 289  
 Hemiole 86, 89  
 Hesse, A.Fr. 10, 289  
 Hörndl 197  
 Hofhaimer, P. 196  
 Holzhey, J.N. 199  
 Homilius, G. A. 289  
 Hotteterre, J.M. 79, 206  
 Hymni 129  
 Ileborgh, A. 50, 131  
 Inegalität in Deutschland 264  
 Inegalität in England 219  
 Inegalität in Spanien 212f  
 Intavolierung 95, 113, 125  
 Interpunktionszeichen 93f, 100  
 Italienische Tabulatur 115  
 Jambus 33  
 Jeu français 29  
 Jiménez (Ximéne) 150  
 Jullien, G. 150  
 Kauffman  
 Kegel, C.  
 Keil (A-ti)  
 K-

el., 85, 101, 102  
 50, 55, 254, 289

Klang-Fuß (Mattheson) 32, 48  
 Kleber, L. 196  
 Knecht, J.H. 289  
 Koppel (Orgelregister, auch Copel, Copula) 198  
 Kotter, H. (J.) 196  
 Krebs, J.L. 289  
 Krebs, J.T. 247, 289  
 Kuhnau, J. 272  
 Kurze Oktave 37, 213  
 Lalande, M. de 78  
 Largo 83  
 L'Arte organica 114, 117  
 Lebègue, N. 159, 163, 193  
 Legato, echtes bzw. Überlegato 156  
 Legatobogen 98f, 157, 174 (Aufheber Inegalität), 248ff, 275, 283  
 Leimer-Gieseking-Methode (Üben) 314  
 Lemmens, J. 10, 289  
 Lentement 84  
 Lento 84  
 Levatione 117, 129  
 Libro de Tientos y Discursos  
 Libro llamado Arte de Santa Maria) 200 (100  
 Ligatur 98  
 Livre d'orgue  
 Logikalische  
 Lombard (bei Zweier-  
 Lo  
 200  
 200, 281  
 , 156  
 181, 192  
 style 172  
 .. (J.) de 114, 131  
 cat 129, 159, 160  
 er (Verzierung) 95, 97, 148, 245f (J.S. Bach)  
 anual, geteilt 209  
 Manualwechsel 118, 140, 227f  
 Marchand, L. 159, 168, 174, 183, 191  
 Marpurg, Fr.W. 101, 229  
 Mattheson, J. 32, 93, 137, 102  
 Mayone, A. 14, 114, 125, 129, 212  
 Medio registro 213  
 Menuet 177  
 Mensuralnotati  
 Mensurstrich  
 Merulo, Cl  
 Messerrück  
 Messiaen, J  
 Mezzo circ  
 Mezza tira

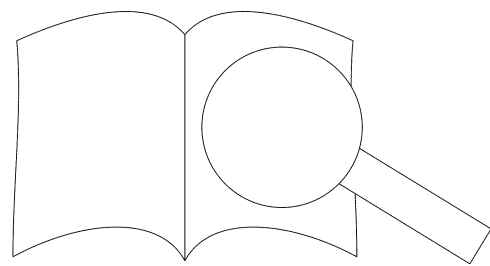
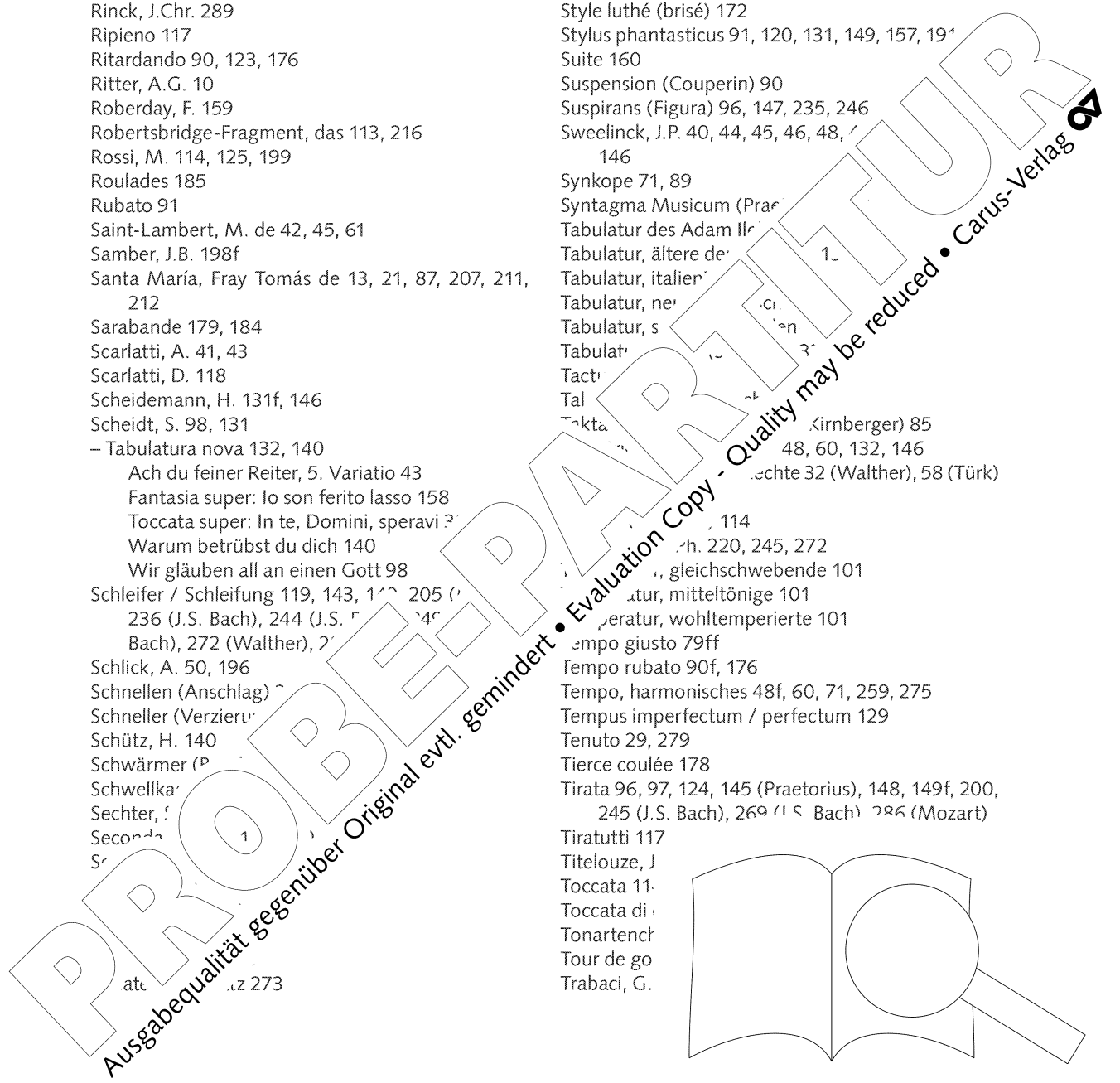


PROBE-PARTITUR  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Redoble senzillo (Correa) 211  
 Reger, M. 11, 268, 313  
 Reihenstilorgel 116, 209  
 Reimann, H. 10  
 Reincken (Reinken), J.A. 132, 136, 141, 145, 157  
 Reperkussionsmotiv 147, 220  
 Retrove 216  
 Rhetorik 14, 265, 273  
 Rhythmisierung (Üben) 107  
 Ribattuta 119, 204  
 Ricercare 113, 129  
 Riemannsche Motivanfangsbetonung 265  
 Riepp, K.J. 199  
 Rinck, J.Chr. 289  
 Ripieno 117  
 Ritardando 90, 123, 176  
 Ritter, A.G. 10  
 Roberday, F. 159  
 Robertsbridge-Fragment, das 113, 216  
 Rossi, M. 114, 125, 199  
 Roulades 185  
 Rubato 91  
 Saint-Lambert, M. de 42, 45, 61  
 Samber, J.B. 198f  
 Santa María, Fray Tomás de 13, 21, 87, 207, 211, 212  
 Sarabande 179, 184  
 Scarlatti, A. 41, 43  
 Scarlatti, D. 118  
 Scheidemann, H. 131f, 146  
 Scheidt, S. 98, 131  
 – Tabulatura nova 132, 140  
     Ach du feiner Reiter, 5. Variatio 43  
     Fantasia super: Io son ferito lasso 158  
     Toccata super: In te, Domini, speravi 114  
     Warum betrübst du dich 140  
     Wir gläuben all an einen Gott 98  
 Schleifer / Schleifung 119, 143, 176, 205 (174) (J.S. Bach), 244 (J.S. Bach), 272 (Walther), 273  
 Schlick, A. 50, 196  
 Schnellen (Anschlag) 107  
 Schneller (Verzierungen) 107  
 Schütz, H. 140  
 Schwärmer (P) 107  
 Schwellka 107  
 Sechter, J. 107  
 Seconda 107  
 S...

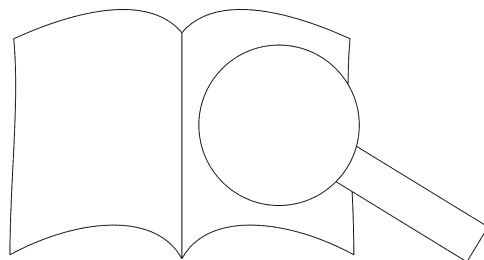
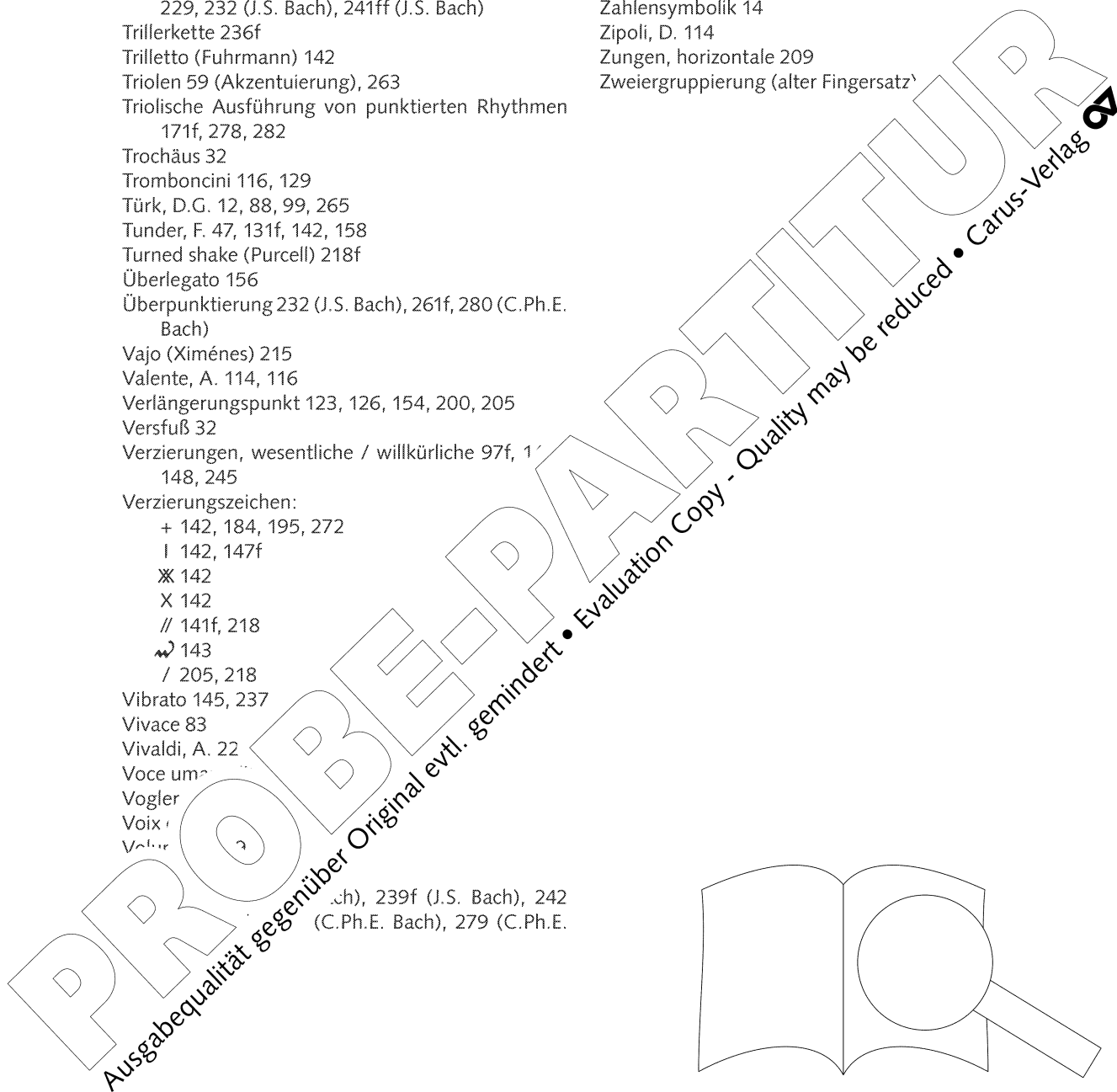
Spaltklänge 139  
 Spanische Zahlen-Tabulatur 116, 207f  
 Speth, J. 14, 196, 202  
 Speuy, H. 131  
 Springer 218  
 Staccato 97  
 Staccatopunkt 99, 248ff, 255, 275  
 Stanley, J. 219  
 Steigleder, A. / J.U. 122, 196  
 Straube, K. 10  
 Strich (Artikulation) 275, 283  
 Stufendynamik 281  
 Sturm und Drang 273  
 Style luthé (brisé) 172  
 Stylus phantasticus 91, 120, 131, 149, 157, 191  
 Suite 160  
 Suspension (Couperin) 90  
 Suspirans (Figura) 96, 147, 235, 246  
 Sweelinck, J.P. 40, 44, 45, 46, 48, 146  
 Synkope 71, 89  
 Syntagma Musicum (Praetorius) 148, 149f, 200, 245 (J.S. Bach), 269 (J.S. Bach), 286 (Mozart)  
 Tabulatur des Adam Ill...  
 Tabulatur, ältere deutsche 114  
 Tabulatur, italienische 114  
 Tabulatur, neapolitanische 114  
 Tabulatur, spanische 116, 207f  
 Tabulatur, türkische 116, 207f  
 Tact...  
 Tal...  
 Takta... Kirnberger) 85  
 ... 48, 60, 132, 146  
 ... rechte 32 (Walther), 58 (Türk)  
 ... 114  
 ... 220, 245, 272  
 ... gleichschwebende 101  
 ... ur, mitteltönige 101  
 ... eratur, wohltemperierte 101  
 ... tempo giusto 79ff  
 ... tempo rubato 90f, 176  
 Tempo, harmonisches 48f, 60, 71, 259, 275  
 Tempus imperfectum / perfectum 129  
 Tenuto 29, 279  
 Tierce coulée 178  
 Tirata 96, 97, 124, 145 (Praetorius), 148, 149f, 200, 245 (J.S. Bach), 269 (J.S. Bach), 286 (Mozart)  
 Tiratutti 117  
 Titelouze, J.  
 Toccata 11  
 Toccata di...  
 Tonartench...  
 Tour de go...  
 Trabaci, G.





Trait (Tirata) 184  
 Traktur, hängende 169  
 Transilvano, il (Diruta) 117  
 Tremblant à vent perdu 162  
 Tremblant doux 162  
 Tremblant fort 162, 163  
 Tremblement appuyé 174, 243, 244  
 Tremblement lié 175, 234, 243f  
 Tremblement ouvert 174  
 Tremblement simple 174f  
 Tremoletto / Tremolo 96, 118, 141, 145  
 Tremulus ascendens / descendens (Praetorius) 141  
 Triller / Trillo 96, 142 (Fuhrmann), 145 (Praetorius),  
 229, 232 (J.S. Bach), 241ff (J.S. Bach)  
 Trillerkette 236f  
 Trillette (Fuhrmann) 142  
 Triolen 59 (Akzentuierung), 263  
 Triolische Ausführung von punktierten Rhythmen  
 171f, 278, 282  
 Trochäus 32  
 Tromboncini 116, 129  
 Türk, D.G. 12, 88, 99, 265  
 Tunder, F. 47, 131f, 142, 158  
 Turned shake (Purcell) 218f  
 Überlegato 156  
 Überpunktierung 232 (J.S. Bach), 261f, 280 (C.Ph.E.  
 Bach)  
 Vajo (Ximénes) 215  
 Valente, A. 114, 116  
 Verlängerungspunkt 123, 126, 154, 200, 205  
 Versfuß 32  
 Verzierungen, wesentliche / willkürliche 97f, 142,  
 148, 245  
 Verzierungszeichen:  
 + 142, 184, 195, 272  
 | 142, 147f  
 ✖ 142  
 X 142  
 // 141f, 218  
 ~ 143  
 / 205, 218  
 Vibrato 145, 237  
 Vivace 83  
 Vivaldi, A. 22  
 Voce umana  
 Vogler  
 Voix humaine  
 Vortragsweise (Bach), 239f (J.S. Bach), 242  
 (C.Ph.E. Bach), 279 (C.Ph.E.

Vorschlag, einen Triller dadurch ersetzen 242, 281,  
 285  
 Wagner, R. 291  
 Walther, J.G. 12, 132, 241, 271f  
 Walze (mech. Musikinstrument) 78, 283  
 Weckmann, M. 131f, 139  
 Wender, J.F. 223  
 Werckmeister, A. 101  
 Werkprinzip 136f  
 Werner, J.G. 10  
 Widor, Ch.M. 10, 289  
 Wynsemer Handschrift 131  
 Ximénes (Jiménes), J. 207, 215  
 Zahlensymbolik 14  
 Zipoli, D. 114  
 Zungen, horizontale 209  
 Zweiergruppierung (alter Fingersatz)



# Neuere Editionen

Ergänzung zur Bibliographie II B. von S. 299

## I. Die in Teil A behandelten oder genannten Werke

BUCHNER, Hans:  
*Recordare* (Radulescu), Doblinger

## II. Die in Teil B behandelten oder genannten Werke

### Kap. I.1. Italien

ANTEGNATI, Costanzo:  
*L'Antegnata e l'Arte Organica*, Armelin

BANCHIERI, Adriano:  
*22 composizioni per organo* (Capaccioli), Edizioni Carrara

CAVAZZONI, Marco Antonio:  
*Recerchari, Motetti, Canzoni, Libro Primo* (Tamminga), Istituto dell'Organo Storico Italiano

*Codex Faenza*  
Ausgewählte Stücke in: *Organum Antiquum* (Radulescu), Doblinger

FRESCOBALDI, Girolamo:  
*Orgelwerke*, BVK  
*Toccate e Partite, libro primo* (Gilbert/Stembridge)  
*Il secondo libro di Toccate...* (Gilbert/Stembridge)  
*Il primo libro di Capricci* (Stembridge)  
*Ricerari, et Canzoni francese* (Gilbert/Stembridge)

*Fiori musicali in partitura* (Stembridge), A...

GABRIELI, Andrea:  
*Sämtliche Werke für Tarr...*  
Doblinger  
Bd. 1: *Intonatione*  
Bd. 2: *Ricerari*  
Bd. 3: *Il terzo libro*  
Bd. 4a un...  
Bd. 5: *Canzoni ariosi*  
Bd...

... 11 pezzi organistici,

### Kap. I.2. Niederlande – Norddeutschland

BÖHM, Georg:  
*Sämtliche Orgelwerke* (Schumacher), ST

BRUHNS, Nicolaus:  
*Sämtliche Orgelwerke* (Vogel), BH

BUXTEHUDE, Dietrich:  
*Keyboard Works* (Belotti), Broude Europe  
Bd. 1: *Free Organ Works*  
Bd. 2: *Organ Chorales*

*Sämtliche Orgelwerke* (Schumacher), ST  
Bd. 1: *Freie Orgelwerke pedaliter*  
Bd. 2: *Freie Orgelwerke pedaliter / manualiter*  
Bd. 3: *Choralbearbeitungen A-L*  
Bd. 4: *Choralbearbeitungen M-W*

*Sämtliche Orgelwerke* (Albrecht)  
Bd. 1: *Freie Orgelwerke (1)*  
Bd. 2: *Freie Orgelwerke (2)*  
Bd. 3: *Freie Orgelwerke (3)*  
Bd. 4: *Choralbearbeitungen A-L*  
Bd. 5: *Choralbearbeitungen M-W*

LÜBECK, Vinzenz:  
*Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke* (2 Bde.)  
*Sämtliche Orgelwerke* (2 Bde.)  
*Sämtliche Orgelwerke* (2 Bde.)

*...nen en Fantasyen*, Edition Cantate Domino

Hieronymus:  
*Orgelwerke* (Beckmann), ST  
*Magnificats, 2 Choralfantasien*  
*19 Hymni*  
*... 3: 10 Kyries und andere Werke*

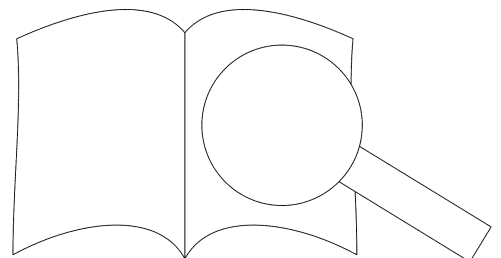
PRAETORIUS, Jakob (II):  
*Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), ST  
*Drei Praeambula, Magnificat-Bearbeitungen* (Belotti), Carus

REINCKEN, Johann Adam:  
*Sämtliche Orgelwerke*

### Kap. I.3. Frankreich

D'ANGLEB  
*Pièces de c...*

ATTAIGNA  
*Magnificat*



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

BOYVIN, Jacques:  
*Premier Livre d'Orgue*, F: FZ  
*Second Livre d'Orgue*, F: FZ

GUILAIN, Jean-Adam:  
*Vier Orgelsuiten zum Magnificat* (Albrecht), Strube

**Kap. I.4. Süd- und Mitteleuropa**

HASSLER, Hans Leo:  
*Sämtliche Werke*, Bd. 13/1 und 13/2 (Wethmüller/  
 Thein), BH  
*Ordinarium et proprium de Apostolis* (Mischiati),  
 Paideia/BVK

HOFHAIMER, Paul:  
*Sämtliche Werke II: Kompositionen für  
 Tasteninstrumente*, Strube

MUFFAT, Georg:  
*Sämtliche Werke für Clavier* (2 Bde.) (Rampe),  
 BVK (mit Musik von Wolfgang Ebner)

PACHELBEL, Johann:  
*Complete Works for Keyboard Instruments*  
 (11 Bde.) (Belotti), Wayne Leupold

SPETH, Johann:  
*Sämtliche Orgelwerke* (2 Bde.) (Melchersson),  
 Doblinger  
*Ars magna consoni et dissoni*, F: Helbling

STEIGLEDER, Johann Ulrich:  
*Ricercar Tabulatura 1624* (2 Bde.) (Siegele)  
*Ricercar Tabulatura 1624 Vol. 1: Le mu*  
 (Carideo), Il levante libreria editrice

**Kap. I.5. Spanien – Portugal**

AGUILERA de Heredia, S:  
*L'œuvre d'orgue* (2 Bde.)

CABEZÓN, Antr:  
*Ausgewählte*  
 (Doderer/Pi...)  
 Bd. 1: f  
 Bd. 2: ntos  
 Bd 3

rancisco:  
 Gesamtband und in 11  
 (vet), Ut Orpheus Edizioni

**Kap. II. J.S. Bach und das Spätbarock in  
 Deutschland**

*Sämtliche Orgelwerke in 10 Bänden – Neue  
 Ausgabe*, BH  
 Bd. 1: *Präludien und Fugen I* – mit CD-ROM  
 (Schulenberg)  
 Bd. 2: *Präludien und Fugen II* – mit CD-ROM  
 (Schulenberg)  
 Bd. 3: *Fantasien, Fugen* – mit CD-ROM (Dirksen)  
 Bd. 4: *Toccaten und Fugen / Einzelwerke* – mit  
 CD-ROM (Zehnder)  
 Bd. 5: *Sonaten / Trios / Konzerte* – mit CD-ROM  
 (Dirksen)  
 Bd. 6: *Clavierübung III / Schübler-Choräle  
 Canonische Veraenderungen über „Vorn  
 hoch“* (Breig)  
 Bd. 7: *Orgelbüchlein* – mit CD-ROM  
 Bd. 8: *Orgelchoräle der Leipzig  
 („18 Choräle“)* – mit CD-ROM

**B. Faksimile**  
*Die achtzehn Groß  
 Veränderungen*  
 Laaber

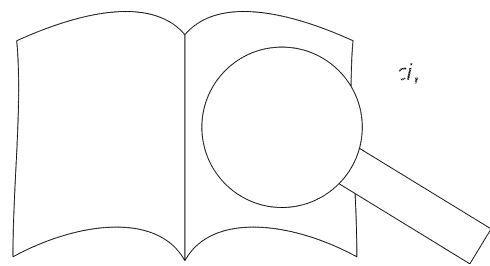
**Kap. II.1**  
 H?  
 Org.  
 Musik  
 onisten  
 August:  
 geistlichen Liedern (Wolf), Carus  
 Johann Peter:  
 werke (Machella), Armelin

KITTEL, Johann Christian:  
*50 Choralvorspiele* (Stockmeier), Mösel

KNECHT, Justin Heinrich:  
*Ausgewählte Orgelwerke* (3 Bde.) (Syré), Forberg

MOZART, Wolfgang Amadeus:  
*17 Kirchensonaten für Orgel solo* bearbeitet  
 (Szathmáry)

RINCK,  
*Floeten*  
 Edizioni  
*Ausgew  
 Praktis*



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