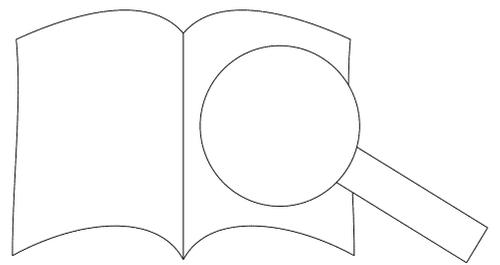
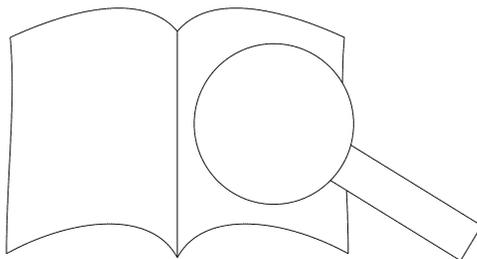


Jon Laukvik
Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis
Teil 1 · Barock und Klassik

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 



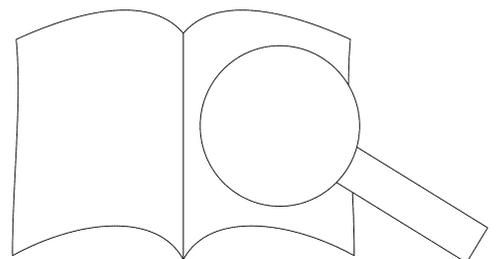
Jon Laukvik

Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis

Grundzüge des Orgelspiels
unter Berücksichtigung
in 3 Teilen

Teil 1
Orgel und
im Barock

 Carus 60.00



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

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

Die Orgelschule zur historischen Aufführung
ist in 3 Teilen erschienen:

Teil 1: Orgel und Orgelspiel im Barock
Dieser Teil besteht aus Text- und Notenbänden
ISBN 978-3-923053-1-1
Text- und Notenband 1: 100 S., 100 S.

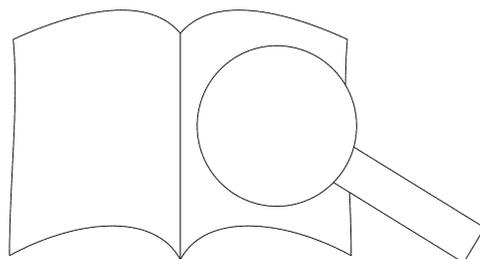
Teil 2: Orgel und Orgelspiel von Mendelssohn bis Reger und Widor
ISBN 978-3-923053-1-2

Teil 3: Orgel und Orgelspiel im 20. Jahrhundert
ISBN 978-3-923053-1-3

Reproduktion
Schrift
Notensatz
Druck und Bindung
BildDruck
H, Filderstadt

6. Auflage 2017

© 2017 by Carus-Verlag, Stuttgart – C
ervielfältigungen jeglicher Art sind ge
Any unauthorized reproduction is prohi
Alle Rechte vorbehalten / All rights rese
2017 / Printed in Germany / www.caru
ISBN 978-3-89948-288-1



Inhalt

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

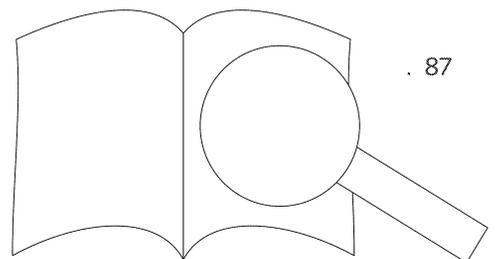
Teil A. Technische und musikalische Grundlagen

Kapitel I. Elementare Spieltechnik – erste musikalische Aspekte

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

Kapitel II. Allgemeine

II.1. Takt und Tempo	78
Tempo 78 – Verhältnis zwischen Taktart und Tempo: <i>Tempo giusto</i> 79 – Notenwert, Charakter, Stil und Tempo 80 – Die Charakterbezeichnungen 83 – Die „zusar“ 85 – Archaische (proportionale) Taktarten 85 – Schwarze	
II.2. Die Artikulation	87
Die Artikulation 87 – Grammatikalische Akzente 88 – Agogik und <i>Tempo rubato</i> 90 – Das barocke <i>Tempo rubato</i> 90 – Die Anwendung der Agogik 91	



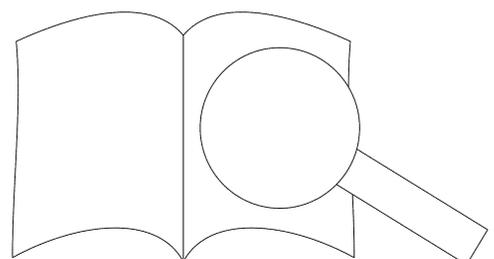
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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	5
II.10. Tempofragen	
II.11. Weitere spätbarocke Komponisten.	

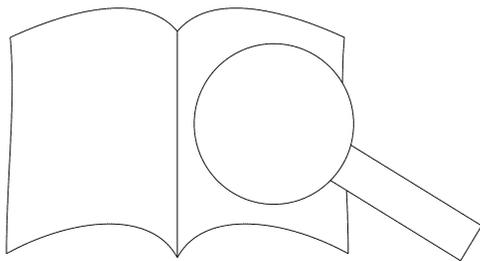
Kapitel III. Die Klassik

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 Musikwissenschaft	292
B. Die Musik in ausgewählten Editionen	299
Anmerkungen	313
Index	317
Neuere Editionen (Ergänzung zu Bibliographie II B)	325



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 



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

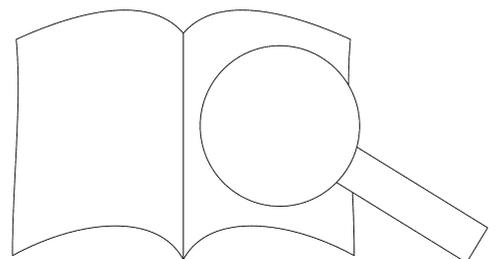
An dieser Stelle ist ein Exkurs über die neuere Geschichte des Orgelspiels nötig, um den Wandel der grundlegenden Orgenspielart, vom Non Legato des Barock und der Romantik, aufzuzeigen. Hierdurch soll darüber hinaus der Zugang zur alten Spielweise erleichtert werden; denn nur, wenn man kennt, was uns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

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sowohl das Orgelspiel als auch die Orgelmusik einen schmerzlichen Qualitätsverfall erfahren. Die Kompositionen verloren an die Schönheit des galanten Stils, das Spiel verlor wegen der Entwicklung des Hammerklaviers an die Klarheit. Dieses neu entwickelte Instrument zog das Interesse der Organisten um und nach 1800 eher Pianisten, die ohne Pedaltechnik – die Orgel schlugen. Diese Pianisten-Organisten nahmen die Orgeltradition der nur wenig entfernten Vergangenheit nicht an. Sie stellten als „moderne“ Musiker vielmehr diese Tradition mehr oder weniger in Vergessenheit. Die Romantiker hegten in interpretatorischer Hinsicht keine Verpflichtung gegenüber der Orgeltradition; der Musicus als quellenlesender Historiker ist ein Kind unserer Zeit.

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

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

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



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

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

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

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

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

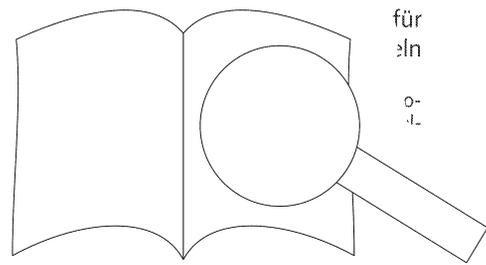
Diese hochromantische und -subjektive Periode wurde von der neoromantischen abgelöst. Diese reagierte auf den das Orchester nachahmenden Orgelbau mit „neobarocken“ Instrumenten. Die Schrittmacher der neoromantischen Musik, auch die guten und lieblichen, wurden durch die Wasserorgel ersetzt. Das Pendel schlug gewaltig zur anderen Seite aus, Neoromantik wurde durch die neobarocke abgelöst. Hatte man sich mit „Einbruch“ der Orgelbewegung besonnen (Orgelbau), ist man aber in puncto Orgelbau in paar Ausnahmen hartnäckig in der vorhandenen romantischen Tradition verblieben.

In Frankreich hat Olivier Messiaen zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal mit der bürgerlich-symphonischen Tradition gebrochen. Die Orgelbewegung, die gänzlich den Regeln seines spätromantischen Lehrers Marcel Dupré entgegenstand, wurde von J. Lemmens und A. F. Hesse zum Thomaskantor selbst zurückführen konnte. Hesse hat es eine solche ununterbrochene Orgelspieltradition nicht gegeben. Die Orgelbewegung in Frankreich gab, zeigt die Tatsache, daß der große Lehrer Straube das bewußte Kürzen schneller Töne gelehrt hat (längere Töne sind aber in der Orgelbewegung nicht möglich).

Gemeinsam ist der Orgelbau und die Orgelbewegung, daß sie durch ihren grundsätzlichen Legatoanbau die Orgelbewegung als Ausdrucksmittel, die differenzierte Artikulation, verkannten, oder zumindest die Orgelbewegung mit Ausnahmecharakter machten, welche stets im Notenbild mit

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

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



für
:In
o-
-L

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

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

Zielgruppen

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

Daher ist es erfolversprechender, dem Anfänger zuerst das Legatospiel anzubringen, um anschließend das hier dargestellte differenzierte Spiel zu erlernen. Als Arbeitsmaterial empfehlen sich die Anfangsübungen gängiger Orgelschulen (Bärenreiter), Finn Viderö (Wilh. Hansen), Flor Peeters (Bd. I, Schönermann), etc. Dabei ist natürlich darauf zu achten, daß man das Legatospiel nicht anfangs übermäßig übt. Paradoxerweise wird in diesen Schulen romantische Spielweise gelehrt. Darüber hinaus kann man z.B. die *30 kleinen Choralvorspiele* op. 108 von J. Brahms als Übungen hinzuziehen.

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

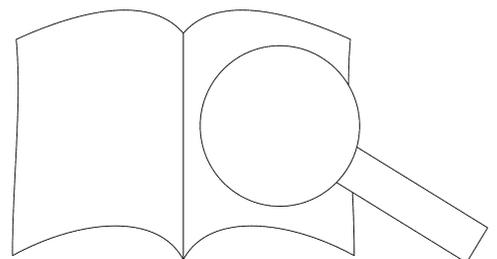
Zum Inhalt und zur Gliederung

Zeitgenössische Komponisten haben die Zahl graphischer Möglichkeiten, die erwünschte Interpretation feinstdifferenzieren zu können (was natürlich einer mehr oder weniger gezielten Entmachtung der Interpretation entspricht), weiter in die Musikgeschichte des Abendlandes zurückblicken, um zu sehen, wie man sich damals verhalten hat, während das Notenbild, weil unbezeichnet, was die klangliche Realisation beabsichtigt.

Die „sparsame“ Musik spiegelt aber nicht aufführungspraktische Anarchie wider, sondern Verlässlichkeit des wissenden Interpreten: nur Ausnahmen von den bekannten Regeln, die zw. ihre Modifikationen mußten im Bewußtsein des Interpreten stehen.

Dies ist die erste von uns zu bestellende Arbeit, haben wir doch keinen direkten Kontakt mit den verflorenen Jahrhunderten. Dies bedeutet, daß der Text gelesen werden muß.

Im Frühbarock recht wenig Literatur über die Spielweise, die damals zu Protokoll bringen, was ohnehin durch



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

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

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

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

In Frankreich sind die Verhältnisse in dieser Hinsicht relativ unkomplex, da die *Livres* normalerweise ihren *Livres* 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 Aufführung in den nördlichen Ländern im Verborgenen liegt. (Was auf größte Vielfalt oder auf eine gewisse 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.

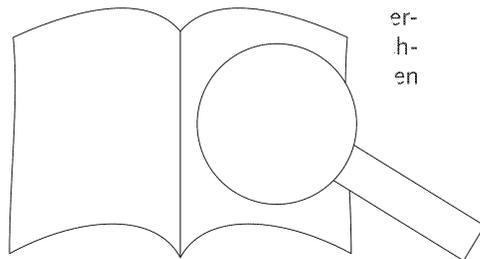
Nach einer knappen Anleitung zur zweifachen Anschlag (die Tongestaltung) und offenbarende Artikulieren behandelt Teil II die *Artikulation* werden in Kap. I. zunächst der *Artikulation* die wahre Klangsphäre (alter) Orgelmusik gewidmet.

Man kann kaum den Zugang zur Interpretation finden, ohne verstanden zu haben, wie ein Interpret damals ein Werk angeht. 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 man mit allen Fingern zuerst beherrschen zu lernen.

*) 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 zu verfallen. 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 gleichem Maße, sondern in etwas unterschiedliche Richtungen. So haben J.-Ph. Rameau und seine Schüler ihr Clavecin grundsätzlich eher legato traktiert, zu einer Zeit, als in Italien ein lebhaftes Non Legato auf dem Clavier bevorzugte. Dieser Unterschied ist als eine Folge der klanglichen Anforderungen angesehen werden, die im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich: harmonisch-melodischer Stil, Deutschland: Vorherrschaft der Fugue.

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

Die Kapitel in Teil B sind nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Die Aneinanderreihung ist dadurch bestimmt, daß erworbene Kenntnisse von den Kapiteln übertragen werden sollen. Z.B. kehrt

der in Kap. I.1. besprochene *stylus phantasticus* in gewandelter Form – wieder, das in Kap. I.3. besprochene inegale Spiel

symbiotisch vereint usw. Außerdem sind die Kapitel so angeordnet, daß auf alle diese Aspekte finden sich in Kap. II. stilistischer Verbindungslinien über Landes- und Epochen Grenzen hinweg gesehen werden.

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

geben, gleichwohl die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und

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

geben, gleichwohl die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und Nationalstilen zu verdeutlichen. Die Kapitel sind so aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Abschnitt über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes

geben, gleichwohl die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und Nationalstilen zu verdeutlichen. Die Kapitel sind so aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Abschnitt über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes

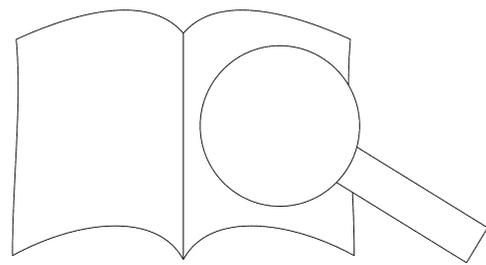
geben, gleichwohl die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und Nationalstilen zu verdeutlichen. Die Kapitel sind so aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Abschnitt über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes

geben, gleichwohl die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und Nationalstilen zu verdeutlichen. Die Kapitel sind so aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Abschnitt über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes

geben, gleichwohl die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und Nationalstilen zu verdeutlichen. Die Kapitel sind so aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Abschnitt über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes

geben, gleichwohl die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und Nationalstilen zu verdeutlichen. Die Kapitel sind so aufgebaut, um den Studierenden durch rasches Sich-Zurückgehen auf die Materie zu erleichtern. Der am Anfang stehende musikalisch-historische Abschnitt über die Entwicklung innerhalb eines Landes oder Gebietes

geben, gleichwohl die Verbindungslinien zwischen einzelnen Komponisten und Nationalstilen zu verdeutlichen. Die Kapitel sind so 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



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 Einbruch, sondern z.B. durch die Werke der Bach-Söhne und -Schüler, noch einmal zu einer Blüte zu gelangen. 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 18. Jahrhunderts im Kontext der ungebrochenen Spieltradition. Sie können als Endpunkt eines großen Erbes angesehen werden und sind daher in Kap. III. behandelt.

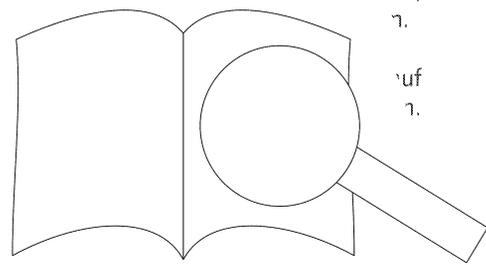
Letzten Endes sollen nicht allein die hier mitgeteilten Stücke, sondern auch der Stil an sich. Nach erfolgreicher Arbeit soll der Spieler in der Lage sein, jedes weitere Werk quasi stilgerecht zu interpretieren. Ohne solche Übung ist der Interpretationsprozeß ganz und gar sinnlos! Allmählich entwickelt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

Die Übersetzungen fremdsprachlicher Texte sind dem Original wie nur möglich gehalten, wenn auch dadurch das Deutsch weniger modern und weniger leicht zu verstehen geraten ist. Meiner Meinung nach sollte die sprachliche Unbequemlichkeit nicht zu Lasten der Verständlichkeit gehen. Die uns manchmal fremd anmutende Gestaltung der zitierten Texte ist ein Abbild von der damaligen Zeit sowie eine Ahnung von der Persönlichkeit des Verfassers. Die Übersetzungen sind nicht in dieser Hinsicht „verbessert“.

Gewisse Aspekte sind beibehalten, so z.B. die Zahlensymbolik oder der rhetorische Gesamtaufbau. Diese Aspekte, die zum tiefen Verständnis der Musik sehr wohl beitragen, werden in der Interpretation gefördert. Die wichtige Frage nach der Temperatursystemen ist nicht weiter angerissen. Eine erschöpfende und somit hilfreiche Darstellung dieser Systeme ist in der Orgelgeschichte I und II enthalten. Hierzu halten die Verlage genügend Literatur zur Verfügung. In der Orgelgeschichte II ist es, zum einen solche Informationen der Werke der behandelten Komponisten.

Die Abbildungen sind gehalten, um das Auffinden einzelner Stellen im Notensystem zu erleichtern – dies wäre ein Verzeichnis verzichtet werden – dies wäre ein Verzeichnis.

Für die Abbildungen, 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)

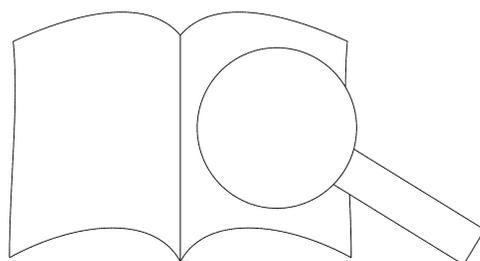
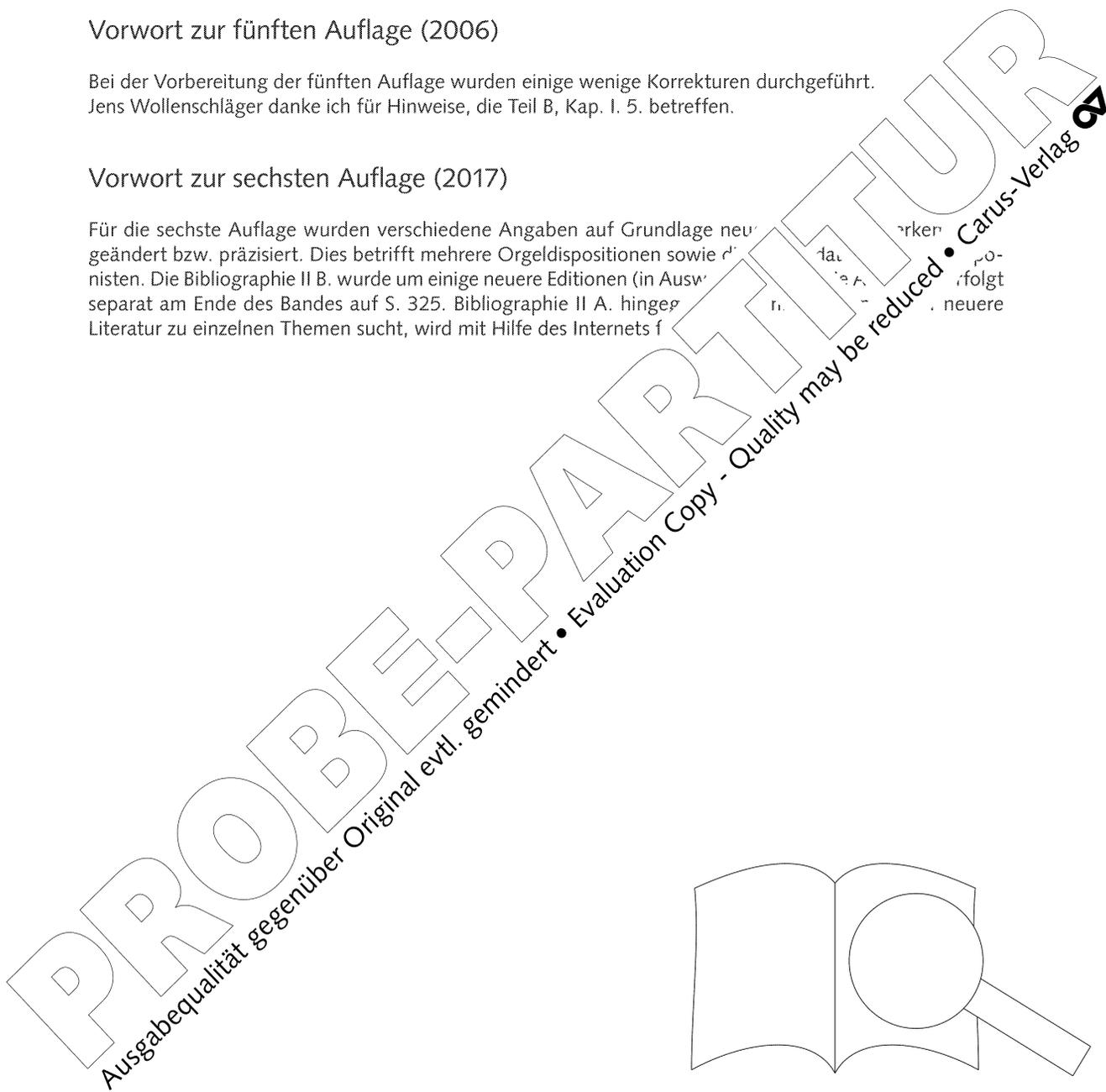
In Verbindung mit der Drucklegung der dritten Auflage ist der Text leicht überarbeitet worden. An einigen Stellen wurde der Inhalt präzisiert, Notenbeispiele wurden dabei hinzugefügt und die beiden Bibliographien auf den neuesten Stand gebracht. Für Korrekturlesen und inhaltliche Anregungen danke ich 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, die Bibliographie II A. hingegen separat am Ende des Bandes auf S. 325. Bibliographie II A. hingegen wird mit Hilfe des Internets für neuere Literatur zu einzelnen Themen sucht, wird mit Hilfe des Internets für neuere



Bibliographie I

Quellenverzeichnis (Primär- und Sekundärliteratur)

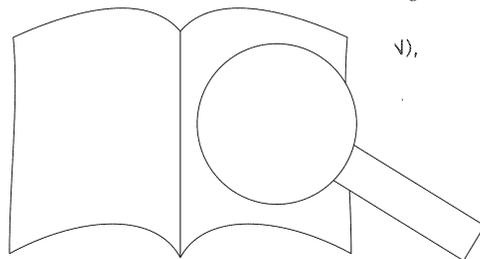
Um den Text nicht unnötig mit Quellennachweisen zu belasten, sind die zitierten Quellen in verkürzter Form mit Buchstaben und Zahlen gekennzeichnet. So heißt z.B. T 91, daß das angeführte Zitat auf Seite 91 in Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule* in der unten bei T angegebenen Ausgabe zu finden ist.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

Weitere Abkürzungen:

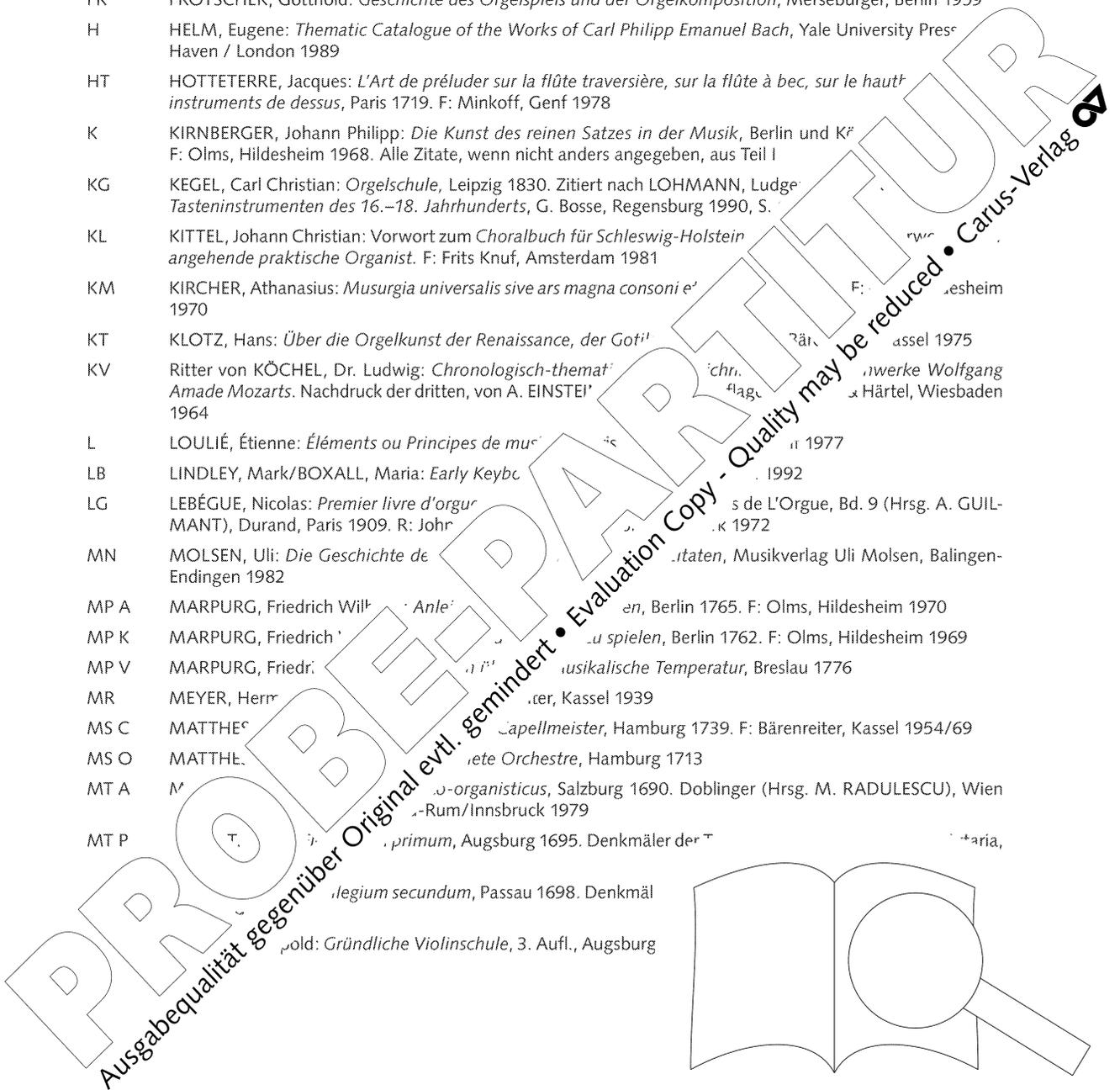
F: Faksimile

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 1813. F: Bärenreiter, Kassel 1968
- BK *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Jahrestag der Deutschen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft vom 25.-27. März 1985*, hrsg. von W. HOFFMANN und A. SCHULZE, Leipzig 1988
- BM BERMUDO, Juan: *Declaración de Instrumentos musicales*, Madrid 1555. F: Bärenreiter, Kassel 1968
- BN BACH, Carl Philipp Emanuel(?): *Verzeichnis der Werke des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1743. F: Bärenreiter, Kassel 1968. *Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, Garland Publishing, Inc. New York 1988
- BR BUCHNER, Hans: *Sämtliche Orgelwerke*, Leipzig 1974. F: Bärenreiter, Kassel 1968
- BS BROSSARD, Sébastien de: *Dictionnaire des termes de Musique* (seconde édition). F: Frits Knuf, Hilversum 1965. Alle Zitate aus Stichwortverzeichnis
- BuxWV KARSTÄDT, Georg: *Thesaurus musicalis*, Nürnberg 1680. F: Bärenreiter, Kassel 1968
- BWV SCHMIEDER, Wolfgang: *Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*, 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990
- CA CABEZÓN, Antonio: *Tratado para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, Madrid 1578, in: *Geography of Music*, ed. by R. B. Taylor, The Institute of Mediaeval Music, Brooklyn 1967/1972
- CF COFFRINI, Giovanni: *Trattato de tientos y discursos de musica practica y 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.
- CO COFFRINI, Giovanni: *Art de toucher le Clavecin*, Paris 1717. F: Bärenreiter, Kassel 1968
- COFFRINI, Giovanni: *Die Kunst das Clavecin zu spielen*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1981
- COFFRINI, Giovanni: *Vorwort zu Messe du 8^e ton*, Paris 1911. F: Fuzeau, Courlay 1991
- COFFRINI, Emilio del: *Rappresentazione di anima et di corpo*, Venedig 1593. F: Frits Knuf, Wiesbaden 1968
- COFFRINI, Emilio del: *Il Transilvano*, Venedig 1593. F: Frits Knuf, Wiesbaden 1968
- COFFRINI, Emilio del: zitierten Teil an: D1593 = Teil I; D1609 = Teil II



- 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: *Annuale che contiene tutto quello che deve far un Organista per rispondere al Choro tutto L'Anno*, Venedig 1645. Zitiert nach HAMMOND, Frederick: *Girolamo Frescobaldi – His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge (USA) und London 1983, S. 224
- FR FROTSCHER, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Merseburger, Berlin 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 Kassel 1776. F: Olms, Hildesheim 1968. Alle Zitate, wenn nicht anders angegeben, aus Teil I
- KG KEGEL, Carl Christian: *Orgelschule*, Leipzig 1830. Zitiert nach LOHMANN, Ludwig: *Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, G. Bosse, Regensburg 1990, S. 10
- KL KITTEL, Johann Christian: Vorwort zum *Choralbuch für Schleswig-Holstein angehende praktische Organisten*. F: Frits Knuf, Amsterdam 1981
- KM KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Frankfurt 1673. F: Olms, Hildesheim 1970
- KT KLOTZ, Hans: *Über die Orgelkunst der Renaissance, der Gotik und des Barock*, Kassel 1975
- KV Ritter von KÖCHEL, Dr. Ludwig: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Wolfgang Amadeus Mozarts*. Nachdruck der dritten, von A. EINSTEIN bearbeiteten Ausgabe. F: Bärenreiter, Kassel 1964
- L LOULIÉ, Étienne: *Éléments ou Principes de musique*, Paris 1777. F: Bärenreiter, Kassel 1977
- LB LINDLEY, Mark/BOXALL, Maria: *Early Keyboard Music*, London 1992
- LG LEBÉGUE, Nicolas: *Premier livre d'orgue*, Paris 1909. R: Johann Neumeier (Hrsg. A. GUILLMANT), Durand, Paris 1909. F: Bärenreiter, Kassel 1972
- MN MOLSEN, Uli: *Die Geschichte der Orgelbaukunst in Deutschland*, Balingen-Endingen 1982
- MP A MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Orgelspielen*, Berlin 1765. F: Olms, Hildesheim 1970
- MP K MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Organische Methode zum Orgelspielen*, Berlin 1762. F: Olms, Hildesheim 1969
- MP V MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Musikalische Temperatur*, Breslau 1776
- MR MEYER, Herrmann: *Orgelbau*, Kassel 1939
- MS C MATTHEE, Johann: *Capellmeister*, Hamburg 1739. F: Bärenreiter, Kassel 1954/69
- MS O MATTHEE, Johann: *Orchestre*, Hamburg 1713
- MT A MATHIAS, Johann: *Organisticus*, Salzburg 1690. Döblinger (Hrsg. M. RADULESCU), Wien 1979
- MT P MATTHEE, Johann: *Organum*, Augsburg 1695. Denkmäler der Musikwissenschaft, Passau 1968
- MATTHEE, Johann: *Organum secundum*, Passau 1698. Denkmäler der Musikwissenschaft, Passau 1968
- MATTHEE, Johann: *Gründliche Violschule*, 3. Aufl., Augsburg 1744



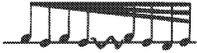
- N NIEDT, Friedrich Erhardt: *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1700–1721. F: Frits Knuf, Buren 1976
- NBA *Neue-Bach-Ausgabe*, Serie IV: Orgelwerke, Bärenreiter, Kassel 1958ff
- NK NIEUWKOOP, Hans van: *Klavier- en registergebruik in Sweelincks orgelwerken*, in: *Het orgel* Nr. 7, 1990
- NL NIVERS, Guillaume-Gabriel: *Premier Livre d'Orgue*, Paris 1665, Bornemann (Hrsg. N. DUFOURCQ), Paris 1963. F: Fuzeau, Courlay 1987
- NM NEUMANN, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, Princeton 1978
- NT NIVERS, Guillaume-Gabriel: *Traité de la Composition*, Paris 1667
- P PETRI, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782. F: Katzbichler, Giebing über Prien am Chiemsee 1969
- Die Bezeichnung (P...) bezieht sich z.T. auf Quellen, die sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz befinden
- PC PRINTZ, Wolfgang Caspar: *Compendium musicae signatoriae & modulatariae vocalis*, Dresden 1689, F: Hildesheim 1974
- PL PURCELL, Henry: *A Choice Collection of Lessons*, London 1696. F: Broude Brothers, New York
- PS PESENTI, Michele: *Il secondo libro delle correnti alla francese*, Venedig 1630. Zitiert nach Frederick: *Girolamo Frescobaldi – His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge 1983, S. 224
- PT II/III PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum*, Bd. II/III, Wolfenbüttel 1619. F: Bärenreiter, Kassel 1953
- Q QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752. F: Bärenreiter (Ausgabe 1789), Kassel 1953
- RM RAMEAU, Jean-Philippe: *Pièces de clavecin*, Paris 1724. Zitiert nach Frederick: *Jean-Philippe Rameau – The Art of Playing the Clavecin*, New York 1969. Neuauflage bei Heugel, Paris 1979
- RN RAISON, André: Vorwort zu *Premier livre d'orgue*, Paris 1688
- S SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bielefeld 1771. F: Hildesheim 1967
- SB SALMEN, Walter (Hrsg.): *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 1978
- SL SAINT-LAMBERT, M. de: *Les Principes du Clavecin*, Paris 1705. F: Hildesheim 1974
- SM Fray TOMÁS de Santa María: *Libro Llamado de Instrucción para el Clavichord*, Madrid 1565. F: Minkoff, Genf 1973. Hier zitiert nach der auszugsweisen Übersetzung *beim Clavichordspiel* von Eta Harich-Schneider und Ricard Boade, Köln 1962
- SP SPEER, Daniel: *Grund-richtiger Kunst- und Vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst, Oder Vierfaches Musicum*, Weimar 1755. F: Bärenreiter, Kassel 1953/1967
- ST SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura für die Violen der deutscher Tonkunst*, 1. Folge, Bd. 1, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1958
- T TÜRCK, Daniel Gottlieb: *Clavier-Übung*, Weimar 1789. F: Bärenreiter, Kassel 1957/67
- V VENETI, Maarten: *De geschichte der Orgelkunst 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, Cambridge University Press, Cambridge 1977



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)

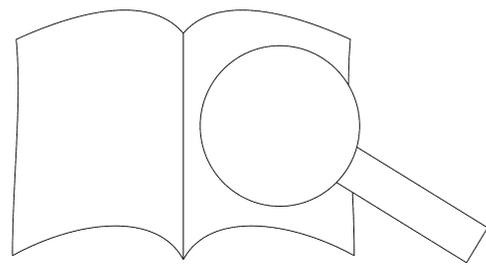
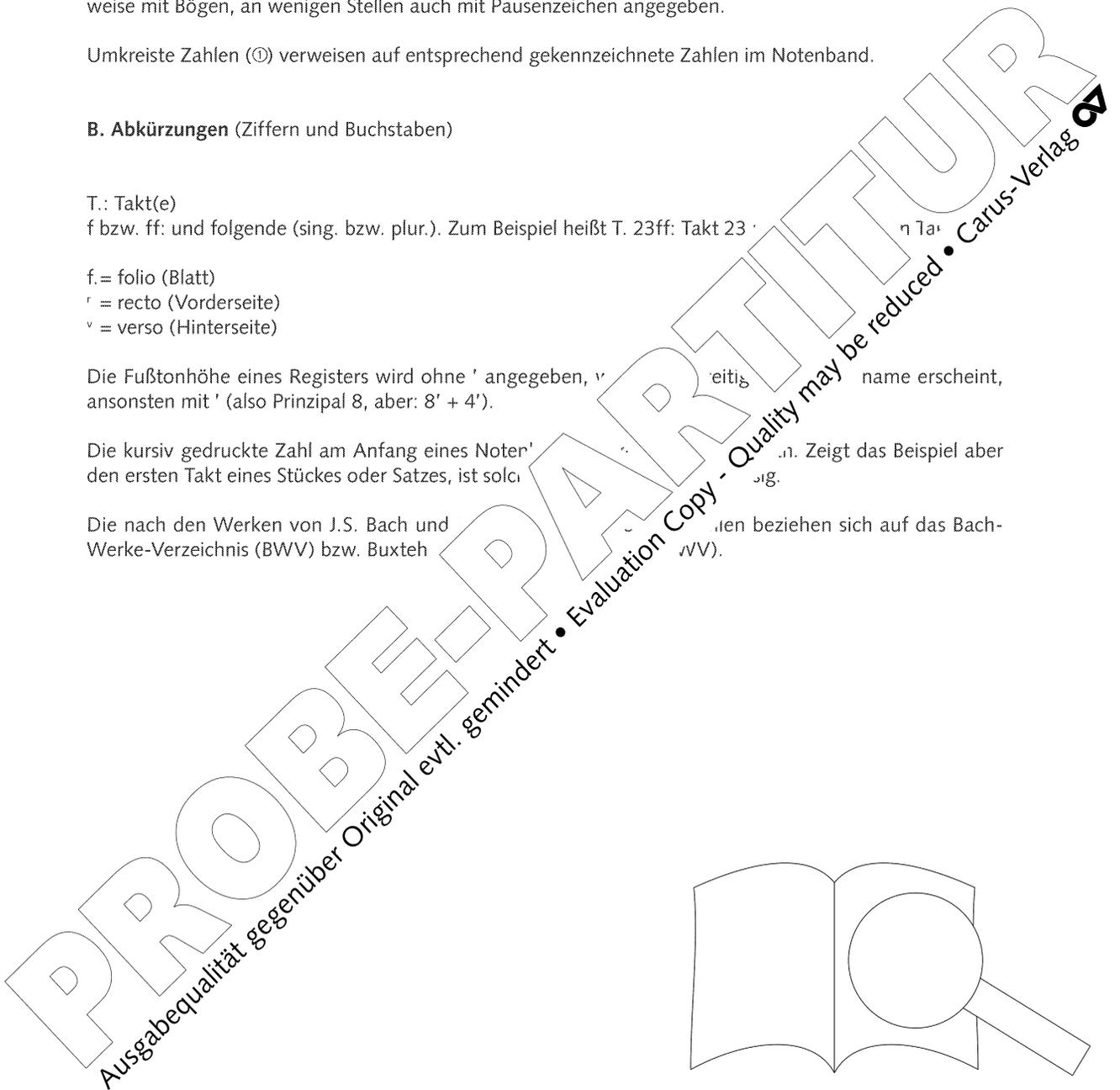
r = recto (Vorderseite)

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



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 schwerer

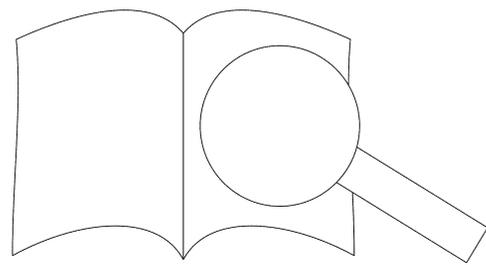
Man beachte im folgenden, daß die Position eines Armteiles naturgemäß diejenige ist, die bei der hier angestrebten Spieltechnik ist es die hauptsächliche Aufgabe der Arm- (bzw. die Füße) in die richtige Spielposition zu bringen, d.h. lockere, aber schnelle Rückwärtsbewegungen (beim Manualwechsel auch 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, daß der Oberarm die Innenseite des ganzen Oberarms befindlichen Ballons kugelförmig ausfüllt, ist eine Ausführung von Verzerrungen gerade durch ein bewußtes Lockern des Ellenbogens.

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

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

Von Fall zu Fall ist eine höhere oder tiefere Position empfehlenswert sein. Die günstige Position ist diejenige, an durch die Vorstellung, einen relativ kleinen Ball locker in der nach oben gehalten zu halten. Dreht man die Hand so, daß die Handgelenke die

einander liegenden Tasten so passen, daß sie nicht zu weit auseinander gezogen [werden] muß, sondern daß sie leicht bewegt. 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.

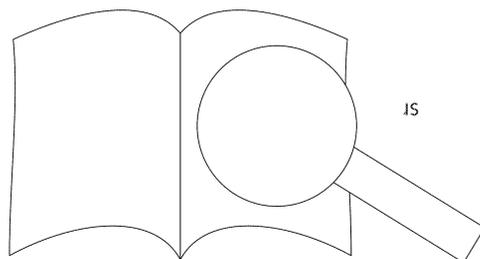
Im weiteren wird diese entspannte Haltung der Hand Quinhaltung genannt. Diese Quinhaltung war der Normalfall, C.Ph.E. Bach beschreibt aber das in der romantischen Spieltechnik übliche Seitwärtsstrecken der Finger, wodurch entferntere Tasten, auch ohne große Seitenbewegung des Armes, leichter zu erreichen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

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

Bei der Darstellung alter Musik erfolgt (manualiter) der Anschlag grundsätzlich aus dem Handgelenk. J.S. Bach soll mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man 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. Seltener wird das Handgelenk bzw. der Unterarm beim Anschlag ein wenig über der Tastatur angehoben. Bei Akkordspielen auf schwerstgehenden Trakturen darf das Gewicht des Arms nicht zu stark auf das Pedal fallen werden.

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

Die Anschlagstelle soll auf den Untertasten der Nähe der Obertasten sein, bei den beiden Anschlagstellen keine große Lücke, damit (bei Spitzenspiel) zwischen den Tasten überbrücken sind. Spielt man neben dem Manual, muß man in der Mitte der Tastatur, muß im Normalfall der linke Fuß etwas weiter hinten platzieren. Um Tasten im oberen oder unteren Bereich zu erreichen, muß man die Beine in die entsprechende Richtung drehen (wünschte Richtung zu drehen (durch Abstoßen mit dem rechten Fuß im oberen Bereich der Hand nach links, im unteren Pedalbereich entsprechend umgekehrt). Im Barock (Bach's Heut' triumphieret Gottes Sohn (630) sind die mit einem Pfeil gekennzeichneten Tasten Abstoßen geeigneten Tasten (nach rechts bzw. nach links). Der Oberkörper darf man auf der Bank hin und her rutschen.

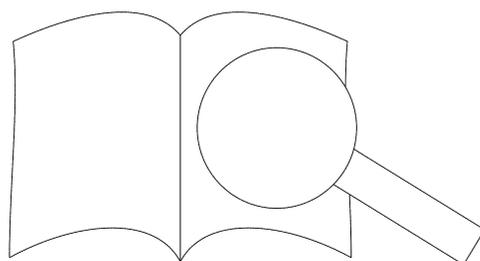


PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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



I.2. Der Anschlag – Tongestaltung

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

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

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

Die Ansprache

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

Ein langsames Niederdrücken der Taste bewirkt – physikalisch nachweisbar – ein 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.⁴ Durch die weiter unten empfo vielschichtige Gestaltung der Ansprache aber automatis

Der Ton

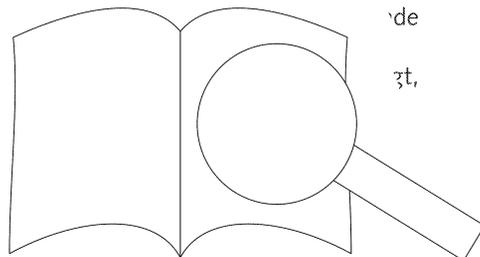
Der Sänger oder Flötist muß einen Ton vor produzieren als auch ausdrucksmäßig ische Körpergefühl geht dem Orgels ist, sobald eine Taste niedergedrückt den Ton in quasi unveränderter Daraus ergibt sich, daß der allem den relativ langen

Die Absprache

Beim Ver Bereich des Tr auch

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

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



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

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

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

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

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

2.

Zur Ausführung, anschließend an die Angaben in Kap. I.1.: Zunächst gemeinsam, in Parallel- und Gegenbewegung; ein ganz langsames, a¹ wählen. Die entspannten Finger befinden sich, wie im vorigen Kapitel gezeig. 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. Die gebührende musikalische Spannung zu gewährleisten.

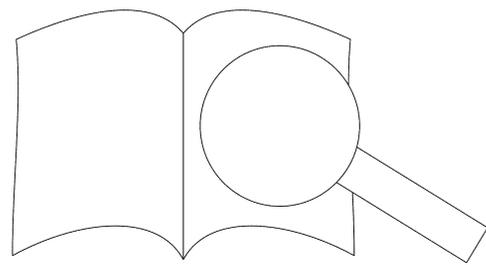
Bei Fingersatz a. verbleibt die Hand in einer einzigen Fingersatz b. muß nach jedem zweiten Ton die ganze Hand nach rechts bzw. links Man zieht den Finger von der Ausgangslage Position die Taste schnell, recht kraftvoll (3) anzuschlagen.

Dieses Hochheben des Fingers und der "ag" sollen neben dem rechten Klang auch eine Stärkung des Unterarm- und .en. Dieser schnelle/starke Schlag ist bei Instrumenten mit relativ schwerer .ender .ste. Der Druckpunkt (Öffnung des Ventils) wird dadurch schnell überwun.

Hat man den Tastenboden angesprochen, inne ückt werden (das soll keineswegs die Folge der oben unten gehalten (nar es Tons sein). Die Taste wird mit möglichst wenig Kraft den Widerstand 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.

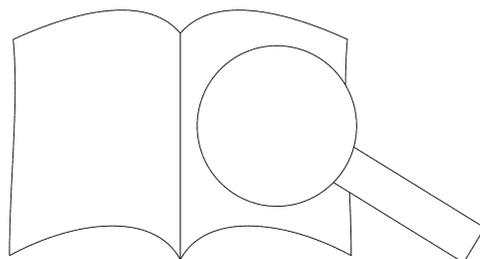
Der Spieler möge nach Bedarf weitere, ähnliche Tonf und verschiedene Fingersätze dabei ausprobieren, und verschiedene Töne mit demselben Finger (3., 2.). Die Hand dabei stets ents dann gemeinsam. Ansonsten verweise ich wie.

Allmählich steigere man die Geschwin



bis man im re gende Noten-/Pauseverhältnisse erreicht:

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



PROBE-PARTITUR
 Ausgabegüte 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.

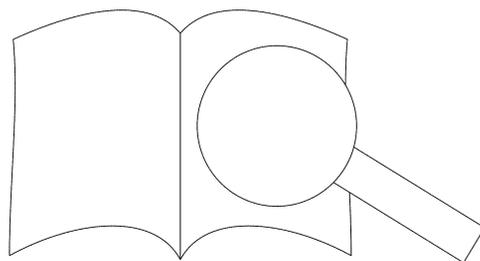
Nun waren bei alten Instrumenten die Untertasten meist kürzer als bei heutiger Norm. Der Abstand zwischen Obertasten- und Untertasten-Ende ist hier klein (s. die Tastaturzeichnung auf S. 37), was das Schnellen allen Tasten mit der Hand in einer Position (quasi vor der Tastatur) ermöglicht. Bei heutiger 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 *fis* ohne weiteres schnellen, das davon Schwierigkeit, und zwar nur durch gleichzeitiges Hochziehen des Fingers durch ein Fingerwurzelgelenk.

Der Pedalanschlag

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

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

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



1.3. Die Artikulation

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

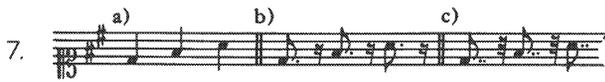
Die Töne auf diese Weise beim Spielen durch Pausen zu trennen, scheint schon vom Anfang des Orgelspiels an übliche Praxis gewesen zu sein. Bei den frühesten großen Orgeln, die mit der ganzen Faust wortwörtlich geschlagen wurden, war das Binden der Töne, ein Legato, bei einem zweistimmigen Manualitersatz 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 wohl gemerkt unabhängig von der verwendeten Spieltechnik, diese zur Konvention gewordene Spielart. Tomás de Santa María heißt es 1565: *Erstens – das ist das wichtigste – muß man beim Schlagen Finger auf die Tasten stets den Finger, der zuerst schlägt, heben, bevor der andere schlägt, der hinter ihm folgt, sowohl beim Aufwärtsspielen wie beim Abwärtsspielen* (SM 26).

Am Ende des hier erfaßten Zeitraums äußern sich C.Ph.E. Bach und D.G. Türk ähnlich, 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 geschleift werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, werden die Noten bey a) nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c) gespielt.



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

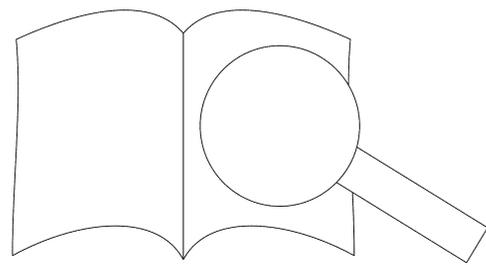
Sehr ausgefallen ist folgende, der Tanzmeister *Leçons pour le Cembalo* (1762) entnommene, aus Frankreich: *Die Pause zwischen gebundenen Noten (Silence de liée) betr. die Achttheile, manchmal ein punktiertes Zweiund-dreißigstel* (DB 500).

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

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

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

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

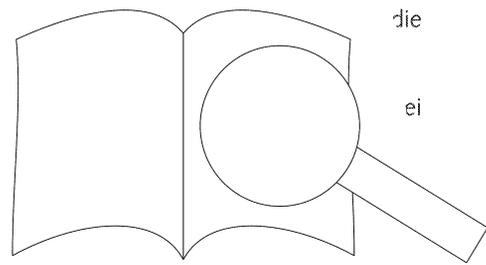
Diese Forderung nach Transparenz ist die erste Begründung mit der rhetorischen Klangqualität deutlich angesetzte Kleinere oder größere Artikulationspausen entstehen im oder beim Ansatz der Bläser, wobei es sich hier um ein musikalisches Phänomen handelt.

Artikulation und Akzentuier

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



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



PROBE-PARTITUR

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

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

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

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

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

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

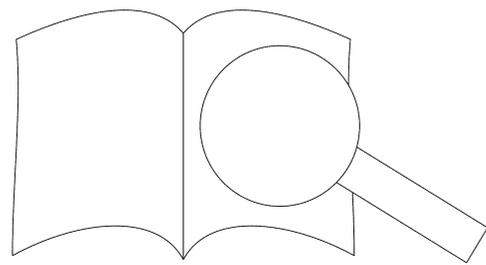
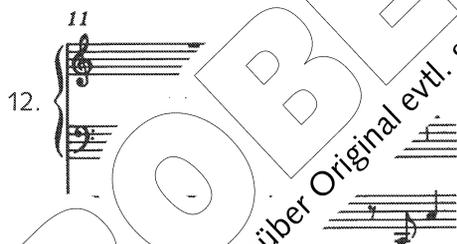
Daß ein Abstoßen der Töne, im Sinne des obigen Beispiels A., nicht die damalige Spielkonvention ist, sondern nur als Ausnahme angesehen werden darf, soll im folgenden belegt werden. Aber relativ späte Quellen herangezogen werden, da frühe Quellen hierzu nur vage Auskünfte geben.

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

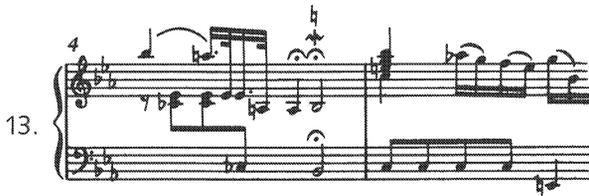
Durch die in der Komposition schon vorhandene *Verschiedenheit der Länge* automatisch gewisse Akzente, da ein längerer Ton zwischen kürzeren immer hervorsticht. (Bach: *Passacaglia* in c (582):



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



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



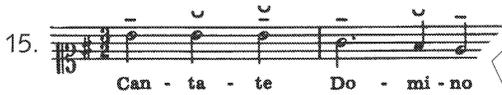
Über die Plazierung dieser Akzente hat natürlich der Komponist schon entschieden.

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

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



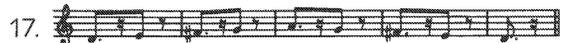
Walther verwendet hier die Zeichen $\bar{\quad}$ an den guten Noten und \checkmark (*kurzt/leicht/unbetont/leise*) an den schlechten Noten (*innerliche Geltung*) zu bezeichnen.

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

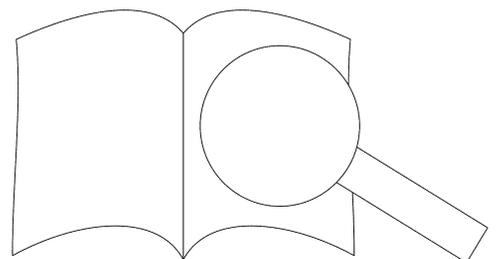
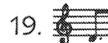
1. In Zweiert.



Ausführung etwa:



Aus:



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:



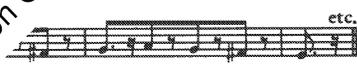
2. Anapäst:



Ausführung



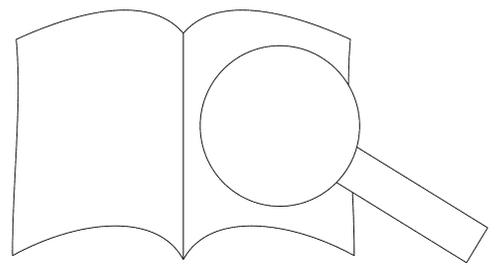
3. IV. Paeon:



Wir sehen: ein guter Ton, der hat demnach am Ende ein... Ein einzelner Ton ist nur... entstehen.

Hörbar ist... die Durchhörbarkeit der Ansprache...

Sinn des differenzierten Non Legato... In dieser Spielweise sind nur die weiter o...



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

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 F- als nicht artikulierte bezeichnet werden muß, weil dann gar nicht gegliedert wird.

Für alte Musik gilt daher:

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

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

Hier kann der Vergleich mit anderen Instrumenten wieder herangezogen werden. Er zeigt sich auch im Ab- und Aufstrich des Geigenspiels (↕) wieder.

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

Aus dem Dargestellten ergibt sich ein weiterer Aspekt

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

In allen folgenden Beispielen bedeutet

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

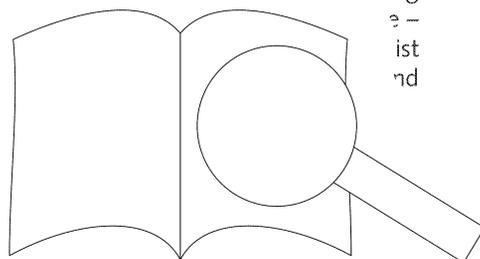
∨ : daß die damit bezeichnete (schlechte) Artikulation abgelehnt werden soll.

Anschlagsdynamik

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

Man sollte sich dabei etwas mehr Fingerkraft an als die „schlechte“, natürlich ohne dabei die Anschlagsbewegung zu verlieren. Dies ist bei dem Clavichord (oder Klavier) die Anschlagsbewegung, die durch die Anschlagsbewegung erzeugt werden (bei Zweiergruppen, Dreiergruppen) und Forte – Piano – Anschlagsbewegung und gilt eher für relativ langsame Noten.

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

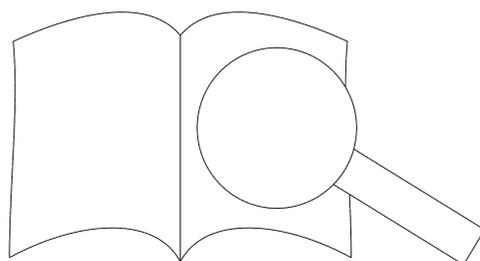
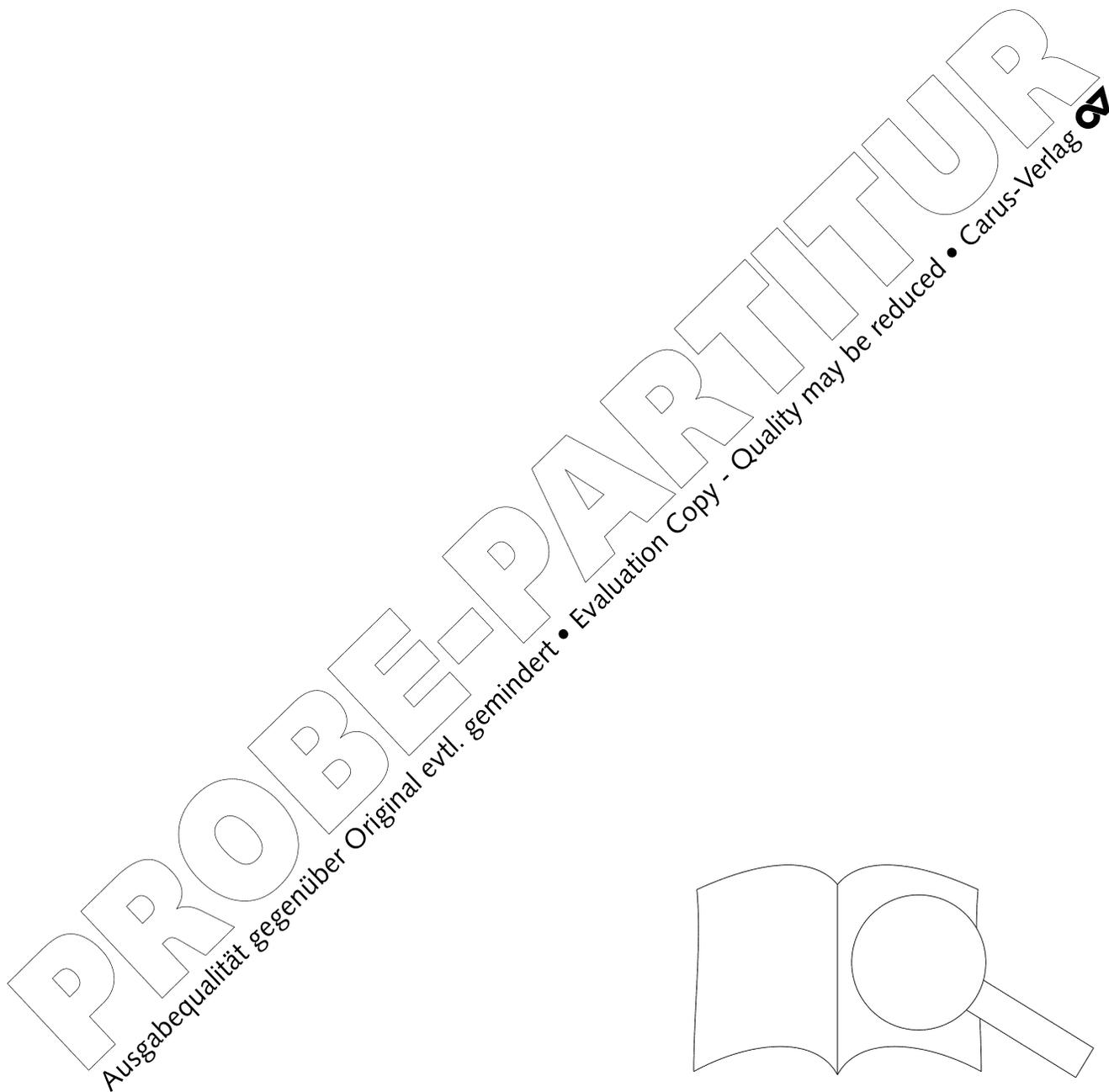


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 Klangfüße 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:

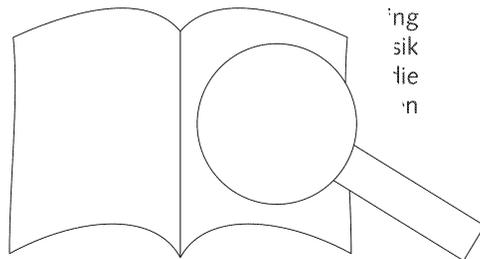
1. Der 3. Finger ist gut (in gewissen Fällen auch der 2. und 4. sind schlecht).
2. Der 2. und 4. Finger sind gut und der 3. Finger ist schlecht.

Der längere (3.) Finger setzt in beiden Händen (2. oder 4.) hinweg zur nächsten Taste. Diese Regel gilt aber nur in einfachen, geraden Figuren; in Mehrstimmigkeit (Polyphonie, Akkorden) und springenden Figuren sind andere Regeln noch zu sprechen kommen.

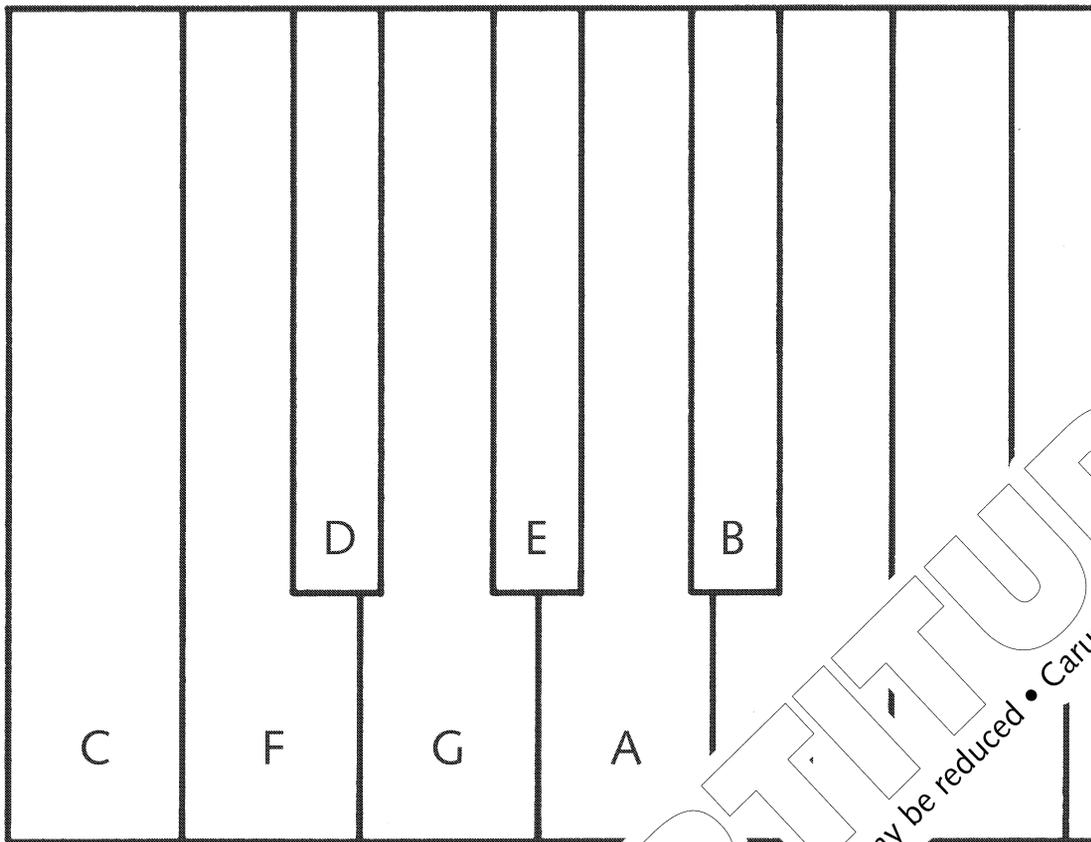
Betrachten wir zunächst das *Preludium* von John Bull, das mit Fingersätzen überliefert ist (s. Bd. 2). Die folgenden Textbeispiele beziehen sich hier und im weiteren stets auf die gleiche Stelle im Notentext.

1., 3. und 5. Finger sind schlecht. Der Daumen und der 5. Finger der rechten Hand werden auf Spitzennägeln (T. 13). In der linken Hand wird der Daumen noch häufiger benutzt als in der rechten Hand (T. 13). Darauf, 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 meist nur eine Stimme spielt, hat die oft vertretene Meinung, daß die linke Hand benutzt

... der Realität. Das weitgehende Fehlen der Daumen in den Tastatur der älteren Instrumente zusammen mit den Obertasten – kommt der Daumen nur in den unteren Tasten vor ihr. Man probiere die unteren Tasten einer Tastatur mit alter Tastenmechanik, bis der Finger erreicht der Daumen die Tastatur (vgl. hi



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



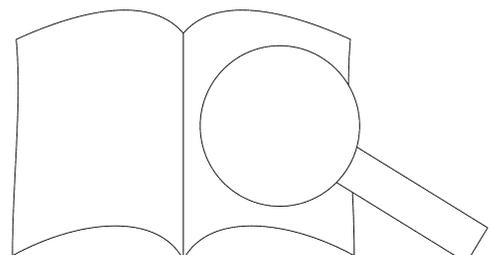
(Zeichnung: Johannes Rohlf)

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 auf der Taste C gespielt, von Fis wiederum D und von Gis E. Die Note E wird auf der Taste D gespielt. „gebrochene Oktave“ stellt dem Spieler die zwei untersten Obertasten zweigeteilt aus, die vorderen Teile für D und E ausgelegt, die vorderen Teile für D und E.

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

Zu beachten:

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



PROBEPARTITUR

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.)

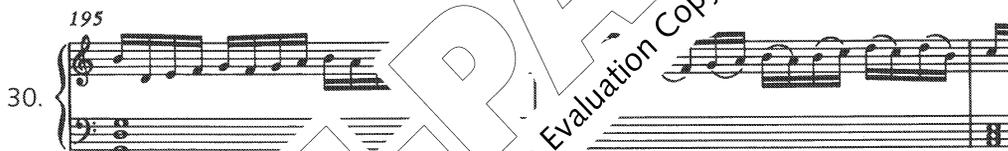
Bei einem akkordisch-homophonen Satzbild achte man stets darauf, daß alle Töne eines Akkordes gleichzeitig beendet werden, egal ob sie wiederholt werden, oder zu einer anderen Stufe weitergehen!

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

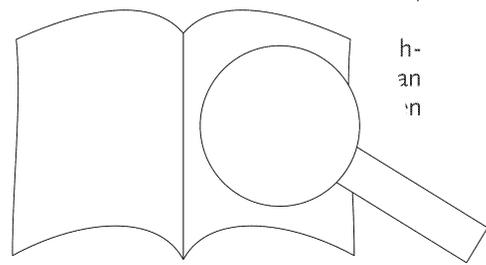
1. Drehe ich beim Spielen die Hand genügend zur Seite, ist es möglich, die Zweier zu trennen oder sogar ganz zu binden.
2. Die Finger werden nicht nur paarweise eingesetzt. So wird zum Beispiel die rechte Hand ganz ausgespielt, was zu gar keiner expliziten Artikulation zwingt.
3. Es steigt links bisweilen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



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

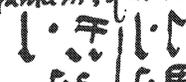
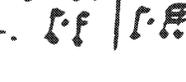
Die Art der Ausführung wird viel eher von unseren musikalischen Vorstellungen bestimmt. Hier sind die schnellsten Notenwerte eine entscheidende Rolle.

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



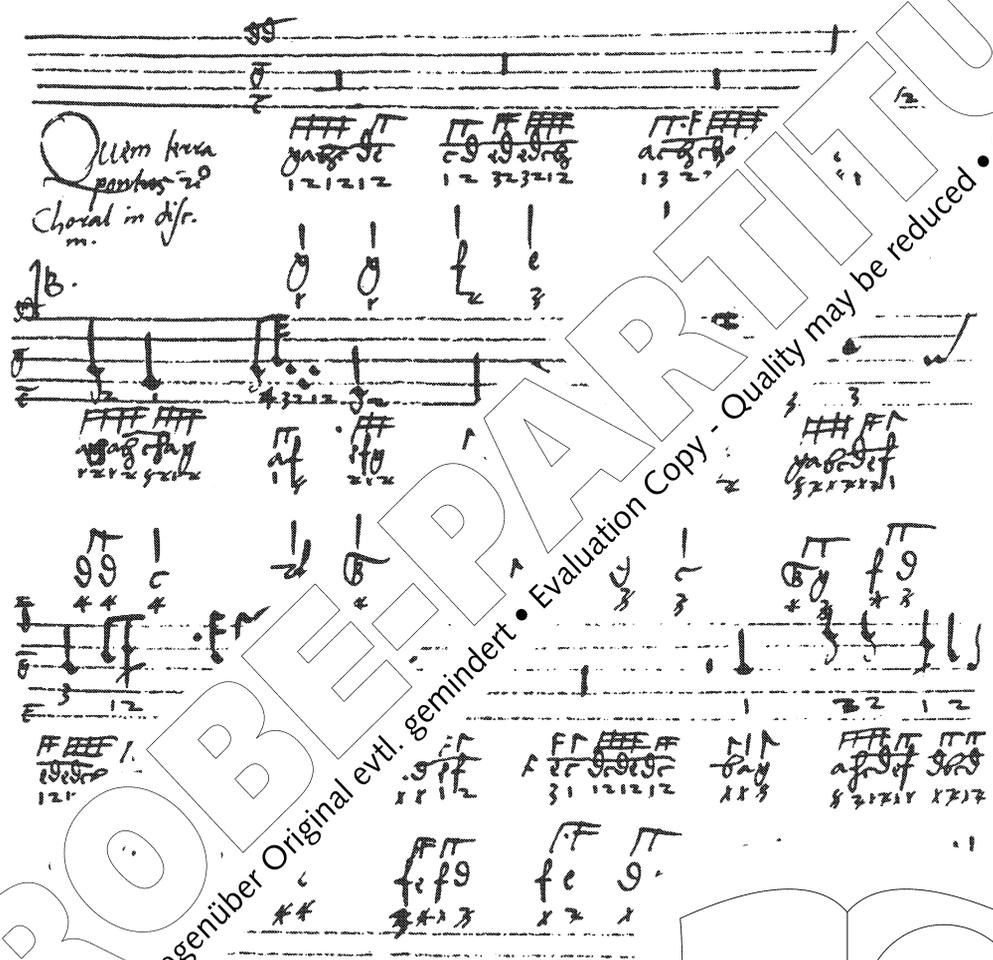
PROBEBE PARTITUR

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=
 munitis. 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 capituli totius negotij partibus, quan=
 tum ad medioeem cognitione sufficit, tractatum est, restat ut
 quo exerceri possint, exemplum subijciam.

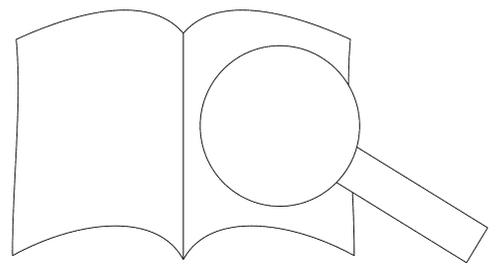
Quem terra
 pontus
 Choral in dfr.
 m.



The musical score consists of several staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Quem terra pontus'. Below it are two staves of accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are numerous handwritten annotations, including dynamics like 'ff', 'f', and 'p', and rhythmic markings like '12', '12 12 12', and '13 2'. The score is heavily annotated with these markings, particularly in the lower staves.

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

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



Weitere Übungsstücke

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

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

Man spiele jetzt die Übertragung dieses Satzes in moderne Notation (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 Bismonti unmöglich, in der Mehrstimmigkeit die Töne ihren notierten Werten nach auszuhalten von mehr oder weniger willkürlichen Pausen "durchlöcheretes" Klangbild, da die sich 1. 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 ersten Fassung, in der die Töne zugleich angeschlagen werden; nämlich der durch die Note 1. der darunterliegende mit dem Zeigefinger, der aber, gleichsam 2. 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 sucht, während die Buchnersche Fassung bei ihm dann gilt, wenn man die zu vermeiden sucht.)

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

④: hier ist links der 3. Finger gemeint.

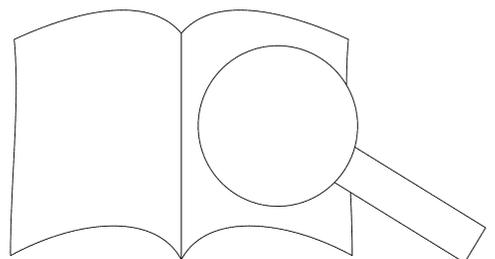
⑤: an dieser Stelle läßt sich der 3. Fingersatz überhaupt nicht spielen.

Hier ist der Fingersatz 1-2-3-4-5, bleibt fraglich, ob Buchners Stück wirklich die damalige spielerische Alltagsmusik ist, es sich nicht doch um ein reines Lehrstück und Übungsbeispiel handeln soll, wenn auch keineswegs konsequent: siehe z.B. T. 23) vorgestellt werden sollen, was aber wiederum absurdum geführt werden.

Daß ein 1. Fingersatz ausgehalten werden soll, bestätigt folgendes, nicht übermäßig viel jüngeres Beispiel (Echo Fantasia):



...den dreimal hintereinander eingesetzt, dann



PROBE-PARTITUR

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

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 bezeichnet den Daumen mit 5, andere haben für diesen Finger 0 verwendet und die folgende Ziffer mit 1. Auch Zeichensymbole wurden eingesetzt (Alessandro Scarlatti). In der folgenden Tabelle sind die verschiedenen Methoden verfahren.

A. Tonleiterfingersätze

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

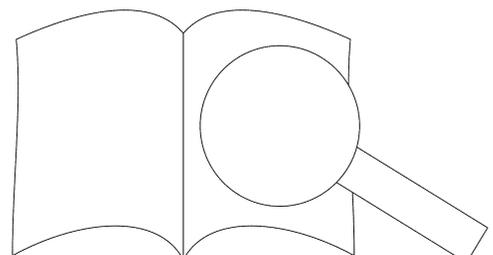
33.

A. Banchieri, ein Zeitgenosse Dirutas, hat in seinen *Capricci* die 2. und 4. Finger öfter eingesetzt.

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

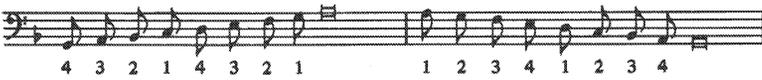
34.

In **Spanien** und **Frankreich** gab es eine große Vielfalt. Grundsätzlich war der 3. Finger fast immer gut.

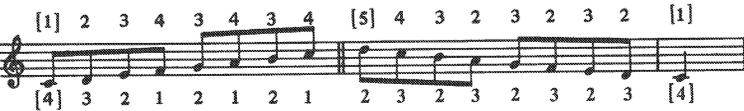


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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. 

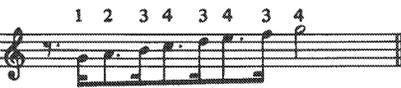
Rechts und links unterschiedlich vorgegangen ist man in den **Niederlanden** und in **Norddeutschland** im 17. Jahrhundert. Rechts sind der 1., 3. und 5. Finger gut, links aber der 2. und 4.:

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. 

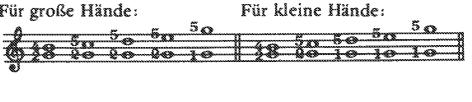
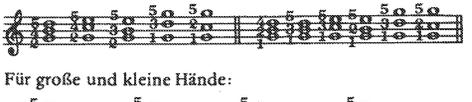
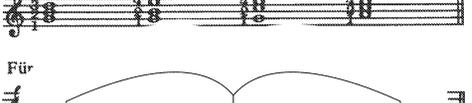
Bei dem noch zu besprechenden inegaln Spiel ist dieser Fingersatz sehr wichtig, da der Hand nach der jeweils längeren Note geschieht:

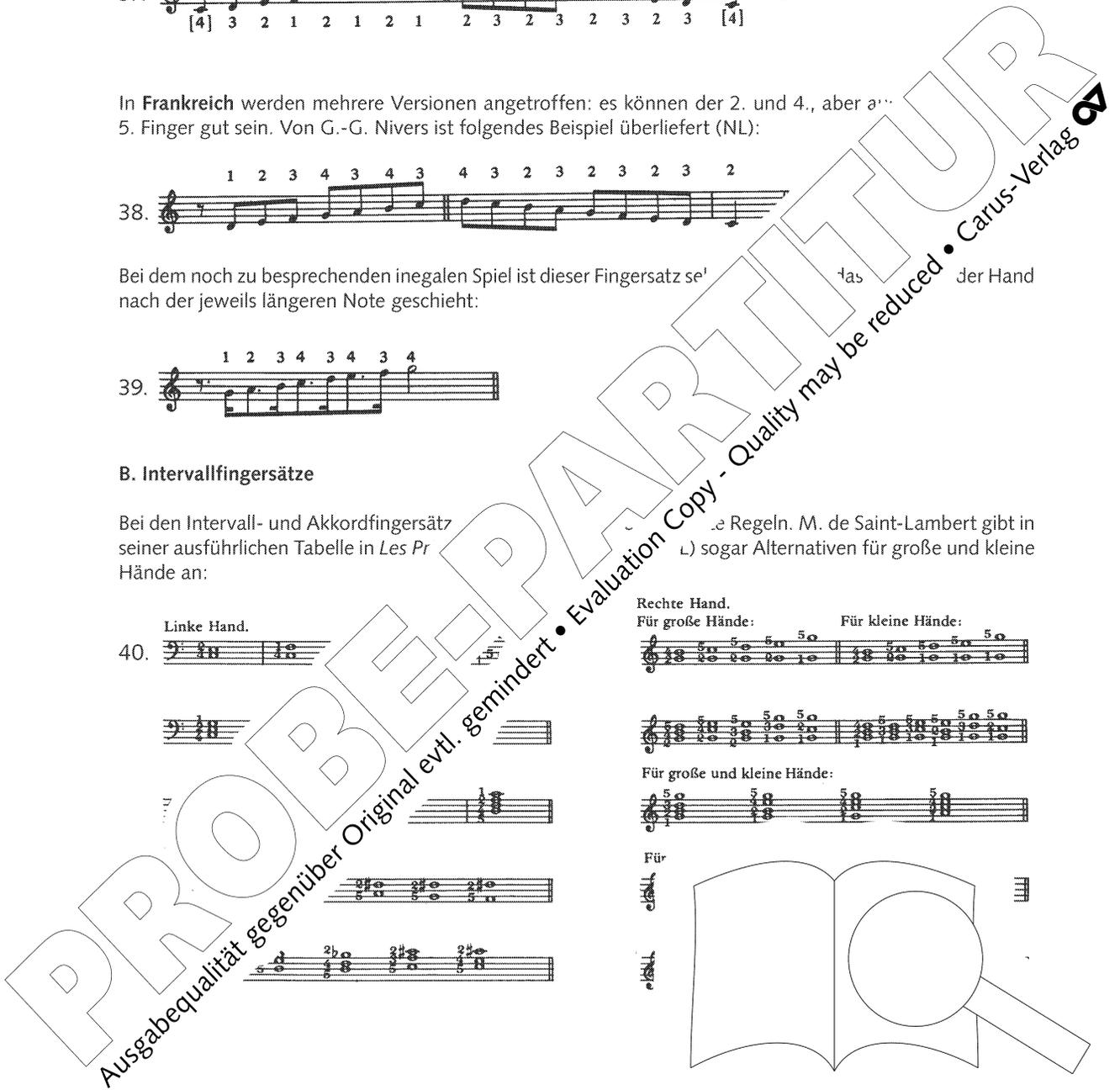
39. 

B. Intervallfingersätze

Bei den Intervall- und Akkordfingersätzen sind folgende Regeln. M. de Saint-Lambert gibt in *Les Principes de l'Organe* (1701) sogar Alternativen für große und kleine Hände an:

40. 

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



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

41. Musical notation for exercise 41, showing a sequence of repeated intervals on a single staff. The intervals are marked with fingerings: 4 4 4 4 4 4, 4 4 4 4 4 4, 3, and 4. Below the staff, the corresponding fingerings for the lower hand are indicated as 2 2 2 2 2 2, 2 2 2 2 2 2, 2, and 2.

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

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

42. Musical notation for exercise 42, showing a sequence of broken intervals on a two-staff system. The intervals are marked with fingerings: 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 3. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 156.

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 die Töne nicht in gute und schlechte eingeteilt wurden.

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

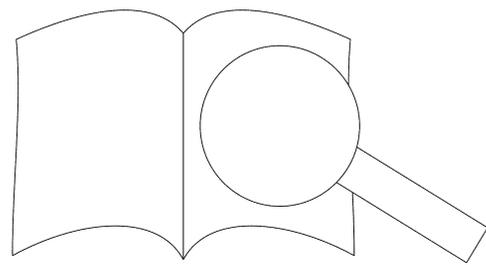
Bei repetierten Tönen wurden die Finger, wie bei T. 5. *Variatio* aus *Ach du feiner Reiter*; die Fingersätze sind eingesetzt (S. Scheidt:

43. Musical notation for exercise 43, showing a sequence of repeated notes on a single staff. The notes are marked with fingerings: 3 2 3 2, 3 2 3 2, and 3. Below the staff, the corresponding fingerings for the lower hand are indicated as 2 1 2 1, 2 1, and 2.

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

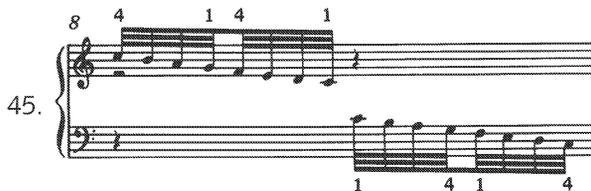
44. Musical notation for exercise 44, showing triplet patterns on a two-staff system. The notation includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4. The patterns are marked with fingerings: 4 and *sim.*

Wie bei dem Klangfuß Daktylus (– ∪ ∪).



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 diesem Zusammenhang nicht möglich.)

Für polyphone Strukturen, die von einer Hand gespielt werden, muß ein „pragmatischer“ Fingersatz (Vermeidung des stummen Fingerwechsels) gefunden werden. Hier wird häufig auf den 5. Finger weitergerückt.

Selbständige Erstellung eines alten Fingersatzes

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

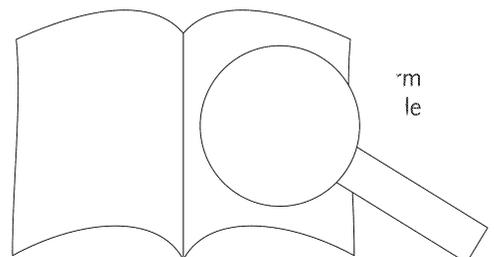
Die Benutzung eines alten Fingersatzes bedeutet für den modernen Spieler eine empfindliche gedankliche Umstellung. Eine weitere Schwierigkeit stellen die oben aufgezeigten, von Land zu Land unterschiedlichen Fingersätze dar: muß man bei Frescobaldi einen anderen Fingersatz verwenden, wenn nicht?

Es ist empfehlenswert, sich für einen Fingersatz zu entscheiden, diesen zu automatisieren und überall zu verwenden.

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



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



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

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

Wenden wir uns nun dem genannten Stück Sweelincks zu (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 „ensemblmäßig“, 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 Sweelinck jeweils Ton-Ende zeitlich genau festzulegen, wie bei Bull schon geschehen (T. 16ff: die polyphone Stimmführung in der rechten Hand führt zwangsläufig zu einer genaueren Festlegung der Ton-Enden (vgl. Bsp. 32).

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

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

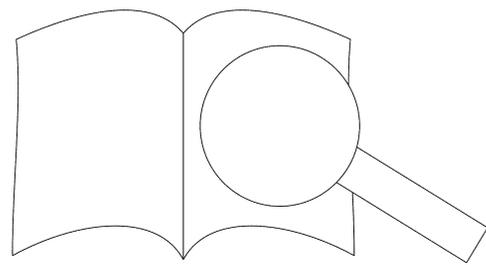
3. *Tertia variatio*. Die ersten vier 8tel der linken Hand sind mit dem 3-2 ausgeführt werden. Sprünge beachten, die Quintposition der Hand rufen. In T. 39 sind Sprünge mit wenig Zeit lassen bei den Seitwärtsbewegungen der Hand.

Bei den Oktavsprüngen am Takte 39 kann das Intervall mit dem 5. Finger gespielt werden.

4. *Quarta variatio*. Die beiden Intervalle in T. 61 können auch mit 4-2 gespielt werden. In T. 62 sind 8tel g^1 und 16tel a^1 mit dem 3. Finger gespielt.

5. *Quinta variatio*. In T. 61 stellen die schnellen Doppelgriffen oder Akkorden stellt sich die Frage, ob der Anschlag wirklich mit dem Fingerwurzelgelenken auszuführen ist. Man experimentiere hier mit einer wirksamen Bewegung des Handgelenks – 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 dem Finger erfolgen (oder man muß „schnellen“) In T. 99: in einer Synkope sind die Intervalle 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 tatsächlichen 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 Stimmenzahl, je komplizierter der Satz, je selbständiger die Stimmführung in einer Hand damals – und müssen auch heute – immer wieder andere Lösungen gefunden werden. Man muß also 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 unveränderliches Merkmal des unveränderlichen Klangbildes. Sie können zwar mit einem moderneren Fingersatz dargestellt werden, wenn man beim Einüben eines Werkes die Regeln der alten Fingersetzung beachtet, manchmal mit altem Fingersatz leichter darstellen.

Einen hörbaren Einfluß auf die Ausführung hat der alte Fingersatz. Folgendes sind Beispiele für die Ausführung von: 1. Wenn derselbe, gute Finger zweimal hintereinander benutzt wird (T 165), 2. Wenn dasselbe Fingerpaar „zwei“ als hintereinander benutzt wird (T 165):

47.

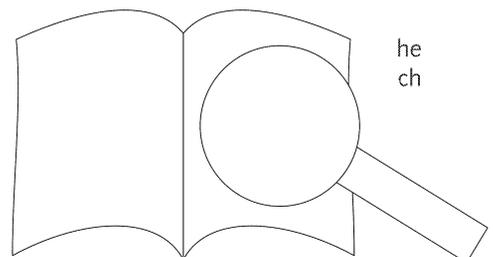
2. Wenn dasselbe Fingerpaar „zwei“ als hintereinander benutzt wird (T 165):

48.

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

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

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



PROBE-PARTITUR • 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):



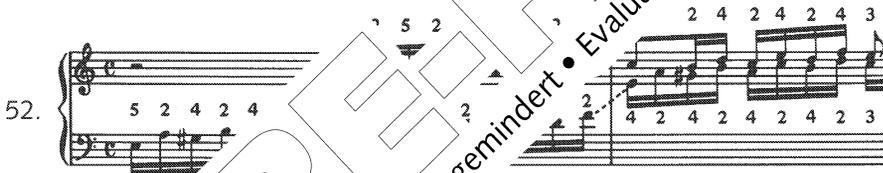
In beiden Fällen wird die Hand nach dem jeweils längeren Ton seitlich versetzt

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):



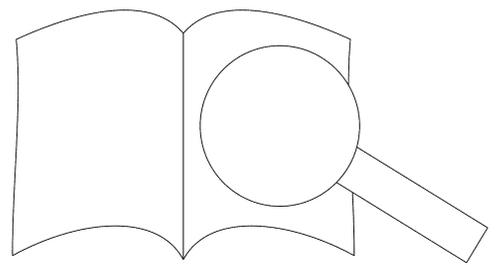
Darüber h'

Ganz ohne Artikulationspause, wenn man denn

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

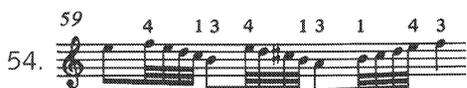
har-

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



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

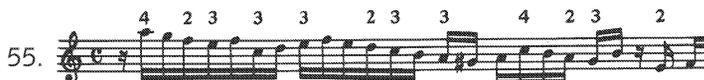
Hier nun ein Beispiel des artikulatorisch hilfreichen Versetzens der Hand vor einem zu akzentuierenden Ton (J.P. Sweelinck: *Mein junges Leben hat ein End*):



Siehe hierzu auch Bsp. 45.

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

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



Musikalische Anregungen

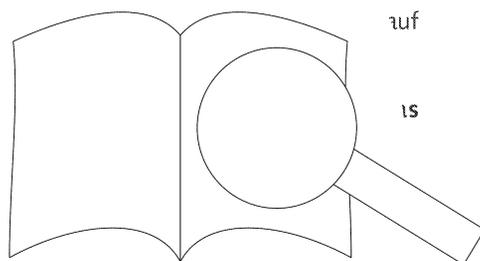
Es ergibt sich von selbst, daß die Interpretation eines Stückes in der Ausführung des „richtigen“ Fingersatzes bzw. in der kleingliedrigen Klangfüßen erschöpft. Ein gleichmäßiger, ebener Lauf ist genauso unmusikalisch wie das Abliefern einzelner Töne in unebenen Gruppierungen der Silben, sondern in einer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



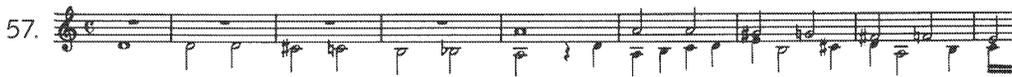
...ester Tastenmusik muß daher der

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

en.



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



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

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

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

Weitere Übungsstücke

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

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

Stück ist zweimanualig auszuführen; I. Hand mit Grundregistern 8' (eventuell zweifach) und 4' (eventuell zweifach) zu verwenden (z.B. 8' + 4' + 2 2/3'). Die hohen D's müssen im Pedal gespielt werden, und zwar nur mit Pedal. Siehe auch die Besprechung dieses Stückes in Teil B.

Des weiteren sind empfehlenswert:

D. Buxtehude: *Canzonetta* in C (167) (zu den Verzierungstücken), *Fugue* in C (174).

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

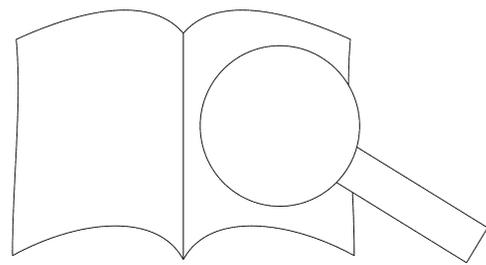
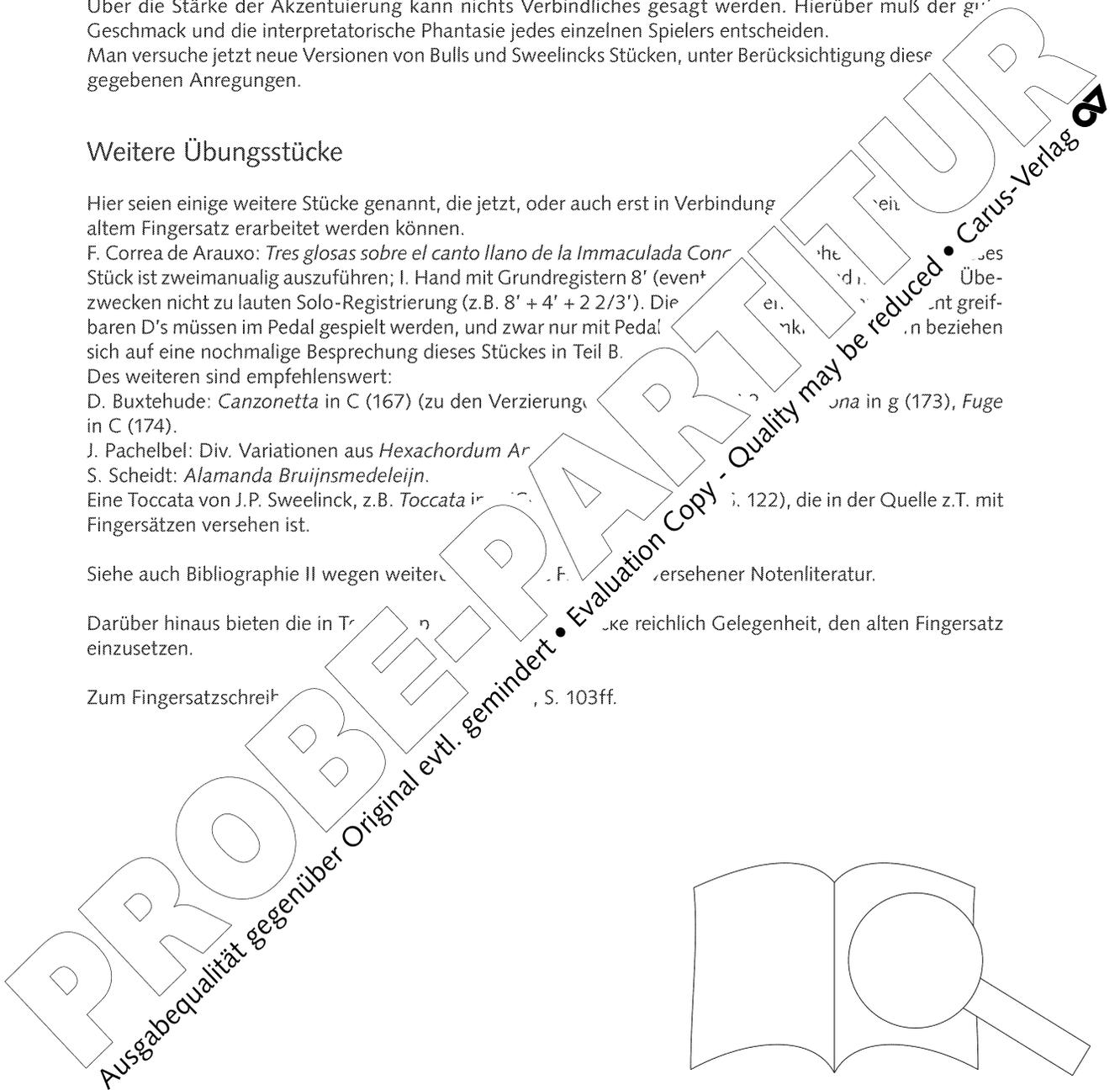
S. Scheidt: *Alamanda Bruijnsmedeleijn*.

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 Fingersatzschreibet siehe die Besprechung des alten Fingersatzes, 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 der 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).

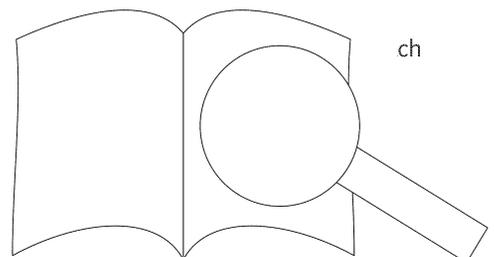
Kittel selbst schreibt: *Die zweyte und ältere Art, die mit Vorsicht angewandt werden muß, durch ungeschickte Anwendung derselben die Pedaltastatur zernichten kann (sic!), beruht auf dem Wechsel der Zehenspitze und dem Absatz abwechselnd, und den linken Fuß in der Unteroctave in der Oberoctave des Pedals 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 hier gezeigten Pedalsätze sind gegenüber dem Original auf die Hälfte gekürzt, um die Stimmführung

58.

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

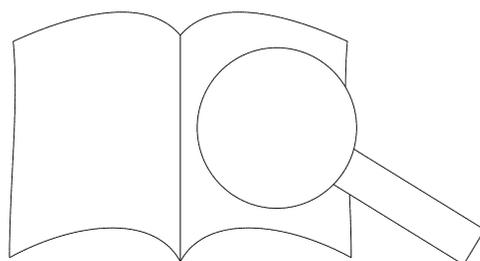
Bezieht sich Kittel auf diese, ihm schon weit entfernte Vergangenheit, hat also J.S. Bach in seinen Orgelliteraturen neuartigen Finger-, sondern auch neue Fußsätze entwickelt, um die Orgelliteratur seines Œuvres gerecht zu werden? Wenn auch diese Frage nicht eindeutig fest, daß die großen Pedalsoli Bachs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

den Organisten – die frühesten Virtuosen – der Orgelliteratur moderneren Art, darüber sind wir bedauerlicherweise in den Orgelbaulichen Gegebenheiten in Deutschland nicht im besten Maße schiedlichste 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).

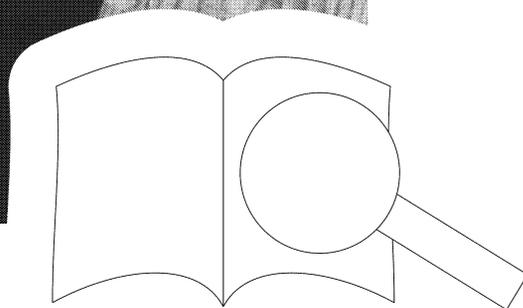
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



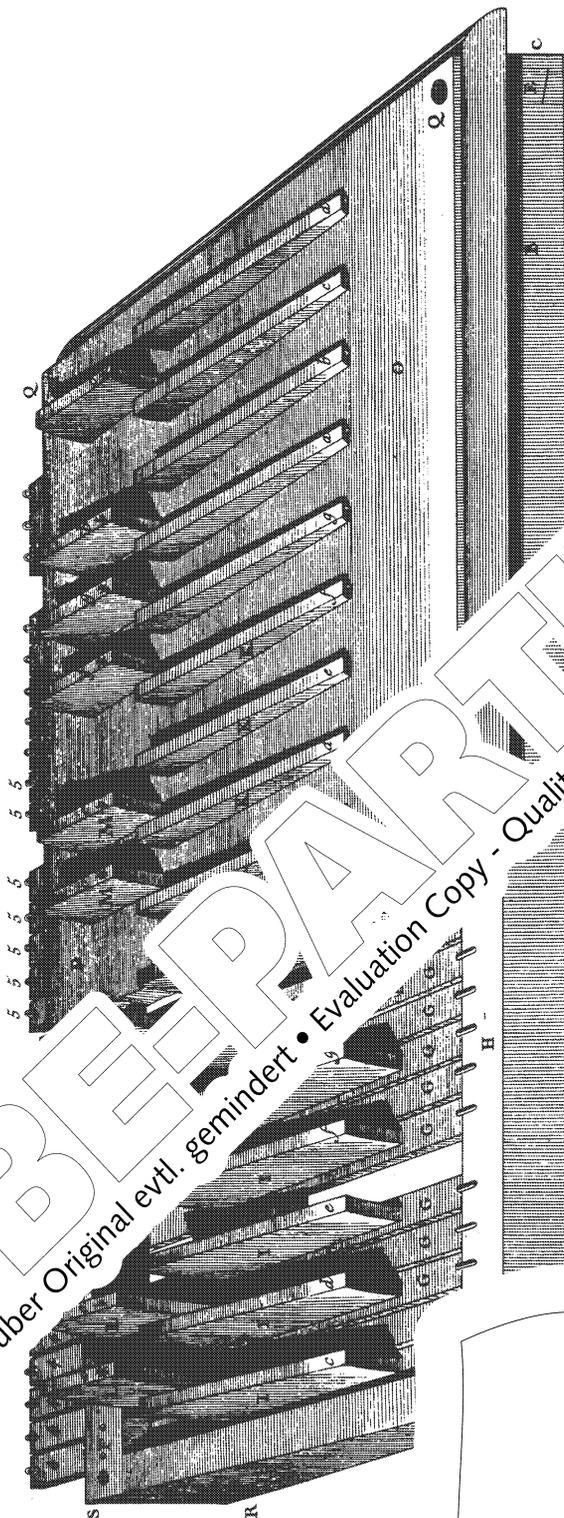
Das unten abgebildete Foto des (restaurierten) Spieltisches der Orgel der Arnstädter Neuen Kirche, an welcher J.S. Bach von 1703 bis 1707 amtierte, mag einen Eindruck von den beschriebenen Umständen vermitteln (zur Disposition der Orgel, s. Teil B, Kap. II.3., S. 223). (Foto: Klaus Gaßner.)



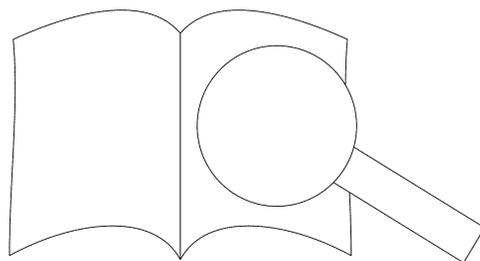
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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):



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



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

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

Durch das 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

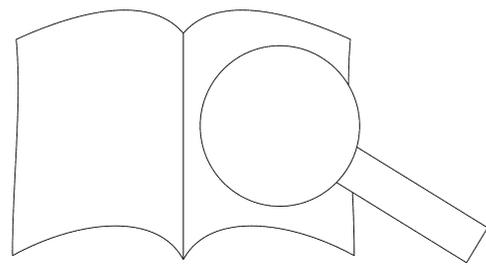
Im folgenden bedeuten \wedge Spitze und \circ Absatz, die Zeichen für den rechten Fuß und $\underset{\sim}{\wedge}$ diejenigen für den linken darunter.

Als exemplarisches Übungsstück empfiehlt sich z.B. folgendes Pedalsolo aus dem 1. Buch (Op. 3):



Zum Üben reichen leisere, aber gut sprechende Resonanzen aus, 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 vorsichtig sein, aber nicht übertriebene Artikulationspausen ist zu achten.

Bei regelmäßig abwechselnder Spitze-Applikatur (z.B. jeden zweiten Ton einer Passage, hat also eine eigene Stimme auszuführen) ist es notwendig, daß sich der nicht spielende Fuß zur nächsten Taste, ist schon vor dem Anschlag der nächsten Taste, die Treffsicherheit gefördert. Deshalb ist es auch sinnvoll, 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. p. III.).



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

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

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

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

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

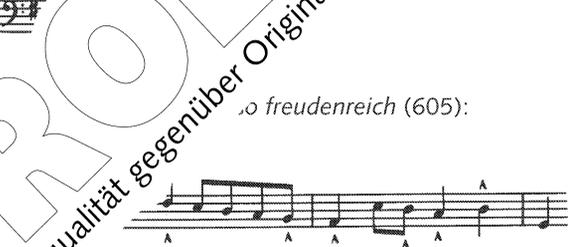
Beispiel 62 zeigt die Applikaturvorschläge Petris für C-, G- und F-Dur. Statt der von Petri zur Bezeichnung des Fußsatzes eingesetzten Zahlen werden hier die heute üblichen Zeichen Δ und \circ benutzt.

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

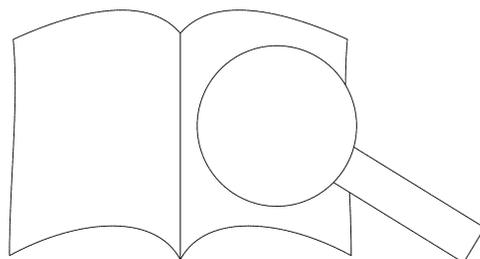
62. 

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):

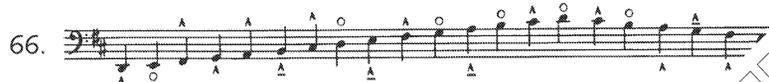


Ein Fuß kann sogar nach der Lage der Tasten oft etliche Male hintereinander vorkommen (P 315), so z.B. in J.S. Bachs *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* (632):



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 Töne 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, um die Position bleiben kann, und
 3. die Bewegung des Fußgelenkes sehr klein ist.

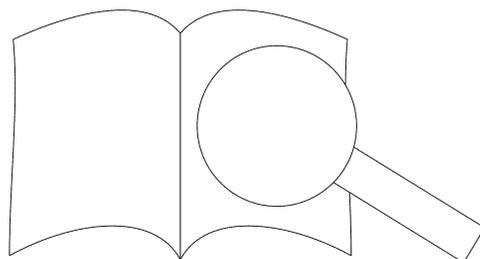
Bei der Verwendung von Spitze und Absatz einer Fußspitze (Ober-/Untertasten) muß aber gewährleistet sein, daß man nicht von einer Taste zur nächsten eine Hüftgelenkbewegung quasi „kippt“, was eine Legato-Artikulation man durch aktive Tätigkeit des Fußgelenkes deutlich artikulieren.

Nur ein schnelles Hochziehen der Fußspitze des restlichen Beines kann diese gezielte Artikulation beim Absatzspiel bewirken. Die folgende Übung:



Linken Fußes zusammen in Oktavabstand in verschiedenen Tempi üben. Deutlich

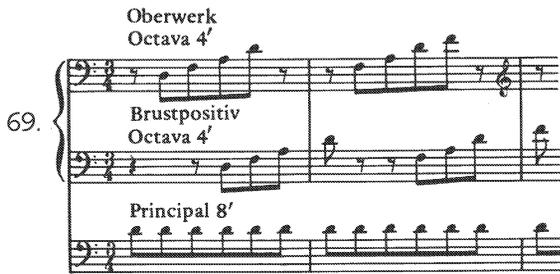
Nicht nur das Beispiel muß bedeuten, daß der Absatz vor einem Note kann er aber hilfreich sein (J.S.



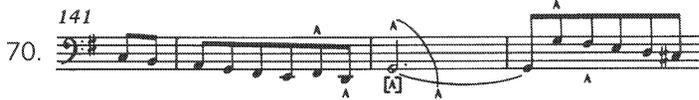
PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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



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



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

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

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

Weitere Übungen:

Pedalsoli aus:

G. Böhm: *Praeludium*

V. Lübeck: *Praelud'*

D. Buxtehude: D.

J.S. Bach: *Tor*

zen ausgef

Pièce d'o

und

d'

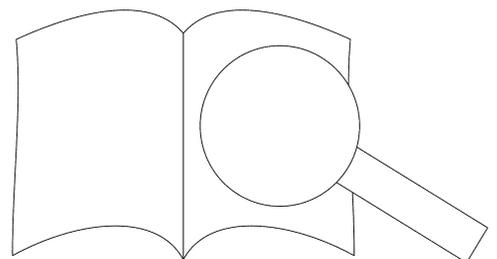
– auch die Triolen in BWV 564 können mit abwechselnden Spit-

... können alle in Kap. I.4. und I.5. behand

... en:

... *uf zu dir, Herr Jesu Christ* (196)

... einzelne pedalliter-Sätze in dreistimmigem Satz.



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.

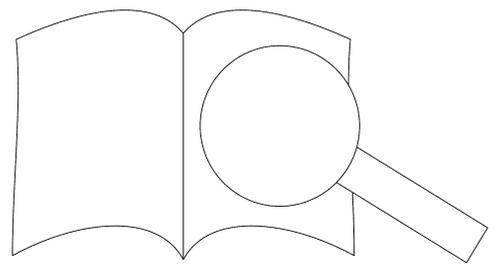
In der oberen Zeile sehen wir den grundsätzlichen Betonungsablauf im ♩ („alla breve“) des C. Im ungeraden Takt (3/2, 3/4) sind die Akzentuierungsverhältnisse wie folgt: kleineren Notenwerte anbetrifft – in der Quelle weniger differenziert angegeben.

72.

Ist die Bewegung aber geschwinder, so entstehen Triolen, wie der 12/8, der 6/4 und die übrigen auf diese Art entstehen. In ungeraden Taktarten, wie der 3/4, 3/8, 3/16, ist die erste Quantität, nämlich –, und die übrigen Zeiten verhalten sich anders. In geraden oder ungeraden Taktarten, wie der 2/4, 2/8, 2/16, ist die erste Quantität, nämlich –, und die übrigen Zeiten verhalten sich anders. (S 498f):

73.

Man beachte, daß Triolen in dem 3/4 Takt anders vorgetragen werden, als gewöhnlich, nämlich ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf die dritte Note vorgetragen (K 1)



PROBEPARTITUR

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^1 . 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^t
„rhythmischen Führer“ des ganzen Taktes erhoben wird. Die darauffolge
leiser als die erste. Folgende zwei Beispiele sollen diesen Wandel des Tr
der melodischen Erfindung zusammenhängt, erklären:

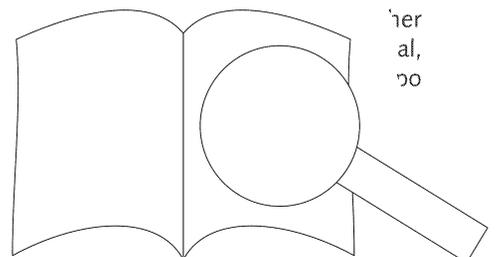
1. J.S. Bach: Trio-Sonate V in C (529), 1. Satz:



2. D. Buxtehude: Prae



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



her
al,
no

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

Natürlich finden wir bei Buxtehude auch weitgefächerte Themenbildungen (z.B. etliche Fugenthemen) und bei Bach kurzgefaßte (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.

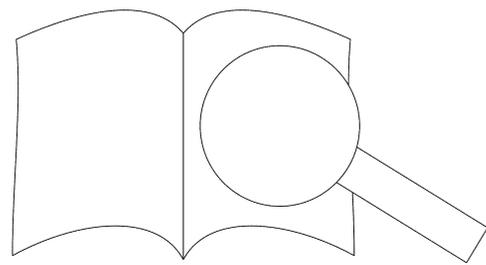
Der spätbarocke Fingersatz

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 dieses punctt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem Geschmack vorging; so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommern Gebrauch des Daumens auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten auch die schwersten Tonarten ganz unentbehrlich ist, so gut gebrauchen, wie ihn die Natur dazu wissen will. Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit erhaben worden* (B 17). *Alle Finger waren bey ihm gleich geübt* (BD III)

Diese Gleichberechtigung aller Finger war also nicht nur eine Folge der neuen musikalischen Vorstellungen. Um diese Gruppierungen technisch darstellen zu können, war der kleinste Finger – wohl aber 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 automatische Akzente entstehen, also ein Akzent entsteht. Durch die Einbeziehung des Daumenunterastes, also ein Akzent entsteht. Durch die Einbeziehung des Daumenunterastes, also ein Akzent entsteht. Durch die Einbeziehung des Daumenunterastes, also ein Akzent entsteht.

U.a. wegen seiner Funktion als *Hauptfinger* (B 17) erhoben worden. Die Entwicklung zur Folge, daß längere Untertasten gebaut wurden, damit der Daumen die musikalischen Anforderungen der sechs Triosonaten (525-530) B 207 bis B 209. *Clavierbüchlein*, als „Übungsstücke“ für Wilhelm Friedemann entstanden. Was den reifen Jüngling angeht, so sind die Angaben Carl Philipp Emanuels gewiß recht deutlich, nach welchen Grundrissen die Tätigkeit als Spieler und Lehrer den Fingersatz eingesetzt hat. Denn C.P.E. Bach *in der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt* (III 779). Wenden wir uns daher einigen Beispielen von Fingersätzen zu, wie sie überliefert sind.



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

A. Tonleiterfingersätze

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

77.

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

5	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2
4	3	2	1	4	3	2	1	3	2	1
4	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2

Carl Philipp Emanuel zeigt aber eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich der Empfehlung, welche Applikation angemessener 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 Zusammenhängen vor, also in anderer Weise, als es in einer der Schemata angegeben ist. Für die verschiedenen Fälle sollten stets Alternativmöglichkeiten vorgezeichnet sein, ist nicht anzunehmen, alle Spieler hätten damals für dieselbe Passage im gleichen Fingersatz angewandt.)

Stellen wir uns z.B. in Bsp. 77 die Noten als 8stel im C-Takt vor, kann Fingersatz a) 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 „auftaktig“ angesehen werden, da der Daumen nach dem Untersetzen nach der dritten Note statt, und der vierte, akzentuierte Ton nach dem Auftakt des Taktes. (In diesem letzten Fall muß man sich also am Anfang der Passage stellen.)

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 Notation so wohl im Auf- als Absteigen (B 28/Tab: I., Fig. XVII):

78.

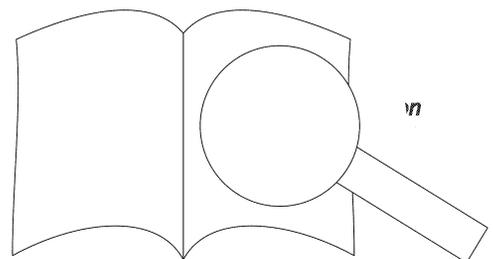
2	1	2	3	2	1	4
3	2	1				1

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

79.

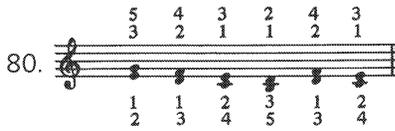
3	1	2	3	2	1
3	2	1			

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



B. Intervallfingersätze

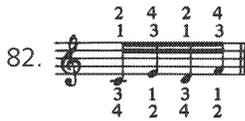
In den Intervallfingersätzen Carl Philipps lebt der alte Fingersatz noch eher weiter als in den Tonleiterapplikaturen. Hier aber neue Terz-Fingersätze (B Tab: I., Fig. XLII.):



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).):

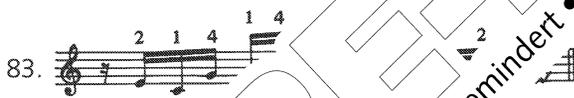


Und zwar auch, wenn das Intervall gebrochen auftritt (B Tab: II., Fig. XLIII(a)')



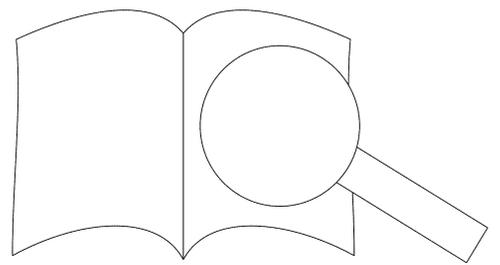
Quarten, Quinten und Sexten werden weiterhin mit dem alten Fingersatz (2-1-3-2) gegriffen, die Septime mit 5/1 oder 5/2, die Oktave immer mit 1-2-3-4.

Eine weitere, nützliche Regel: *Bey Fig. LVIII man mercke hier, daß allezeit nach dem gesetzet wird* (B 44/ Tab: II., Fig. LVIII.): *...umens in springenden Passagen; und nach dem zweyten der kleine ein-*



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

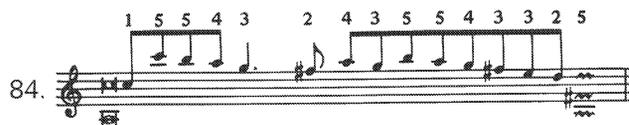
Es fällt auf, daß der Fingersatz sich kaum verändert hat. Inwiefern hat Bach wohl seinen jüngeren Schülern diesen Fingersatz konsequenter Weise nicht mehr beigebracht? War er schon vorher gewesen? Aus dem Fingersatz Voglers wollen wir nun ein Beispiel ziehen.



PROBEPARTITUR

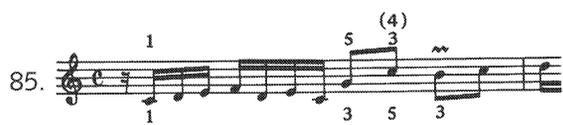
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 wird das Untersetzen des Daumens und das Übersetzen der übrigen Finger veraltet). Für den Wunsch nach Entspannung der Hand (Quinthalte) sprechen ein paar Beispiele von Voglers: das letzte b¹ 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 2 und 3. Die im Voglerschen Beispiel immanent geforderte Quinthalte der Hand sollte man vermeiden, wenn es nicht unbedingt 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 in der *Clavierübung* für Wilhelm Friedemann –, und die erste ist gewiß als Fingersatzübung zu betrachten.

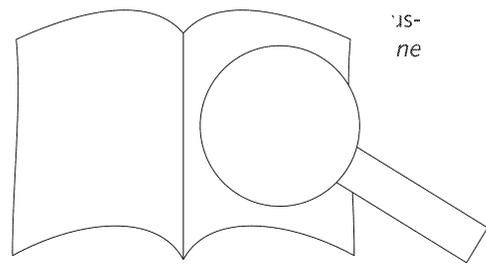


Zwischen dem g¹ des fünften Fingers und dem g² des Daumens besteht eine große Kluft, die die rechte Hand nach rechts versetzt, was die Ausführung der stehenden Fingersatz entspricht eher der heutigen Praxis mit Oktave.

③: der fünfte Finger wird bei der Ausführung der Töne, der Daumen hingegen nicht (s. den Alt). Aus der im 19. §. gedachten Abfolge der Finger, daß diese halben Töne eigentlich für die 3 längsten Finger gehören. Hieraus ergibt sich, daß der kleine Finger selten, und die Daumen anders als im Nothfalle zu gebrauchen sind. Wer z.B. die Taster der rechten Hand anschlägt, wird den Grund hierzu sofort einsehen. Auf diese Weise ist dieser Fingersatz häufig ganz unausführbar sein, auf Grund des meinst sehr kleinen Abstands zwischen den Obertasten.

Kommen die Taster der rechten Hand, können der Daumen und der fünfte Finger ohne weiteres auf Obertasten greifen.

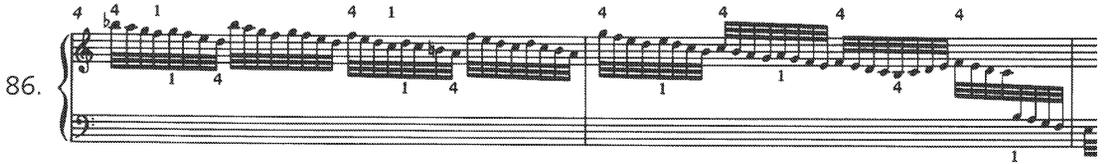
Es ist zu beachten, daß der geeignete Fingersatz von der Figur oder Passage abhängig ist, weil je nach Lage der Hand (B 16).



PROBEPARTITUR • 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):

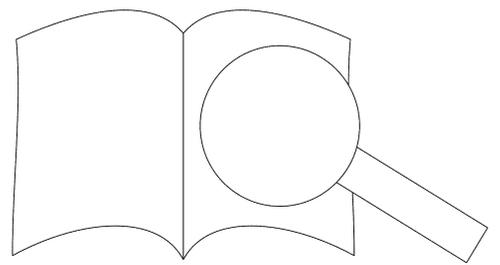
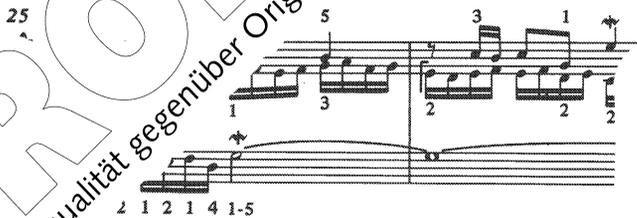


Bei mehreren aufeinanderfolgenden lombardischen Rhythmen ist, wie in Kap. I.4. schon gezeigt, das meh- malige Benutzen desselben Fingerpaares in technischer und klanglicher Hinsicht empfehlenswert (J.S. Bach: *Vater unser im Himmelreich*, 682):



Der für ein strenges (Cembalo-)Legato nötige stumme Fingerwe- (s. CN 16ff), wir finden ihn auch in späten deutschen Que- Verbindung des Vorhergehenden mit dem folgenden muß behende ablösen, ohne den Anschlag zu erneuern (M- A 6, Aber: Man erlaube solche seinen Schülern nicht eh- da ist, oder man müßte eine noch grössere Unbequ- zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines sr- 5).

Fr. Couperin geht in *L'art de toucher le Cembalo* (so deutlich nach der Entstehung der beiden Orgelmessen) überhaupt mit der liaison (Bindung = legato) ermög- hen soll ins Gericht und wirbt für neue, die eine Da seine Anleitung das Cembal- ment geschriebene französische Musik behan- delt, dürfen alle seine Anga- das Orgelspiel bzw. auf die Ausführung der Musik anderer Länder übertrage- eben andere klangliche Eigenschaften als die Orgel und wird zudem in an- Diese Umstände bedingen, gerade im Zusammenhang mit den stilistischer Clavecin-Repertoires, häufig eine dichtere Spielart. Mehr hierzu in Teil B, k Ein Fingerwe- oder bei längeren Tönen von Nutzen sein, um die Hand in eine für das W- 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.

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

91.

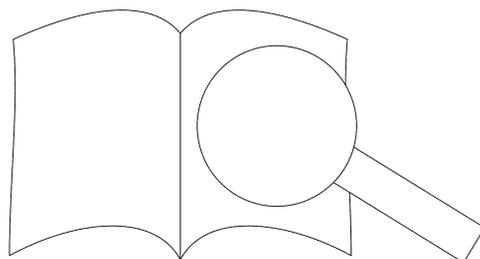
3. Nun freut euch, lieben Chr' 'en gme

92.

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

Als

beispiel ist hier die Fuge zur *Toccata in F* (540) zu



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

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

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

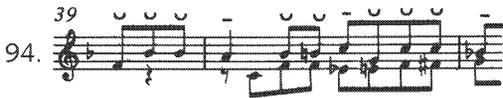
Weitere Differenzierung der Artikulation

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

1. Man kann sagen, daß das Stossen mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinder 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. Bar



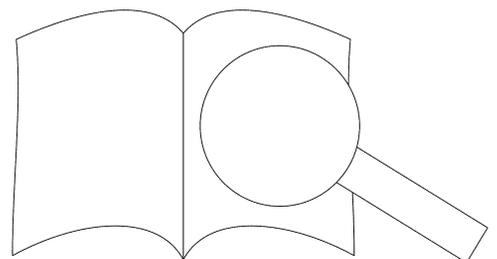
Bei langsamem Tempo kann man aber gleiche Notenwerte

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

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

3. Ein Tonstück, welches im Charaktere stark, kräftig, und lebhaft geschrieben ist, erfordert, im Ganzen genommen, einen mittlern Vortrag. Der Komponist muß die Ausführung eines französischen Tonstückes seyn. Da hingegen ein französisches Tonstück 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: (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 Spieler in jedem Fall dafür sorgen, daß die Cembalo in einem solchen Raum steht, der die klangliche Vervollständigung und Ausgleichung der Töne ermöglicht. Umstand fordert 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 Atempausen erreicht. In großen, trockenen Räumen erlauben diese Maßnahmen ein schnelleres, rhythmisch freieres Spiel, wohl auch in Verbindung mit anderen Maßnahmen.

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

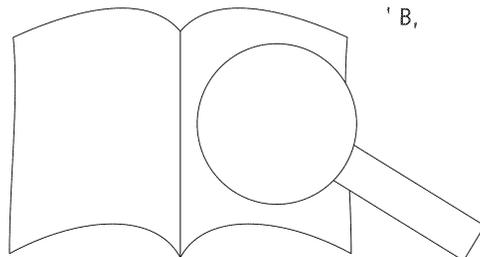
Übungen aus dem Bachschen Variationskurs II

Gleichzeitig mit der Erarbeitung dieser Übungen 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 Artikulation herausgestellt werden.

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

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



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

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

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

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

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

5. Die Anschlagsdynamik beachten: die guten (Spitzen-)Töne ein wenig härter anschlagen als die dazwischenstehenden schlechten. In allen weiteren Stücken beachte man ebenfalls diesen Aspekt. Im *gr* gesehen 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

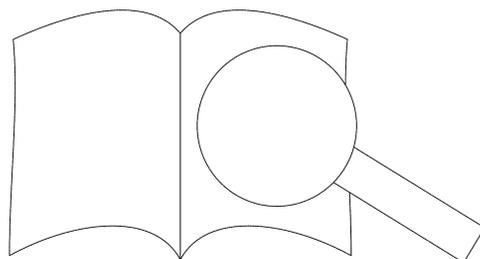


In der linken Hand sind der Regel nach alle zwei und vier. Dabei stets weich (flüchtig) gehen, den Arm entspannt seitlich bewegen. (Die 16tel wie im vorigen Stück)

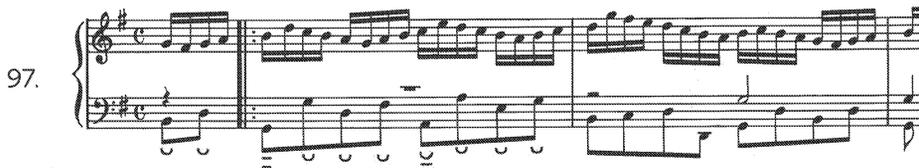
Für die linke Hand: *Praeludium*



... Pausen auf Quinhaltung zurücknehmen
... Handgelenk am Anschlag ein wenig beteiligt se



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.

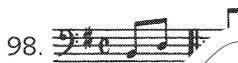
Zu beachten:

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 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.

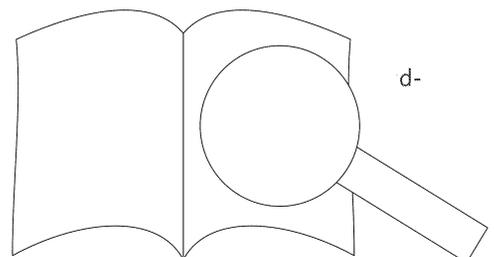
Man differenziert also artikulatorisch die springenden Regeln zwischen springenden und diatonischen 8teln. So sind springende 8teln abzuheben.



Dagegen



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



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

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

Weiteres Übungsstück:

Allein Gott in der Höh sei Ehr (711). In diesem streicheridiomatischen Stück können die 8tel mit 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.

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

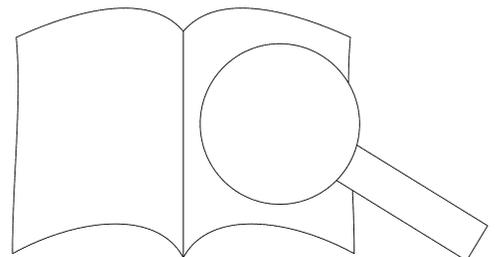
Überegistriervorschlag: r. Hand: 8' + 4' oder
l. Hand: 16' + 8'
Ped.: Zunge c

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

Zu beachten:

- Die 8tel und 16tel (insbesondere die 16tel) werden grundsätzlich wie in den früher besprochenen Stücken ausgeführt. Die 8tel sind hier besonders genau kontrollieren: je größer die 8tel-Intervalle sind, um so stärker wird die Artikulation benötigt. Die 16tel sind hier ebenfalls beteiligt sein (Sextsprünge). 8tel in diatonischer Bewegung werden auf dem Pedal nicht so genau kontrolliert.
- Die Cze (Christen) gestaltet man artikulatorisch wie diejenigen in *Nun freut sich, lieben* Christen.
- Die 8tel sind hier sehr dicht.

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



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

Zu beachten:

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

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

Man. Prinzip. 8 F.

101.

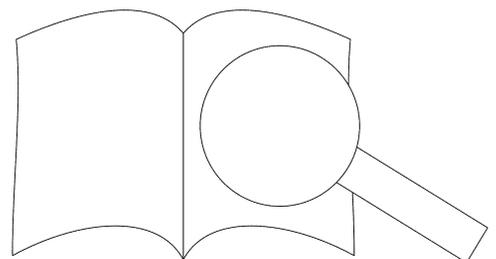
Ped. Tromp. 8 F.

Zu beachten:

1. Die 8tel – hier die schnellsten Notenwerte – werden im 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 d¹ reichte. Die Disposition der Orgel (s. Teil B, Kap. II.3.) weist eine 4'-Zunge auf, die Bach hier eine Oktave höher verzeichnet hat. Da Bach, außer den Trios, seine Orgelwerke auf zwei Systemen notierte, hat er die Pedalstimme in der besseren Lesbarkeit in der achtfüßigen Lage zwischen Alt und Baß platziert. Auf die Manualregistrierung komme ich in Teil B, Kap. II.4. zurück.

Weiteres Übungsmaterial findet man in Teil B, Kap. II.4.1. Weiteres Übungsmaterial findet man gleichzeitig als Ergänzung zu den Sechsenstimmigen in Teil B, Kap. II.4.2.

Herliche Tag (629). Die kanonisch geführten Außenstimmen sollten deutlich auftaktig artikulieren, Terzen eventuell mit 2/4, Sexten ebenfalls mit 2/4.



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

102

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

Zu beachten:

1. Der eher besinnliche Charakter und das relativ ruhige Tempo legen es nahe, die 16tel (tr volltaktig) hier dichter zu artikulieren als in den vorangegangenen Stücken.
2. Die rechte Hand setzt ensemblemäßig erst kurz vor dem nächsten Doppelgriff a¹
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 Zersetz werden: das g¹ des Diskants in T. 2 wird dann mehr gekürzt als das h¹ des Diskants sein als das a¹ des Diskants.

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

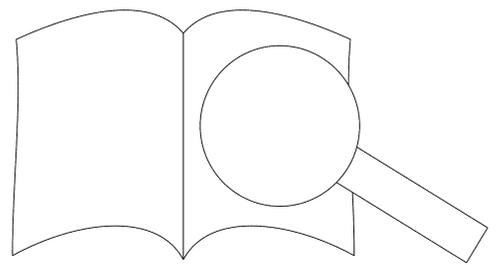
Weiteres Übungsstück: *Vom Himmel kam* ... in einem Manual auszuführen ist.

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

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

16

103



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

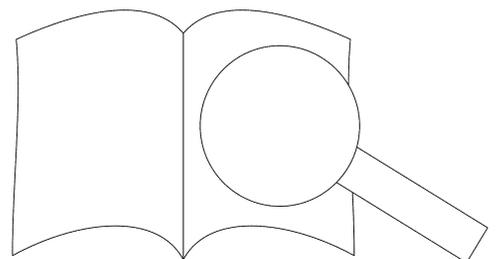
Die Einbeziehung der Unterarmbewegung erfahren wir in extremster Weise in mit Keilen versehenen Akkorde mit recht großen, gezielten und abrupt

169

105.

(Eher theoretisch möglich wäre aber auch... beiden letzten Beispiele mit ruhiger Hand und „Schnellen“ der Finger.)
Überhaupt verlangen rein... Satz des Handgelenks/Unterarms.

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



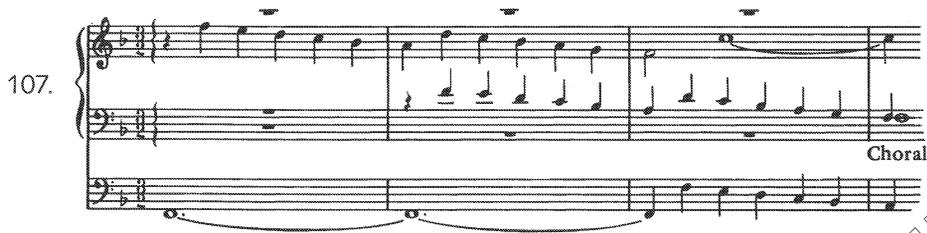
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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'



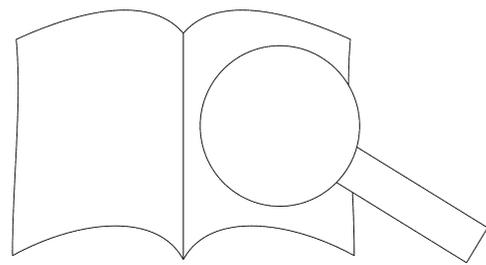
Zu beachten:

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



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



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 a¹ in *Das alte Jahr vergangen ist* (614) sehr weich, langsam und erst kurz vor dem folgenden Ton beendet werden müssen:



Weitere Spielkonventionen

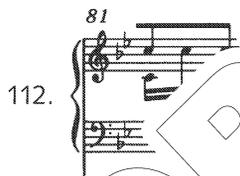
Abschließend sollen ein paar Konventionen angesprochen werden, die sich in den letzten Jahrhunderten eingebürgert haben, für alte Musik aber keine Gültigkeit besitzen.

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

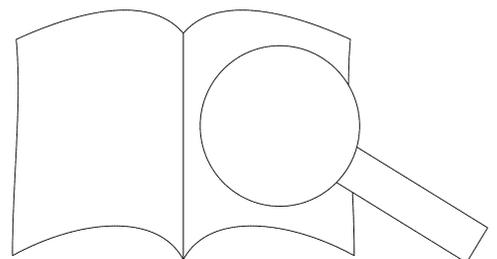


Notes communes sind in alter Musik

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

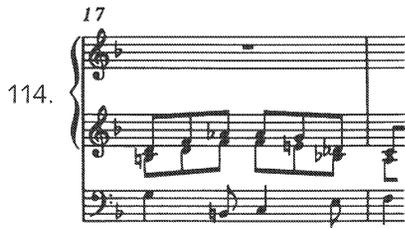


ausgeführt werden:

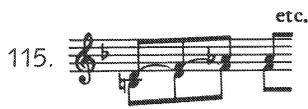


PROBE-PARTITUR
 Carus-Verlag
 Evaluation Copy - Quality may be reduced.

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

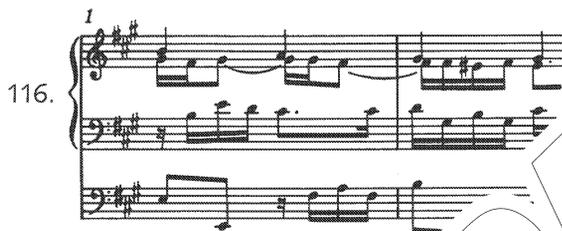


darf nicht:

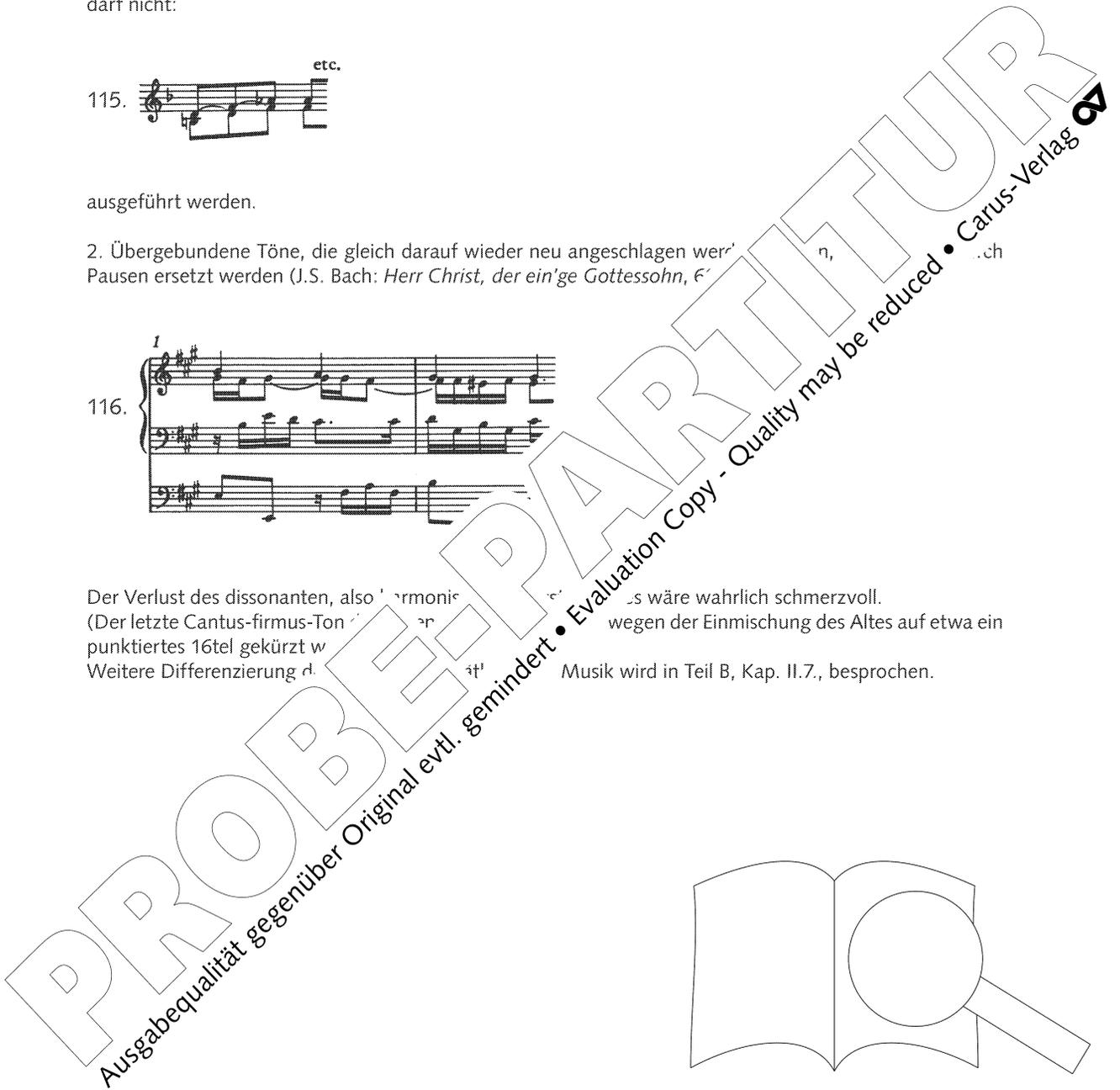


ausgeführt werden.

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, wäre wahrlich schmerzvoll. (Der letzte Cantus-firmus-Ton ist ein punktiertes 16tel gekürzt wegen der Einmischung des Altus auf etwa ein Weite 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 sollte nicht ohne weiteres in dem Tempo ausgeführt werden, das einem galanten französischen Satz gemäß ist.

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

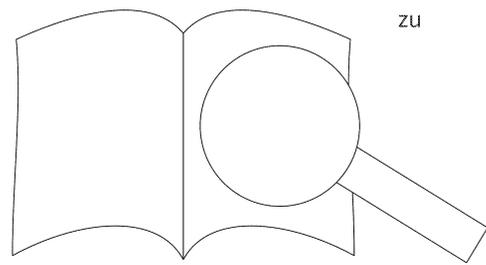
Dies darf keineswegs als ein Plädoyer für anarchische Interpretation angesehen werden. Kaum ein Aspekt der Interpretation ist aber solchermaßen vom (guten) Geschmack und von (bisweilen schlechten) Gewohnheiten, abhängig wie gerade die Tempogabe in der Aufführungspraxis, das nicht gänzlich von unseren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

Hier geht es vielmehr um die Frage, inwiefern die heutige Spieler die Musik im jeweiligen Stück gespielt werden soll oder darf, damit sie den Charakter 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 in die experimentierlust von uns allen gepflegt werden.

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



PROBEKOPPIERT
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*

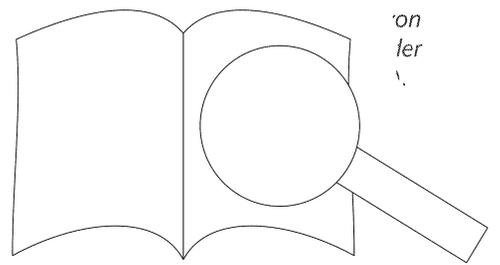
118. *Schnell*

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

Charakter, Stil und Tempo

Das *Tempo giusto* ist aber nicht ausschließlich durch die Zeichnung und den Notenwerten her festzulegen, sondern wird des weitestgehend durch die Charakteristik des Satzes beeinflusst, indem – vom Standpunkt des Komponisten her gesehen – die Notengattungen in langen Notengattungen schwerfällig und nachdrücklich vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt und tändelnd vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt.

Als Beispiel führt Vivaldi in seinen *Stücken* an: „In den heroischen und pathetischen Sachen schicket sich der *Allabreve* takt hat einen sehr nachdrücklichen und ernsthaften Gang... In den scherzhaften, wenn man nur nicht zu viel kleine Noten darin anbringt. Zu einem *4/4 Takte* Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat, schicket sich der *4/4 Takte* lebhaft, aber schon mit mehr Leichtigkeit verbunden, kann auch desweges leicht werden. Der *4/8 Takt* ist schon ganz flüchtig, und seine Lebhaftigkeit druck des *4/4 Takte*. Sanft und edel... In den leichteren, oder doch meistens aus lautem, was muthwilliges an sich hat (K 133). In den scherzhaften ist schwerfälliger, als der *3/4*, und dieser... In den scherzhaften, wo überhaupt ein schwerer und nachdrücklicher Ausdruck verbunden ist, ist der *9/4* dem *9/8 Takte* we...



PROBEPARTITUR

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

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



119.



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

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

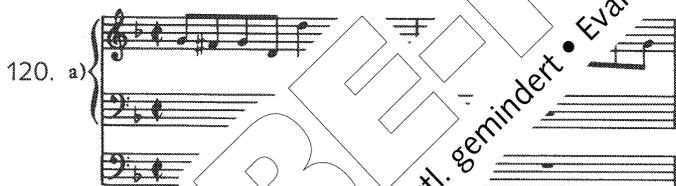
Zusammenfassend: **Je kleiner der Nenner, je schneller die Notenwerte und je gravitätischer der Ct desto langsamer das Tempo und vice versa.**

Im Diagramm würde dies zusammengefaßt etwa so aussehen:

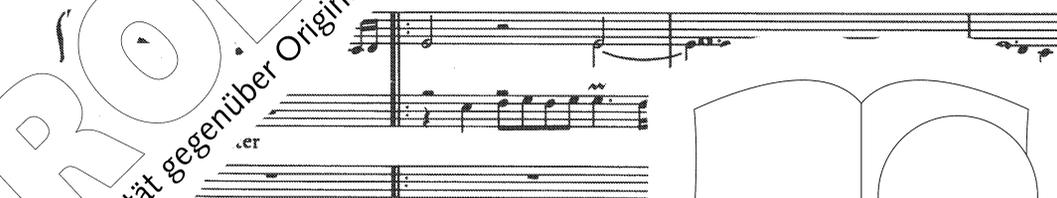
	A	B	C
Tempo:	Langsam	Mäßig	Schnell
Taktart:	3/2; 6/4; ♯;	♯; 3/4; 6/8; 2/4;	4/8
Stil:	Kirchenstil	-----	-----
Charakter:	gravitatisch, ernsthaft	schwer, nachdrücklich	„unter, flüchtig

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

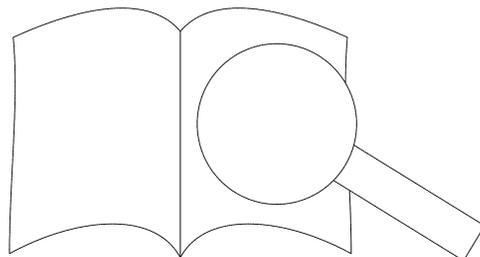
Bereich A:



(Nun komm



...er
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.

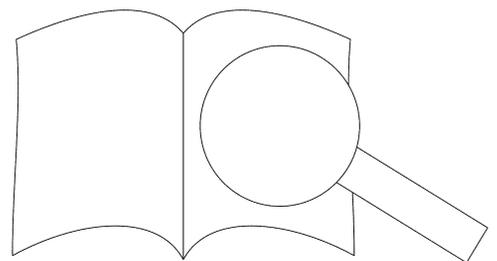
Bereich C:

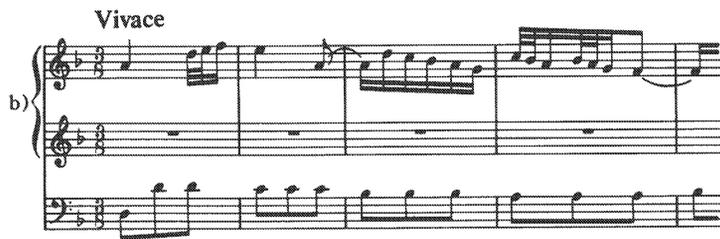
122. a)

Vivace

(Trio-

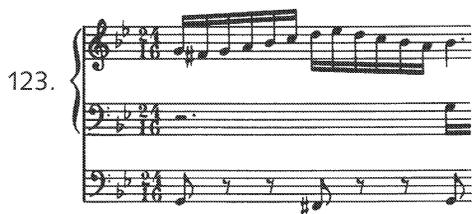
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





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

Bereich D:



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

Die Charakterbezeichnungen

Die in unserer Zeit zu reinen Geschwindigkeitsangaben verkommenen, Allegro usw. waren in ihrer ursprünglichen musikalischen Verwendung Charakterbezeichnungen, daß der Charakter eines Stückes schon durch das Notensymbol angedeutet, aber die Möglichkeit, den gewünschten Charakter oder den Ausdruck zu präzisieren, aber auch was natürlich auch das Tempo beeinflusste. Schon Frescobaldi (1583-1643), die Franzosen haben ebenfalls ihre eigene Sprache bemüht, was in Telemann's (1681-1734) Op. 1. Auch bei den norddeutschen Meistern erscheinen einige solche Bezeichnungen. Bezeichnend ist, daß J.S. Bach gerade in den „mehrfach“ musikalischen Sphäre herrührenden Trio-Sonaten diese Wörter am häufigsten verwendet. r Sammlung gewiß um äußerster Verfeinerung der Ausdrucksmöglichkeiten (2).

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

Allegro – lustig.

Vivace – lebhaft.

Unter diese Bewegung

Verwegne, u.s.w. (1)

Andante – vor

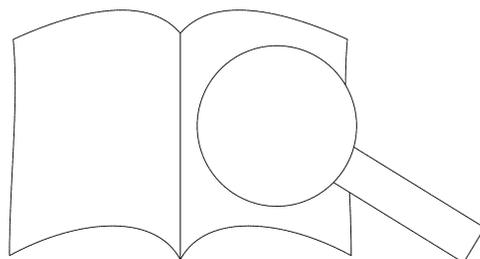
deln... da... ; aller (gall.) cheminer à pas égaux, mit gleichen Schritten wandeln... d überein (ebenträchtig) executirt, auch eine von der andern wohl untersch... er als adagio tractirt werden müssen (WI 25)

A ... auch langsam und frei im Tempo).

... ich: langsam (WL 290).

... en Tact gleichsam erweiternd, und gross

... icken Auctoribus bedeutet es eine etwas ge



PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität 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* a etlicher französischer Sätze können ebenfalls *Ritardando* bedeuten, wie auch das *Adagio a Passacaglia* J.S. Bachs (582).

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

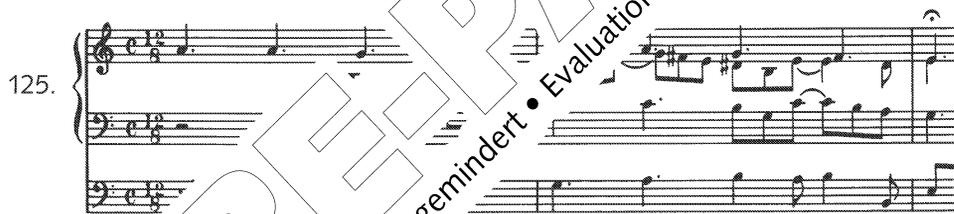
Das Barock verwendete darüber hinaus die Nebeneinanderstellung von zwei Takten, hier die Verbindung der Eigenschaften beider Taktarten:

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



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

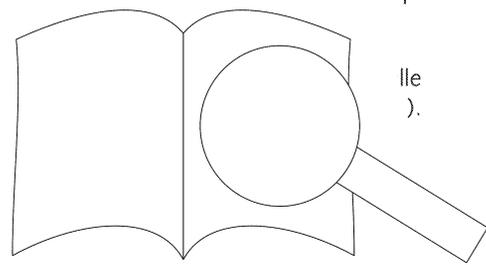
2. ♩ und 12/8, wie in J.S. Bachs *Jesus Christe*.



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

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

...albtaktig betonten. Bei 2. und 3. würden 1 ...eren (vgl. Partita VI und VIII aus J.S. Bachs ...ite ♩ 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): $\text{C} = 2 \times 2/4$
Fuge in a (543): $6/8 = 2 \times 3/8$.

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

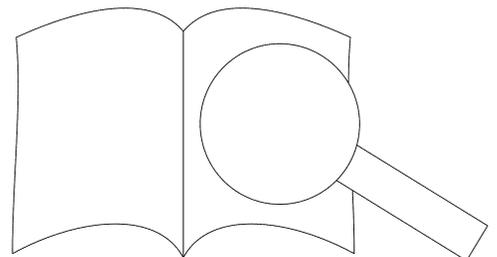
Andererseits muß in kleineren Taktarten wie 2/4, 4/8 und 3/8 nicht jeder Takt häufig zwei Takte oder mehr eine musikalische Einheit, und nur jede eine hörbare Betonung (vgl. die Außensätze der Trio-Sonaten Bachs) enthalten. Die Grenze zwischen der Aufbau der einzelnen Motive und Themen sowie zwischen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

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 3/4-Takt, der in drei 6/8-Takten (beginnend in der Mitte von T. 2) und einem abschließenden 3/4-Takt (als Comes überleitet).

Archaische (proportionale) Takt

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

- bedeutet, falls drei Semibreves, vier Minimae enthält.
- bedeutet, falls drei Semibreves, vier Minimae enthält.
- bedeutet, falls die Brevis zwei Semibreves, drei Minimae enthält.



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

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

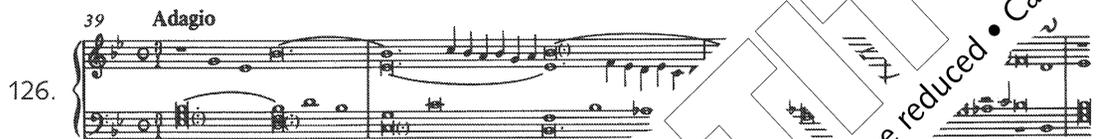
In Teil B, Kap. I.1., werden Beispiele dieser Notationsweise samt ihren Folgen für die Temponahme besprochen. Hier genügt es festzuhalten, daß es sich um Übernahmen aus der mittelalterlichen Mensuralnotation handelt, welche auf ganz anderen tempomäßigen Gesetzmäßigkeiten gründete als unsere heutige Notationsweise.

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

- C *sehr langsam*
- C *mittelmäßig*
- O *geschwind*
- 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.

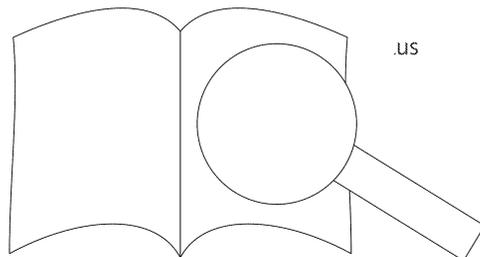


Der Kreis mit 3/1 am Anfang dieses *Adagio*-Teiles (T. 39) enthält ohne Verlängerungspunkt drei Ganzenoten (Semibreves) enthält (was heute als 3/1 bezeichnet wird). In der weißen Notation muß der Komponist daher eine Brevis, die nur zwei Ganzenoten enthält, einsetzen. Die schwarze Notation zeigt dadurch eine Hemiole (die Semibreves gruppieren sich in 3x2 statt in 2x3). Die weiße Notation ist häufig vorkommende, keineswegs ungewöhnlich. Die geschwärzte Ganzenote im weitest verbreiteten (T. 44ff) erscheint stets vor geschwärzten Breves, und ist als „normale“ Ganzenote zu verstehen.

Die weiße Notation im folgenden (T. 127) signalisiert implizierend ein rasches Tempo (etwa dem 3/8-Tempo).



Die weiße Notation, die langsam auszuweisen ist, ist in der *Organo-Tablatura* (Second livre, 1722), das mit



PROBEPARTITUR

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 die auf ihre rechte Zeit im Halbetakt zu schlagen (SM 50). In Bsp. 128 wird eine Halbenote statt; was am Anfang der Halbenote zuviel an Zeit aufbringt, wird am Ende wieder eingeholt werden.

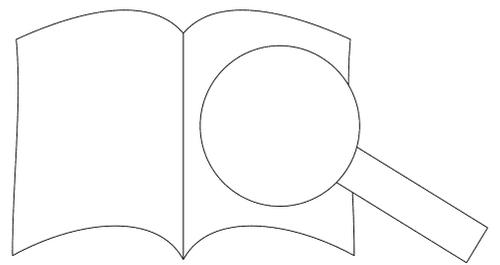
Die rhythmische Oberherrschaft der längeren Taktteile über die kürzeren ist in der Musik nie gänzlich außer Kraft gesetzt.

Die spätere Zeit

Hier finden wir weit differenziertere Art der Agogik, die eine subtilere Verwendung der Agogik zeigt. Türk sieht die Hauptaufgabe der Agogik darin, die Töne seltener, und mit vieler Vorsicht anzuwenden, um die Töne zu betonen (T 338).

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

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



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

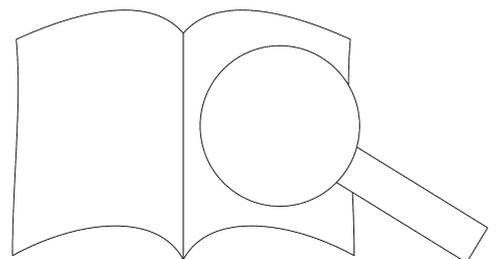
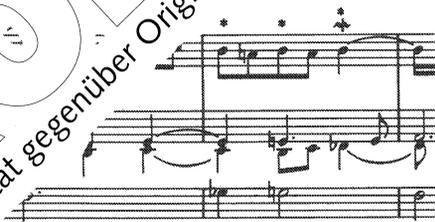
Zusätzlich zu den bisher behandelten grammatikalischen Akzenten, die die hierarchische Ordnung im Takt deutlich machen, gibt es auch pathetische Akzente, die als „sekundär“ bezeichnet werden können. Nicht weil sie weniger wichtig sind, sondern weil über ihre Platzierung der Komponist allein entschieden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

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

Diese Akzente werden pathetisch genannt, weil sie ein gewisses Pathos (gr. „Leiden“) enthalten sind (Pathos = gr. „Leiden“). Pathetische Akzente sind pathetisch, weil sie eine Verwandtschaft mit dem Pathos haben, die über den Rahmen fällt, wie die Dissonanzen erzeugen, weil die Leidenschaften ins besondere durch die Dissonanzen erzeugt werden.

Hier nun ein Beispiel (siehe, 654):

1. Dissonanz



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, e¹ (d¹ ist die Auflösung des Sextvorhalts es¹-d¹), 582):

132.

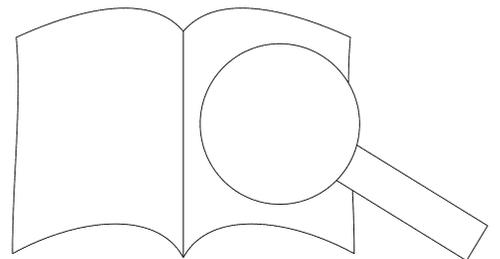
582

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

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 des Ritardandos langsamer zu werden.

Findet ein Ritardando mitten in einem Stück statt, ist bei Wiederaufnahme des Grundtempos zu beachten: das a tempo darf man normalerweise erst dann wieder aufnehmen, wenn die Bewegung der Bewegung aufgeht. 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 Ritardandos aufgenommen. Die Wiederaufnahme des Grundtempos darf dann aber erst nach dem Ende des Ritardandos geschehen (J.S. Bach: *Praeludium in a*, 543):

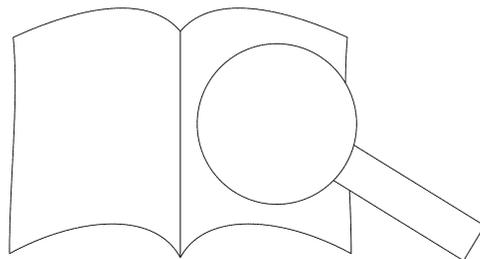
46
134.

Das barocke Ritardando

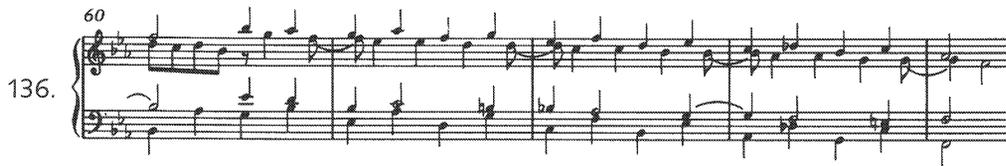
Das barocke Ritardando (bzw. die *ritardando*) gehört ebenfalls hierher. Gemeinlich versteht man darunter eine Abnahme der Bewegung der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird nämlich die Dauer entzogen, (gestohlen), und dafür einer Andern so viel mehr gegeben. (Vergleichen die Beyspielen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

Es ist wichtig, um die rhythmisch festlegbare Verschiebung ein

b) c)



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



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



Zusammenfassung und einige weitere Hinweise zur Anw

Da frühbarocke Meister in relativ kurzen musikalischen Perioden empfinden, ist es in jener Zeit grundsätzlich auf Teile eines Taktes, auf wenige Töne, und sie suchen nach einer „Verzierung“.

Im Spätbarock bezog sich die Agogik auf größere Notengruppen. Man sucht einen längeren Notenwert aus, dessen regelmäßiger Gang nicht zu Anfang des längeren Notenwertes zuviel an Zeit ausgereicht, sondern weiterhin: was am Ende wieder hereingeholt werden.

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

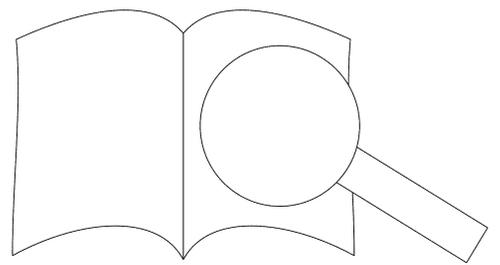
Man kann in agogischer Hinsicht nicht J. P. Sweelinck wie C. Ph. E. Bach spielen (und C. Ph. E. Bach nicht wie M. R. oder bzw.

Man gerät sonst in Gefahr, durch die übermäßige gefühlsbetonte, sogar quasi romantische Spielweise, stellt keine subjektiven Gefühle unmittelbar dar, 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:

1. Ein polyphoner Satz („cercare“) oder schnell („Canzona“) – ist seiner Natur nach für die phoner (wie z.B. Toccaten im *stylus phantasticus*. Mehr dazu in Teil B). Soll eine agogische Dehnung sinnvoll sein, so müssen die ebenfalls gedehnt werden dürfen.

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



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

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

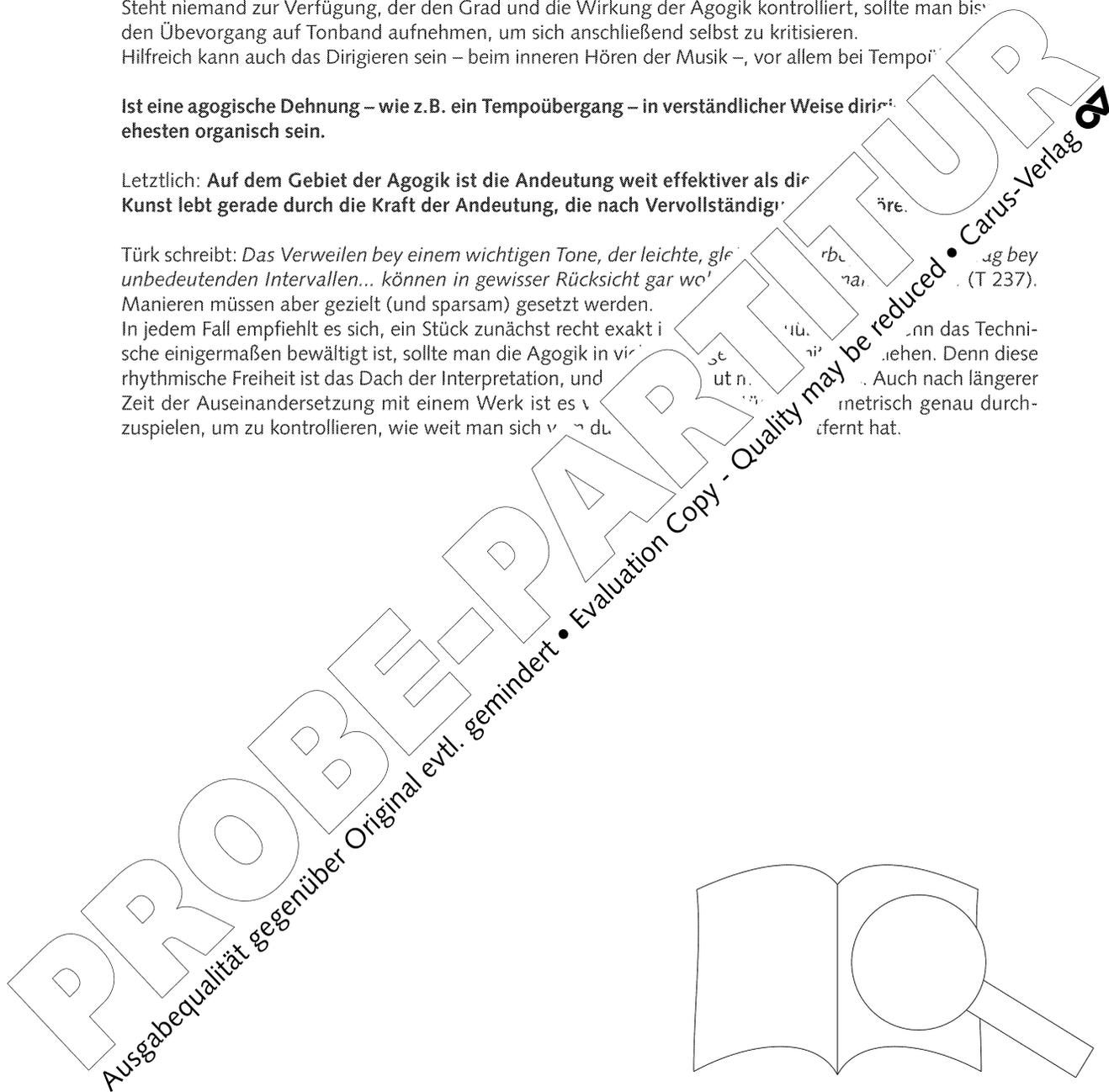
Die Agogik ist ein sehr subjektives Interpretationsmittel. Man könnte sogar sagen, die Artikulation sei der Geist der Musik, die Agogik aber ihre Seele, *blos die Sache eines richtigen Gefühles* (T 237). Das richtige Gefühl ist aber Sache des guten Geschmacks!¹⁰ Da die Agogik letztlich aus der Emotionalität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

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

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

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

Türk schreibt: *Das Verweilen bey einem wichtigen Tone, der leichte, gleichbedeutenden Intervallen... können in gewisser Rücksicht gar wohl* Manieren müssen aber gezielt (und sparsam) gesetzt werden. In jedem Fall empfiehlt es sich, ein Stück zunächst recht exakt in die Manier einigermassen 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 vorteilhaft, die metrisch genau durchzuspielen, um zu kontrollieren, wie weit man sich von der



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.

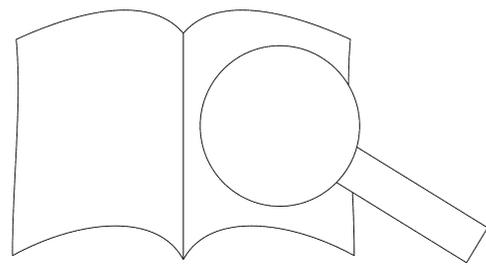
Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsetzt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und 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. B. 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 Musik. Diese Lehre heißt auf Griechisch Diastolica; wird aber doch so sehr hintangesetzt, daß man wenig davon in den neueren Unterrichten 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 *Pratica della Musica* von Emilio de Cavalieri. Er nennt diese Zeichen (S) *incoronata*, la quale si pone 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 Anzahl, in den Instrumentalritornellen aber nur über dem jeweiligen Schlußakkord im ersten Rezitativ des Tempo (der „Zeit“):

139.



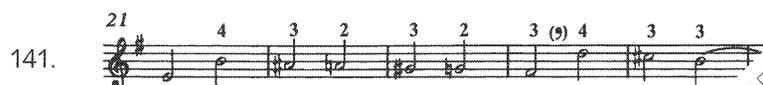
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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-

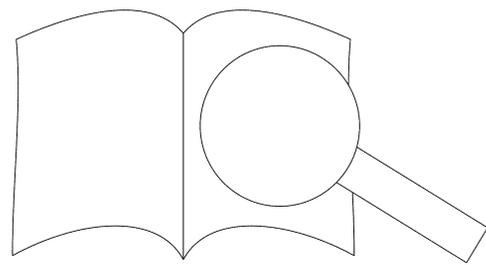
punktionszeichen (und haben daher keinen Einfluß auf die Länge der Töne). Bei der Ausführung früher Tastenmusik muß der Einfluß des alten Fingersatzes auf die Platz-



Im Spätbarock waren musikalische Zusammenhänge größer ge-

Es empfiehlt sich, die Literaturstücke in Kap. I.6. unter-

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.

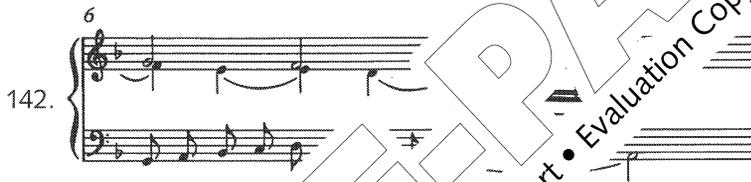
Eine Verzierung ist also eine geschickte, anmutige Ausschmückung. Eine wahrlich anmutige, wenn auch recht späte Definition ist die folgende: *Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken föhlich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder f 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 davon allezeit undeutlich erscheinen muß* (B 51).

Frühe Verzierungsformen

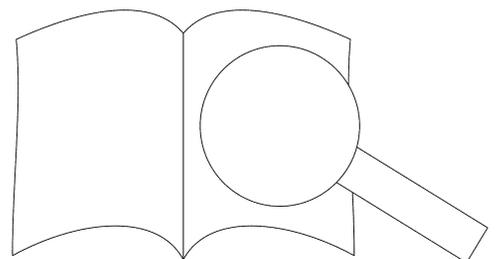
Die 8tel-Figurationen in J. Buchners *Quem terra pontus* (s. Bd. 2, S. 2f) sind, die in jener Zeit **Diminutionen** oder auch **Coloraturen** genannt wurden, die ruhig verlaufenden Stimmen einer vokalen Vorlage „ins“

musik entstand durch Umschreibung („Intavolierung“) von Vokalen. Eine aus vielen Tönen bestehende Verzierung, die mit Noten angegeben wurde, nannte man **Gropppo** (eine Diminutions=Gattung) oder auch **Passaggio** (vgl. WL 465).

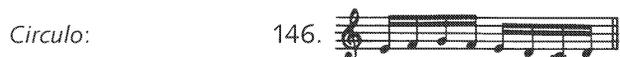
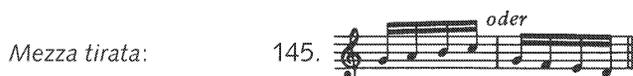
Ein Gropppo kann z.B. ein nach unserer Auffassung „normales“ (vgl. J. Jaldy: *Toccata terza, Il primo libro di toccate*):



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



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



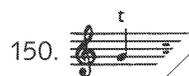
(Die zwei letzten sind rhythmische Figuren, bei denen die Tonhöhenverhältnisse angegeben werden.)

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 solche Figuren 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.

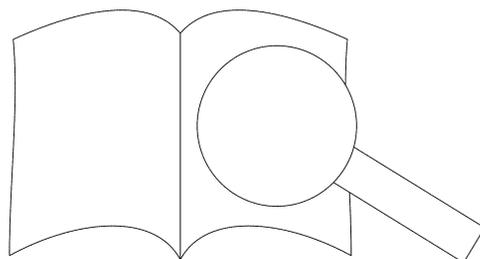
Grundsätzlich gilt: **Diese Verzierungen sind leicht anzuführen und sind im Normalfall schnell auszuführen.**

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



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

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

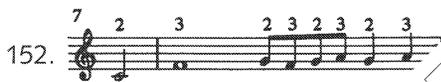
Das deutsche (Spät-)Barock kannte eine Einteilung der Verzierungen, **Manieren** genannt, in zwei Klassen: Diejenigen Manieren, welche ihre eigenen Benennungen haben, z.B. *der Triller, der Doppelschlag u.s.* heißen *wesentliche*. Sie gehören in die erste Klasse, und werden gemeiniglich von den Komponisten 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^r 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 besitze. Letztlich kann man auch das noch zu behandelnde Staccato und Legato : eingestufen, 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:



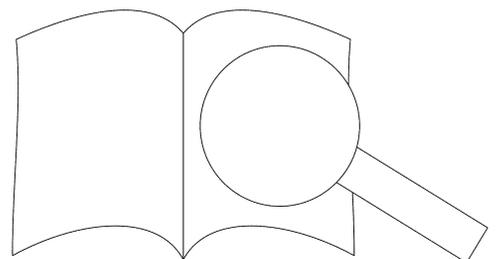
Dies weist zudem auf ein ruhige auch die schnellsten Töne relativ langsam sind.

Schon am Ende des 16. Ja^t schen weitaus schneller gespielten Verzierungsnoten von Streichern und Bl^ä mehr einzeln gestrichen bzw. mit hartem Zungenstoß ausgeführt, sonderⁿ vereinigt bzw. mit entsprechend weichem Zungenschlag gespielt (Iere – le BE 69).

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

Verschie^d zeugen für diesen Epochenabschnitt mit Worten oder mit Legatobögen über denⁿ zwischen üblich gewordenen Tabellⁿ ent-
lir^{en} ikulieren ist: nur entferne man die F^{ing}

igkeit dadurch gehindert, und der Tr^{iller} er Verzierung ist wichtig, sondern die Gr^{öße} um eine deutlich zu artikulierende mel^{odie} erung handelt. Es gibt aber auch solche willk^{ürliche} 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: *„wie viel Noten unter eine Silben sollen gebracht oder gesungen werden“* (SP 197, Scheidt, der dieses Zeichen in die Tastaturmusik eingeführt hat (*Tabulatura Nova* 197, *mir selbst gelieben lassen, und angewehnet* (ST 87). Er nennt es *Imitatio viri* damit Vierergruppen (*Wir gläuben all' an einen Gott, Versus 3*):

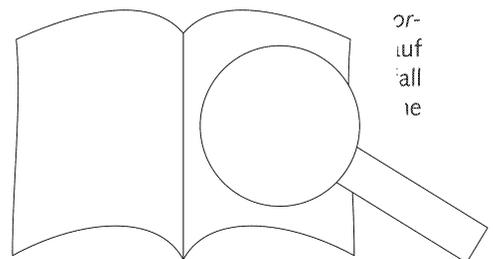


Aber auch Zweiergruppen sind damit versehen, wenn die Bogen waren alle kurz, nur wenige Töne umfassend.

Was in der Vokalmusik mit Textunterstützung ein sprachliches Element (die unter einem Wort) ist, wird in der Orgelmusik durch den Streicher wiederum ein spieltechnisches Element (die unter einem Wort) dargestellt. Die Bogen klingen anders als die einzeln gestrichenen, beim Orgelspiel ein musikalisch „langliches“ Element. Am technischen Gebrauch der Finger (Fingersatz) ändert sich durch den Legatobogen 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, sollen die Finger so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entstehe. Durch den Legatobogen soll der Komponist, wie viele Töne an einander geschleift werden sollen* (T 355).

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

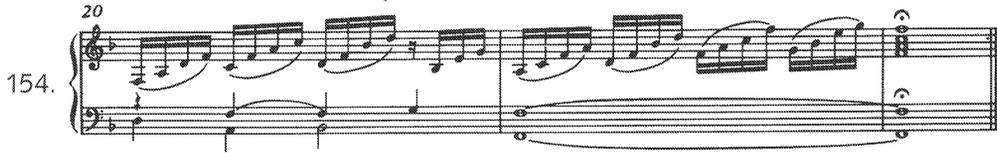
Die Ausführung des Legatobogens ist die folgende: *Wenn Schlußbogen gleich mit der gantzen Harmonie liegt, so ist es (Cembalo, Clavichord) durchaus gut klingend. Die Töne des Saiteninstrumentes verklingen nicht, sondern „Crescendo“ durch die Anhäufung der Töne.*



or-
auf
all
ie

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

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



Ausführung der Oberstimme etwa:



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

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

Hierzu weitere und differenziertere Angaben in Teil B.

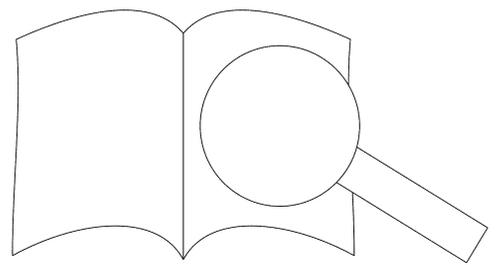
Verschiedene Ergänzungsfragen

A. Ergänzung von Verzierungen

In Teil B wird von Ergänzung von Verzierung... Manieren verschönern; wer sehr... häufig eher das Gegenteil erreichen... eigener Virtuosität wegen; Sprichwort: Weniger ist mehr... zu unterscheiden lernen...

B. Ergänzung von...

Offensicht... müssen v... 1. Solche... der Stelle ist daher von einer Ergänzung... durch ihre akzentuierende Funktion v...



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

156. Dessus.

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

C. Ergänzung von Akzidentien

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

157.

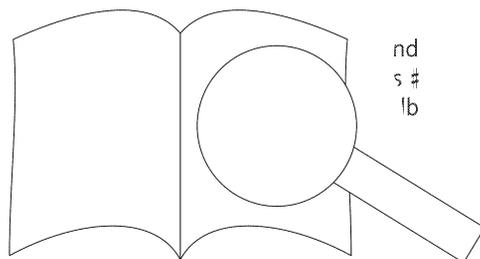
In etwas jüngerer Notationskonvention gilt ein Vorzeichen ^c vor der es steht; soll z.B. f viermal innerhalb eines Taktes in fis alteriert werden. Folgendes Beispiel entstammt einem *Tiento del Segundo Tom*.

158.

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

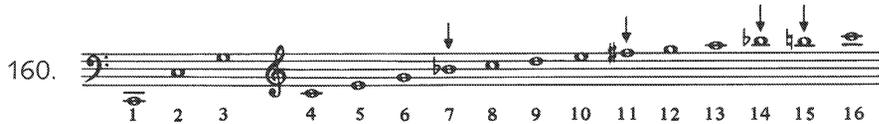
159.

...kend auch für das erste f¹ des Altes
...est vorgezeichnetes b¹ in h umwandeln,
...n hier können Unklarheiten entstehen. E
...damit bezeichnete Note oder auch für die f
...Heutige Herausgeber bemühen sich, solche S
...nd. In Teil B werden ein paar solche fraglichen Str



II.5. Zur Frage der Temperatur (Stimmung)

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



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

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

In der frhen „mitteltönigen Temperatur“ werden 11 Quinten zu klein und 5 Terzen (12-11=1) viel zu gro wird. Auf diese Weise erhält man 8 reine Groterzen, die 4 anderen ebenfalls viel zu gro.

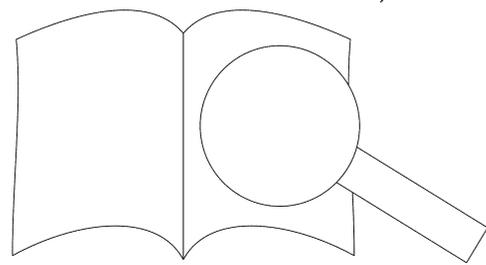
In späteren Temperaturen, etwa nach Werckmeister oder Kirnger III (1779) nur eine einzige hat. Die weiteren Terzen bzw. Quinten (12-9=3) sind von unterschiedlicher Gre.

In der „gleichstufigen (oder gleichschwebenden) Temperatur“ wird das Pythagoräische Komma auf alle 12 Quinten gleichmig verteilt. Dadurch werden alle 12 Quinten gleich gro und die Groterzen wiederum zu gro.

In den frhen ungleichschwebenden Temperaturen sind die Groterzen „sauberer“ als andere, nach dem Schema der gleichstufigen Temperatur sind alle Tonarten gleich brauchbar, dafr klingen die Groterzen etwas schlechter.

Man war in der Barockzeit ständig auf der Suche nach einer Stimmung, welche die Verwendung aller Tonarten ermöglichen sollten, ohne die Reinheit der Groterzen zu verlieren. Marpurg z.B. schreibt 1762 von der nötigen *Knnntni der Temperatur* (MP K 3). J.S. Bach hat die Entwicklung im 18. Jahrhundert mit beeinflusst. In *Die Kunst der Clavier*, wobei die Bachsche „wohltemperierte“ Stimmung höchst wahrscheinlich verwendet wurde, ist Marpurg gewesen. Kirnberger hat aber Marpurg erzählt, daf Bach von ihm *scharf zu machen* (MP V 213). Wenn nun alle Groterzen „scharf“ (also gro) sind, dann sind die Quinten der gleichstufigen Stimmung, und auch entferntere Tonarten sind brauchbar. Kirnberger hat in seinen späteren Schriften die gleichstufige Temperatur.

Die unterschiedlichen Temperaturen schaffen jeweils gleich gro notierter Intervalle schafft vor allem in chromatischen Sätzen besondere Spannungsverhältnisse. Die Spannungsverhältnisse werden durch die unterschiedlichen Temperaturen beeinflusst. Daher darf man behaupten, dass die Temperaturwahl wohl vom Vorhandensein einer nicht gleichmigen Stimmung in J.S. Bachs *O Lamm Gottes, unschuldig* abhängt, dem Text entsprechenden leidensvollen /



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenber Original evtl. gemindert • 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 Mittelalter, im barock und der Klassik hingegen ist die Lage anders. Hier findet der Ausdruck der Stimmung auf unabhängigen Ebenen statt, und die Temperaturfrage tritt in den Hintergrund.

Tonartencharakteristik

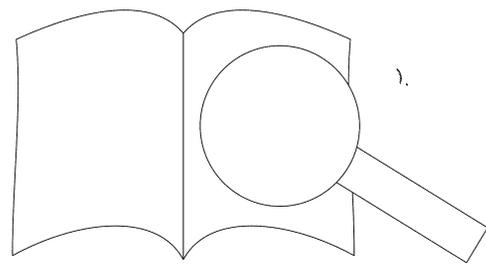
Die Tonartencharakteristiken der alten Meister basieren auf der Stimmung der alten Temperamentur, heute müßte jede Dur- bzw. Molltonart den anderen im Charakter entsprechen. Die Charakteristiken Matthesons ein eindrucksvolles Zeugnis für die Bedeutung der Tonartencharakteristik. Da die Tonartencharakteristiken Matthesons ein eindrucksvolles Zeugnis für die Bedeutung der Tonartencharakteristik ablegt und dadurch den Zugang zu den Charakteristiken der alten Meister erleichtert, 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 sch*
- fis: *große Betrüb*
- G: *redendes.*
- g: *allers*
- A: *kl*
- a: *kl*
- B: *kl*

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

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

sogar die einzelnen Intervalle durch Aft



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 Spiels unnötig geworden sein: bewußtes Kontrollieren der Technik während des Spiels führt zu Unsicherheiten. Wir denken im Alltag auch nicht über diejenigen Bewegungsabläufe nach, die schon 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 unterbinden. Zur Vereinfachung der Erklärung bezeichne ich die erste Station des Übens als „technisches Üben“, es weder möglich noch gut ist, Technisches und Musikalisches ganz zu trennen. Die Voraussetzung zum „großböygigen Musikmachen“ zu erliegen, wie es so oft der Fall ist, ist ein solches Fundament gelegt werden, ohne das es kein wirkliches Musizieren geben kann. Das Fundament des Übevorgangs, der recht mühselig sein kann, wird Ruhe und Disziplin. Das eher „musikalische“ Üben, das vor allem die agogische Kontrolle des Geschehens zum Inhalt hat, kann dann stattfinden, wenn die technischen Aspekte zu einem gewissen Grad erreicht, wird bei weiterem Üben, und bei späterem Arbeitseinsatz, die 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 die Voraussetzung für ein erfolgreiches Üben. Je früher man sich eine Vorstellung habe, desto schneller wird die Technik sich entwickeln, kann ich musikalisch nicht sinnlos sein.

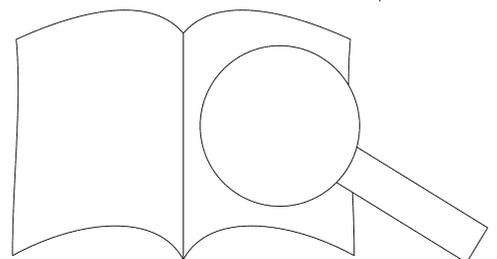
Sehen wir uns zunächst den Zusammenhang zwischen dem Üben und dem Vortrag an. Auf des technischen Einübens eines Werkes an.

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 Spielers ab, wie vorgegangen werden soll. Es gibt – grob gesagt – zwei Arten der Analyse. Die erste ist die „technische Analyse“, die sich mit den einzelnen Tönen und Phrasen beschäftigt. Die zweite ist die „musikalische Analyse“, die die Auseinandersetzung mit dem Werk als Ganzes zum Inhalt hat. Diese Analyse ist die Voraussetzung für ein lebendiges Musizieren. Es ist diese tiefe, intime Erfassung jenseits der reinen Technik, die den Unterschied zwischen einem bloßen Techniker und einem Musiker ausmacht.

Die Voraussetzung für eine solche Analyse sind Kenntnisse von der Entstehung des Werkes (ihre historischen Umstände),



PROBEE-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.

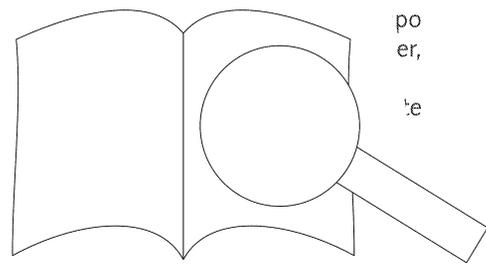
Neben der Analyse der Struktur gibt es noch die sehr wichtige Analyse des Affekts, die beim Interpretieren erfolgen kann, indem der Affekt – Freude, Trauer, Wut, Melancholie usw. – einen Ausdruck findet. Es ist aber schwer, den Affekt zu finden, muß man ihn durch Analyse ergründen, denn die Darstellung alter Musik unabdingbar. Der (gefundene) Affekt muß geübt werden, um eine 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 durch eine adäquate äußere Bewegung umgesetzt werden. Wir üben am Instrument nicht nur, sondern die zweckmäßigen, nie übertriebenen Körperbewegungen, um die richtigen Tasten zur richtigen Zeit auf die richtige Weise niederzudrücken. Dabei ist ein flinkes Gedächtnis – es kann trainiert werden – eine wichtige Voraussetzung. Die Fingerbewegungen müssen auswendig gelernt werden.

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

Der Einsatz von Fingersätzen ist in virtuoseren Stücken des Spätbarock von allergrößter Wichtigkeit. Da man sich in einem langsameren Tempo erstellt, ist die Verwendung von Fingersätzen ersatzlos zu tun. Fragliche Stellen, die man einen letztlich nicht adäquaten Fingersatz verwendet, also die Stelle umzuüben, als gleich völlig unnötig, jeden einzelnen Ton mit eigenen Händen zu spielen. In folgenden Fällen:



PROBEE-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 Γ \neg und \neg \neg angezeigt werden.

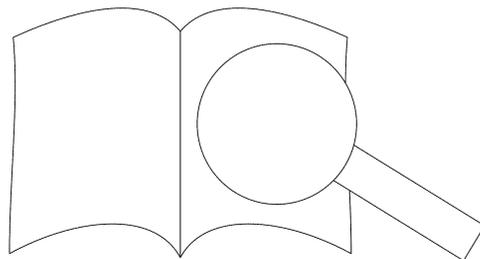
Beim Fußsatzschreiben braucht man normalerweise nur den ersten Ton zu bezeichnen, wenn die folgende Töne von der rechten und linken Fußspitze abwechselnd gespielt werden können. Müssen aber zu hintereinander mit einem Fuß ausgeführt werden, muß bezeichnet werden, wie auch in denjenigen wo der Absatz 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. 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. Wir sind leider nicht dazu in der Lage, mehrere schnelle Bewegungsabläufe gleichzeitig zu kontrollieren. Die Bewegungen laufen unbewußt mit, was kein effektives Üben ist. Das langsame Üben von schnellen Sätzen ist aber ein sehr wichtiger Bestandteil des Übens. Es ist ein an sich langsames Stück: das letztere ist qualitativ 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 Sätzen wahrnimmt, und keine Bewegung (z.B. des Armes) macht, die im vollen Tempo Üben von schnellen Passagen etwas höher werden werden, als es nachher im vollen Tempo der Fall sein wird. Dadurch „erhöhen“ sich die Sätze, sondern bleiben geläufig und kräftig. Außerdem wird durch dieses Hochziehen der Sätze die Muskulatur stärker, und dies sollte beim langsamen Üben schneller Passagen übertrieben werden.

Man achte außerdem auf die Lesart. In dem Moment, in dem ich eine gelesene Stelle an der Tastatur aus dem Notentext schon etwas weiter sein. *Repetitio est mater studiorum* (Wiederholung ist die Mutter des Studierens“): Dieser Satz gilt auch noch heute, und die Wiederholungen und bei der Länge des zu Wiederholenden beim Üben. Ein Abschnitt drei- bis fünfmal zu wiederholen ist normalerweise ausreichende Übung für das Gedächtnis langsam ab.

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



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 wieder alle Stimmen gemeinsam, darf man sich nicht wundern. Ist es 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.
 - a. Der sicherste Weg zwischen zwei weit auseinander liegenden Tönen ist nicht eine möglichst gerade Linie, sondern ein leicht nach oben gewölbter Halbtonschritt, wenn die Treffsicherheit ist nicht so sehr wichtig. Die Anvisierung der zu erreichenden Taste. Diese Fixierung mit dem Auge.
 - b. Entstehen beim Über- oder Unterlaufen der betreffenden Töne gesondert geübt werden. Dazu zwei Beispiele von J.S. Bach: *„In der Höh sei Ehr“* (711) und *„Lieben Christen gmein“* (734) und *Allein Gott*

163.

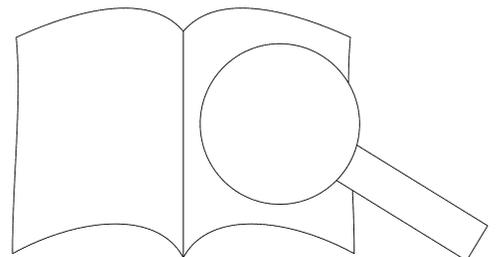
30 1

übt man: 164.

4 1 2 1 4 1 2 1 etc.

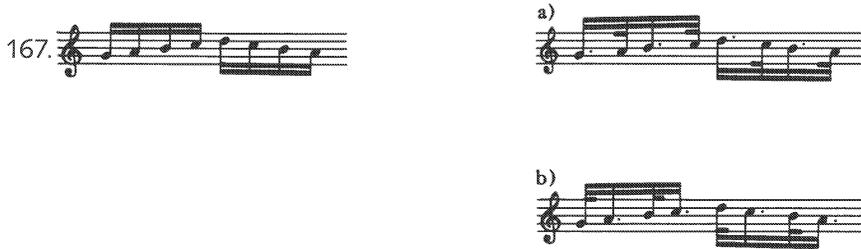
2 1 2

übt man: 166.



6. Bei virtuosen Läufen kann man nach der „Additionsmethode“ verfahren: 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):



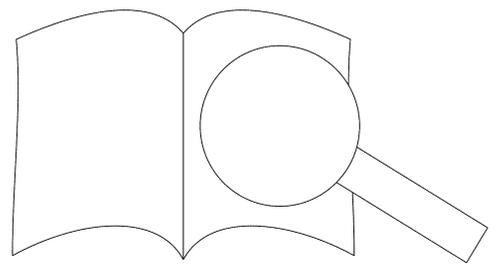
f. (vierte Note betont):



Diese Rhythmen sind bei der Benutzung des alten Fingersatzes besonders möglich.
notierten Rhythmen sind bei der Benutzung des alten Fingersatzes besonders möglich.
vor.

8. Wenn man die Konzentration beim Üben, da man sich vom gewohnten, ...
Fi ... Bei anderen Gruppierungen (z.B. Dreier-) geht man entsprechend ...

mit einem 4' oder 2', oder sogar nur ...
genau zu hören. Das genaue Hinhören ...
nste und letzte Richter, das Gehör muß ...
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 dem Charakter, mit (mechanischer) Koppel üben, um die Finger an den größeren Widerstand dieser Traktur gewöhnen zu können. Dieser Widerstand soll soweit möglich nur mit Fingerkraft überwunden werden. Ist hingegen ein Instrument mit schwergehender Traktur verfügbar, empfiehlt sich das Üben auf einem Cembalo bzw. Clavichord ebenso eigen sind wie der Orgel. Auf einem solches Instrument, das grundsätzlich unverändert gebliebenen Instrument, kann man darüber hinaus beim Spielen erlangen, stehen doch alte Orgeln nur den wenigsten zur Verfügung. Arbeit am Clavichord, da es eine vielschichtige Anschlagsdynamik quasi erzwingt, ist eine gute Vorbereitung auf die Orgel.

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.

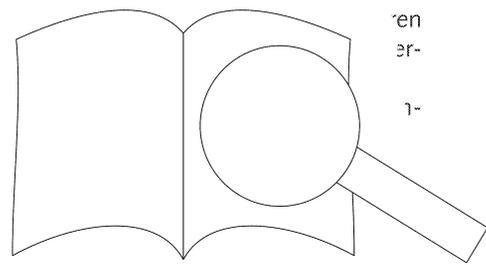
16. Das Vom-Blatt-Lesen kann verbessert werden, wenn man die besten kurze, leichte Stücke mit einfacher Satzstruktur (z.B. Choralbearbeitungen, Sonaten und Sinfonien).

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 gelerntes Stück auswendig ausführen. Die Konzentrationsfähigkeit sehr. Dabei geht es nicht vordergründig darum, das Stück auswendig zu lernen, sondern es sich so einprägen, daß ich mich ohne Notensicht auf die Bewegungsbilder verlassen kann. Wenn ich aber richtig und konsequent nach obigen Angaben gearbeitet habe, sollte ich mich in der Lage befinden, die Zeit von selbst im Gedächtnis einprägen, über das gespeicherte Notenbild die Bewegungen ablaufen lassen zu können. Befreit vom Lesezwang, kann ich mich ganz auf die Bewegungsbilder konzentrieren. Beim eventuellen Aussteigen ist der Nutzen dann am größten, wenn ich mich ohne in den Noten nachzuschlagen. Hat man eine Stelle schon einige Male auswendig gelernt, wird sie wohl irgendwo im Gehirn gespeichert. Man möge das Üben mit geschlossenen Augen machen. Die Bewegungen möge man plastisch mit den Händen nachspielen, bis sie körperlich gespürt werden. Ähnliches gilt für das Üben im vollen – aber auch im langsamen – Tempo. Wenn man seine Fehler ganz durchspielen kann, darf ich auch bei dem 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.¹²

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 Gedancken 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:

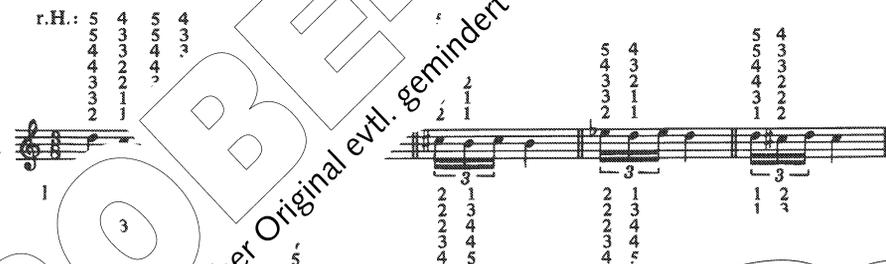
1. Weil der Triller grundsätzlich nur mit den Fingern ausgeführt wird, darf nicht aus dem Unterarm geholt werden. Die Fingerbewegung muß klein sein.

2. Alle Muskulatur, die an der Entstehung des Trillers nicht direkt beteiligt ist, muß möglichst entspannt sein. Manche versuchen, den Triller durch ein starkes Anspannen des Ellenbogens, was auf einer schwerkgehenden Orgel wohl gelingt, zu erzwingen, was auf einer leichteren Orgel oder dem Cembalo gar nicht. Eine rasche Schüttelbewegung (siehe unten) des ganzen Arms kann bei schweren Trakturen nötig sein. In diesem Falle ist die Bewegung aus dem Unterarm geholt. Dieser Triller kann aber nicht ganz so schnell ausgeführt werden.

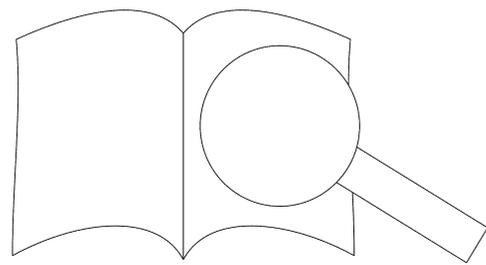
Die psychische Einstellung ist hier von besonderer Wichtigkeit. Kurz vor dem Triller bewußt entspannen, wird er mir am ehesten gelingen. Ansonsten führt die Anspannung zu Verkrampfungen, diese führen wiederum zu schlechten Trillern.

3. Es wird in diesem Zusammenhang als ungesund angesehen, das Handgelenk eher hoch oder eher tief zu halten (s. hierzu auch Kapitel 10). Der Triller mit Hinblick auf die Sehnenbelastung mit relativ hohem Handgelenk ist bei tiefem Handgelenk genauer und konzentrierter. Bei freier Handgelenkbewegung ist bei tiefem Handgelenk zu experimentieren.

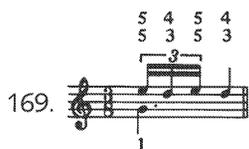
Hier nun eine Trillerübung für die rechte Hand (die linke Hand zwei Oktaven tiefer als notiert):

168. 

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



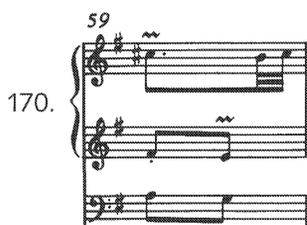
lange Ton gibt ausreichend Zeit, um die Muskulatur bewusst zu entspannen. Hier nicht nachdrücken, sondern bewusst lockerlassen, wie in Kap. 1.2. beschrieben. Bei den Trillern mit dem dritten, vierten und fünften Finger kann es nützlich sein, mit dem Daumen eine weitere Taste niederzuhalten, um dadurch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



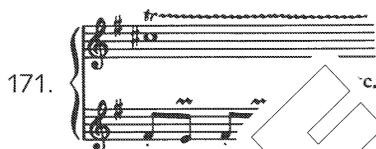
Solche Triller kommen in französischer Musik häufig vor. (Den Triller der rechten Hand mit 4-3 zu spielen im übrigen in den Quellen häufig gefordert. S. dazu z.B. T. 5 der *Applicatio* von J.S. Bach, 994, Bd

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- rna 3. Satz):



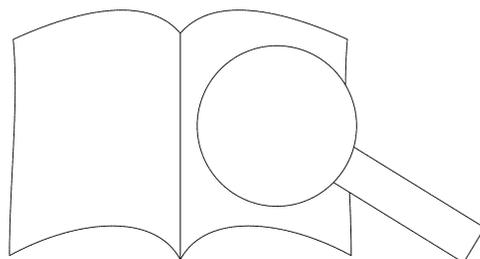
läßt sich dies wie folgt üben:



Wer große Fi wickeln was den Fingersatz betrifft, wenn zwischen den Ober- tasten we .olgenden 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 sogar 1-2-3-4-3-2-1? Die Eins in T. 2 ist in beiden letzten Taktgruppen (einer spielbar.) Sind alle drei 8tel-Gruppen im Takt in gleicher Weise (es geht sich um einen 9/8-Takt handelt und nicht um eine Aneinanderreihung von 3/8 und 6/8 Takt länger sein als die Zwei und die Drei. Fühle ich auch, daß die Zwei und die Drei nicht gleich lang sind, und schlage ich sie entsprechend vorsichtig an, erleichtert das die hierarchische Anordnung des ganzen Takt.

T. 2: linke Hand, Fingersatz der 8tel-Gruppe entsprechend, rechte Hand auftaktig (Jambus) und wegen der Sprünge fächerförmig.

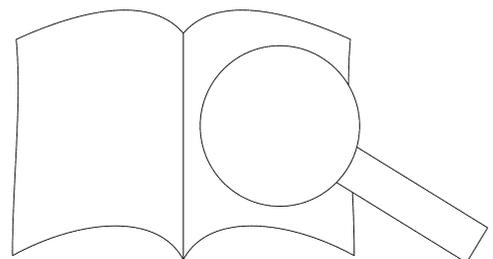
T. 3: Wie sollen die Fingergänge artikuliert werden (Charakter)? Zum Fingersatz der ersten Gruppe:

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

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

1-4-3-2-1.

Die Fingergänge sind betont, also lang, ebenfalls die Synkope c1-e2. Die Fingergänge sind aus Elementen aus T. 2. und T. 4. (jeweils rechts und links aus der Taste herausgehen (vgl. Kap. I.2. und Bsp.



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 daher noch mehr gedehnt werden als die Eins der Takte davor – aber ohne vorausgehendes Ritard wiederum noch 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 hörbar gemacht werden kann. Eine solche Verknüpfung von Ritardando und Dehnung ein bedeutsamen Einschnitt.

Beschäftige ich mich am Anfang des Übeprozesses eher mit kleineren Zelle (Tempo), werde ich mit der Zeit, bei zunehmendem Übetempo, solch große Zusammenhänge erkennen müssen, um den musikalischen Großablauf und den Affekt zu erfassen. Am Anfang der Übesitzung am besten das Stück einmal ganz durch, arbeiten, um die es nötig haben, um zum Schluß noch einmal das Ganze durchzuspielen, daß man sich zu lange nur mit Teilstücken beschäftigt und somit den Blick für die Entwicklung verliert.

Hier noch ein weiteres Beispiel aus einem Stück mit ganzlicher Choral nach Nun komm, der Heiden Heiland (659):

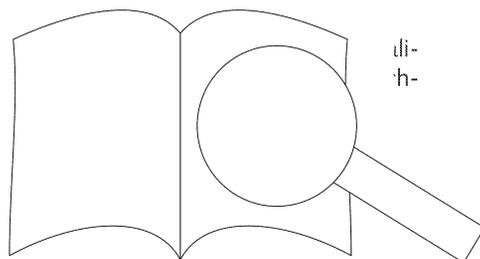


Habe ich bei der Cantus-firmus-Zeile (b) und Ausführung der Verzierungen laut Teil B, Kap. II.5. entschieden und alle diese Agogik (Andante?) geübt, ist das interpretatorische Ziel auch hier noch lange nicht erreicht. Die Entwicklung dieser melodischen Linie muß jetzt auf einen größeren Nerv gesetzt werden. Die aufsteigende Linie der Spitzen-4telnoten in T. 5f: b¹-c²-d²-es² übergegangen werden, und zwar durch eine Zunahme der agogischen Dehnung, um den Höhepunkt zu erreichen. Nach dem Höhepunkt in T. 6. folgt eine Entspannung über 1 1/2 Takte, die mit einer sehr zurückhaltenden 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 Agogik eines der Rede ähnlichen Gesang (Vortrag) in einem Satz gesetzt werden.

In diesem Stadium des Übens immer die Agogik zu üben, um zu einer gültigen Interpretation der Akzentuierung darf nie stattfinden. Üben, wie für das Quellenstudium: durchweg so sein? Ist diese Lösung jetzt die meine? Usw.



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 1171-6.) die älteste überlieferte Sammlung von Orgelmusik und enthält teils Bearbeitungen (Intabulationen) von Vokalwerken, teils liturgische Musik.

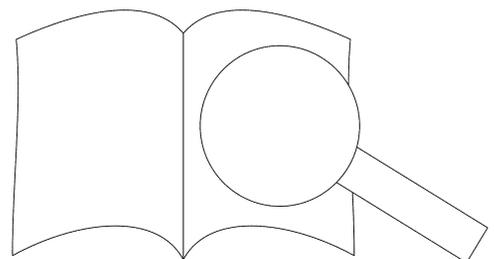
Die Sätze sind zweistimmig, nur an wenigen Stellen tritt eine dritte Stimme als „Füllstimm“ stehend ein Beispiel, in dem eine paraphrasierende Stimme in schneller Notenbewegung über dem Tenor-Cantus-firmus in längeren Notenwerten verläuft (*Qui tollis* aus einer Orgel).

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 einfacher 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* ... 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^o 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^o 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^o 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 harmor

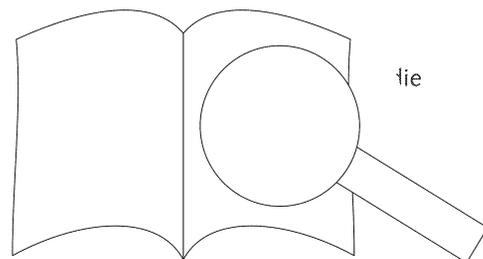
hat, sowie dessen Schüler **Ascanio Mayone** (um 1565– Auch aus dieser süditalienischen, aus politischen sphäre eng verbundenen musikalischen Quelle hat Frescobaldi Inspiratio atemberaubenden harmonischen Welt der Ne. (Toccaten Mayones).

In Rom bekleidete ab 1597 **Ercole Pasquini** Organistenstelle der Cappella Santa Giulia am Petersdom. Wie Frescobaldi (1608) wurde er aus ungeklärten Gründen des Amtes enthoben un **Michelangelo Rossi** (1602–1656), a. In der Nachfolge Frescobaldis stehen (**Bernardo Pasquini** (1637–1710), Sohn Ercoles

Michelangelo Rossis sind ir Abschießend sei noch d die *Sonate d'intavolati* **Domenico Zipoli** (1688–1726) genannt, von dem 1716 veröffentlicht wurden.

Die im folgenden war natürlich keineswegs nur für die Orgel, sondern vielmehr für jedes eininstrument konzipiert. Natürliche Ausnahmen hiervon sind solche Toccat den gottre anden sind, wie z.B. Girolamo Frescobaldis *Fiori musicali* oder auch Pastor

Verke 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

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

Tocata Auanti la Meffa Della Domenica

I

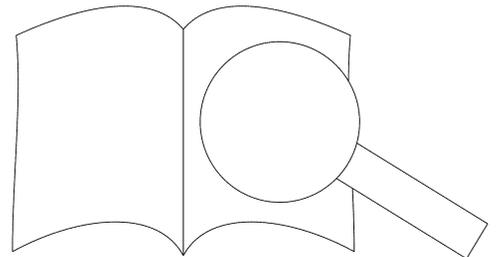
Quelle: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Musiksammlung

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 gregischen Gründen (um Partiturlernen zu lernen). Folgendes Faksimile zeigt die erste Tercia aus *Il primo libro di toccate* G. Frescobaldis in italienischer Tabulatur

TOCCATA TF

Leipzig, Musikabteilung

sehr praxisnahe Notationsform, da zum einen die Stimmen unnötig sind, zum anderen die Noten sehr einfach zu lesen sind, diejenigen im unteren von der linken



PROBEPARTITUR
 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-d¹

Contrabassi 16

Tremolante

Die typischen Baumerkmale dieses (früh entstandenen) Instru-
mentes sind bis ins 19. Jahrh-

Zu diesem Orgeltyp einige Beobachtungen:

1. Es handelt sich um eine sogenannte Reihenstil-
orgel, bei der das Register (linke Kolumne) in
einzelne Register aufgeteilt ist. Die Registernam-
en sind zwischen der angeschlagener Taste und erklingendem Ton
angeordnet. Die Anzahl der Untertasten zwischen
Fußtonhöhe 8, 4 etc. sind nicht original.)

2. Das Manual fängt schon bei Kontra-
C an, also außerhalb unseres heute üblichen Umfangs.
Ein solches Instrument wird 12füßig
genannt. Ein solches Instrument wird 12füßig
genannt, weil die Orgelpfeife 12' lang ist. Es gab aber auch
Instrumente, deren Umfang bei F, oder
C anfang; diese werden dementsprechend
6- oder 16füßig genannt. Natürlich fin-
den sich auch Orgeln mit Register ab C (8füßig).

In allen diesen Fällen kling-
en die Register, ungeachtet der Länge der größten Pfeife des
Registers. Die Erweiterung
des Registers in den höheren Bereich hinein bedeutet zwar eine Vergrößerung des
Instrumentes und des-
wegen, führt aber nicht dazu, daß das Grundregister 16füßig
wird, also eine Okt-

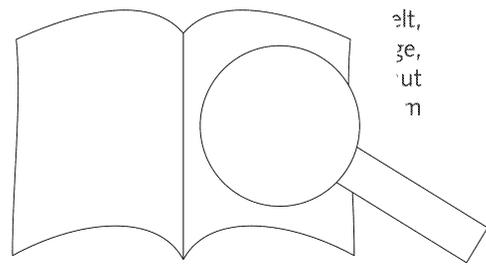
3. Es fehlt eine
Register (12füßig findet man aber eine Flöte 2 2/3, die *flauto in duodecima*
[XII]). Eine Fl-

4. Zungen-
instrumente (wie *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-

5. Die
höheren Register (von *decimanon-*

6. Die
gebrachten Tasten versehene Pedal
anderthalb Oktaven des Manuals im
wahrscheinlich erst später in die Orgel
auch Pedale, die in die untere Oktave rep-
voten (Orgelpunkte) verwendet.

7. Die
Halbtöne Kontra Fis, Kontra Gis und gis² (Mar-



PROBEPARTITUR
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 diminieren“).

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* („Lied für Canzoni alla francese und für Diminutionen“).

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

8. Flauto in VIII allein.

9. Ottava, flauto in VIII, *per diminuire, & suonar Canzoni alla francese* („für Canzoni alla francese“). Eventuell mit tremolante, dann aber *senza*.

10. Ottava, flauto in VIII, XIX, flauto in XXII *à concerto di* (einer Terzmischung, sondern als Nachahmung des Zirkels) (Ottava, XV, XXII.)

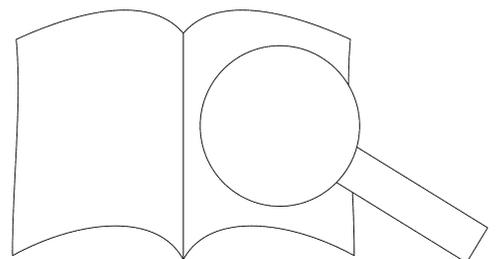
Ein weiteres, häufig gebautes Register ist der zweite principale (8), der zum Hauptprinzipal tieferschwebend gestimmt ist. In der Disposition einen nicht schwebenden, zweiten Bereich bezeichnet.

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

Der in etlichen alten italienischen Organen 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 ein breites Spektrum abdecken muß. Bei einem Manualumfang bis Kontra F kann ein 4'- oder 2'-Register eingesetzt 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 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

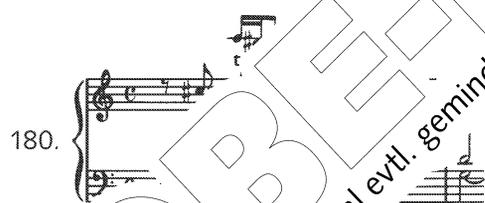
Eine eher unbedeutende Rolle spielten im damaligen Italien die mit Zeichen angegebene Verzierungen, die Frescobaldi als *effetti* bezeichnet (im Vorwort zum Erstdruck des 1615).

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



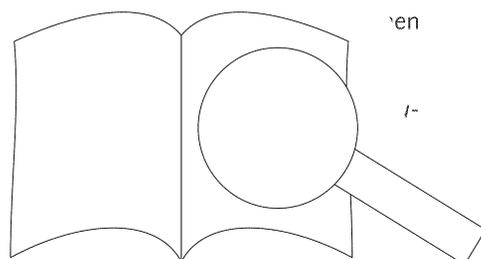
(Vgl. auch Teil A, Kap. II.4.)

2. Die entsprechende Verzierung mit der Unter- gegenüber Original evtl. gemindert. Gegenüber kein eigenes Zeichen in den Mordent anzeigen, und zwar in der Bewegung erreicht (G. Frescobaldi: *Tocatta undecima, Il secondo libro*)



Carlatti (1685–1757) finden wir keine, aber beide Verzierungstypen andeuten.

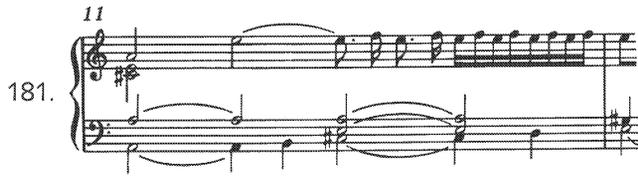
war von frühen ausgeschrieben, willkürliche Ornamente, bzw. *groppi* und *passaggi*). Auf diesen Barockperiode Meister der inspirierten, bisweilen



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*

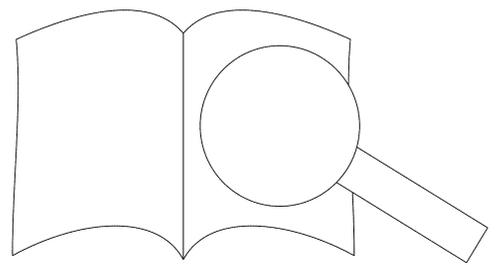


Hier sollte man nicht zu stark zwischen paarigen alten Fingersatz 2-3 [oder 3-4] (die Verzierungsnote) absetzen (an den

3. **Diruta** nennt darüber hinaus m $);$



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 Komponierens 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 Originaldruckes 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 sentandole 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 stare in Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agiscono languida, hor veloce, e sostenendola etiam in un senso delle parole.

2. Nelle toccate ho havuta consideratione non anche si possa ciascuno di essi passi sonar separatamente, tutte potrà terminarle ovunque più li sarà comodo.

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

4. Nell'ultima nota, così de trillo: come sia croma o bis croma, o dir con l'altro.

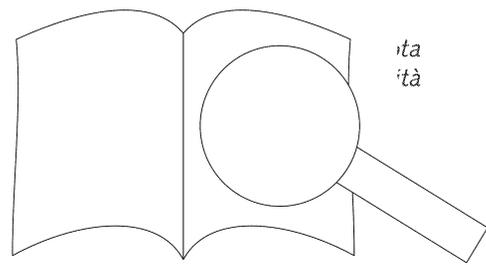
5. Le cadenze benche passaggi o cadenze troverassi la voce, e non sostenerele assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi più adagio. Il separare e concluder de passi sarà quando le mani scritte di minime.

6. Quando si mostra o vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggerà l'altra mano, non si nota, ma solo cercar che il trillo sia veloce et il passaggio sia portato, e non farebbe confusione.

7. Trillo e di semicrome insieme a tutte due le mani portarsi dee non troppo veloce, e di semicrome dovrà farle alquanto puntate, e non da sia.

8. Quando li passi doppi con amendue le mani sia nera; poi risolutamente si farà il passaggio.

9. Quando si troveranno passaggi et affetti sarà bene alle toccate. L'altre non passeggiate si potranno sonare.



PROBEEPARTITUR
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 agiustare 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 schnell bald schnell und sogar in der Luft innehaltend geführt wird, gemäß ihrer *affetti*, oder nach den Worten.

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 Verweilen am 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)werden, 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, (e) (i) (erschieden von der folgenden; denn ein solches Ruh (Pause) wird verm (ine) (der anderen verwechselt wird.

5. Es ist günstig, die Kadenz, auch wenn sie (in) schn (en) (d, sehr zu verbreitern; 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 andernfalls gäbe es ein Durcheinander.

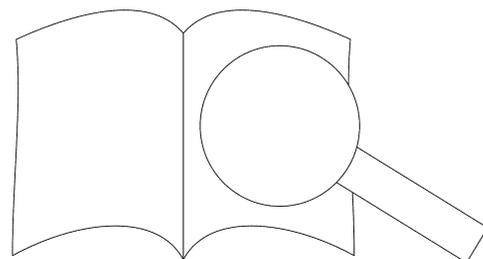
7. Findet sich irgendein Abschnitt (8tel) (in beiden Händen, soll man (ihn) nicht so schnell vortragen, und diejenige (t) (soll sie ziemlich punktiert machen, das heißt, nicht das erste, sondern das (in) (ein; und solchermaßen alle, das eine nein und das andere ja (sic!).

8. Ehe man die doppel (8tel) in beiden Händen macht, sollte man auf der vorangehenden 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 (cht.

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

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



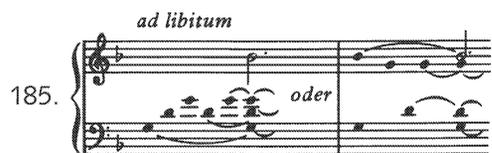
Hier zunächst einige Gedanken zum viel diskutierten Begriff *affetti cantabili*. *Affetto* ist hier durchaus mit Affekt – im heutigen Sinne – zu übersetzen. Das Früh- und Hochbarock verstand unter Affekt die Darstellung eines emotionalen Inhaltes mit relativ festgelegten, von jedem leicht nachvollziehbaren 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 „intraffekt“ anfängt, empfiehlt sich eine eher leise Registrierung (z.B. Prinzipal 8 + 4) für den Anfang. Die Taktvorzeichnung 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.

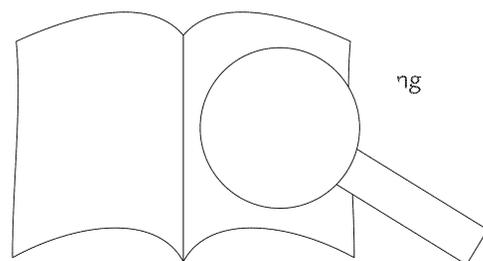


Diese Art des rhythmischen Arpeggiertens wird in der Orgel-Literatur des 17. Jahrhunderts wiederfinden. Diese Art des rhythmischen Arpeggiertens wird in der Orgel-Literatur des 17. Jahrhunderts wiederfinden.

Ein einfaches Beispiel eines gebrochenen Arpeggiertens am Beginn von *Die 40. und letzte Verrücktheit* (aus *Tabulaturbuch Das Vatter unser*, 1627) von Johann Ulrich Steiner:

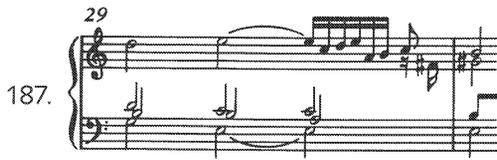


Die Instrumenten kann im übrigen durch das E... werden. Die... schnell man arpeggiert, ist abhängig vom a... rückhaltender sollte man sein.



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

Im weiteren Verlauf einer Toccata sollen die Akkorde laut 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 Toccatenanfang (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 erwählte erneute Anschlagen der (aus längere wahrscheinlich nur für besaitete Tasteninstrumente, um schneller zu leben.

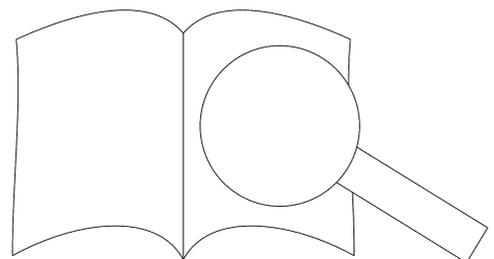
Kehren wir zurück zur *Toccata terza*. Die anfänglicher *Stei* rei im Tempo – das ist auch der Sinn des *adagio*. In *Figures, die affettuos* an ebenfalls *adagio* spielen (Vorwort zu *Fiori musicali*). Dabei muß aber s *ende, rhythmische Gang der* Halbenoten bewußt beachtet werden. Vgl. die *ap. II.2.*

①: es empfiehlt sich, zumindest auf der C *ng, generalbaßmäßige Begleitakkorde* der rechten Hand stets relativ viel abzuse. *ie* „kalkalisch führende Unterstimme klanglich nicht zudecken. (Ist die Solostim *aber in* mf , ist sie naturgegeben deutlich hörbar.)

②: laut ff ritardieren, aber *nde* „meßende Wirkung nach erst zwei Takten nicht zu stark wird. Im weiteren Ve *zen* stets sinngemäß diesen Punkt ff .

③: ein Einschnitt im *.. umregistriert werden, obwohl dies nach nur zwei Takten* wenig sinnvoll er *ßende Teil ist vom Charakter her „extrovertierter“ als der* Anfang – kör *ziehen, in T. 6. eventuell 1 1/3!* Diese Registrierung müßte man dann bis z *nan nicht durch – unhistorischen – Manualwechsel andere Klang-* farben er

④: *ardischer Rhythmus (d¹-h), der schä* *der zweite, längere Ton keinen zu st* *et den Verlängerungspunkt (punctum addi* *ie Ausführung ist unter dem unteren System ar* *au* *erger und Buxtehude.*



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität 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 Anhaltungen, damit der Fluß des Satzes nicht gestört wird.

Beispiele weiterer ausgeschriebener Verzierungen in dieser *Toccata*: T. 13: ein *trillo* 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 [7] soll die 16tel-Kette lombardisch und nicht zu schnell ausgeführt werden (beachten). Mit dem von mir angegebenen alten Fingersatz lassen sich diese 16tel leichter ausführen als mit verschiedenen Fingerpaaren nach heutiger Praxis. Trotz der Kleingliedrigkeit der Artikulation die Halbenote als betonte Note zu betrachten. In T. 8 werden die 16tel wieder wie notiert gespielt.

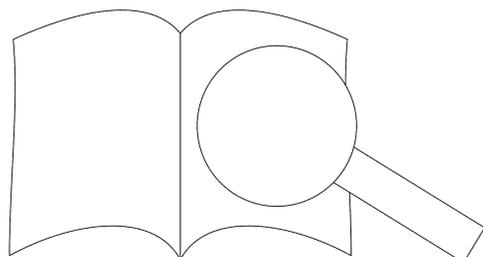
⑩: endet eine Stimme, wie es in T. 9 mit Sopran endet, darf der (lange) letzte Ton sehr gekürzt werden (vgl. die bei B. 17, S. 40). Auf dem Saiten-Clavier (Cembalo und Clavichord) verklingt ein solcher Ton auf ein knappes 4tel gekürzt werden (für Alt/Tenor ähnlich vorgehen).

⑪: eine besonders „madrigalisch“ gefärbte Passage (vgl. [1]).

⑫: *t* = Tremolo.

⑬: [1]. Hier hat Frescobaldis komponiert.

⑭: [1]. Die (höhere Stimme) ist also schneller – und freier als notiert: anlaufen lassen – als d' (höhere 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
 Ausgabqualität 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“ Figurationen vornehmlich 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 ist, läßt sich häufig auch dadurch feststellen, daß man die Abschnitte davor und danach einbezieht. Wenn ein Element schnell wird, 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 eines Elements.

Halten wir abschließend fest, daß die Toccaten Frescobaldis folgende typische Merkmale aufweisen: Aneinanderreihung vieler relativ kurzer Teile mit stark kontrastierenden Tempos; häufige Verwendung kurzer imitatorisch-polyphonen Einschüben (vgl. T. 8ff).

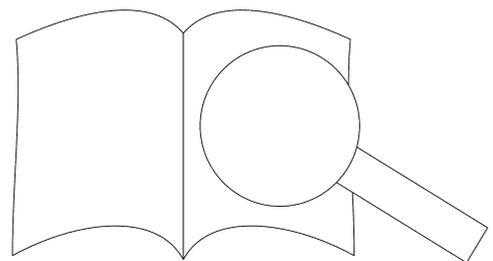
Inwieweit die aufführungspraktischen Angaben Frescobaldis auf die Ausführung der Werke zu übertragen werden dürfen, muß ein jeder für sich entscheiden. So deuten z.B. die oft vorkommenden *ritardandi* (deutliche Gliederung in freie und imitatorische Teile) auf eine gewisse Sorgfalt hin, während die zeitliche Zugehörigkeit des Komponisten wohl auf eine weniger sorgfältige Arbeit hinweist. Die teilweise bizarren Toccaten eines Mayone gewiß großartig, während die Toccaten Frescobaldis auf die Ausführung der Werke hinweisen, so z.B. auf die (formal klar gegliederten) *Toccaten* Michelangelo Rossis und Bernardo Pasquinis.

Weitere Übungsstücke:

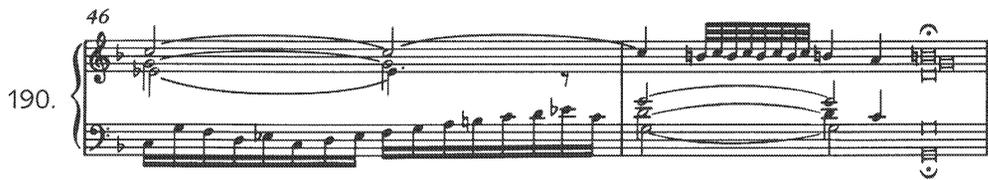
G. Frescobaldi: *Toccata per le levatior toccate*, *sesta* und *nona* (*Il secondo libro di toccate*); *Toccata* von Ascanio Mayone; *Toccata* von Michelangelo Rossi (z.B. *Toccata settima*, *ottava*).

Ergänzung vom 1. Teil

Italienische Quellen für die *Toccaten* in *gruppi* 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 Notensystem der *Toccaten* ist schon ornamentiert, man könnte höchstens einen kurzen *trillo* oder eine *gruppetta* an einem längeren Leit- oder anderen Ton anfügen. Dies ist in den meisten Fällen seiner Toccaten in ausgeschriebenem Notensystem zu entnehmen (z.B. *Toccata* (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^o.)

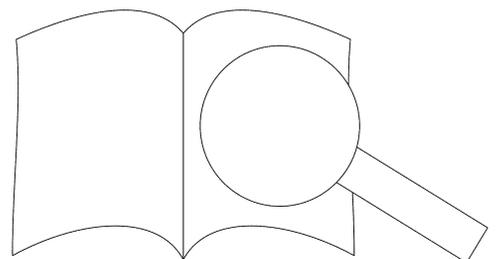
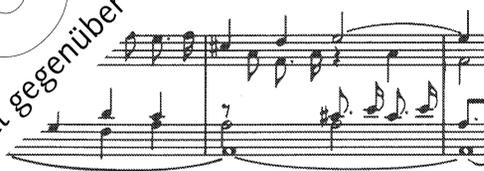
Die wie ein Nachschlag aussehende 16tel-Figuration im folgenden Beispiel scheint, einen *trillo* auf der davorstehenden Note zu erfordern (G. Frescobaldi: *Cr libro di toccate*):



Ansonsten übe man sich in diesem Punkt in ZL

Weitere Besonderheiten der Führung

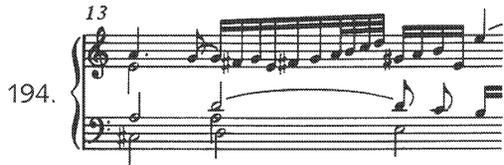
1. Es war nach damaliger Konvention üblich, übergebundene Noten mit Verlängerungszeichen zu versehen. Analog zu dem folgenden Beispiel (G. Frescobaldi: *Toccata sesta, Il secondo libro di toccate*) sollten diese ebenfalls punktiert gespielt werden:



PROBEPARTITUR

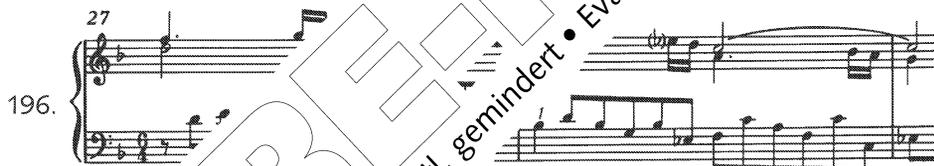
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2. Wenn in einem *passaggio* 32stel auf 16tel folgen, könnte dies ein allmähliches *Accelerando* anzeigen (G. Frescobaldi: *Toccata sesta, Il primo libro di toccate*):



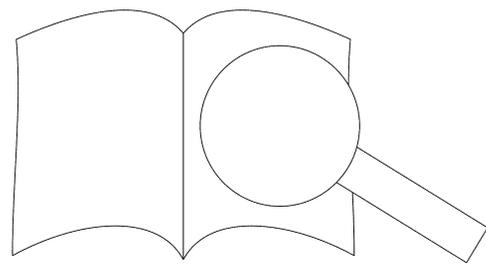
Die längeren Notenwerte (hier Halbenoten) bleiben aber im Grundtempo. Folgen 16tel auf 32stel, kann dies ein *Ritardando* signalisieren.

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:



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

197. ²³ **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 Halbennote eine Ganzenote gemacht werden:

198.

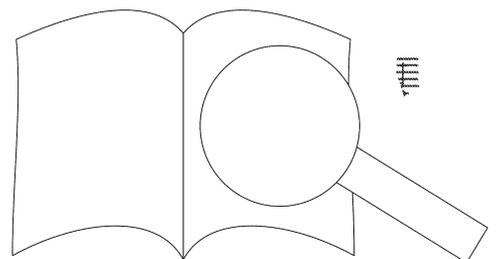
Weitere Formtypen

Ganze Toccaten wurden über Orgelpunkt
 (G. Frescobaldi: *Toccata sesta*, „für Or...“) ... ng als Orgelstück damit festgelegt
 ... (secondo libro di toccate):

199. **Per l'organo sopra i perli, e senz**

Eben-
 falls ei
 hier v
 (E...)

Toccata di durezza e ligature („mit Dissonanzen und Bindungen“),
cromatiche per le levatione Frescobaldis aus der Mecca della Domenica



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

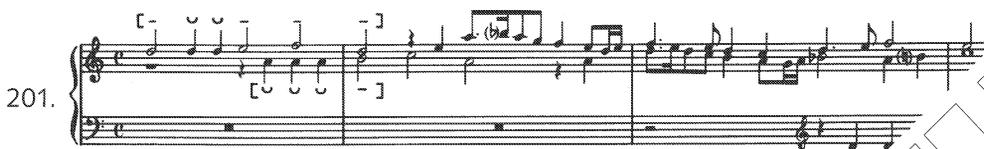
Solche Stücke wurden mit der obenstehenden Registrierung Nr. 11 während der Wandlung (*levatione*) gespielt. Laut Fra Giovanbattista Fasolo (FO) sollen Elevationstoccaten sehr langsam gespielt werden, Vorhalte dürfen über den notierten Wert hinaus gedehnt werden; dichte Artikulation.

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“ Vokalphonie 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 in der Regel aus mehreren Elementen 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. In den meisten Fällen sind die Sätze einer Partita nicht unbedingt in einem einzigen Werk angeordnet, sondern über mehrere Werke verteilt.

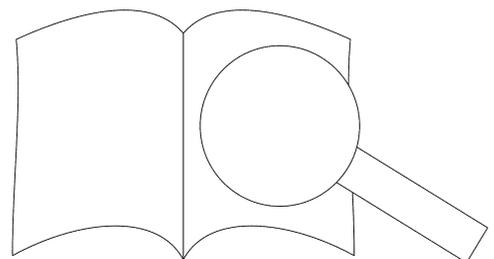
Übungsstück: G. Frescobaldi, *... mo libro di toccate*.

Hymni und Magnificats sind oft als Ricercares, teilweise aber auch als Canzonen komponiert.

Die **Pastorale**, ein langsames Stück, wurde häufig über Orgelpunkten geschrieben, wurde mit kurzweiliger Zunge (*piva*) dargestellt.

Tempo

Aus dem 16. Jahrhundert wurde ein Teil A, Kap. II.1. erörtert. Das 16. Jahrhundertliche proportionale Notation wurde angewandt. Aus dieser Notationspraxis über die Möglichkeiten, den Dreiertakt (*tempus perfectum*) dieser Zeit eine recht weite Spannbreite, was die im übrigen nur wenige Abschnitte im Dreiertakt



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

selten verwendete ♩ bedeutet nicht unbedingt ein doppelt so schnelles Tempo, sondern eher ein etwas schnelleres Tempo als bei ♩ . Mit ♩ scheint ein Komponist in dieser Zeit ein Stück als „altmodisch“ (*prima prattica*) einzustufen, mit ♩ 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).

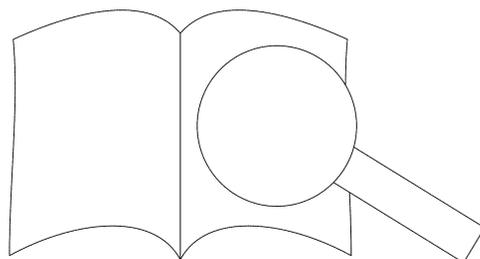
Der erste Teil ist in ♩ notiert. Wir gehen hier von der Halbenote als dirigiertem Wert aus, d.h. von einem eher ruhigen Tempo. Der zweite Teil ist mit $6/4$ bezeichnet. Verstehen wir die Tempoproportion, sollen im zweiten Teil sechs 4tel in der gleichen Zeit gespielt werden. Oder einfacher: pro Schlag 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*, daß der zweite Teil in $6/4$ zu 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 ersten 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 ♩ (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 Anfangs ausgehend ♩ -Teilen erlaubt $3/1$: Versteht man $3/1$ als echte Proportion (drei punktierte Brevis) in diesem sechsten Teil, so ergibt sich ein langsames Tempo. Das ergibt sich aber nicht zu den Angaben Frescobaldis, daß der sechste Teil in $6/4$ langsam spielen soll. Daher ist alte Halbenote = neue Ganzenote eine sinnvolle Proportion. Der Schlußteil – wieder ♩ – ist langsamer als $6/4$.

In *Cento Partite* (*Il primo libro di toccate*) kommen insgesamt acht verschiedene Mensurationen des Dreiertaktes vor. Frescobaldi eher seine musikwissenschaftlichen Kenntnisse vorführen zu wollen, gibt die Proportionen anzuzeigen. 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. $3/1$), läßt dem Spieler aber offen, wie er die Teile tempomäßig aneinanderreicht.



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

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, instrumentalischen Abschnitten, die schon als typisch norddeutsch eingestuft werden können, wie z.B. Echo-Effekte und die motivische Arbeit.

Aus der Anonymität heraus tritt die norddeutsche Orgelkunst mit ihrer Verwandtschaft mit Michael Praetorius): Vater **Jacob** (um 1520–1580) und Enkel **Jacob d.J.** (1586–1651). Diese haben in Hamburg, Zeitz und Leipzig entscheidend zur musikalischen Entwicklung beigetragen. In der Mehrchörigkeit in seine Vokalmusik ein, in seinem Orgelwerk Echo-Effekte und die für die spätere norddeutsche Chormusik 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, die nach dem Norden nachland ein. Sweelinck wurde auf diese Weise zur Vaterfigur der ganzen norddeutschen Orgelmusik des Früh- und Hochbarock.

Vor Sweelinck hatten die Niederlande (Frankreich) sehr wenig zum Repertoire der Claviermusik beigetragen, ganz anders 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 Spruyt** (um 1600–1650), der in Dordrecht. Zur jüngeren Generation

gehört **Anthoni van Noordt** (1600–1650), der in Amsterdam lebte. Stilistisch gesehen ist Sweelinck die norddeutsche Orgelmusik der Niederlande nie überschritt und somit allein durch das Studium verfügbarer Partituren in den norddeutschen Ländern mit ausländischen Musikern und Schülern kompositorische Anregungen empfing, die sie mit der norddeutschen Musik und ihren Satztypen eng verbunden. Schon die Werktitel wie Toccata, Capriccio, etc. zeigen von dieser Verwandtschaft. Die Variationswerke des Amsterdamer Meisters sind die Vorbilder. Interessant ist aber, daß ein in der reformierten Kirche tätiger niederländischer Organist, der in Hamburg lebte, Sweelinck im Nachahmungswerk bearbeitet hat. Hier scheinen die norddeutschen Schüler den niederländischen Vorbildern nachzueifern.

Zu den Schülern Sweelincks gehören des weiteren **Samuel Scheidt** (1587–1654), dessen Werk demjenigen Sweelincks nachempfunden ist, und **Heinrich Scheidemann** (1600–1650), der in Hamburg war.

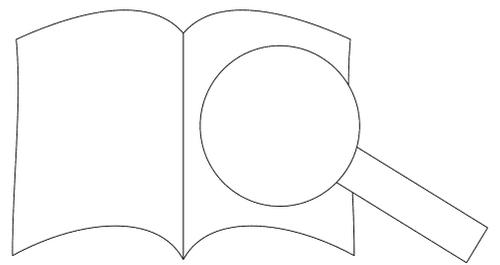
Die norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigten hochbarocken Meistern wie **Johann Adam Bach** (1625–1696), Organist an der Marienkirche zu Hamburg, verdienen. **Johann Adam Bach** (um 1616–1674), in Thüringen geboren, war Organist an St. Jacobi in Hamburg.

Die norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigten hochbarocken Meistern wie **Johann Adam Bach** (1625–1696), Organist an der Marienkirche zu Hamburg, verdienen. **Johann Adam Bach** (um 1616–1674), in Thüringen geboren, war Organist an St. Jacobi in Hamburg.

Die norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigten hochbarocken Meistern wie **Johann Adam Bach** (1625–1696), Organist an der Marienkirche zu Hamburg, verdienen. **Johann Adam Bach** (um 1616–1674), in Thüringen geboren, war Organist an St. Jacobi in Hamburg.

Die norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigten hochbarocken Meistern wie **Johann Adam Bach** (1625–1696), Organist an der Marienkirche zu Hamburg, verdienen. **Johann Adam Bach** (um 1616–1674), in Thüringen geboren, war Organist an St. Jacobi in Hamburg.

Die norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigten hochbarocken Meistern wie **Johann Adam Bach** (1625–1696), Organist an der Marienkirche zu Hamburg, verdienen. **Johann Adam Bach** (um 1616–1674), in Thüringen geboren, war Organist an St. Jacobi in Hamburg.



PROBEPARTITUR
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 anderen Stimmen in Buchstabennotation (Tabulatur) notiert sind. Siehe hierzu das Faksimile vom Anfang des *Quem terra pontu*.

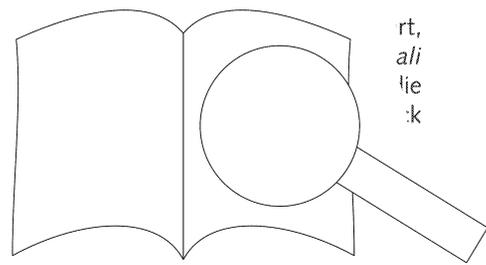
In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist man dazu übergegangen, die „neue deutsche Tabulatur“ zu verwenden, die sich von der „älteren“ vor allem dadurch unterscheidet, daß hier ausschließlich mit Buchstaben notiert wird (s. Faksimile vom Anfang des *Quem terra pontu*, Bruhns, S. 134).

Daß man die Noten aus der Notationspraxis völlig voneinander trennte, scheint recht unverständlich zu sein, wenn man die im 16. Jahrhundert entstehenden Musik zusammenfaßt. 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 freier gewählt wurde, liegt wohl in deren Platzsparend und auf einfachem Papier darstellbar. Die Tonhöhe wurde in der neuen deutschen Tabulatur ab der 16. Jahrhundert festgelegt wurde – mit Längstrichen (Anfangstöne des Bruhns) mit Zahlen oder Zeichen über den Buchstaben (so bedeutet z.B. $\overline{16}$ die 16te Stufe bei Bruhns).

Akzidentien wurden mit Buchstaben (ais aber meist als b, es als dis) notiert (s. das Thema der ersten Mensuralnotation). 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, in denen in diesem Kapitel behandelten Musik überliefert; im Fall Sweelincks aber in der Tabulatur (MS. Lynar A 1/Lübbenauer Tabulatur) in einer Überwindung der

„neue deutsche Tabulatur“ (s. das Faksimile S. 115) notiert, und das von Scheidts von 1624 ist ebenfalls nicht auf neue Weise – in Partitur, in Mensuralnotation. So unproblematisch wie im Falle der gezeichneten Werke von J.P. Sweelinck bzw. D. Buxtehude in den norddeutschen Meistern leider nicht. Von diesen Werken 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:

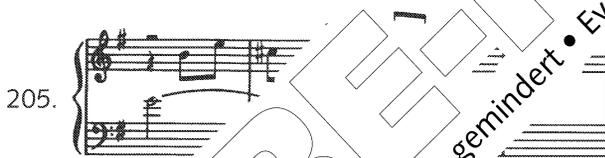
- die oben genannten Terz- oder Oktavversetzungen,
- falsch angegebene Pausen,
- falsch gesetzte – weil ergänzte – Taktstriche,
- Weglassen von Haltebögen,
- Auslassen bzw. doppeltes Aufschreiben einzelner oder mehrerer Takte usw.

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* (223¹) als in französischer Weise verziert sind:

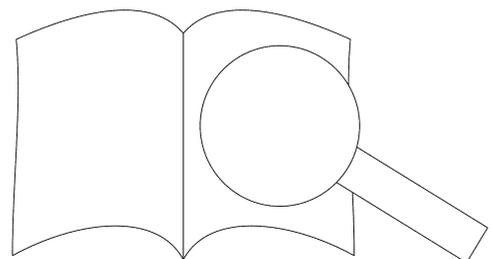


Im Original können diese Takte wie folgt



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.

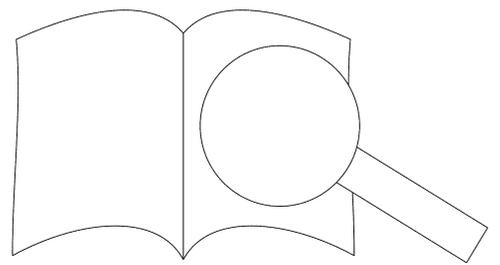


PROBEPARTITUR
 Carus-Verlag
 Evaluation Copy - Quality may be reduced

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 clefs. The manuscript is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. The score is densely packed with musical symbols and includes some markings such as '18' and '16' above certain measures.

Beginn 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-g²a²

Doof (Principal) 12
Octaaf 6 und 3
Mixtuur
Scherp

Rugpositief CDEFGA-g²a²

Prestant 6
Octaaf 3
Mixtuur
Scherp

Quintadeen 3 (6 ?)
Roerfluit 3
Sifflet

Baarpijp 6
Kromhoorn 6
Schalmei 3

Bovenwerk FGA-g²a²

Doof 6
Cimbel

Holpijp 6
Fluit 3
Nasard
Gemshoorn 1 1/2
Sifflet

Tror
7'

Pedaal FGA-c¹

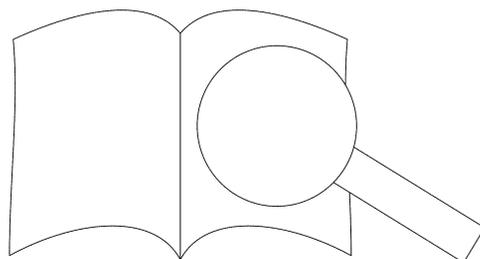
Nachthoorn 2

Koppel Bovenwerk – Rugpositief und Principaal

An diesem Instrument amtierte Sweelinck

Beobachtungen:

1. Der Tastenumfang erinnert an ein 12füßiges Instrument. Da im Sweelinckschen Œuvre C, r (auch in den kirchlichen Werken, die eindeutig Orgelmusik sind), konnter. (auch in den kirchlichen Werken, die eindeutig Orgelmusik sind), konnter. (auch in den kirchlichen Werken, die eindeutig Orgelmusik sind), konnter.
2. Das Hauptwerk ist ein Blockwerk.
3. Rückpositiv und Hauptwerk, plenofähige Werke auf Prinzipal 8'-Basis und boten dem Spieler zusätzlich gfarben für solistische Zwecke.
4. Das Pedal ist ein Diskant-Cantus firmus, obwohl de er, scheint daher nicht ausschließlich Baß-Klavatur gewesen zu sein. Es ko etzt werden:
 - a. Als eck-Hauptwerk entweder die Prinzipale 16 und 8+4, oder auch das volle Werk mit koppel.
 - b. mit den zwei eigenen Registern konn



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-g²a² (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-g²a² (III. Man.)

Prinzipal 8	Hohlflöte 8	Trompete
Scharf VI	Flöte 4	Zink
	Nasard 2 2/3	Tr
	Gemshorn 2	
	Waldflöte 2	

Rückpositiv CDEFGA-g²a² (I. Man.)

Prinzipal 8 I-II	Gedeckt 8
Oktave 4	Quintaden 8
Sesquialter II	Hohlflöte 4
Scharf VIII	Blockflöte 4
	Quintflöte 1
	Sifflett 1

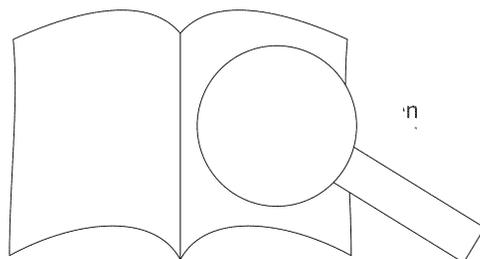
Brustwerk CDE-c³ (IV. Man.)

Holzprinzipal 8		Dulzian 16
Oktave 4	v.	Regal 8
Scharf VII		

Pedal CDEFGA-c¹

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 Beispiel für die Vielfalt der Orgelbaukunst der damaligen norddeutschen Orgelbaukunst. Jedes Werk ist in sich völlig selbständig, was sich eher in Klangqualität als in -quantität von c



PROBE-PARTITUR
 Ausgabegüte 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

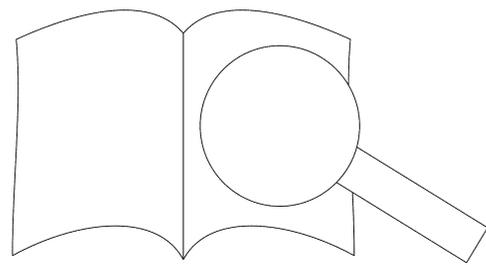
Hier soll zunächst kurz auf das sogenannte „Äqualverbot“ eingegangen werden. Grundsätzlich keine zwei Register gleicher Fußhöhe (wohl der 8'-Lage) ziehen. Dieses Verbot beruhte auf der Bauweise von Bälgen und Windkanälen. In gezogenen Registern keine ausreichende und regelmäßige Luftzufuhr. Die Orgelwerke klangen – und klingen – wegen Luftmangels „asthmatisch“, mißsächlich. Dies ist vor allem bei vollgriffigem (und schnellem) Spiel bei lauter Registrierung (Pleno) zu spüren. Wie im vorigen Kapitel gesehen, hat man auch in Italien ein Äqualverbot. Es ist im *ripieno* aus klanglichen Gründen abgelehnt.

Leichte Tonhöhenschwankungen können aber, vor allem bei raschen Registrierungen, durchaus zum ausdrucksvollen Orgelklang beitragen. Längere Noten der Oberstimme werden durch wiederholt angeschlagene Begleitakkorde und durch den Luftdruckabfall entstehenden, tremulantenähnlichen Effekten belebt. Wegen der allmählich stabiler werdender Registrierung wurden aber mehr und mehr Register einer Fußtonlage gleichzeitig gezogen. *„Das Windes stark genug ist, und die Bälge gross und wohl gemacht sind; so habe ich nichts, sondern ich ziehe ohne Bedenken solche äquale Register zusammen.“ AD 1687*

A. Das nordeuropäische Pleno

Zu dem vielschichtiger Organo pleno sagen die Quellen allgemein, daß sich das Manualpleno aus 5² Registern zusammensetzt: Prinzipal-Chor: (16',) 8', 4', (3' = 2 2/3'), 2', Mixtur (Scharff), Rückpositiv (16',) 8', 4', 2', Flötenchor (16',) 8', 4', 2', ähnlich registriertes Brustwerk/Rückpositiv auf 8'-Basis) kann eventuell zum Hauptwerk gekoppelt sein. Der Prinzipal-Terzreihe (Tertian, Sesquialter) ist belegt. Im Pedal: Subbass 32 und Principal 32, Item, Posaun 16 und Principal 16. so dann ferner Octava 4 und Schallmey 4 Fuss, alle Register sind in einem Pleno vorhanden.

„... Octave 8, Octave 4, Octave 2, Rauschpfeifen, Principal 8, Quintadeen 8, Octave 4, Sesquialtern, Scharff, Principal 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 e²-gis²-h², was für das Ohr weitaus schwerer erträglich ist als der durch eine Quinte 2 2/3 erklingende Dreiklang g¹-h¹-d². 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 modern 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 ein labiales 16' verzichten.

Bei einem 16füßigen Manualfundament des Plenos muß kein 32' im Pedal wird vom Klangbild her fundamental genug wirken. Daß der Charakter des jeweiligen Stückes eine ausschließliche Registrierung spielen muß, ergibt sich von selbst. Im Praeludium in D von Buxtehude (139) sehr wohl mit 16' im Pleno spielen, während der gewichtige Anfang des Praeludium in e (142) ein verkpleno verlangt.

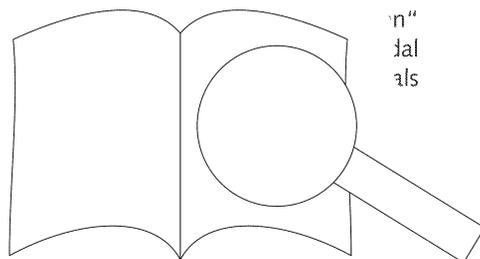
Ansonsten bestehen viele Möglichkeiten, die Register zu Ensembleregistrierungen zusammzusetzen.

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 kombiniert benutzt (vgl. V 160f). Andererseits verlangt Niedt, daß man die Register *im d. Verf.] und Pfeiffen* [Labialregister, Anm. d. Verf.] von einander gelasse.

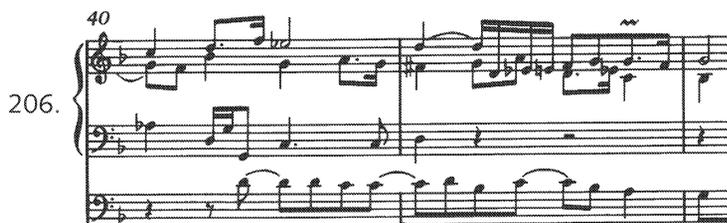
Das ganze Pleno für den norddeutschen Organisten anscheinend nicht die Verlängerung des Manualplenos hinein (wie es bei den frühen Blockwerksorgeln der Fall gewesen ist), sondern die Pedalorgeln und den Manualen gleichwertige Tactatur.

Wichtig ist, daß man häufig Fundamentregister im Pleno hat, so eine 8'-Fundamentstimme im Manual.

Die polyphonen Stellen (in einigen Fugen) können polyphone Stellen (in einigen Fugen) - und klangmäßig gerecht ausgeführt werden (D



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



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 1/3 + Zimbel (PT II 136).

Quintadena (oder Gedackt) 8 + Kleingedackt (oder Prinzipal 4) + Mixtur oder Zimbel *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 2/3

Gedeckt 8 + Zimbel

Trompete 8 + Zimbel

Trompete 8 + Flöte 4 + Zimbel

Krummhorn 8 + Superoktave 2 + Quintflöte 1 1/3

Rankett 16 + Oktave 4 + Quintflöte 2 2/3

(Vgl. KT 227ff und V 160ff.)

Die sogenannten „Spaltklänge“ (z.B. 8' + 16') sind in der Vergangenheit üblich, entgegen heute häufiger 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: z.B. Gedeckt (8') + Zimbel (ST 224).

Folgende Registrierung

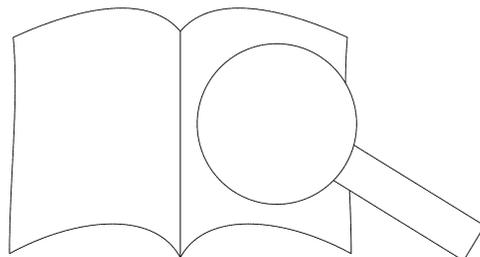
J. Praetorius d.J. in *„Organbüchlein“* (1608) und M. Weckmann wiederum bei seiner Bewerbung um die Organistenstelle in *„Bärenreiter“* (1655) (obwohl in jenem Jahr ein Prinzipal-Baß 24 dort nicht vorhanden war).

In dem Orgelbuch (1655): Baß 24, Nasset 3, Gemshorn 2, Hohlflöte 4 Fuß (Solo)

Im Rückblick (1655): Baß 24, Trommete 8 und 4, Cornet 2

Im Pedal (1655): Baß 24, Trommete 8 und 4, Cornet 2

Die Angaben zu den Registrierungen Weckmanns im *Bärenreiter* dürfen aber nicht unkritisch von uns übernommen werden. Wie Niehoff oder Schnitger, daher muß jede Angabe in kritischem Ohr begutachtet werden – je aus dem Kontext 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 Rückpositif/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*):

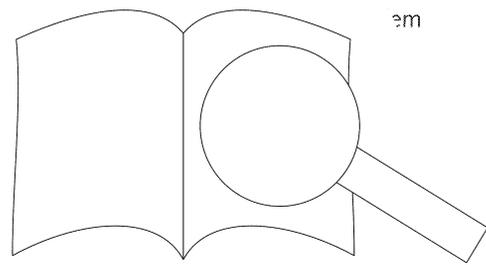


Man soll zwar beachten, das der Tenor nicht höher als c' den man das d' auff der (ST 223) steigt, nichtsdestoweniger dürfen wir natürlich heute auch die drei w stehenden Tasten bis f' einbeziehen, ohne die Intentionen der alten Meister Von selbst versteht sich, daß ein Baß-Cantus-firmus im Pedal ausgeführt (Scheidt: *Warum betrübst du dich*, Versus 10, *Choralis in Basso*):



Das Pedal kann also in es nicht vom Komr er Scheidt vielschichtige Verwendung finden, auch wenn .. Virtuose Passagen darf das Pedal aber nicht übernehmen.

Zu erwäh naturg r Manualwechsel zwischen den einzelnen Teilen der freien Werke el, wie in den in Kap. I.1. besprochenen Stücken, formalen Hintergrund. Anso t die Manualverteilung bzw. den Manualwechsel vor (und z.B. die großen Chor: ale 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:

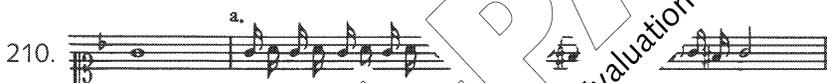


Erreicht man den zu verzierenden Ton von unten, wird mit der Untersekund alternierend oben, entsprechend mit der Obersekund, und zwar normalerweise nur einmal (N.E. Ammerbachs in Teil A, Kap. I.3., S. 40). Genaues zur Ausführung des // (Der Fingersatz im obigen Beispiel entstammt der Quelle. Die zweimalige 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 findet man bei M. Praetorius, auf der mehrere Generationen von nachfolgenden Komponisten (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).

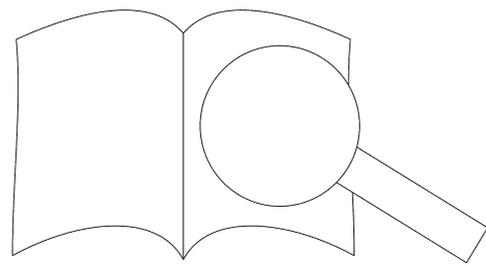


Tremulus descendens ist ein „Triller“ von der Hauptnote nach unten (Bsp. 211). Praetorius teilt zwei Versionen mit:



Dieser in Praetorius' *Instrumenta pennata* [Kielinstrumente] (Bsp. 210 a.), bzw. 211.

Im Bereich besonders interessant sind die Angaben von Praetorius (FM), der ein Enkelschüler Buxtehudes war. Seine Verzierungen sprechen für sich, führen die beiden Ornamente an.



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 ausgeschriebe¹ Trillers (oder besser *Groppos*) wird eine lange Ausführung, die zur Dehnung des vierten Takte¹ sogar wörtlich gefordert (D. Buxtehude: *Praeludium* in E, 141):

212.

Hier nun ein Beispiel eines kurzen (wesentlichen) Trillers (F. T. ... eiland, Versus 3):

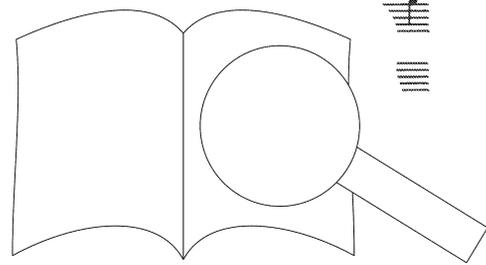
213.

Sehr häufig ist dem ve... Präfix von drei oder vier Noten vorangestellt:

a. D. Buxtehude: ... and 7:

214.

(In ... usgeschriebener Triller.)



PROBEPARTITUR

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

b. N. Bruhns: *Praeludium* in G:

215.

Die jeweilige Ausführung:

216.

217.

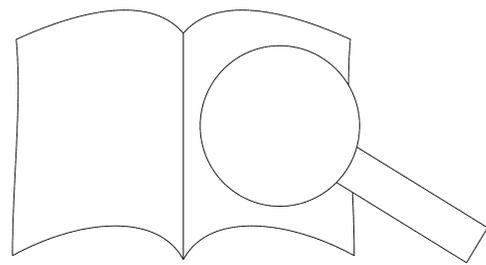
Das in der Beckmann-Ausgabe erscheinende Zeichen ω soll wohl in der Ausgabe von Buxtehude anzuzeigen. Hier ein Beispiel aus Buxtehudes *Canzonetta* (169) in der *Vr* mit den Zeichen Beckmanns in Klammern:

218.

Die Interpretation des Zeichens ω als Sc. Γ . Buxtehudes *Praeludium* in g (149) möglich:

219. a.

Praetorius *One Dirutas* (s. Kap. I.1., S. 119 h-
 S-
 bezeichnung *Accentus* mit (PT III 2?
 nügt festzuhalten, daß der frühe Schl
 Die Ausführung von Bsp. 219 a. daher:

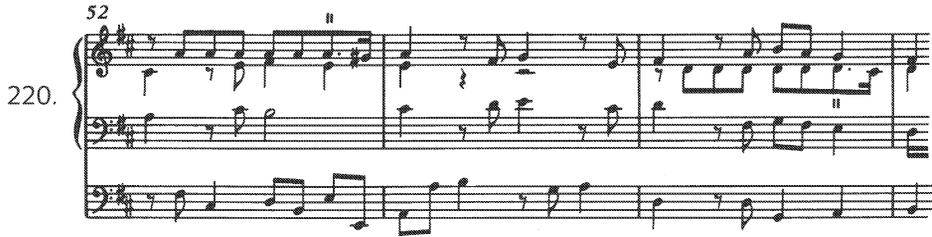


PROBEPARTITUR

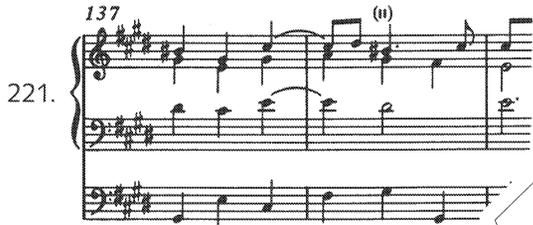
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 Konsonante, so soll er mit der Obersekunde anfangen, damit die Vorhaltsdissonanz entstehen kann (V. Lübeck: *Praeludium* in D, 137):



Dennoch sollte der Triller von der Hauptnote anfangen.

C. Die willkürlichen Manier

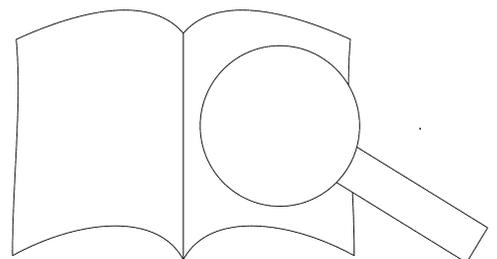
Die norddeutschen Willkürlichen Manieren unterscheiden sich grundsätzlich von den italienischen Vorbildern; Praetorius spricht daher von

1. Gruppo: *ve*



Die norddeutschen Willkürlichen Manieren unterscheiden sich grundsätzlich von den italienischen Vorbildern; Praetorius spricht daher von

1. Gruppo: *ve*



PROBEPARTITUR

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

2. Als *Groppa* bezeichnet Praetorius ebenfalls seinen folgendermaßen angegebenen *Trillo* (PT III 237):



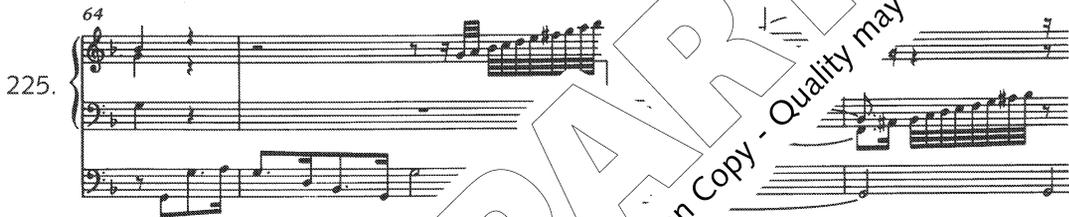
Dieser soll laut Praetorius' Angaben langsam angefangen und *accelerando* ausgeführt werden. Fuhrmann nennt diese Verzierung *Tremoletto*. Sie entspricht dem Vibrato der Geigen (FM 66), ist aber *behutsam zu gebrauchen* (FM 66) und eher vokaliter als instrumentaliter einzusetzen, was durch die Textierung 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...*

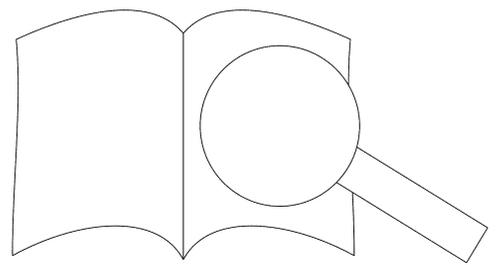
Darüber hinaus ist bei Praetorius von *Tirata* (PT III 236) und *Passaggi* (P... erfahren solche Tiraten meist ein jähes, dramatisches Ende (*Toccata*... hude



Folgender Pedal-*Groppa* ist ein a... reschri... und dieser ist gewiß *accelerando* auszuführen (D. Buxtehude: *Praeludium* in



de, *pi* und *Passaggi* werden in den weite...
geführt.
en Gruppierungen schneller Notenwerte als...
ung entscheidend, da diese rhythmisch recht fi



PROBEPARTITUR
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*

227.

Über die Akzentuierung entscheide

I.4.), die Takt- oder Mensurstriche ver-

D zunächst eine halbtaktige A

gleichmäßig (auftaktig) ar

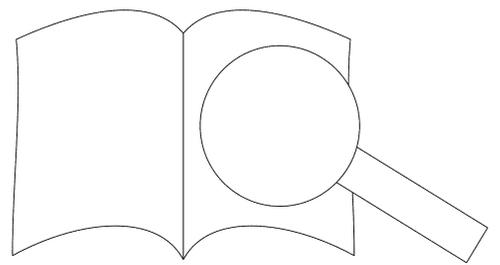
halbtaktige Betonung. Ir

Die den Pedaltriller in

schon anhand an

Stillstand komr

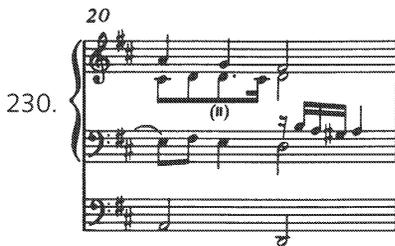
228.



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

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 d¹ 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.

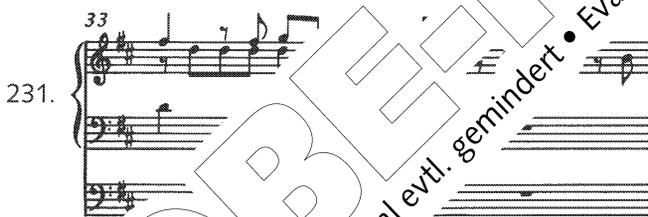
Das Tempo bleibt gleich oder wird etwas langsamer als in der „Toccata I“ Dieser ersten Fuge liegt ein für die norddeutsche Schule typisches „Reper“ der italienischen *Canzona* – vgl. Bsp. 201.

Soll das vierte 8tel des Themas (Taktmitte) akzentuierter sein als die Eins im folgenden Ta' 8tel nicht zu kurz bzw. die jambischen 8tel-Auftakte in T. 22 aus der Taste gehen.

Der Triller (tr) von der Hauptnote aus.

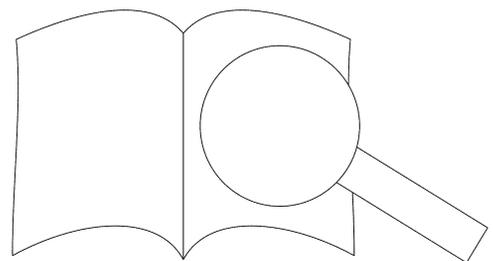
In T. 27 (Tenor) und 31 (Sopran) tr im Thema eben auch in T. 25.

T. 33: hier läßt sich die Verzierung im A' „belegt“ ist:



Der Herausgabe hat wohlweislich den Triller in der Ausgabe des Alt. In T. 35 und 41 kann im Sop

ue überhaupt keinen Triller im Pedal spielen. Gute ist der Triller zwar möglich, fällt aber technertreten. Die Konsequenz aus diesen Überlegungen



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

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 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 g^1 zu 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 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 in Kap. II.5.)

T. 80: ein sehr phantasievoller *Gropo*, deutlich zu artikulieren, da sehr zugedeckt ist. Der Haltebogen in diesen Takt hinein ist erd klinglich

„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

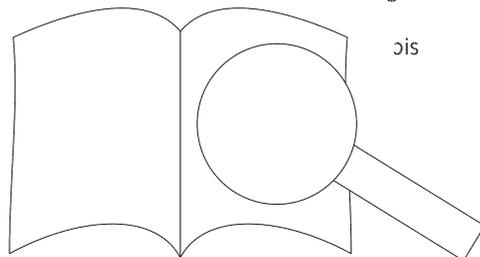
T. 84: erste Notengruppe in der linken Hand darzustellen, womöglich im Accelerando bezeichnet: sie ist als eine Figuration

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 *ac* deutet, in jedem Falle „frei“. Die le der Quelle ein 16tel (g^1 , bzw. fis^1 in T. 89) Diese später als original notiert zu sein. In der Peters-Ausgabe angezeigt, ist zwar nicht weniger befürchtliche dissonante Reibung. In der Doblinger-Ausgabe der Oberstimme kann der Triller bis zu

an, 32steln am Ende des Taktes steht in der Quelle an, werden, daß die ganze Gruppierung ab Taktmitte



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 $\dot{\bar{u}}$ beide Akkorde gleich lang spielen (–). Hier gilt für das Auszieren, was oben bei Buxtehudes $\dot{\bar{r}}$ 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).

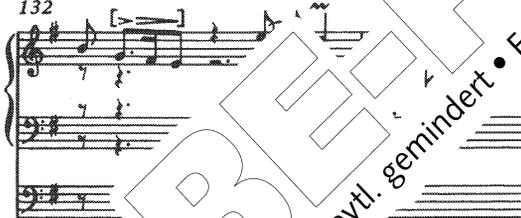
Fuge II

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 $\dot{\bar{r}}$ dem punktierten 8tel und dem $\dot{\bar{u}}$ zu lang aushalten, weil es sonst betont erscheint. Die Vorstellung eines De

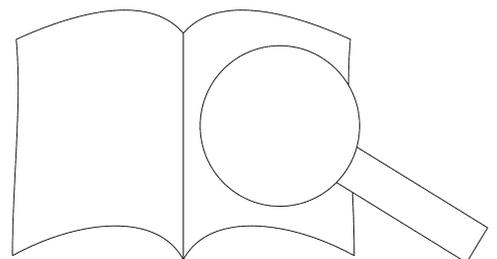
132

234.



Den Trille von $\dot{\bar{r}}$ mit der Obersekunde an (dis² ist Terz der Dominante). Alle Gruppierungen $\dot{\bar{u}}$, wie in der ersten Fuge. Gleichungsgründen im folgenden vier $\dot{\bar{r}}$ daher die quellennähere Peters- oder

i. 92f. Eine Verteilung HW – Pos. – HW kann



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: 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.

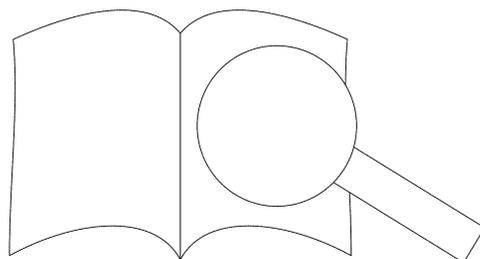
Fuhrmann möchte folgende Stellen verziert haben:

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 zu Punkt 2 im Sinne von 1. und 3. mit einem Triller versehen werden (s. auch Bsp. 27).



In der ersten Fuge im *Praeludium* in e (Bach) ist ein Triller in T. 32 angebracht, was Punkt 2 entspricht. Ebenfalls könnte in T. 49 die Kadenzfigur ein Triller ergänzt werden, gemäß Punkt 3:



In T. 72 wiederum könnte ein Mordent, laut Punkt 1, auf dem punktierten 4tel e² angebracht werden:

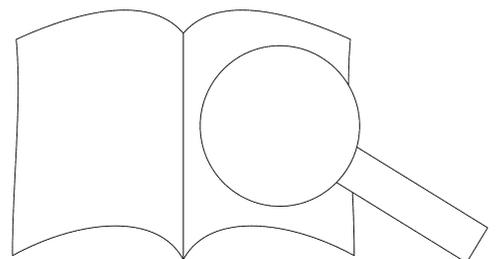
237.

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's 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.

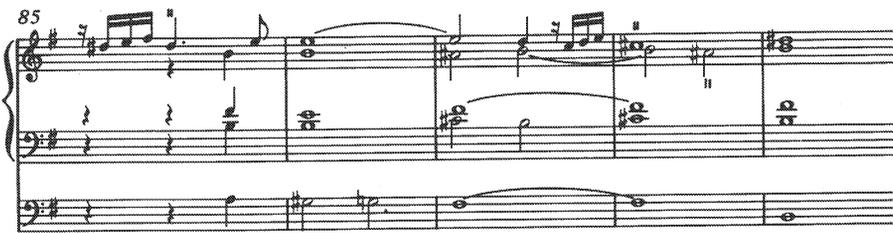
In T. 106 d' wären ein paar wesentliche Verzierung... ans

in e von Bruhns könnte ab T. 85 ähnlich
anzösischer Art entstehen (wie oben bei Bö
eile kommt in einer unverzierten Version am b
zie. 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

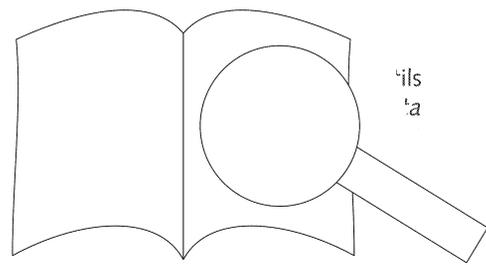
Diese Bezeichnung bezieht sich nicht so sehr auf die Registrierung, sondern *deutlich, mit Maße, nemlich nicht zu geschwinde, noch zu langsam nach Belieben bald langsam bald geschwinde spielen möge* (M^c in E, 141):

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 besprochenen, was eine seltene Ausnahme sein. Eine Stelle, die zwar französisch an, sollte aber – sehen wir es an – nicht so zu verstehen werden.



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

242. ⁵⁴

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. ²⁹ **Grave**

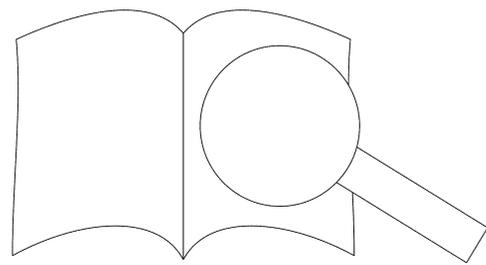
b. *Praeludium* in g (149):

244. ⁷⁸ **Largo**

In Bsp. 244 kommt man bei ein müßten nicht die punktiert werden? Die Gleichzeitigk aber davon, daß man

Den typischen n sollte man in der Regel unangetastet lassen.

Ein Beleg xtehudes *Te deum laudamus* (218):



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: *Ciacona* in e, 160):

246.

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):

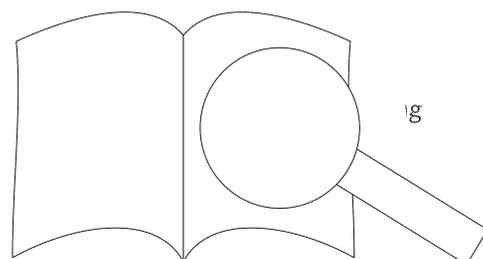
247.

Während die 16tel des Pedals non legato zu spielen sind, wird die rechte Hand überstimmen, mit einem ähnlichen Motiv, im Überlegato notiert. Die Folge der Pedalversion. (Um ein dichtes Legato zu spielen, ein „più forte“ gegenüber der Pedalversion. (Um ein dichtes Legato zu spielen, besten die Altstimme mit der linken Hand.)

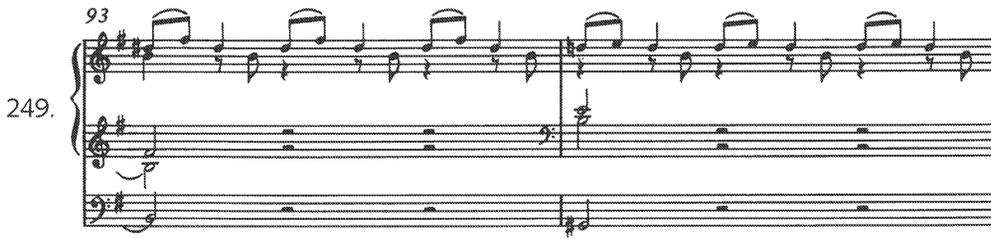
5. Ein Beispiel des Legatobogens in *Ciacona* in c (159) von P. Buxtehude (siehe wir in Teil A, Kap. II.4. gesehen (Bsp. 153). In der *Ciacona* in c (159) von P. Buxtehude sind die c^2 und e^2 als geschriebenen, kurzen Vorhalte mit den ihnen zustehenden Legatobögen (siehe Bsp. 153) notiert. (Die c^2 sind grundsätzlich an die Auflösung angebunden):

248.

immer der Verdacht auf, diese Vorhalte seien in der Originalfassung (Andreas-Bach-Buch“) eingefügt worden. Denn in der deutschen 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), *Toccata* 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 Zeitalter 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 des (subjektiven) Affektes oder theologischer Inhalte.

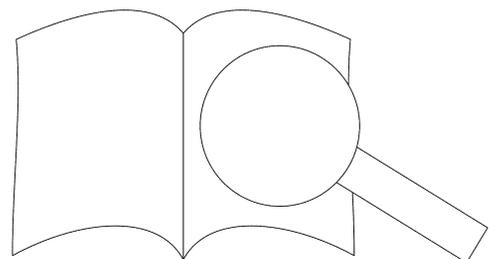
Die kurzen, als **Orgelchoräle** zu bezeichnenden Stücke, die in der Regel aus zwei bis vier Taktgruppen bestehen, sind durchaus schematisch aufgebaut. Wir finden häufig Vorimitation der Stimmen, gefolgt von einer längeren Notenwerten der Orgel, die den Cantus firmus darstellt; die Begleitung durch die Unterstimmen ist generalabmäßig.

Eine nur diesem Teil Deutschlands eigene, aber sehr beliebte Form sind die großen **Choralfantasien**, die teilweise von göttlicher Länge sind, wie die *Choralfantasie* von Bach, *Abylon* von Reincken oder *Nun freuet euch, lieben Christen gemein* (210) von Bach.

In diesem Formtyp vereinen sich die unter anderem durch die Verwendung des Diskant-Durchführungsverfahrens wie die oben genannte *Choralfantasie* hervorgehobenen Teile, in denen nur kleinere Elemente des Cantus firmus bei häufiger Wiederholung bearbeitet werden, toccatenhafte Passagen im *stylus phantasticus* und fugierte Abschnitte in der Orgel 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

Technisch sind diese Stücke, die aber leichter auszuführen als mit modernem, sind vor allem die häufigsten in der Orgel der Barockzeit in der Orgel der Barockzeit (J.A. Reincken: *An Wasserfl*



PROBEPARTITUR
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

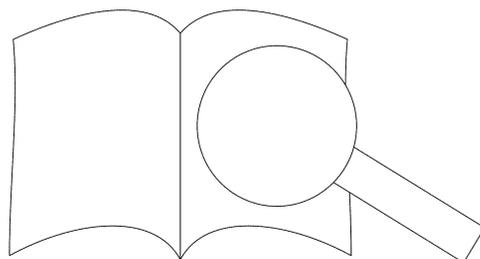
Canzona und **Canzonetta** sind imitatorische Manualiter-Formtypen im Dreiertakt, die oft in der **Passacaglia** (161) von Buxtehude (161) und die **Ciacona** kunstvoll gebaute Stücke im Dreiertakt über ein Thema aufbauen. Interessant ist der architektonische Aufbau der *Passacaglia* Buxtehudes (161), der in sieben Variationen gliedern lässt.

Von G. Böhm sind hauptsächlich **Partiten** überliefert, die oft in der **Partita** (174) von Buxtehude (174) und die **Partita** (174) von Buxtehude (174) aufweisen. Diese Partiten weisen oft gebrochene Akkorde in tiefer Lage auf.

Ähnlich cembalistisch sieht das Notenbild von **Magnificat** (203) und **Magnificat** (204) aus (vgl. z.B. die *Toccata* in G von Reincken oder das *Praeludium* von Buxtehude). Andererseits deuten die vielen langen Töne doch auf eine Ausführung auf dem Cembalo (dem Positivklang) hin. Auf dem Cembalo müssen längere Töne nach Bedarf im Vorwort zu *Il primo libro di toccate* von Frescobaldi im Sinne der Forderung Frescobaldis

Ein sehr reizvolles Beispiel einer **Fuga** (174) von Buxtehude, die eine **Gigue** (174) von Buxtehude (174) ist.

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“) von Palestrina (1589), voll ausdrucksstarker Chromatik und ausgeklügelter, exzentrischer Kontrapunktik. Die Bezeichnung **Fantasia** wird hier in gleicher Bedeutung eines **Madrigal** schon bei Frescobaldi. (Das Pedal kann hier wie weiter oben erklärt, siehe auch die *Tabulatura Nova*.)



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):



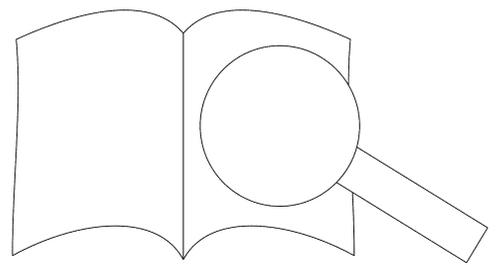
Die Vaterfigur der klassischen französische Orgelmusik ist **Jean Titelouze** (1562/63–1633). Sein reichhaltiges Œuvre ist einerseits der alte, andererseits instrumentalen Formtypen der *seconda prattica* verpflichtet, andererseits instrumentalen Kompositionsstil des *Grand Siècle* verpflichtet, in dem sich nur geringe Ansätze zum späteren Kompositionsstil des *Grand Siècle* finden. *Orgues et Caprices* (1660) von **François Roberday** (1624–1680).

Erst im *Premier Livre d'orgue* von **Gabriel Nivers** (um 1632–1714) begegnen wir den Merkmalen eines gerade in Frankreich, der vor allem durch die Übernahme von Elementen des Opernstils Jean-Baptiste Lully 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 Registrierung als auch die Ornamentik betrifft.

Mit Nivers beginnt die Epoche der französischen Orgelmusik, die im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erfährt und in Louis Couperin ihren herausragenden Stellenwert erreicht.

Es ist zu erwähnen, daß J.S. Bach in der Weimarer Zeit zu nennen **Nicolas Gigault** (um 1627–1702) und **Jacques Boyvin** (um 1631–1702). Zur jüngeren Generation gehören **Jacques Boyvin** (um 1631–1702), **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).

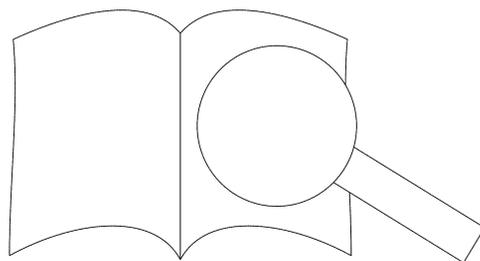
Das Werk ihrer Nachfolger, der sogenannten „Noëlisten“ – z.B. **Jean-François Dandrieu** (um 1682–1738), **Louis-Claude Daquin** (1694–1772) und **Michel Corrette** (1707–1795) – kann nur noch als recht unbedeutender Ausklang – obwohl bisweilen unterhaltsam – einer großen Vergangenheit bezeichnet werden. 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 Schöpferkraft oder Ausdauer der Komponisten begründet, sondern vielmehr die schlechte ökonomische Situation des Organisten. Im *Caeremoniale Parisiense* von 1662 wurde festgelegt, daß der Organist

Die Quellenlage

Haben wir unter dem Fehlen jeglicher Autographe oder Originalen, ist die Quellenlage der französischen Musik insofern einfacher, als in anderen Ländern. Die meisten französischen Drucke, in „moderner“ Notation mit je fünf bis sieben Takten, sind in der Regel zuverlässig. Im Falle Fr. Couperins stehen aber nur Abschriften zur Verfügung; man muss sich damit begnügen, dass der Komponist, ein noch sehr jungen Mannes habe eine kostspielige Kopie anfertigen lassen nicht erlaubt.



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-c³

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-c³

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.) c¹-c³

Cornet V

Echo (IV. Man.) c-c³

Cymbale II	Bourdon 8	Trompette 8
	Flûte 4	
	Nasard 2 2/3	
	Quarte	
	Tierce	

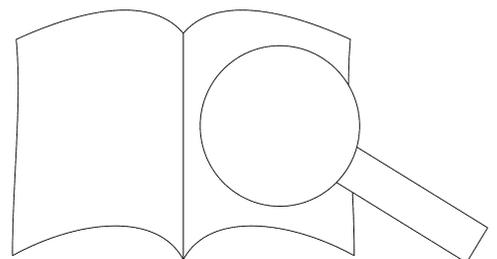
Pédale AA-f¹

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*: „zeigen“) konnten, wie ihre Namen besagen, im Prospekt plaziert sein. Bei dieser Disposition sind die Register *Doublette* – Prinzipal (etats 2'). Mit *Fourniture* (etats 5') könnte man die Klangkronenregister (etats 5') ergänzen über je einen vollständigen Choral. Die *Cymbale* des *Echo*-Werks erlaubt eine Mischung (wohl aber auf Weitchorbasis). Die *Montre* und *Prestant* hätten tiefliegende Chöre, diejenigen der *Doublette* und *Fourniture* hätten bei diesem Instrument Pfeifen für die *Doublette* 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 C 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 ausspr
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 Orgue* an das *Pédale* gekoppelt werden.

Das Registrieren

In den Registrieranweisungen Antegnatis (Kap. I.1., S. 117) koni und klanglicher Realisierung beobachten. Keine Tastenmuc in solchem 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 Be 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 + "

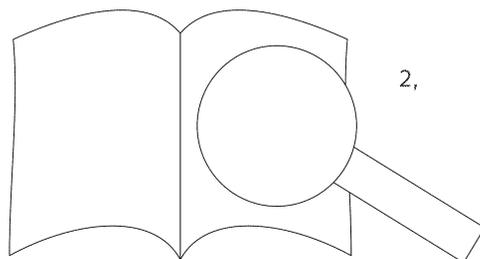
Zudem ist zu h gister normalerweise nicht alleine benutzte, sondern diese mit labialen Stütz.

A. Enr

Frankreich zwei Formen des Plenos:

(*Grand 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^{er} Kyrie aus 1^{er} 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 1 1/2') 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 zumindest teilweise leuchtenden Zungenregistern. Der Cornet V, normalerweise erst ab der Diskantbereich schwächer intonierten Zungen in der Sopran-Register-Niviers 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).

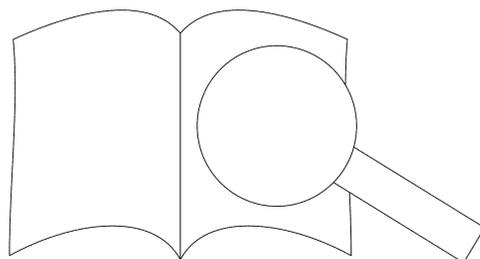
Die Anweisung in den meisten Quellen, den *Tremblant* abzunehmen, ist mit äußerster Vorsicht zu genießen. Damit sollten intonationsmäßige Schwächen der Zungenregister verdeckt werden. Dom Bedos lehnt den *Tremblant* ab, weil er *echt und verdirbt* (BD 439). Der *Tremblant* ist kein unabdingbares Charakteristikum des Grand jeu.

Auf einer deutschen Orgel erreicht man den Klang des Grand jeu nur annähernd, und zwar durch Ziehen sämtlicher Zungenregister der 8' und 4'-Lage (z.B. Prinzipal 8, Prinzipal 4, Weitchor-Quinten (2 2/3') und -Terzen (1 3/5') bzw. Cornett oder Cornet 4, Flöte 2, nicht aber Prinzipal 8 oder Octave 2). Der Gesamtklang darf von den Flöten nicht dominiert werden, der Zungenklang soll im Vordergrund stehen.

Wird in einem Grand jeu ein Leitmanual verlangt, stößt man für diese Stelle(n) Quinte und Terz (bzw. Sexte) ab, 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 als *Fugue*, sondern auch – vor allem bei Nivers (z.B. *Fugue* au. *Fugue*), 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 ♩),
2. die *Fugue gayer*, auch *Fugue légère* oder *Fugue de mouvement* genannt, im Stile der instrumentalen Canzona (in ♩).

Hier das typische, von längeren Notenwerten beherrschte Satzbild einer *Fugue grave* (du 1. transposé en C. aus 1^{er} Livre von Nivers):



Als Beispiel einer lebhaften *Fugue gayer* diene der Anfang von Nivers' *Fugue* im 4^e ton, 1^{er} L' :



Nivers schreibt für die *Fugue grave* folgende Registermischung **diminutions** (NL):

- (eventuell Bourdon 16, Montre 8,) Bourdon 8, Prestant (mit Tremblant!), welches letztlich der Cornet-Mischung *Les autres Fugues* (NL) („die anderen Fugen“), also *Petit jeu de tierce* des Positifs ausgeführt werden: Bourdon 8, Prestant Nivers nennt aber auch die Trompette als Regi.

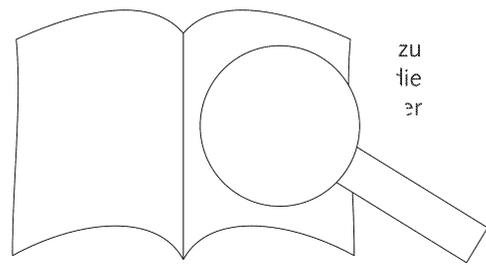
In der Folgezeit hat es sich dann durch nunmehr folgende grundsätzliche, Zungenmischung zu spielen. Es gilt registrierung:

- Grand Orgue: Bourdon 8, Prestant Positif: Bourdon 8, Prestant Manualkoppel.

Lambert Chaumort (mit Zusatz des beiden Regist (in *Livre d'orgue* 1695) der *Fugue grave* die Registrierung b. *Fugue gayer* aber die Registrierung a., was die Austauschbarkeit der Fugen belegt.

Lebèg (Hauptregisterungen für die *Fugue grave* an (LG), die erste entspricht der gänzt 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 Mus enklang ihrer Orgeln gewährleistet.



zu
lie
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 wird, 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 Weitchor-2' erweitern – ist die reizvollere, läßt sich aber auf unseren Organen häufig nicht verwirklichen (weil der Weitchor-2' erweitern – ist die reizvollere, läßt sich aber auf unseren Organen häufig nicht verwirklichen (weil der Weitchor-2' erweitern – ist die reizvollere, läßt sich aber auf unseren Organen häufig nicht verwirklichen (weil der Weitchor-2' erweitern – ist die reizvollere, läßt sich aber auf unseren Organen häufig nicht verschmerzen).

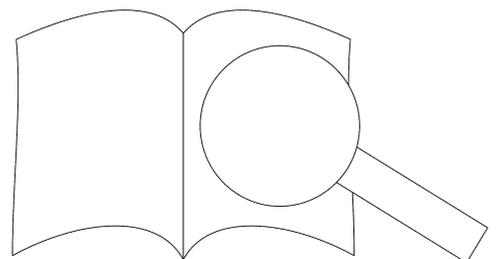
Eine Notlösung:

Rechte Hand, Positif: wie oben
Linke Hand, Hauptwerk: Cromorne 8, Mischung (mit oder ohne Weitchor-2')
dazu Koppel Positif

2. Trio

Hier

(z. B. „Mischung mit zwei Oberstimmen“). Die beiden Unterstimmen (z. B. Cromorne 8, eventuell + Bourdon 8 und Prestant 4) werden durch die Grand Orgue: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3 (LG).



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 $2\ 2/3$), 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: Flüte 8.

3. Quatuor

Dieser seltene Formtyp ist grundsätzlich für vier Stimmen vorgesehen. Beispiele solcher Satzkunst finden wir bei J.-H. D'Anglebert, J.-F. Leclair, J.-B. Lully, J.-M. Leclair, J.-P. Boyvin. Dem Letztgenannten nach spielt man Diskant und Alt auf einem Positiv, die beiden anderen Stimmen auf dem Grand Orgue mit einem Zungenregister, im Pedal Flüte 8. Bei den anderen Autoren sind die Stimmen auf verschiedenen Werken zu Gehör gebracht werden. Das Hinzuziehen einer Oberstimme wird im übrigen als Ausführungsvariante erwähnt.
Registrierungsvarianten:

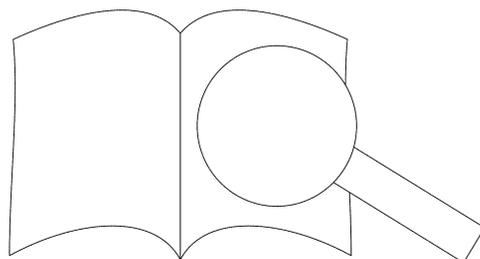
Sopran, P

Alt, Grand Orgue (Bourdon 8 und eventuell 4')

Tenor

Bass

Rechte Hand: Corrette
Linke Hand: Cornet
Pedal: Cromorne
Baß: Flüte 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* mit Echostellen versehen, heißen sie *Echo*.

B. **Tenor-Récits** (...en t^{en})

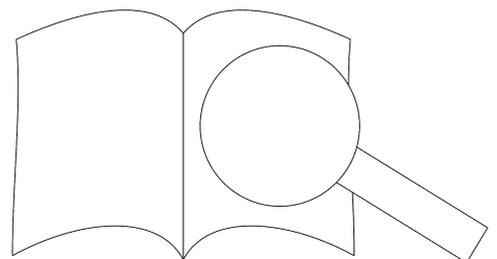
1. Cromorne en t^{en}

Positif: Cromorne 8, Bourdon 8, Prestant 4

Begleitung oder Positif: Bourdon 8, Prestant 4 (Raison)

Positif: Bourdon 8, Prestant 4, Nazard 2 2/3

und 2 2/3 im Positif hinzu, was bei dem leichten Klanges beitragen kann. Für die Begleitung k



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.

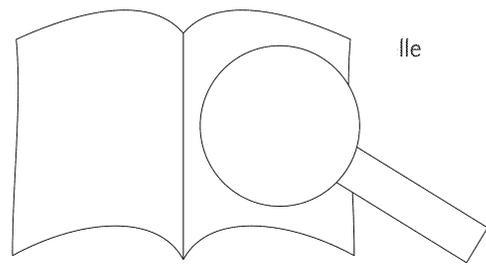
Diese Registrierung wird auf unseren ... wichtigen Effekt abgeben. Gemäß der ... ist daher
eine - quellentreue - Aufstockung des ... mit Nazard 2 2/3, Tierce 1 3/5 (LG), oder sogar
mit Nazard 2 2/3, Doublette 2, Tierce 1 3/5 (Corrette).

Zur Not, wenn die Musi- ... Baßstimme mit der Trompette 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.
... de 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 d'Unmenge von Verzierungen und wegen der häufig schwergängigeren Traktur unserer heutigen Instrum. Verzweifelte spendet 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 übergehen“ (S. auch die Verzierungstabelle von D'Anglebert auf S. 230.)

Die Inegalität

Schon die älteste in dieser Schule erörterte Musik lebt in rhythmischer Hinsicht und schlechter Noten; eine völlige dynamische Gleichheit zwei aufeinanderfolgender Noten ist in der Barockmusik grundsätzlich fremd.

In Teil A wurde die Unterteilung in gute und schlechte Noten | durch ein differenziertes Non-Legato-Spiel, also durch die Artikulation, erreicht. Ein Deutliches | über den notierten Wert hinaus wurde aber auch behandelt, teils als Mittel zur Akzentuierung | als „Verzierung“ einer kleinen Notengruppe (s. Teil A, Kap. 1). | Nirgendwo kommt diese der alten Musik immanente | Ausführung gleich lang notierter Töne, so explizit | in der französischen Tonkunst.

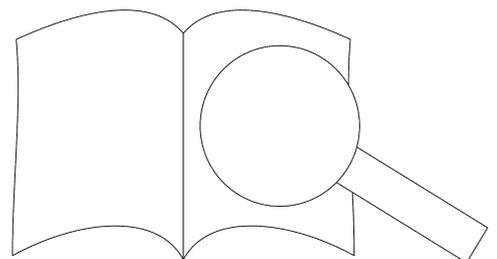
Woher diese Konvention der Inegalität her | wahrscheinlich handelt es sich um eine | musikalische Darstellung. Denn wahrer | Ausdruck werden, treten sie in den | Erscheinung.

Von Inegalität sollte aber nur ge | wird. Eine Dehnung weniger | werden. Die französische | und daher ebenso sch | ist.

Die Regeln

Nous écrivons ces croches de suites par degrés de suites par degrés égaux que nous exécutons... Nous pointons plusieurs croches de suites par des marques égales (CN 23) („Wir schreiben diese Noten von Suites durch gleiche Abstufungen, die wir ausführen... Wir markieren mehrere Noten von Suites durch gleiche Zeichen“)

Die Noten sind in Gruppen von 8 Tönen punktiert. Und dennoch sind die Noten in diesen Gruppen einanderfolgenden, gleich lang notiert, aber entsprechend verkürzt. Dasselbe gilt, wenn die Noten in Gruppen von 8 Tönen in einem Punkt hinter einer vorausgehenden Note stehen, die sich normalerweise auf den schnellsten Teil der Verzierung 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 ♩ bzw. bei 2 die 8tel inegal,
2. in ♩ die 16tel inegal,
3. in $\frac{3}{2}$ 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

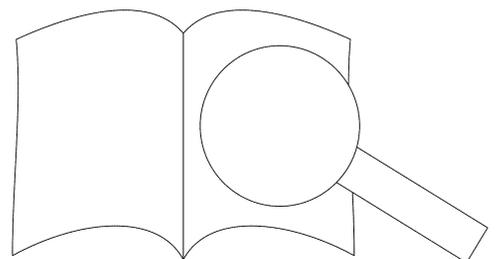
b. sind die 16tel aber grundsätzlich inegalisiert werden:

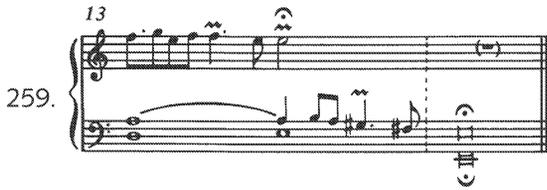
4.b.  wird  ausgeführt.

III. Der Grad der Inegalität

1. Der schwächste Grad der Inegalität – Inegalisierung entspricht ein schwaches Dehnen des ersten Tonwertes (von Loulié *lourer* genannt, vgl. L 34), als würde man diesem etwa 5, dem zweiten etwa 9 Teilen geben. Notieren könnte man dies nur mit Hilfe eines Tenuto-Symbols

bedeutet ein dichtes Artikulieren, was im Beispiel eine starke Inegalisierung versucht wahrscheinlich zu verdeutlichen (in: *Couplet en Récit de Voix humaine* a





2. Der goldene Mittelweg ist 2 + 1, sprich eine Triolisierung:

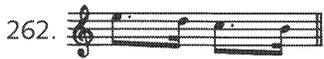


Hier kann die Artikulation sehr unterschiedlich sein, je nach Charakter des Satzes.

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, wobei 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:



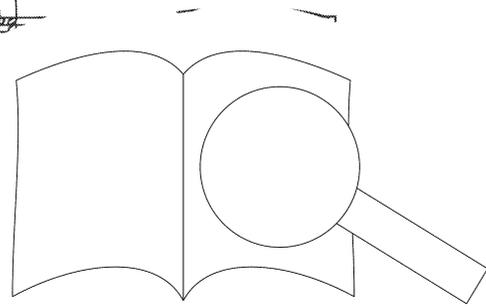
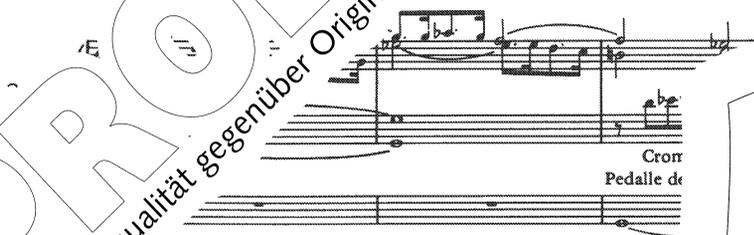
Hier ist eine Spielweise mit großen Artikulationen

angebracht als bei Punkt 3, etwa:



5. Ein punktiert notierte Inegalisierung als 3 + 1 (| . |):

in langsamen, meditativen Stücken eine weichere Inegalisierung, z.B. etwa eine Triolisierung (N. Gigault: *Récit en taille du 2^e 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 in Intervallen springen, eiteren, daß sie mit 16teln vermisch sind“).

Bei solchen springenden Figuren soll man *détacher* (die Noten absetzen). Die Inegalität ist eine die vokale, also meist diatonisch, die instrumentale, also meist chromatisch. Die Spielweise; springende Figuren sind

2. Drei oder mehr Töne, die unter einander

3. Gebrochene Harmonien oder *brisé* („gebrochen“).

4. Synkopierte Töne.

5. Töne, die mit einem *and.*

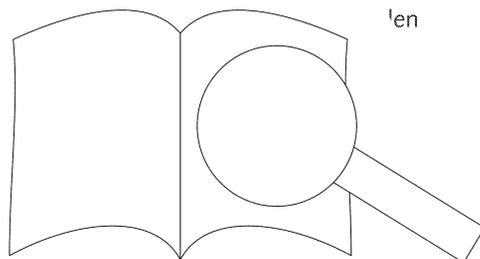
6. Repetitionen

7. Stütze, die dies eigens vermerkt (z.B. *croches égales* „8tel gleichmäßig“).

8. Stellen (wobei der Rhythmus $\square\square$ im Gegensatz zu \square im übrigen eventuell vorkommend)

9. Stellen in sehr schnellen Stil bzw. sehr schnelle Sätze (z.B. mit *allegro*)

10. Die meisten dieser Ausnahmen werden uns im folgenden



Die erworbenen Kenntnisse auf Louis-Nicolas Clérambaults *Suite du 2^{ème} ton* angewandt (Bd. 2, S. 28)

1. Plein jeu

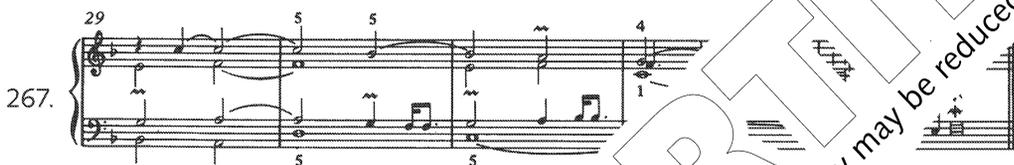
Eine *Suite* (oder *Hymne*, *Magnificat*, Teile einer *Messe* (*Kyrie – Gloria*) etc.) in einem Ton wird stets von einem *Plein jeu* eingeleitet (zur Registrierung hier und im folgenden, s. die Angaben weiter oben). Das Pleno des Positifs (*Petit plein jeu*) wird hier dem *Grand plein jeu* (Grand orgue + 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“).

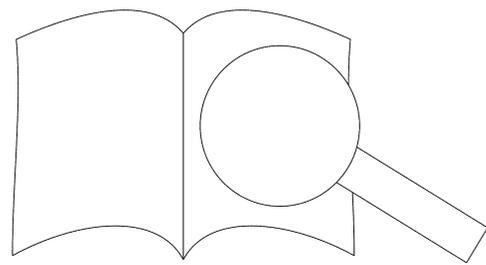
In Frankreich verlangen die Quellen des 17. Jahrhunderts (für den langsamen Plein-jeu-Satztyp) zu dem Legato nahestehenden Spielstil. Raison schreibt: *Le Grand plein jeu se touche fort lenter lier les Accords les uns aux autres, ne point lever un doigt que l'autre ne baisse en même tem^p*. Grand plein jeu spielt man sehr langsam. Man muß die Akkorde binden, einen an den anderen, einen Finger gar nicht heben, ohne daß der andere gleichzeitig fällt“).

Die in Raisons Notentext vorkommenden Fingersätze zeigen aber, daß diese Anweisung wörtlich zu nehmen ist (*Premier Kyrie* aus *Messe du sixiesme ton*, 1^{er} Livre):



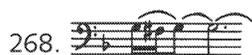
An anderer Stelle wird eindeutig ein Non-Legato verlangt: *distinguer et marquer les notes, il faut lever promptement tost et non pas promptement l'une en frappant l'autre et ainsy des autres...Pour couler les doigts si promptement: cette maniere d'articuler et la confusion* (NL) („Um die Noten auseinanderzuhalten und zu markieren, muß den einen [Finger] schnell heben, bevor der andere schlägt, und die anderen ebenso...Um die Noten zu binden, muß man sie nicht so bald heben: diese Art ist zwischen der Auseinanderhaltung und der Mischung [der Töne]“). Da in langsamen Sätzen der Non-Legato gewährt ist, darf die Artikulation etwas weniger streng sein. In schnelleren Sätzen dagegen muß, unabhängig von der Inegalierungsfrage, nicht-Legato artikuliert werden.

Nach französischer Tradition ist die Tempovorgabe in der Originalvorzeichnung 2 ein etwas schnelleres Tempo als das ♩ in T. 10. Dieser Unterschied wird durch Gay („lustig“ bzw. „schnell“) und *lentement* („langsam“) unterstrichen. In der Originalvorzeichnung sind Ornamente die ersten zwei Takte im 2/4-Tempo. Je schneller das Tempo, desto schwieriger die Ausführung der Verzierungen vergleiche man in der Originalvorzeichnung mit dem Original. J.-H. D'Angleberts (aus *Pièces de clavecin* 1681) ist in diesem Zusammenhang von großer Wichtigkeit (s. Faksimile S. 230).



PROBENPARTITUR • 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*.

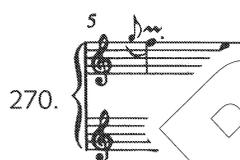
②: die Bögen über den 16teln in T. 1 und 2 heben die Regel einer (eventuellen) Inegalität auf und verbinden die darunter stehenden Töne zu einem durchgehenden Ornament (das dicht zu artikulieren ist). Die drei in T. 1 und 2 zum Triller anlaufenden 16tel sollten auftaktig, etwas später und entsprechend 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:



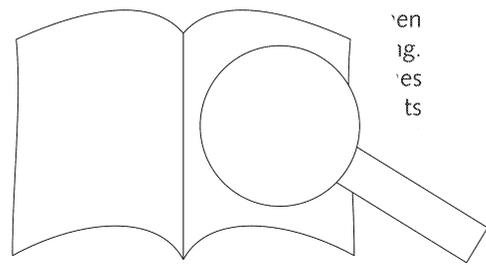
Stets fängt der französische Triller mit der Obersekund an. (genannt, soll immer in der gleichen Geschwindigkeit *tremblement* ausgeführt werden.

Schöner, weil ausdrucksvoller, ist diese Verzierung (= *tremblement appuyé*, „gestützter“ oder *ouvert*). Die anschließenden Trillerschläge werden *accélérés* (*que les Tremblemens soient marqués égaux, dans la table des agrèmens... 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 wenig gedehnt (= *tremblement appuyé*, „gestützter“ oder *ouvert*). Die anschließenden Trillerschläge werden *accélérés* (*que les Tremblemens soient marqués égaux, dans la table des agrèmens... finiront plus lentement qu'ils ne commencent* (CN 17) („obwohl die Triller in der gleichen Weise anfangen als enden“).



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 verstehen bzw. umgekehrt. Ein Zusammenfassen von mehreren Ornamenten ist möglich, wie bei Clérambault, welcher nur ein Zeichen für ein Ornament verwendet.



PROBE-PARTITUR

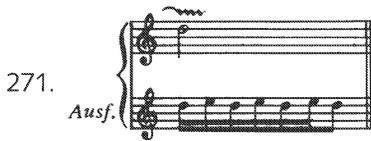
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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.).

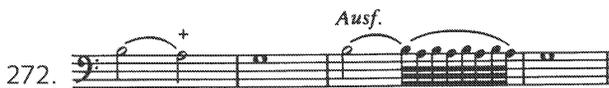
Ein *tremblement lié* findet im Normalfall auf schlechter Taktzeit statt.

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.

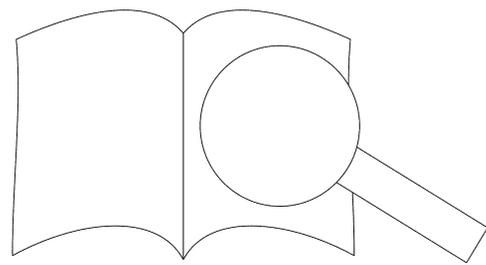
Bei den weiteren *tremblements* (T. 13ff), die alle auf dem Schlag anfangen müssen und ohne Nachschlag sind, ist die Länge der Verzögerung, an der man innehält, die *point d'arrêt* („Haltepunkt“) genannt. In T. 13 ist die Verzögerung bis zum Ende zu Ende sein, ehe Tenor bzw. Oberstimme weitergehen.

©: *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 jeu* der Registrierung *Grand jeu* verwechselt werden. Die auftaktigen 16tel sind an die französische Overture im Stile Lullys aufkommen. Sie können *Grand jeu* 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

des langsamen Tempos inegal sein. Die Inegalität ist ein Merkmal der Barockmusik. Die Inegalität ist ein Merkmal der Barockmusik. Die Inegalität ist ein Merkmal der Barockmusik. Die Inegalität ist ein Merkmal der Barockmusik.



PROBEPARTITUR
 Ausgabegüte 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 d² 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: e¹ 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 a¹ nennt man *coulement d'une tierce* („Abrollen einer Terz“). Diese Verzierung tritt nur bei fallenden Terzsprüngen und von guter zu schlechter Zeit vor. Sie wird vor der Zeit eingebracht, 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 beruht auf dem Daumen sein. Das übergebundene g¹ wird nicht neu angeschlagen; nach dem c¹ des Tenors folgt c² der rechten Hand.

⑬: *coulé*, der Vorschlag von oben, ist im Gegensatz zum *coulement d'une tierce* die Länge des Vorschlags ist stets von derjenigen der Hauptnote abhängig, hier etwa als 8tel. Die Verzierung ist recht kurz genommen, hier etwa als 8tel.

⑭: *Fort lentement* („sehr langsam“), höchstwahrscheinlich ein Ritardando. Weniger glaubhaft wäre hier ein plötzlich eintretendes, dann wieder abklingendes Ritardando.

⑮: das um ein 8tel versetzte e¹ soll vermutlich als Vorschlag von oben nach unten langsam auszuführen ist.

⑯: durch Ergänzung eines Bindebogens kann die Verzierung zu einem *tremblement lié* werden, vgl. die Schlußstakte der folgenden Version b. in Bsp. 272.

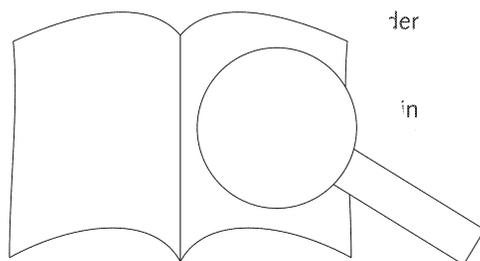
2. Duo

Le duo vivement avec („Das Duo schnell und mit viel Lebhaftigkeit“). In Teil A, Kap. II.1., S. 79 wird die Beziehung zwischen Tanz und Tempowahl.

Hier handelt es sich um ein Duo. Wegen des schnellen Tempos sind die 8tel nicht oder nur ganz wenig inegal gespielt. Man versuche trotzdem, die in der Musik immanente halbtaktige, tänzerische Betonung der 4tel über, die schwerfällig, sogar leicht lächerlich wirkt.

Die folgenden stets ergänzen, wie hier

als Ganzes nicht stark inegal gespielt wird, sondern gleichmäßig ausgeführt werden; denn *une croche seule* e



PROBE-PARTITUR
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: *terce 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 1 Takt.

⑪: da die Obersekunde des *tremblement* in T. 15ff. ausgeführt wird, spielt man *a'* am besten als *coulé* auf dem Schlag; vgl. auch ②.

⑫: *Lentement*, vgl. die vorangehende Übung. Die Ausführung des *a'* muß auf dem Schlag, derjenige auf der Mittelstimme vor oder auf dem Schlag ausgeführt werden.

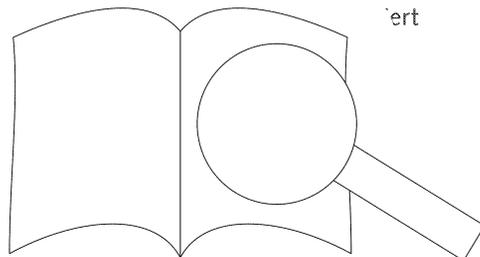
⑬: der Bogen vereint hier, wie in T. 15ff., das ganze Geschehen der linken Hand zu einer einzigen Verzierung.

4. *Basse de Crom*

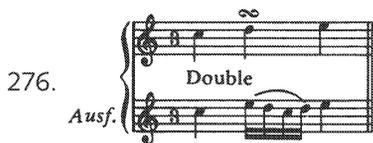
Ein spezifisch französisches Merkmal ist, daß man *imite les traits, les Cadences, les Batteries, et les vitesses d'imitation*. Die Triller, Akkordbrechungen und Läufe der (Baß-)Viola da Gamba werden durch diese Figurationen in T. 15ff. In der Ausführung bedeutet dies, daß man ausgerechnet den ersten Ton im Takt – ein klein wenig dehnt. Die 8tel sind nicht übermäßig lebendig wie die 16tel, sondern man artikuliere sie so lebendig wie die 16tel. Die 8tel sind nicht übermäßig lebendig wie die 16tel, sondern man artikuliere sie so lebendig wie die 16tel. Die 8tel sind nicht übermäßig lebendig wie die 16tel, sondern man artikuliere sie so lebendig wie die 16tel.

①: *Allegretto*, die letzten 16tel im Takt auftaktig

②: *Allegretto*, *tremblement ouvert et appuyé*; man kann auf dem Anfang



PROBE-PARTITUR
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.

⑭: 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.

⑮: hier empfiehlt es sich, auf dem Trillervorhalt so lange zu verweilen, bis der *pincé* der Ober beendete ist.

6. *Récit de Nazard*

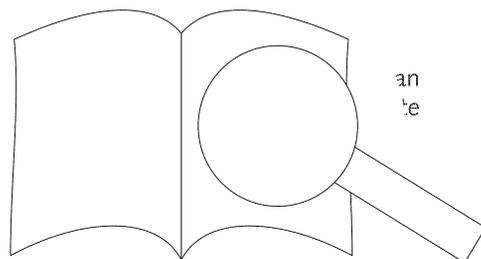
Weiter oben bei den Registrierungsangaben ist erklärt, daß es grundsätzlich zwei

- a. einen vokalen, kantablen Typ (mit einem Zungenregister als Solostimme: *Nazard*), und
 - b. einen instrumentalen 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 d² 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 a¹ an das g¹ 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 Satz ...
 ert werden.



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

②: eine Doppelpunktierung ist hier angebracht, um den anschließenden 32stel-Lauf vorzubereiten; in T. 39 gilt das gleiche, um die Antizipation zu verdeutlichen.

③: ein archaischer Verzierungstyp, der vor allem bei A. Raison häufig erscheint; der lombardische Rhythmus ist recht scharf zu nehmen.

④: siehe ⑩ in Satz 5 (*Flûtes*).

⑩: der Komponist rechnet hier mit der Flûte 8 des Pedals.

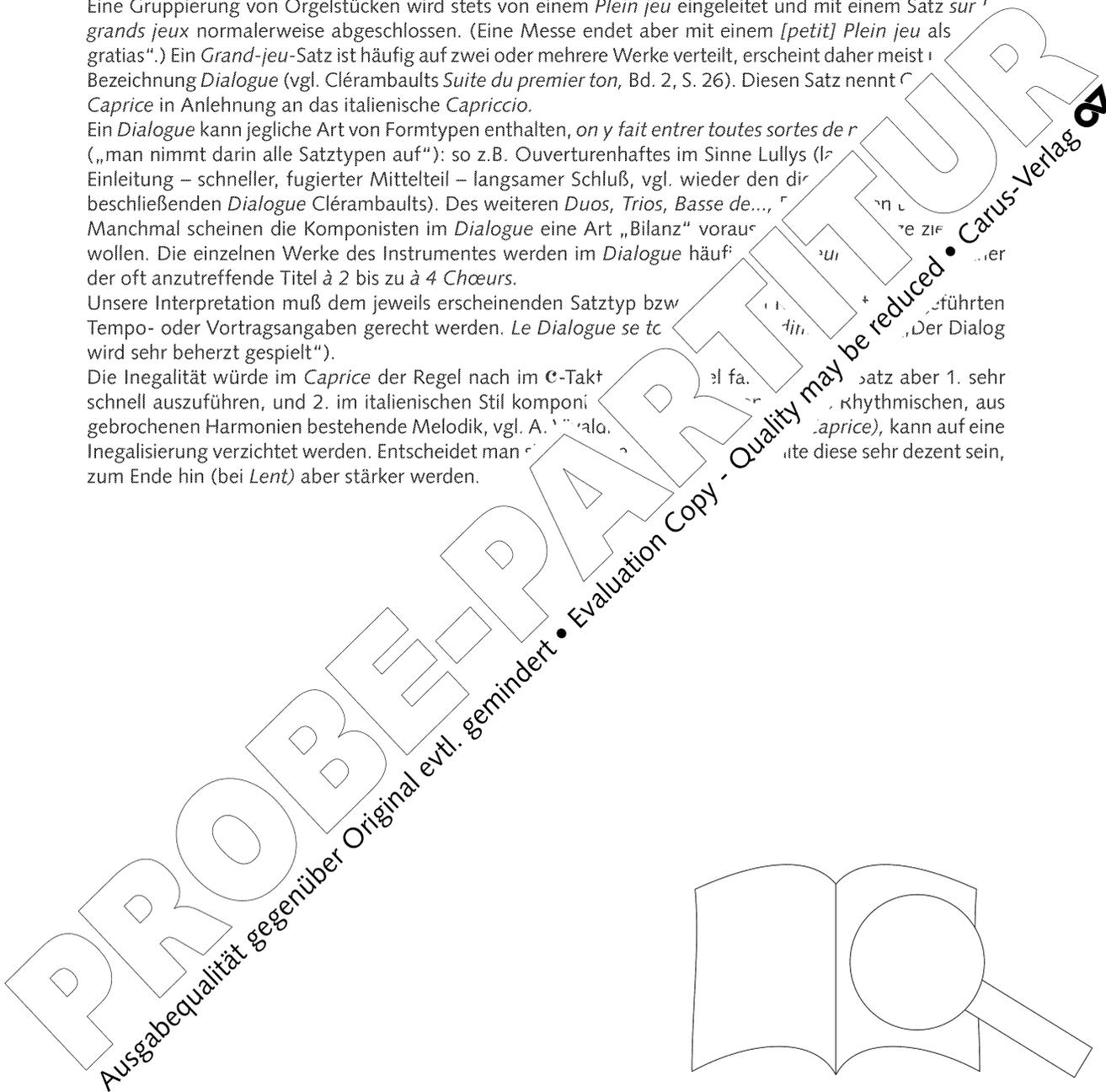
7. *Caprice sur les grands jeux*

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* häufig in der oft anzutreffende Titel *à 2* bis zu *à 4 Chœurs*.

Unsere Interpretation muß dem jeweils erscheinenden Satztyp bzw. dem Tempo- oder Vortragsangaben gerecht werden. *Le Dialogue se termine par un air* („Der Dialog wird sehr beherzt gespielt“).

Die Inegalität würde im *Caprice* der Regel nach im 3/4-Takt ausgeführt, und 2. im italienischen Stil komponiert, d.h. 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

Original evtl. gemindert

en gemacht worden?

„Satztyp und dieser Registrierung hauptsächlich in der Oberstimme

„sind. Im Baß oder Tenor sind Ornamente schwerer wahrnehmbar,

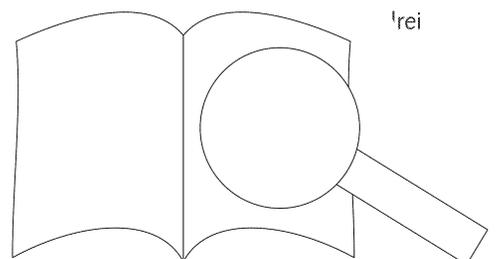
„übren leicht das Klangbild.

en taille à 5 aus der Messe Grigny

„Oberstimmen aber eine große Anzahl.

„s eignet sich vor allem die Terz eines Akko

„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. 1.2., 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

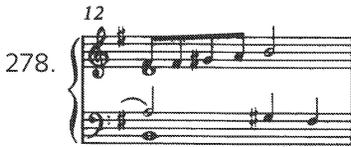
In dem in Bd. 2, S. 62 abgedruckten *Fond d'orgue* von Louis Marchand ergänze man nun V Belieben (mehrere Versionen erstellen).

Ein *Fond d'orgue* spielt man *avec beaucoup de tendresse* (CT) („mit viel Zarth- 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

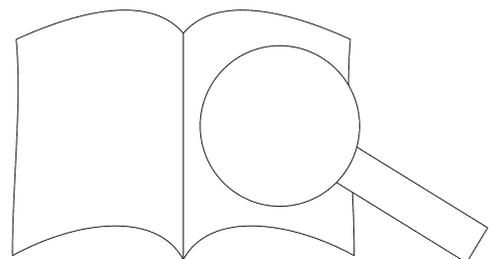
Möglich sind z.B.: *tremblements* und *pincés*, auch *harpègements* wie bei ②). Es können auch 8tel- oder 16tel-Durchgänge (*coulades*) impr



Diese 8tel müssen dann – wie ^M Haltebögen sind ergänzt; er

In puncto Ergänzung wird, wie in den vorhergehenden Kapiteln, Mäßigung empfohlen. Das S- kompositionen zeigt weitgehende Zurückhaltung der Komponisten im einziger Ausnahme der noch zu besprechenden *Tierce en tailles* und ein-

Weitere f- ⁱⁿ Fr. Couplet aus dem Kyrie-Teil der and-jeu-Sätze verschiedener Autoren



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. Die 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 der Takten 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: c¹ mit e² zusammen spielen.

T. 13: *tremblements* – der erste *appuyé* – mit *points* c¹ und e². Die 16tel-Figuren (a²-b² bzw. f²-g²) als Nachschlag vor dem ersten Schlag. Die 18 und 20 können aber

T. 15: der *double port de voix*, dem Schleifer e² und f² auf dem Schlag gespielt. Ausführung in Verbindung mit dem *pincé*:



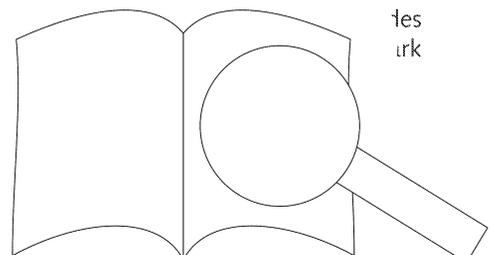
T. 16: das Zeichen + ze *pincé* in den Autoren normalerweise einen *tremblement* an, bei Fr. Couperin aber ein *tremblement*, v

T. 23: durch die *double port de voix* entsteht ein *tremblement lié* auf guter Zeit. Ein Wiederholen des g² und e² würde unruhig wirken.

Bei der Ausführung dieser Passagen ist es wichtig, daß die Inegalität nicht zu schematisch angewandt wird. In beiden 8tel einer Vierergruppe stehen die ersten zwei

Die ersten beiden 8tel einer Vierergruppe stehen stark inegal am Anfang des Taktes. Couperin anzudeuten, daß die Inegalität nicht zu stark

links eine ausgeschriebene *tierce coulée*, rechts eine *coulée* ohne Ausschreibung (entsprechend frei ausführen und nicht zu stark



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^e 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* *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 *tailles* quellen vor instrumentalen *roulades* (s. unten) über. Beide Gatt^{er} improvisatorisch-expressiv ausgeführt werden. Man denke im Verzierungs-ergänzung.

Die 8tel sind hier inegal.

T. 18: typische *roulades*, die nicht inegal gespielt werden dürfen. T. 43ff entsprechend.

T. 19: die ersten zwei 8tel wegen der Sprünge am als Anzeiger für das Wiedereinsetzen der Iner...

T. 20: irrealer Notation des frei zu nehmen... 4tel.

T. 21: an die Interpunktion denken...

T. 23: zunächst starke Inegrität... zarte.

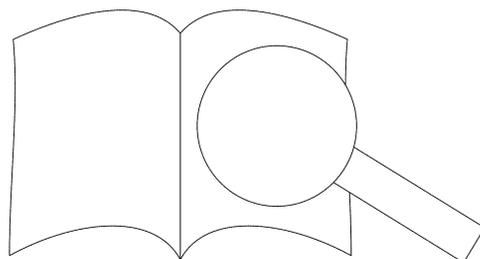
T. 37: Vgl. die obige... *cit de Cromorne* wegen der Inegalisierung längerer 8tel-Passagen.

T. 38: *pincé* in... sind! Wir dürfen nicht vergessen, daß alte Quellen selten fehlerfrei sind!

T. 41ff. ... egal, auch die folgenden *roulades*...

(*Messe pour les Paroisses*): *Cromorne e...*

... im Vergleich zum vorausbeschriebenen Stück z... die... Qualitäten der Zunge Rücksicht genommen hat.



PROBE-PARTITUR • 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 ♩) 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 ♩ statt ♩ . 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?

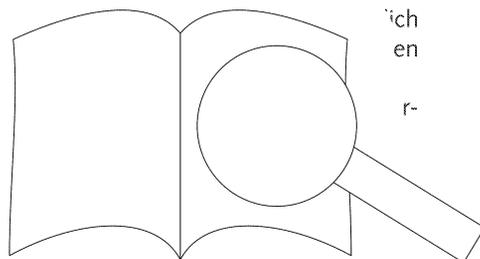
Beide Ansichten sind vertretbar. Die rhythmische Version in T. 27 kann durchaus als Ausnahme werden. Womöglich wollte Clérambault die hier beim Einsetzen des b's auftretende Dissoziation der Zeit im Raum stehen lassen. In der doppelpunktierten Version ist zudem der Zusammenstoß der Außenstimmen in T. 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 Orr 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).
④: *port de voix* vor dem *pincé* ergänzen? Im weiteren Verlauf 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 altebochinal gestochen. Dann wird nur der letzte richtig sein.)

Weitere Übungsstücke
Fr. Couperin: *Récit*
L. Marchand: *P*

Nicol

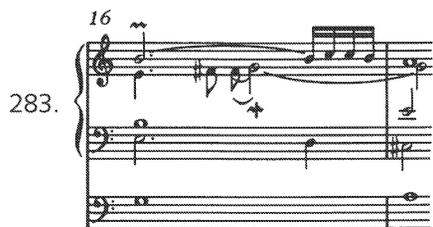
Die Fugue ist einig einiger Sätze von N. de Grigny
Sters bzw. ihrer Interpretation (Orr
nach in seiner Weimarer Kopie des Gri
ung *Fugue* zu einem Höhepunkt in Frar
immigen Manualiter-Fugen stehen in seinem *Li*
Nutzung des Pedals: die *Fugues à 5*.



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

T. 10: vier 8tel durch Artikulation oder (feinsinnige) Agogik zu einer halbtaktigen Gruppe vereinen.

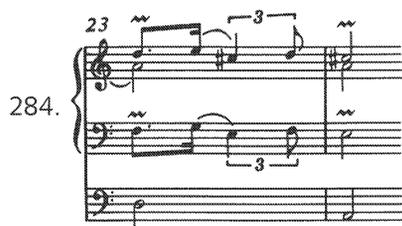
T. 12: die kleine Gruppierung im Tenor ist eine bei Grigny häufig vorkommende Verzierung, als *coulade* bzw. als alte Form des *port de voix* einzuordnen (mehr hierzu weiter unten). Dieses Ornament wird vor dem Schlag ausgeführt, etwa so wie es im 1^{er} *Kyrie en taille* der Messe groß ausgeschrieben ist:



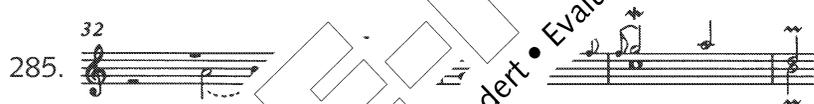
T. 13ff: „Engführung“, Verzierungen auch im Tenor ergänzen.

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:



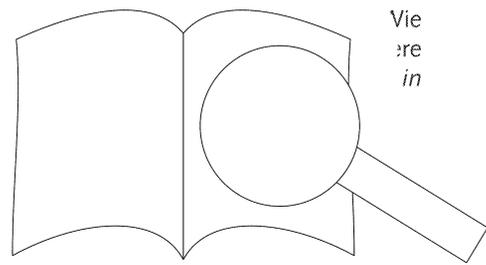
Ein eindeutigeres Beispiel eines *accent* (vgl. ③ in Bsp. 277) findet man in der *Messe*: *renferme le chant de Kyrie* (Nr. 2 der Messe):



T. 24ff: neue *coulade* (vgl. ③ in Bsp. 277) und *port de voix* (vgl. ③ in Bsp. 277) Verzierungen ergänze man im weiteren. Wahrscheinlich ist der *coulade* dem Schlag zu bringen.

Im *Triumph* (Messe) stellt Grigny zunächst die beiden *Récit*-Typen *labial* (instrumental) *lingual* gegenüber, um in der zweiten Hälfte als *lingual* Abschnitte reicher verziert sind als *labial*. Die Klangqualität der jeweiligen *Reg* ist unterschiedlich sein. (Vgl. auch das ähnlich aufgebaute *est ton* 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^2 , wodurch der Takt rhythmisch irrational wird (oder ist f^2 ein Druckfehler für e^2 oder g^2 ?).

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^1 notiert sein können:



T. 8: *coulé* f^1 (vor d^1) eventuell vor der Zeit (als eine Art *accent*) bringen, vgl. *stella*. Oder man führt ihn als Teil des Ornamentes auf dem Schlag a^1 unterschiedlicher Art, so z.B. T. 12: „Hauptnotetriller“, T. 16: *coulé* (d^1) und *pincé* ($h-c^1-h-c^1$), das Ganze auf dem Schlag auszuführen, T. 17: *port de voix*

Im vorletzten Takt erscheint zunächst die Mollterz, im Schlußtakt der Tonalität finden wir häufig bei Grigny (und bei A. Raison) dieses Umkreisen gegeben: zweimal g^1 klingt recht abgeschmeckt (vgl. *deuxième* # nicht unbedingt dem Hymnus *Veni creator*). *se* bzw. die *Fugue* aus

Récit de Cromorne aus dem Hymnus *Veni creator*.

In diesem Satz sind alle Gruppierungen von Ornamente anzusehen.

T. 2: die Verzierungen auf der Eins naheher. (ähnlich), vgl. Bsp. 274.

T. 3: *tremblement* mit a^1 , an

T. 20: als Fortführung der *port de voix* in T. 19, kann c^2 ebenfalls vor dem Schlag ausgeführt werden.

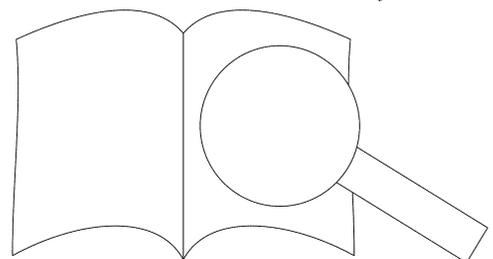
T. 21: a^2 vor oder nach dem Schlag, je nach verfahren.

T. 26: 8te *port de voix* *coulade* integrieren.

T. 30: g^2 ist g^2 im Original (und aufgrund der *port de voix* der linken Hand c^1 mit a^1 zusammen

in „Interpunktionszeichen“. Überhaupt v

2: *port de voix* hier am besten vor der Zeit.



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^{er} 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 die *Ecco*-Passage in den Nachhall gänzlich untergehen. Man wartet daher etwas länger auf den Nachhall, um diese eventuell im Tempo ein wenig zurückgehalten. Bei Grigny wird das *Ecco* durch ein Horn (Cornet (*séparé*)) eingesetzt, hier ist die Beachtung der Echostelle noch wichtiger. In Ermangelung eines Echowerkes müssen wir das *Ecco* durch einen etwas langsameren Schweller als Ersatz verwenden.

Weitere Übungsstücke:

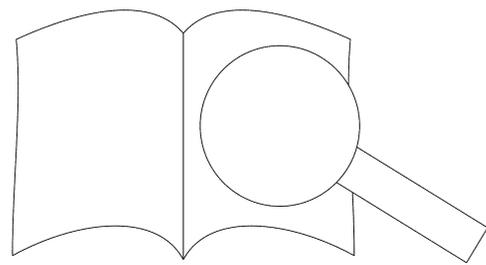
Die restlichen Sätze aus den genannten *Dialogues* (z.B. *Oris stella, Pange lingua, Veni creator*). Hierzu einige Anregungen.

Ave maris stella

1. (Plein chant.) Der C-Satz: in T. 9 zwischen den beiden a, in T. 12 nach d, in T. 18 nach c.

3. *Duo*. 8tel-Figuren in den springenden Figuren in T. 52 u.ä. Die 32stel-*coulades* ab T. 70 erzwingen ein verändertes Tempo in diesem ansonsten schnellen, sehr tänzerischen Satz (Rit: *rit.*)

4. *Andante*. Die quasi Arpeggio-Natur der 8tel-Figuren in T. 10-11 nach müßten die 8tel aber unregelmäßig sein (*phantasticus*-Abschnitte früherer Kapitel. *Andante* Version), in T. 9ff im Baß stets B, in T. 13 c (*Andante* ist). In T. 18 spiele man dementsprechend *Andante* 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 wahr

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 ähnli

des ersten 8tels angleichen?

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

Abschluss 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

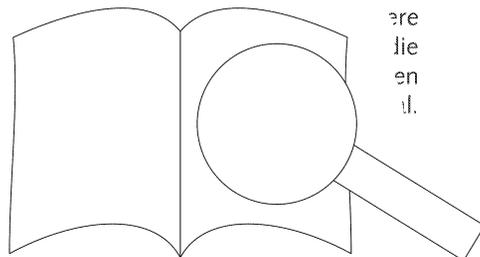
. Die Lage ist teilweise so undurchsic

, Spiel sei um 1650 erst im Begriff gewes

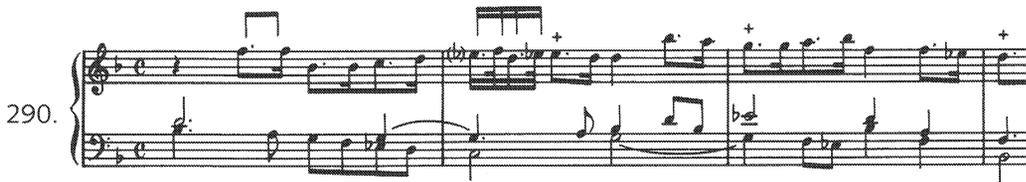
rfen zu werden. Einige dieser Komponister

m für N. Gigault, der den Großteil seines Œuv

erfall bei ihm (*Récit à 3 pour le 2^d Sanctus*):



ere
lie
en
il.

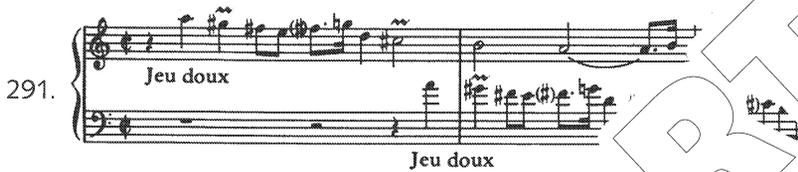


In diesem Satz müssen wahrscheinlich alle Notenwerte wie notiert ausgeführt werden. Demnach sind sowohl die 8tel als auch 16tel der Melodie inegal (eine „nicht inegale“ Notation ist im Beispiel über dem oberen System angedeutet), die Begleitung aber durchweg egal.

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 – 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, hinaus vermischt er innerhalb eines Satzes egal und inegal notierte 8tel-Paare (z. B. *Le Jeu de Cornet* aus *1^{er} Livre*):



In C müßten die 8tel durchgehend inegal sein, wenn sie nicht bestrichen sind (s. auch die 8tel-Paare punktiert notiert? Vielleicht sollen diese stärker inegalisiert werden als die 8tel-Paare, wie weiter oben bei Fr. Couperin schon geschehen).

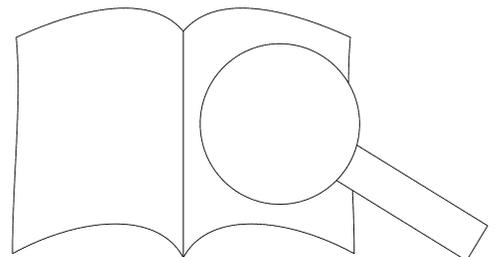
Raison benutzt im folgenden Beispiel sogar bestrichene 8tel. Neben egalere Notation der 8tel finden wir auch bestrichene 8tel (in: *Qui tollis* aus der *Messe du deuziesme ton*, *1^{er} Livre*):



...mutlich inegal spielen, warum dann die Notation nicht bestrichen belassen werden.

...ausgehend von den Erfahrungen, die man bei der Suche nach einer Lösung gefunden werden. Hier wird vor allem

e. s.



PROBENPARTITUR

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:

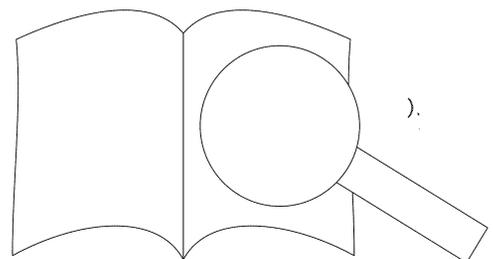


Raison möchte einen *point d'arrêt* v. „man muß den dritten Finger „*ut lever le 3^{eme} doigt avant de terminer la Cadence* („man muß den dritten Finger den Triller beendet“). In stark ungleichen Sätzen kann ein *p* den Charakter effektiv unterstützen. Interessant ist im übrigen das zweite *g* gleich hintereinander, was zu einer deutlichen Akzentuierung des ersten *g*.

b. Port de voix:



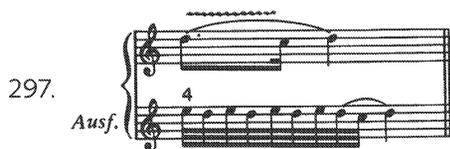
zu- *qu'apres avoir posé l'ut* („man darf das d ni im Vorschlag in die gute Zeit hineingebunden v klingen.



PROBEEPARTITUR

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.

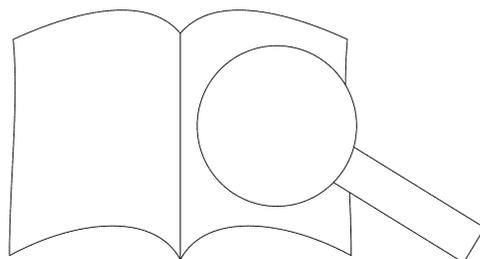
4. Gilles Jullien (*Livre d'orgue*, 1690)

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 1500–1560) 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 1580–1635), Sohn **Johann Ulrich Steigleder** (1593–1635) aus Stuttgart.

Nach Haßler suchten auch andere lernbegierige Süddeutsche den Weg nach Italien, um die süddeutsche Orgelschule im 17. Jahrhundert stark unter italienischer Führung zu erneuern.

Als typischer Vertreter dieser italienisierenden Schule der „zweiten Generation“ gilt **Johann Jakob Froberger** (1616–1667), der in Rom bei Frescobaldi studierte, jedoch in seiner Heimatstadt die französischen Stilelemente aufnahm (vgl. die *Cembalo-Suiten*). Seine Musik verbreitete sich von Italien nach Norddeutschland wurde in Kap. I.2. schon erörtert.

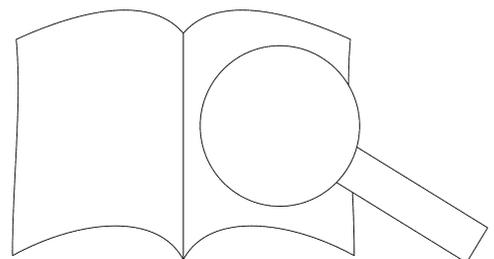
Johann Kaspar Kerll (1627–1693) soll angeblich ebenfalls in Rom studiert haben. Seine *Passacaglia* über die viertaktige Baßlinie d-c-B-A ist ein frühes Beispiel für die Verwendung der Toccata-Form.

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 Caspar Ferdinand Fischer** (?–1746).

Aus den geistig überaus fruchtbaren Jahren der Barockzeit stammte neben dem Organisten der Leipziger Thomaskirche **Elias Nikolaus Bach** (1627–1695) auch **Michael Praetorius** (1571–1621), dessen heutige Bedeutung eher 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 Arnstadt geboren wurde. Er wirkte an der Predigerkirche in Erfurt, ab 1695 an St. Sebaldus in seiner Geburtsstadt Regensburg.



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...g²a² geteilt in Baß C-e/Diskant f-a²

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...g²a²

offen fletl 4
zudeckt fletl 4
mixtur III-V
hörndl II
ziml II

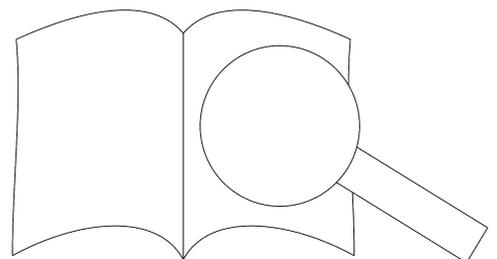
Pedal CDEFGA...b

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 die 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
Puner 8
Posaune 8

Tremulant

Manualkoppel

Beobachtungen:

1. Im Manual ist kein 16'-Register vorhanden, im Pedal keine 16'-Zunge, was

Zusammenstellung eines Plenos von Bedeutung ist.

2. *Copula* (auch *Copel*) = Gedeckt, *Portun* = Prinzipal, *Puner* = 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 ein Pleno-Registrierung ausgegangen werden, andererseits Zungenpleno gekannt hat, das aus Labialregistern

Bei der Darstellung der Werke J.J. Frobergers Registermischungen angewandt werden.

In Johann Baptist Sambers *Continuatio ad* von Registriervorschlägen, die wahrscheinlich widerspiegeln. Samber geht dabei italienische Einfluß ist naturgegeben

Pleno-Registrierungen:

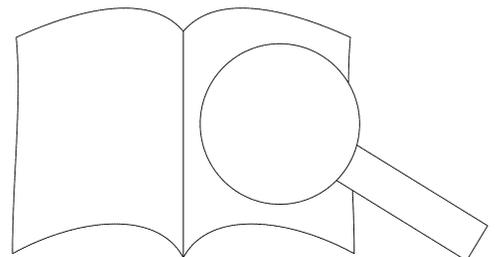
1. Prinzipal 8, 4, 2 2/3, oder:
2. Prinzipal 8, 4, 2

Im Pedal dazu

In 2. tr im he

Zu registrieren:
Jedeck) 8 + 1 1/3'; Koppel 8 + Mixture
Spitzflöte 4; Viola 8 + Flöte 4; Flöte 4 + Zim

Zu registrieren: Prinzipal 8 + Zimbel.



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

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 mehrmanuig, 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

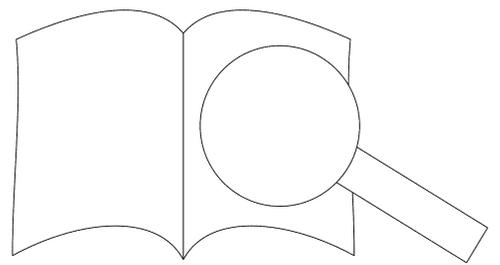
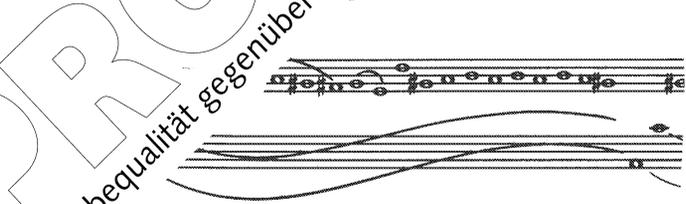
Wie in Kap. I.2. schon gesagt, weisen die Toccaten J.J. Frobergers vor allem in den freien Teilen zum Kompositionsstil Frescobaldi und, in formaler Hinsicht, Michelangelo Rossi auf. Froberger meist übersichtlich, seine Toccaten sind häufig in wenige, größere Abschnitte unterteilt, erreichen sie zwar 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. mit relativ schnellen Akkordbrechungen) komponiert sind.

Frobergers Toccaten wurden in Kap. I.2. als vorbildhaft für die norddeutsche Toccate (s. Studium) erwähnt. Ein Blick auf Frobergers Beitrag zu dieser Gattung ist im Vergleich mit der Gattung von G. Frescobaldi/M. Rossi hin zu z.B. Buxtehude.

Toccata I in a

Zur Registrierung: da es nur einen einzigen vollständigen Satz gibt (s. Kap. I.1., S. 122), können nicht, wie bei Frescobaldi, mehrere Registrierungen angewandt werden. Die Toccata ist am Anfang der zweiten Fuge ist wenig überzeugend; das Thema fängt vollst. ab (s. Hand hier auf zwei Manualen gleichzeitig spielen.) Es empfiehlt sich daher, die Toccata in einer (Pleno-?)Registrierung durchzuspielen oder ab der ersten Fuge in einer sparsameren, d.h. haltendere Registrierung zu wählen. (Taktzahlen nach der Heugel-Ausgabe, 1772. Nach der Bärenreiter-Ausgabe.)

T. 1-2 (1): Die anfänglichen A1-Akkorde werden von Frescobaldi arpeggiert werden (s. Kap. I.1., S. 122). Sehr interessant ist der Versuch Couperins, die Toccata in seiner *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger* von Louis Couperin, ein sogenanntes *imitation* zu schreiben, um die genaue Festlegung der Geschwindigkeit und Dauer der Töne dem Original gegenüber zu verdeutlichen.



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.

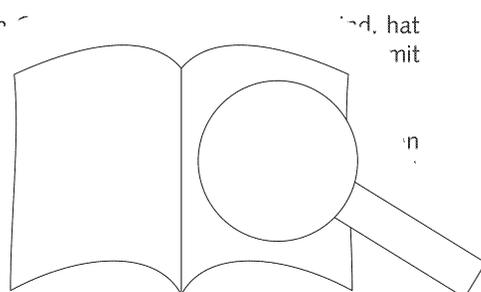
Weitere Übungsstücke von Froberger:
Aus dem Buch von 1649: *Toccata alla Levatione*

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 *Ciaccona* 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 Schleiffer finden wir in der *Aria quarta* des *Hexachordums clamatione* in Bsp. 184):



Hier sollte der Triller wohl mit der oberen Nebennote beginn

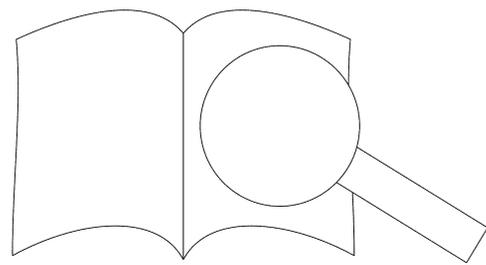
Des weiteren finden wir *Groppi* verschiedener Art, wie z. B. in der *Aria Sebalдина* (*Variatio 5*):



Georg Muffat

Georg Muffat's Werk stellt ein Spannungsfeld zwischen italienischem und französischem Stil. In den sechziger Jahren studierte Muffat in Paris, 1681 und 1682 weilte er in Rom. Von der Komposition der italienischen Meister Pasquini und A. Corelli hat er entscheidende Anregungen für seine eigene Musik erhalten, welche sich in dem 1690 gedruckten *Notenbuch* 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.



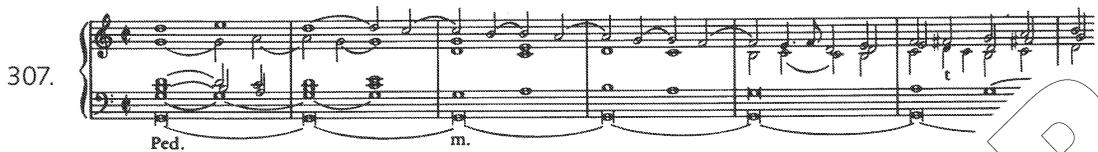
PROBEPARTITUR

Ausgabequalität 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. Der frühesten deutscher Provenienz, in welcher der Triller mit der Obersekunde (s. Kap. 1.3.) von 1693 (J. Speth zugeschrieben) ist in dieser Hinsicht die erste deutsche Bearbeitung. J.K.F. Fischers Cembalo-Suitensammlung *Musikalisches Blumenbüchlein* (1702) enthält die frühesten deutschen Registrierungen (s. Kap. 1.3.) bei der Darstellung seiner Werke.

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?, Pedalorgelpunkt) (Vorwort zum *Apparatus*).
Hand im Sinne Frescobaldis ist hier kein Pedalorgelpunkt, sondern ein Arpeggio, was bei Muffat das Oberstimmen-Passaggio so bezeichnet.

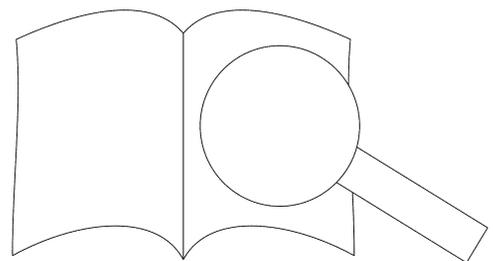
②: noch deutlicher zu sehen ist dies hier ist ein Triller, der auch ausnotiert (vgl. ähnliche Verfahrensweisen in Norddeutschland bzw. in Frankreich).

③: dieses Zeichen zeigt auf ein *point d'arrêt* (Vorwort zum *Apparatus*).
Da in der linken Hand ein *point d'arrêt* steht, muß hier ein *point d'arrêt* eingebaut werden. Der Triller in der rechten Hand ist ein *point d'arrêt*. Diese Lösung auch für die rechte Hand, wodurch dieser Triller dann dem zw. *point d'arrêt* entspricht. (Nachschlag später als notiert, die Antizipation des Triller vorausgehende 16tel-Figuration kann als Teil der Verzierung angesehen werden.)

④: das *Florilegium secundum* lang oder kurz sein.



in der *Canzona francese* 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*):

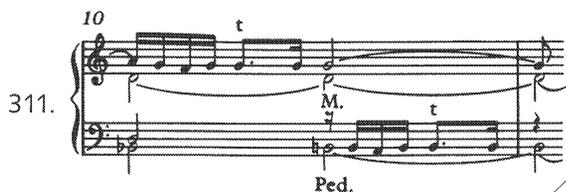


Was aber eine gewisse Länge der verzierten Note voraussetzt; in T. 6ff muß daher ein kurzer Triller angebracht werden. Der Triller mit Nachschlag wird im *Apparatus* ansonsten folgendermaßen angegeben (*Toccata nona*):



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.

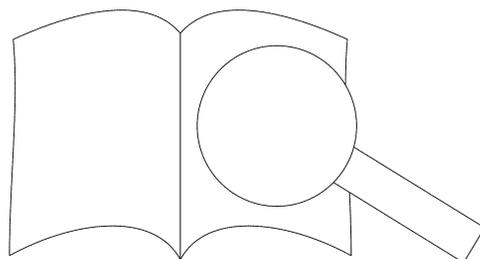
⑬: analog zu den Mordente-Figuren in T. 24 und 27 sind Mordente hier ebenfalls besser als Triller.

⑭: wegen der *r'* kann der Triller über den „schlechten“ 16teln durchweg als *tremblement* (wie in l. Hand). Die auf guter Zeit stehenden Triller aber stets mit der Obersekunde.

⑮: in T. 36 und *cis*² in T. 58.

Septimen sind reizvoll.

Registrierung gewählt werden, die sowohl diese als auch die *lombardisch* Passagen dürfen eventuell leicht lombardisch sein.



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 fis¹-e¹ dabei ergänzen. In der *Ciacona* 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 Dreiergruppe) ent lie ausgeführt werden (vgl. ⑩). Alle weiteren Triller aber mit der Ober

⑱: *terce coulée*, auszuführen wie bei

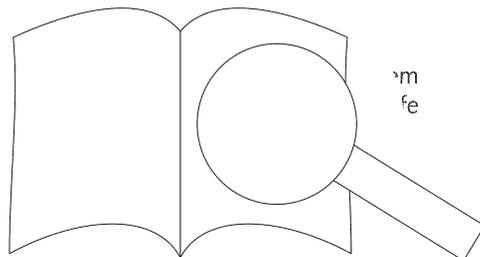
⑲: die folgenden Takte bis zu A *Solis ortus* von N. de (den Abweichungen auch im letzten Teil des Hymnus (er keine Verzierungen).

⑳: ein der *ribattuto* 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 (mpfiehl sich auch an dieser Stelle ein *point d'arrêt*, obwohl die 16tel hier erden können. Bei ㉑ und ㉒ dann d: etwa

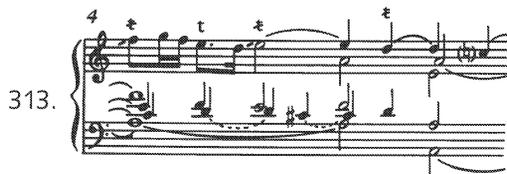
der Oberstimme ist, anders als im vorher die Pause unterbrochen. Die beiden Triller be mel kann die untere Stimme vom Pedal ganz über wiewrigen Stelle beitragen kann.



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 ausgeschrieben; die lombardisch notierten Rhythmen in *d'* behandelten *Toccata tertia* (T. 42ff) könnten als Vorschläge verstanden werden.

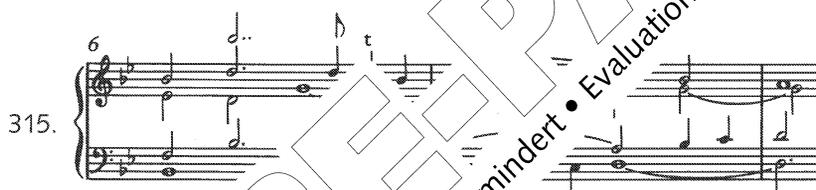
2. Ein ausgeschriebener Schleifer findet sich in der *Toccata quarta*:



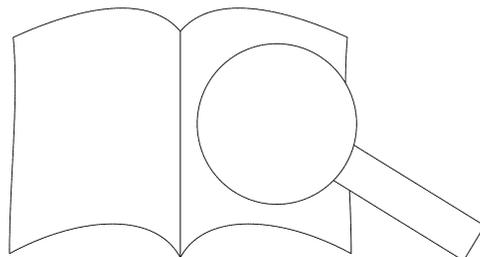
Im *Florilegium secundum* bezeichnet Muffat diesen als eine *Forra*, in diesem besonderen Falle *Exclamation* heißt. Diese 16tel dürfer durch den Bogen, der auch die der Verzierung eigene dichte

3. Auch bei Muffat müssen von Fall zu Fall Halteböge

4. Wie bei Frescobaldi (Kap. I.1., S. 126) müssen g



Und dies, .tierungen vorfinden, wie z.B. in der *Toccata prima*:



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität 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 doppelpunktartig werden, wie z.B. in der *Toccata septima*:

317. **Grave**

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 gebräuchlich waren. Hierzu gehören:

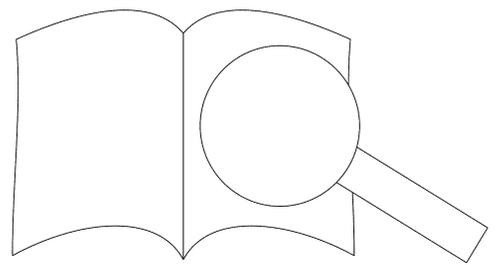
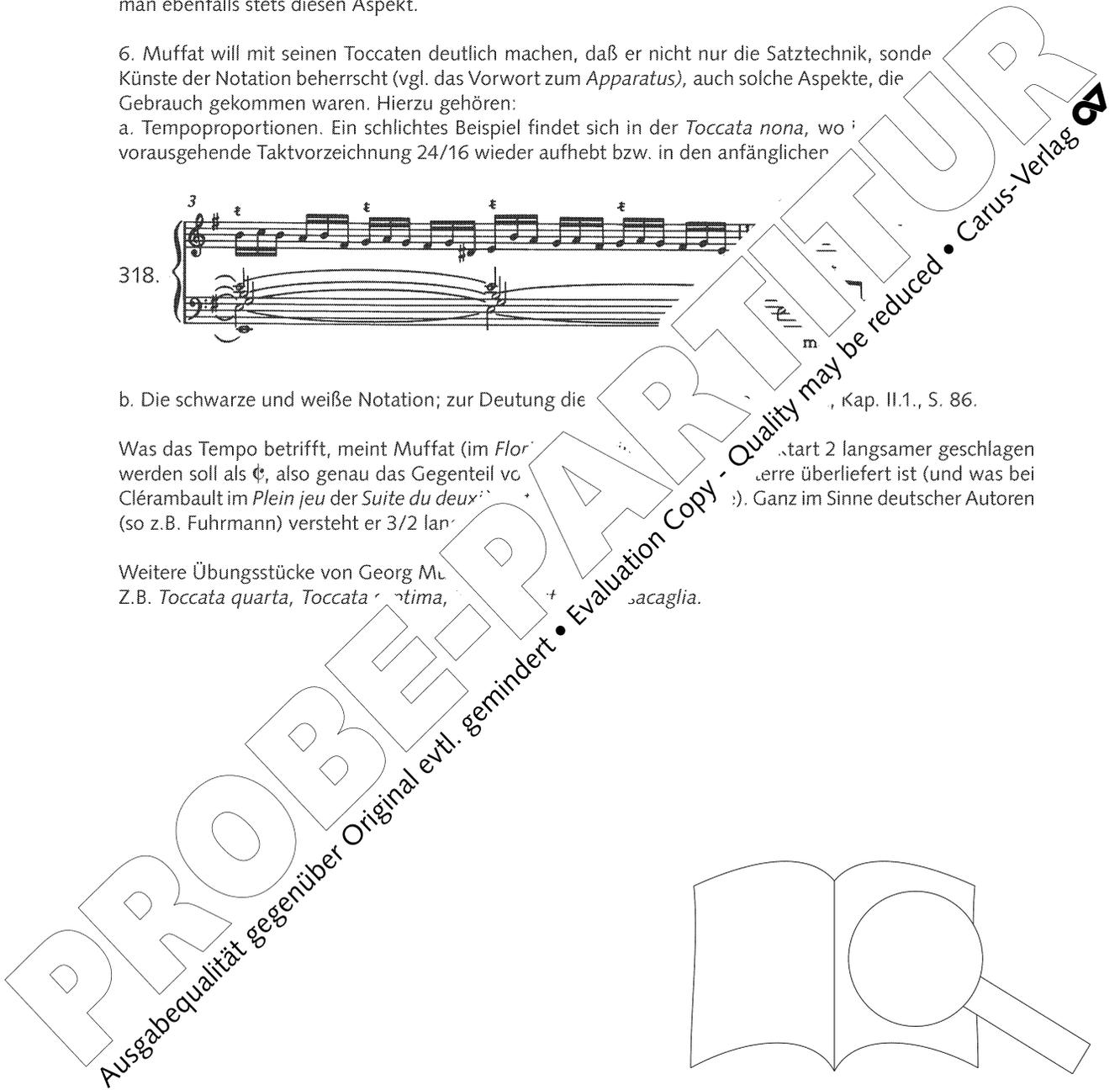
a. Tempopropportionen. Ein schlichtes Beispiel findet sich in der *Toccata nona*, wo die vorausgehende Taktvorzeichnung 24/16 wieder aufhebt bzw. in den anfänglichen

318.

b. Die schwarze und weiße Notation; zur Deutung siehe Muffat, *Apparatus*, Kap. II.1., S. 86.

Was das Tempo betrifft, meint Muffat (im *Florilegium*) „... das erste Stück 2 langsamer geschlagen werden soll als ϕ , also genau das Gegenteil von dem, was die französische Fassung überliefert ist (und was bei Clérambault im *Plein jeu* der *Suite du deuxième* der Fall ist). Ganz im Sinne deutscher Autoren (so z.B. Fuhrmann) versteht er 3/2 langsam.“

Weitere Übungsstücke von Georg Muffat:
Z.B. *Toccata quarta*, *Toccata septima*, *Toccata undecima*, *Toccata sacaglia*.

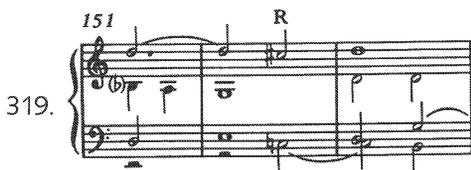


I.5. Spanien – Portugal

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.

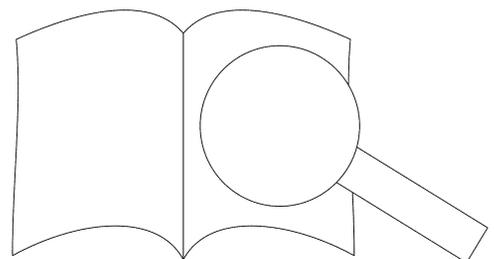
Fray Tomás de Santa María (um 1515–1570), durch diverse Auszüge aus *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (1565) schon aus Teil A dieser Schule als Pädagoge bekannt, hat sich in besagter Publikation auch als Komponist ausgewiesen. Weitere beachtenswerte Meister in der Nachfolge waren **Sebastian Aguilera 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, 1601–1671), 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 der spanischen Tabulatur 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*.

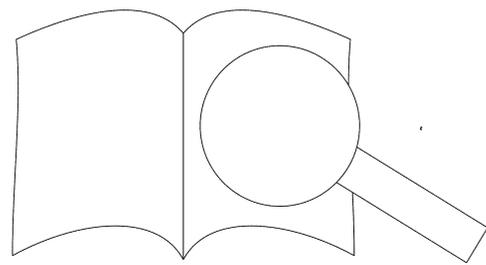
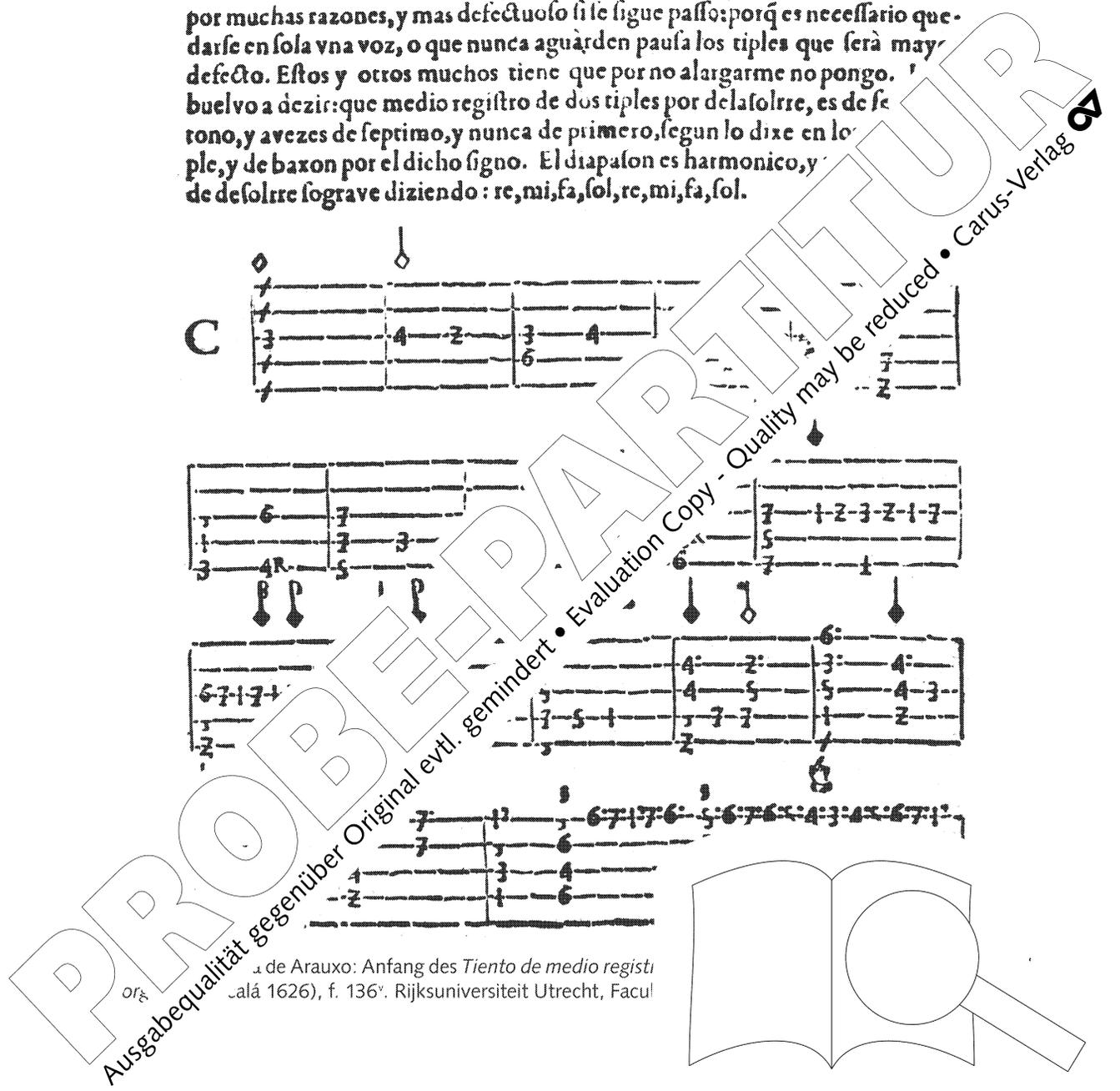


FACULTAD ORGANICA

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. vuelvo 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 diapaton es harmonico, y de de soltre fograve diziendo: re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol.

de Arauxo: Anfang des Tiento de medio registri
 (Salá 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).

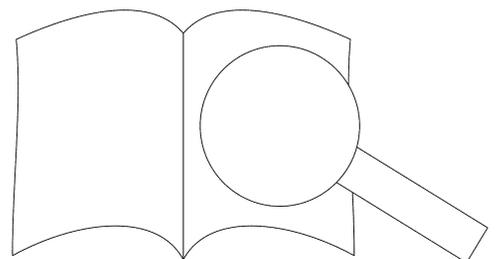
Der Schwellkasten ist in Spanien sehr früh gebaut worden. Seine Aufgabe war es aber nicht dynamische Übergänge zu ermöglichen, sondern eine Registrierung abzuschwächen. F wurden in geschlossenen Kästen untergebracht – vgl. das französische *Echo*.

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	Flöte
Nasarte menor	
Tolosana (Chirumbela)	Claron
Claron	
Flautado 1°	Flautado (aufgebäckt)
Flautado 2°	Flautado (aufgebäckt)
Corneta real	Cornet (im geschlossenen Kasten)
Corneta	Trompete 8 horizontal, Diskant
Clarines	Trompete 8 (im geschlossenen Kasten)
Clarines r	Trompete 8 (im Gehäuse)
Trompete	Regal 8, wahrscheinlich horizont
D'	Krummhorn 8, wahrscheinlich
	Trompete 16, Diskant
	Trompete 4, Baß
	Vox Humana

angehängt, womöglich auch



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.)

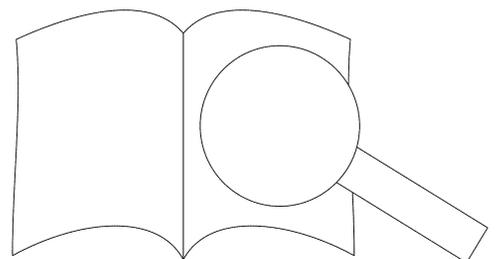
Aus der Gruppe der *Mixtures*-Registrierungen:

- Gedeckt 8 und 4 mit (Prinzipal) 1 1/3, 1.
- Prinzipal 4, 1 1/3, 1.

Das Instrument von Lérida hatte zwei \vee wie folgt für Ensembleregistrierung
Regalies 16, Prinzipal 8, Gedeckt 4.
Regalies 8, Gedeckt 4, Nasat \sim 2/3.
Regalies 8, Prinzipal 8 und

16 und 8. Diese werden in der Tabelle

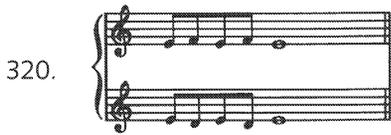
(Die gewaltige Zahl \vee in der Lérida-Tabelle könnte den Verdacht aufkommen lassen, es gehe hier um die Bildung von Klangkonstellationen, sondern vielmehr darum, möglichst viele Register auf dem 8- bzw. 2-füßigen Fundaments. Überliefert sind des weiteren die gleichzeitige Verwendung von Zungen sowie *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 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 d' der Terz:



Redobles nennt Correa folgende Verzierungen (Fingersätze original):

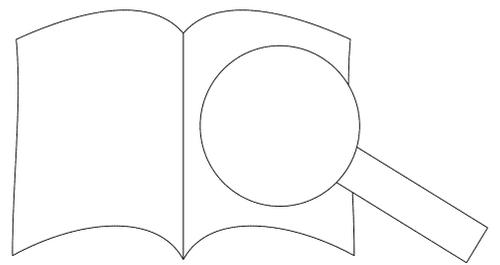
a. *redoble senzillo*:



b. *redoble reiterado*:



Correa gibt zwar d' *redoble* an, ausnotierte Beispiele in seiner Tabulatur zeigen aber, daß im d' *redoble* als auftaktiges Präfix zu verstehen sind, im Falle b. die vier ersten. Anschließend d' Haupttontriller weiter. Zum *redoble* stets das Präfix, ob dieses ausnotiert ist oder nicht. Mehr hierzu weiter unten. d' Verzierung ähnelt übrigens dem in d' *redoble* wiederum dem Bsp. 217 von Bri d' laut Correa unbestimmt, sie hängt normalerweise mit einem Nachschlag, c d' ist. *Redobles* können laut Correas Anga dem ersten Ton eines Stückes, wenn dieser ein



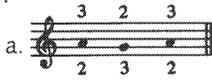
PROBE-PARTITUR

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

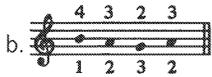
Bei Correa finden wir zwei Formen des Mordenten, *quebro* genannt.

a. *quebro senzillo*:

323.



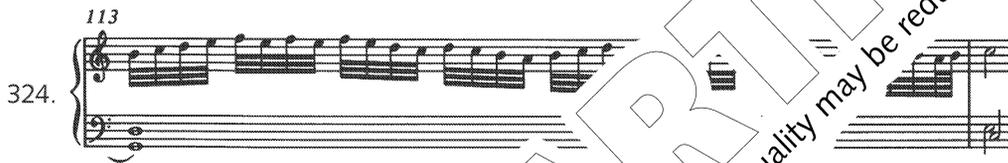
b. *quebro reiterado*:



a. kann am Anfang von kleineren Stücken und sonst überall auf längeren Tönen ange-

b. kann am Anfang von größeren (Orgel-)Stücken und ebenfalls auf langen Tör-
benutzt werden.

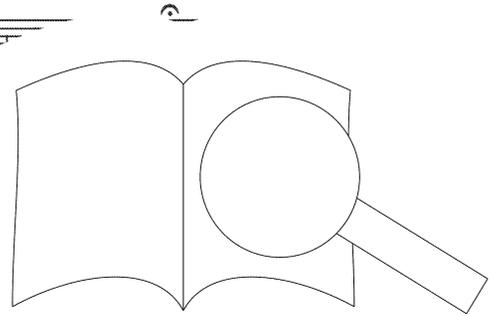
Die in Spanien *glosas* genannten *Groppi* und *Passaggi* haben z.T. ger-
angenommen, wie in folgendem Beispiel bei J. Cabanilles (*Tiento sobr-*



Ähnliche Gebilde finden wir auch bei r-
Bei den Spaniern treten häufig als C-
wie z.B. bei A. Mayone.
glosas auf, s. Bsp. 143.

Inegalität in spanisch

In Teil A, Kap. II.2., S-
8tel-Vierergruppe
Möglich ist dar-
andern (SM 4-
de Santa Marías zur agogisch freien Ausführung von
In, das Verweilen auf dem einen Achtel und Eilen auf dem
anzösischen Inegalität entsprechende Ausführung ergibt:



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 Inmaculada 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* (Prinzival 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 Art unverziert lassen, aber gut scheinen, von Zeit zu Zeit einige Noten unverziert zu lassen.“ Von diesem zum Maßhalten anregenden Zitat ausgehend, sind in der Praxis verschiedene 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.

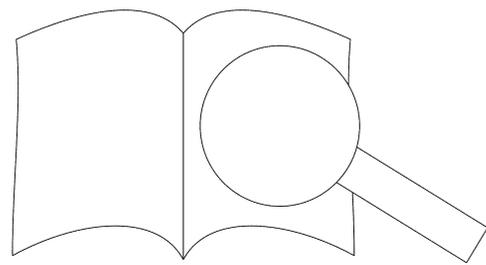
②: *quiebro senzillo* (s. Bsp. 323 a.).

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 *tercera* 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: *una octava* mit nur die Einteilung der Noten an (tr *una octava* im sogenannten *ayre de proporción* sein sollen. Der erste Ton wird dabei ein *una octava* entsprechend schneller gespielt werden *una octava* (*proporción menor* „von kleiner Proportion“ *una octava*). Diese Spielweise nur bei kleineren Notenwerten (8



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

Correa behauptet zwar, diese Art sei *el mas usado de los organistas* (CF f. 5^v) („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* bei ① im vorhergehenden Stück, bzw. wie weiter unten bei ⑤ in T. 76)

③: spätestens hier muß das Pedal die Baßstimme übernehmen.

④: und ab hier beide unteren Stimmen, damit das folgende *quebro* übernommen werden kann. Im weiteren Verlauf versuchen Sie, das Pedal und Pedal so einzurichten, daß der Wechsel zwischen Pedal und Solomanual (Solomanual) 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. Jede ausgeschriebene Verzierung mehr Schläge (hier d^2 - cis^2) als notiert haben, führen zu einer *redoble reiterado*.

⑦: hier schreibt Correa das *quebro* diesen als *redoble reiterado* festzulegen. Auf der Halbenote folgt dann der *quebro*schlag.

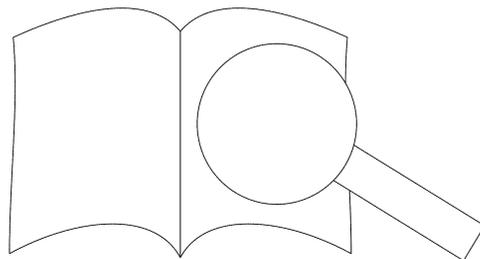
Zu T. 71: ein Nachschlag, wenn möglich; besser ist es daher, den *redoble* schon vor T. 72 zu setzen.

⑧: die 8te Note werden 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.

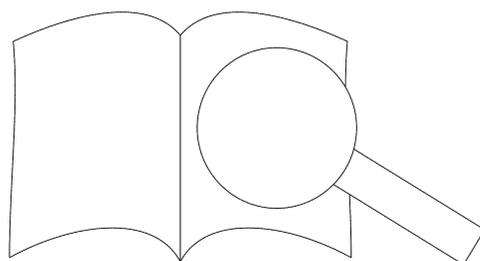
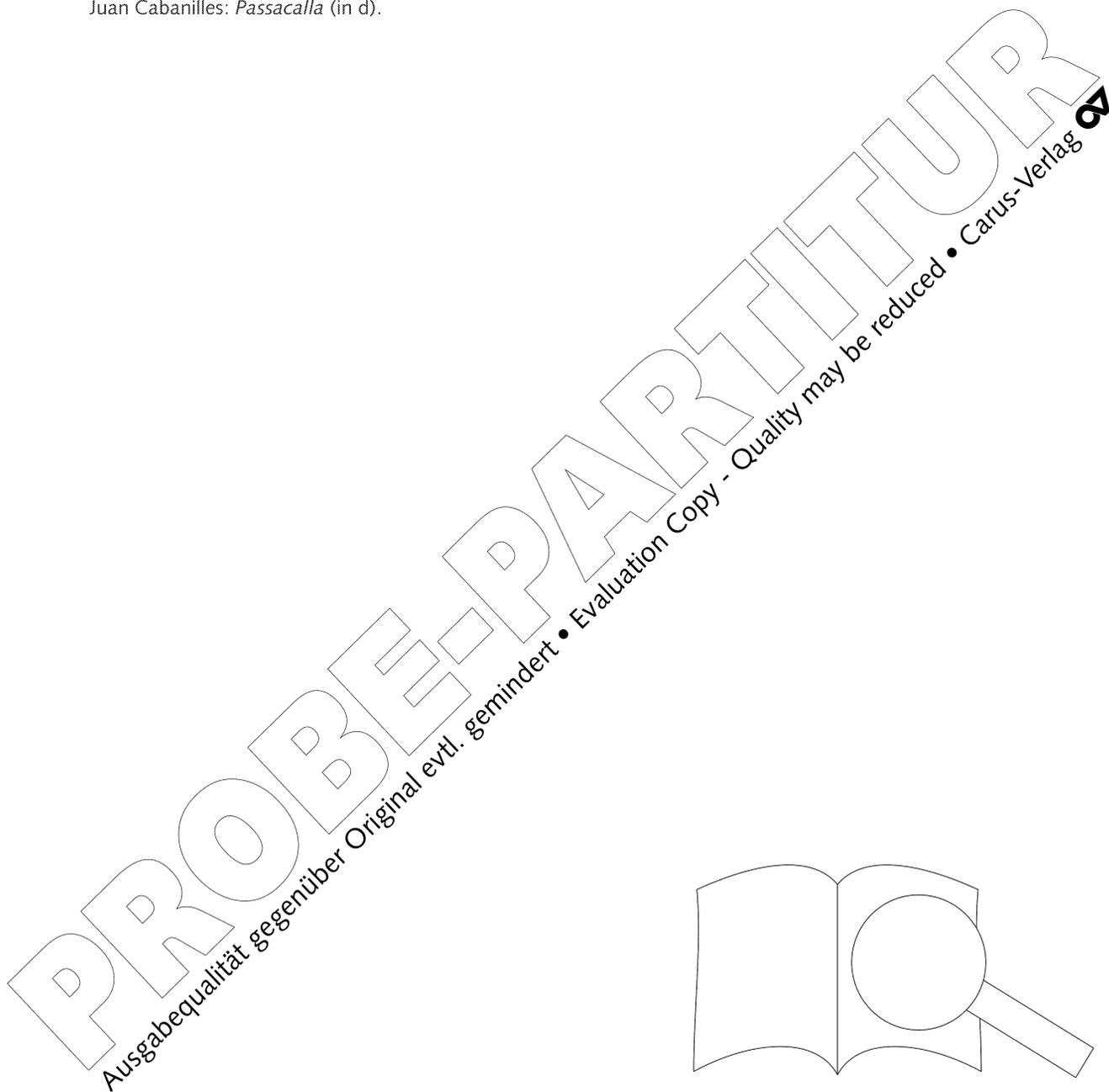
In einem *Tiento de medio registro de baxón* („Tiento mit geteilten Registern im Baß“) – auch nur *Vajo* (bei Ximénes) genannt – werden die Oberstimmen mit *flautado* (Prinzpal 8) gespielt, das Baß-Solo entweder, wie oben das Diskant-Solo, mit dem *lleno* (Pleno) oder mit *trompetas*. Das Solo-Manual müssen wir zum Pedal koppeln; alle Töne ab *c*¹ 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*

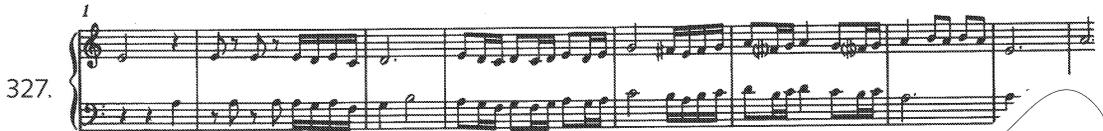
Juan Cabanilles: *Passacalla* (in d).



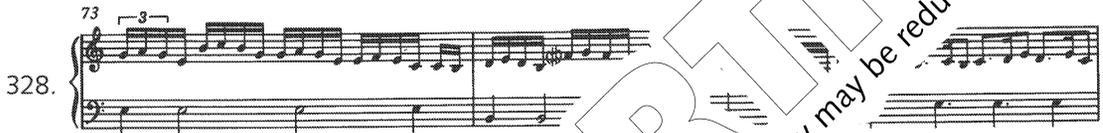
I.6. England

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:



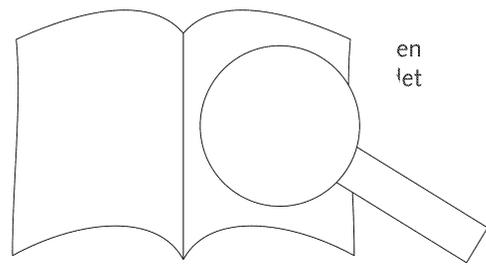
Das *Buxheimer Orgelbuch* (um 1470), s. Kap. I.4., enthält im übrigen für die Orgel englischer Meister, so z.B. von **John Dunstable** (um 1390–1453). Die Orgelmusik (1500–1559), voll rhythmischer und harmonischer Köstlichkeiten, bietet dem be Menge reizvoller Literatur (s. Bibliographie II). Hier ein kleines Beispiel einzustufenden Stils aus dem *Offertorium Veritas mea* von **Robert Coxs**:



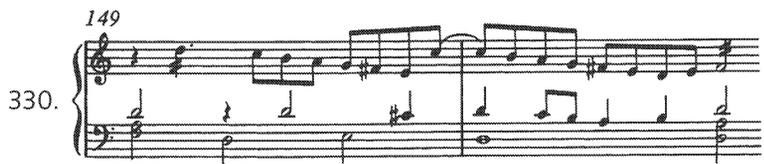
Der bis g^3 geforderte Tastenumfang in e^2 (mit 4'-Fundament) an. Folgendes Beispiel zeigt eine Ausführung eine Oktave tiefer im *Offertorium Justus ut palma* des Londoner Saint-Pauls-Organisten **John Redford**:



In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts trat die englische Orgelkunst in den Vordergrund. Zu den bedeutendsten Organisten dieser Zeit gehören **Thomas Tallis** (um 1505–1585) und **Thomas Preston** (um 1500?–um 1572), sowie der Londoner Hoforganisten **William Byrd** (1543–1628) und **Orlando Gibbons** (1583–1625). Der Reiz sind die häufig auftretenden Querstände in der Orgelkunst. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die *Nevels Booke* veröffentlicht.



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



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 2
- Recorder 2

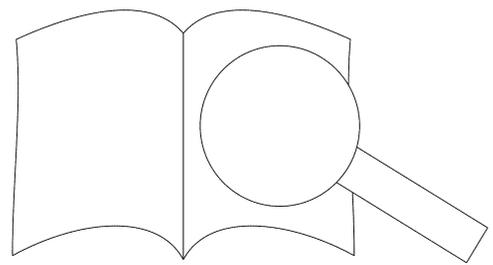
Chair Organ

- Principal 4
- Small Principal 2
- Diapason 8

Beobachtung

1. Im Great Organ sind zwei Prospekte vorhanden, da das Instrument wohl auf zwei Prospekte hatte, einen zum Chair Organ und einen zum Great Organ. (in späteren Instrumenten finden wir zwei Prospekte)

Das Great Organ hat zwei Manuale. Das zweite Manual konnte quasi in der Art eines Pedals vorhanden sein. Dafür fing das Manual bei mittlerer Höhe an (z.B. in Händels *Concerto* für zwei Manuale). Das zweite Manual konnte quasi in der Art eines Pedals vorhanden sein.



PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Die Ornamentik

A. Die frühe Zeit

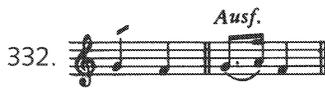
In der Virginalmusik finden wir zwei Verzierungszeichen:



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):



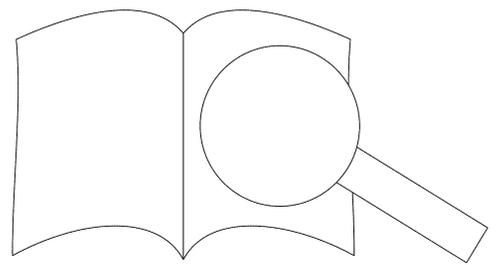
Häufig gibt es aber anscheinend einen Mordent an, wie im folgenden Beispiel (Fitzwilliam Virginal Book, Bd. II):



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^o) sind die von ihm benutzten Verzierungszeichen angegeben. Es folgen diejenigen Zeichen, die in den folgenden Beispielen 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 $\square \square$ spricht dafür, daß Purcell inegal notiert hat. Dementsprechend könnten a 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 müßte. Es ist aber empfehlenswert, das erste d' mit einem einfachen Vorhalt zu spielen, sprechen auch die vielen vorkommenden Verbindungen in T. 2 und T. 14).

②: *turned shake*, Ausführung wie in der Tabelle angeführt (*c'* ...)

③: Zweiergruppierungen der ornamentalen 16tel wird ... in T. 24 bestätigt.

④: ein *turned shake*. Das anschließende 16tel e' wird ... („inegal“), damit die punktierte Relation erhalten bleibt.

⑤: vgl. das Satzbild bei französischen *B...* *a en taille*.

⑥: hier kommt man mit einem alten Finger ... als mit einem modernen.

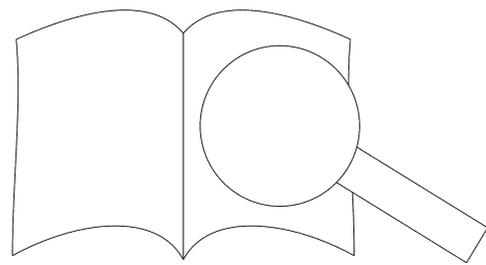
⑦: neues Thema „italienisch“ (rhythmisch markante Melodik) als Kontrast zum ersten in eher „französisch“.

⑧: 32stel B – 16tel ... *back fall*. Das folgende 32stel B ist wiederum Auftakt zur folgenden *shake* ... schlag.

⑨: „Engfü“

In diesen ... für die spätbarocke Musik typische ... auf die in Kap. II. näher eingegangen

(5 Verses) (*Musica Britannica*, Bd. 14, Nr. ...)
... in a (*Musica Britannica*, Bd. 27, Nr. 13)

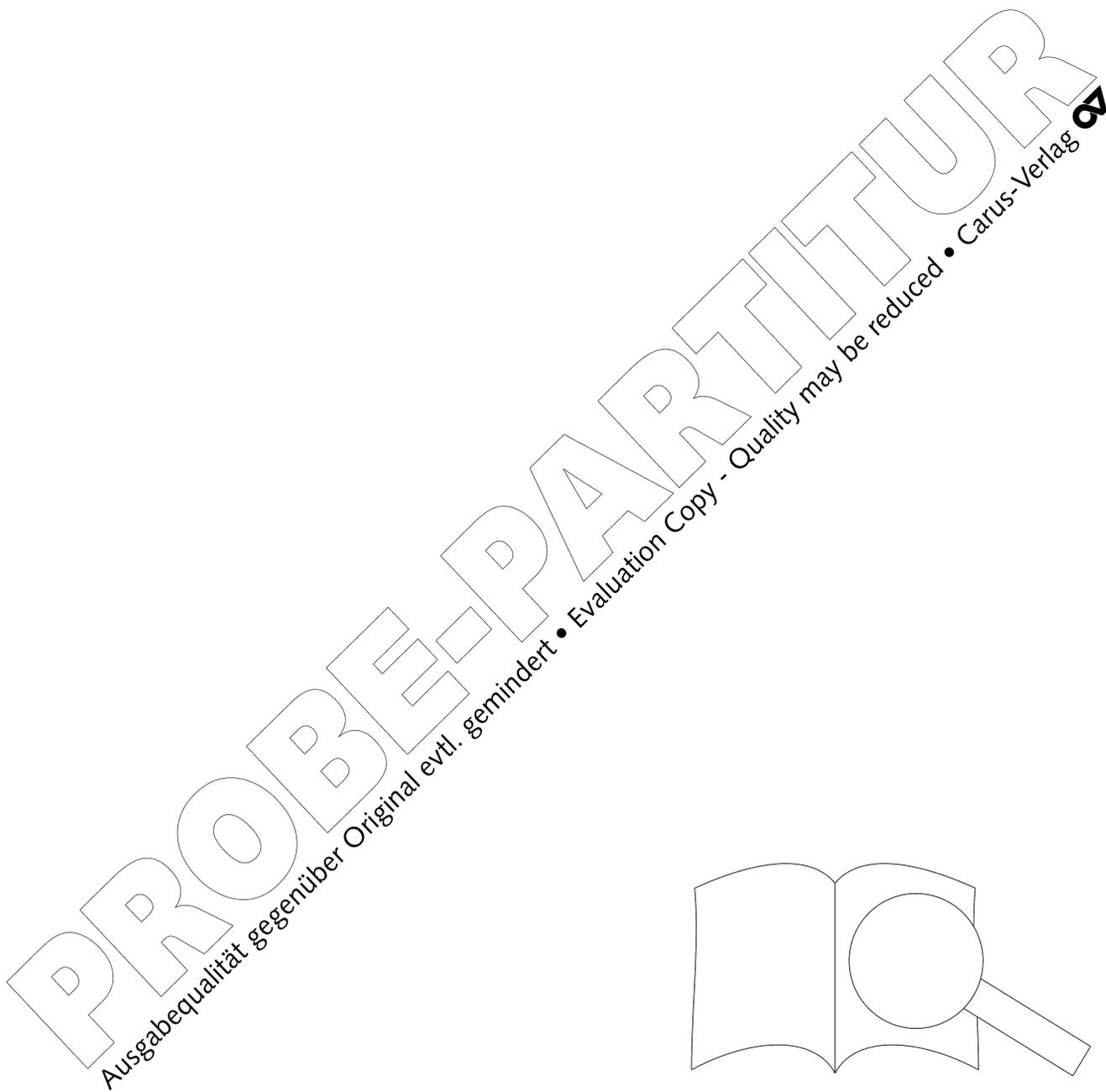


PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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).



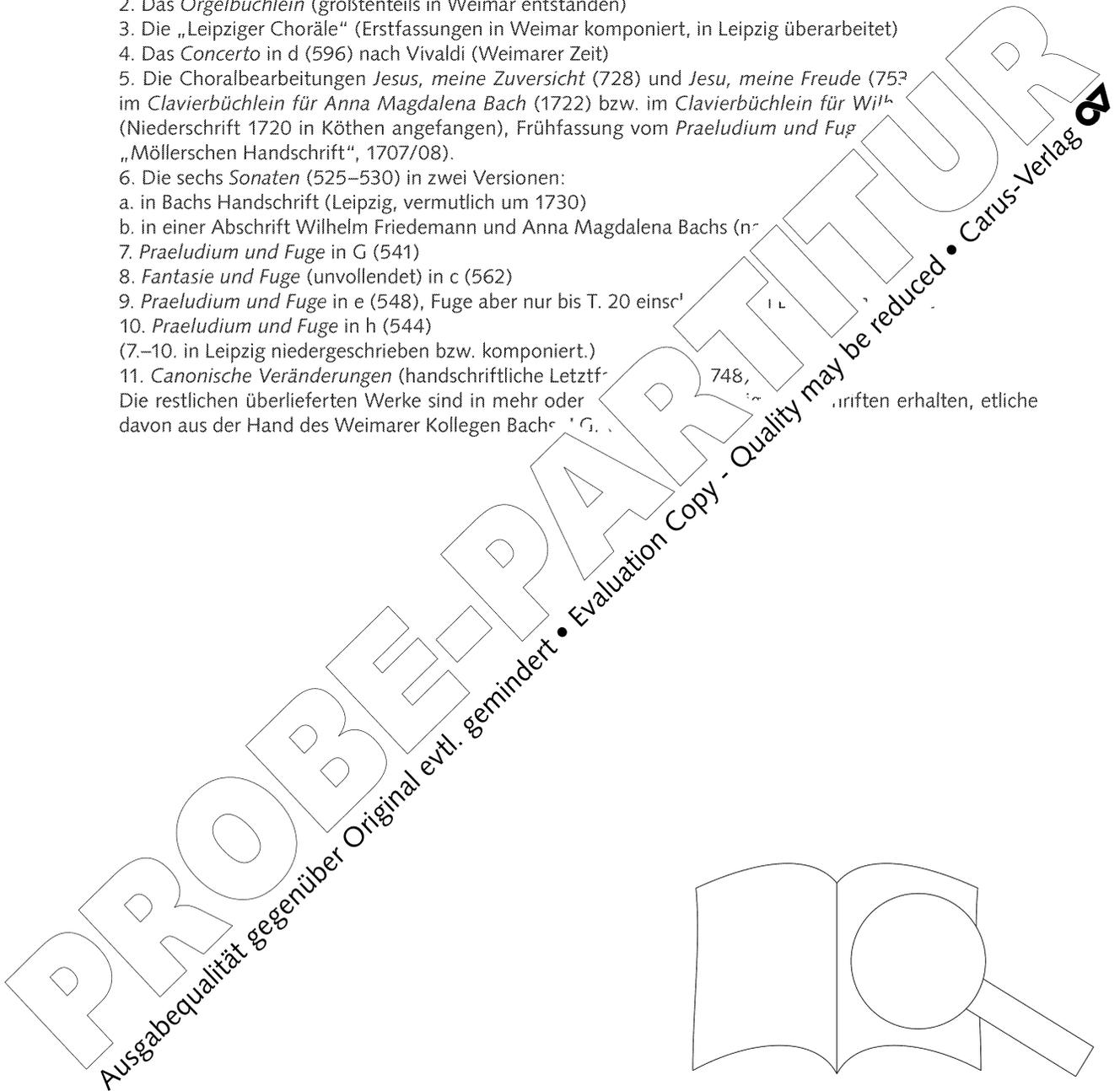
II.2. Die Quellenlage

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-c³

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-c³

Principal 4
Stillgedacktes 8
Spitzflöte 4
Quinte 3
Sesquialtere doppelt
Nachthorn 4
Mixtur III

Seiten Basse oder Pedal
CD-c¹d¹

Principal 8
Sub Bass 16
Posaunen B⁷
Cornet B⁷

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 cis¹.
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; 170⁷ gebaut (vgl. KT 381 bzw. WS B 124ff)

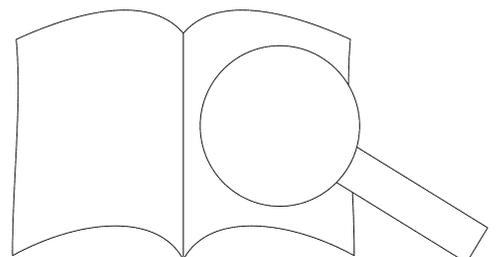
Ober Clavier C-c³

Quintaden 16
Principal 8
Gedeckt 8
Viola da Gamba 8
Gemshorn
Oktave 4
Quintadeingedeckt 4
Waldflöte 2
Sesquialter IV
Trompete 8

Unter Clavier

Pedal C-d¹

Untersatz 32
Subbaß 16
Principal 8
Posaune 16
Trompete 8



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 (r...al) zum Ausdruck.

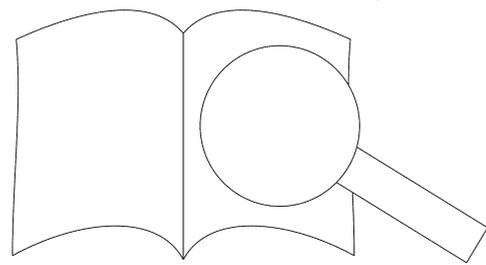
Weitere Ensembleregistrierungen

Im Laufe des 18. Jahrhunderts hat man immer mehr Register mit Anhäufungen von Registern einer Fußhöhe (der 8'- und 4'-Lage) benutzt. Die Dispositionen im Orgelbau dieses Jahrhunderts ausgewirkt hat. Arnstädter Orgel stellt im Oberwerk vier Labialregister der 8'-Lage zur Verfügung. *verlangte Bach stets in seinen Orgelgi...ungen ausreichende Windzufuhr* *Stimmen zugleich ohne Veränderung des...nztige Stimme alleine, und denn alle* (BD I 152). In Mühlhausen wollte Bach ein Violoncello einbauen, so da mit dem im Rückpositive vorhandenen Salicional 4 Fuß (BD I 153). Die Vorliebe für engmensurierte, streichende Register ist im 18. Jhd. und mitteldeutsche Tradition.

Ansonsten kann natürlich auch die Orgel in Bachscher Musik allein benutzt werden, so z.B. im zweiten Satz der P...

Soloregi

Für Soloregister können von einem einzelnen (unaufgebauten) Register oder Octave 4 eine Oktave tiefer f... und Sesquialter-Mischungen (*die vollkon...ten 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 c¹) 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.

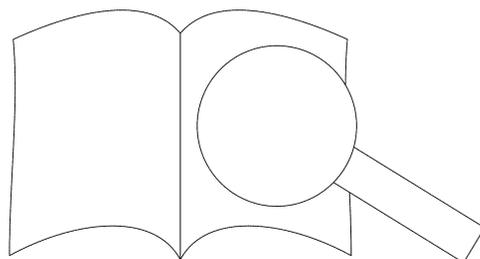
Gewisse satz- und klangmäßige Unstimmigkeiten können bei Stimmkreuzungen zwischen entstehen, wie z.B. in T. 3 des ersten Satzes der *Sonate VI* in G (530). Mit 8' als Pedal-Fundament auf Taktschlag 1 einen Sextakkord, mit 16' einen Quartsextakkord. Beides ist durch Quartsextakkord aber vom harmonischen 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: *Babylon* (mit Doppelpedal, 653b) und *Nun komm, der Heiden K* 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 anzusetzen. Große Pleno- oder Cornet-Registrierungen bzw. aufdringliche Zuregeln musikalischen Charakter dieser Orgeln. In den Mittelsätzen der Sonaten können Pedalregister (r. Hand) miteinander konfrontiert werden, oder auch eine streichende Stimme (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 den wahrscheinlich auch die Begleitakkorde auf 4'-Basis gespielt werden. Anfang von T. 21 parallele Quinten. (Außerdem erklingen die Akkorde dann in der Pedalbegleitung hingehören.)

Die Tatsache, daß in deutschen Orgeln häufig nur mit Hilfe der Pedalkoppel adäquat zu registriert werden können (Thomaskirchen-Orgel), bedeutet natürlich nicht, daß wir heute ebenso geführte Pedal bei Bach spricht gegen ihre Verwendung außer eben bei wenigen Pedalregister besitzen.

Registrierangaben

Die meisten Werke nur sparsam mit Registrierangaben versehen. In einigen Fällen (*Orgelbüchlein* und „Schüb



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

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 c³ üblichen Umfang der damaligen Orgel, um die absolute Tonhöhe der Soloviolinenvorlage 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 norddeutschen Praeludium mit grundsätzlich mehrteiligem Aufbau und in Werken mit der 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*a in d (565), durchaus mit Manualwechsel. Schon in diesem Werk aber strebt Bach nach Vereinfachung und Polarisierung, die sie dann als Praeludium/Toccata und Fuge des reifen Meisters finden.

Auch in folgenden (ebenfalls frühen) Stücken ist ein Manualwechsel zu beobachten: *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 Einzelabschnitten zwingend sind.

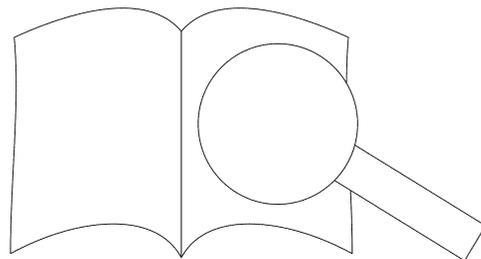
In den späten Werken (vor allem Fugen) ohne solche einleitenden Abschnitte ist der Manualwechsel meist schwer, einen klaren Wechsel zu gestalten. Dies gilt vor allem für die *Die Kunst der Fuge*. Es fragt sich daher, ob es nun wirklich essentiell ist, dieses Gestaltungsmerkmal zu verwenden. Durch das Schweigen der Pedalstimme erfolgt automatisch eine Verdünnung der Klangfülle, was zu einer Abnahme an Lautstärke bewirkt. In den Zwischenspielen seiner Fugen kehrt Bach wieder auf eine kammermusikalische Dreistimmigkeit zurück (vgl. die *Fugen* in d (524) und c (525)). In *Die Kunst der Fuge* in g (542) sogar auf eine Zweistimmigkeit. Die *Die Kunst der Fuge* soll, ist also schon im Satzbild impliziert.

Darüber hinaus ist zu bedenken, daß die *Die Kunst der Fuge* (aufgelockerte bzw. dichtere) Artikulation erreicht werden können.

Wen wegen einer Viertelstunde an der Orgel nicht befällt, der sollte bedenken, daß es eine Unsitte unserer Zeit ist, immer noch auf einen klaren Wechsel zu streben. (Und dieser Gedanke war – neben den oft ermüdenden klaren Wechseln – ein Merkmal der romantischen Orgel – wohl der eigentliche Grund für den häufigen Manualwechsel in der romantischen Orgel – wohl der eigentliche Grund für den häufigen Manualwechsel in der romantischen Orgel).

häßlich, wird der Manualwechsel in der romantischen Orgel jenseitigen Instrumentes meist ebenso unergötzlich sein. Eine *Partita* in d (576) ist oft noch länger als seine Orgel-Praeludien, die klanglichen Entfaltungsfähigkeiten eines Klavierflügels aber keineswegs vielfältiger als beim Orgelspiel. Ebenso in den gestalterischen Fähigkeiten des Spielers. Ist das Problem der *Die Kunst der Fuge* nicht zu laut – was eher ein Problem der *Die Kunst der Fuge* ist – man (für längere Stücke) bisweilen

3) *Praeludium* in Es (552), um ein Dialogprinzip: auf bei



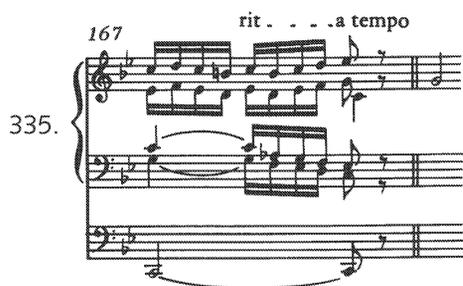
verarbeitet. In anderen Fällen (in den *Concerti* nach A. Vivaldi) geht es ihm um die Darstellung des Gegensatzes Soli-Tutti (Concerto-grosso-Prinzip, s. dazu vor allem das *Concerto* in C, 595).

In den Choral-Partiten (Frühwerke) ist der Manualwechsel ebenfalls vorgeschrieben (mit *f – p* oder *Rückpositiv – Oberwerk*), ob von Bach selbst oder vom Kopisten, muß dahingestellt bleiben, denn die *Partiten* sind nur in Abschriften überliefert. Der Wechsel findet hier sogar zwischen zwei 16teln statt, was in Cembalowerken für zwei Manuale auch zu finden ist (vgl. *Ouverture* in h, 831, z.B. T. 59).

In der *Fuge* in Es (552/2) ist es üblich, den Mittelteil auf einem Nebenwerk zu spielen. Dies ist durchaus legitim, problematisch dabei sind aber die drei 8tel c-es-g in T. 82, die nicht zum Thema des dritten Teiles der Fuge gehören, sondern als Überleitung fungieren. Hier muß man wohl nach den drei 8teln zum Hauptmanual zurückwechseln. Weiter unten (in Kap. II.10.) wird über die Tempoverhältnisse in dieser Fuge die Rede sein. Wählt man das dort vorgeschlagene, recht ruhige Tempo für den Mittelteil, ist das Verbleiben auf dem Hauptmanual die ganze Fuge hindurch überlegenswert.

Ein Sonderfall hinsichtlich der Registrierung und des Manualwechsels ist die *Passacaglia* in c (582). Die romantisierende Lösung, leise anzufangen, um nach einem langgezogenen Crescendo im Tutti zu *ff*, entspricht weder barocker Registrierpraxis im allgemeinen noch den formalen Zusammenhängen des Stückes im besonderen. Etliche Versuche sind unternommen worden, die Architektur dieses *Präludiums* von Bach durch Registrierung und Manualwechsel zu verdeutlichen. Was die Registrierung angeht, ist eine Quelle, die den Titel mit dem Zusatz *pro Organo pleno* überliefert, die einfachste Lösung (wobei das Hauptwerk gespielt).

Beim Übergang zum *Thema fugatum*-Teil kann folgende Ausführung den im Schlußsatz versteckten Auftakt des Themas hörbar machen:



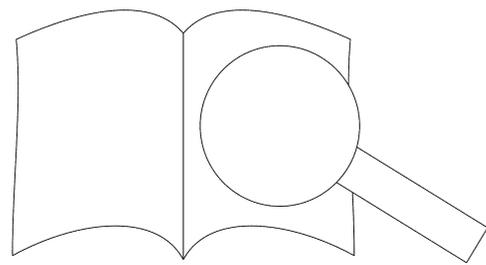
(Version gemäß allen überlieferten Quellen.)

Hier sollen abschließend zwei Stellen *ad libitum* angegeben werden, die bei heutigem Manualumfang über den historischen bis *c*³ hinaus eine *Violone*-Partie darstellen, die bei heutigem Manualumfang über *c*³ hinaus möglich und vertretbar ist.

1. *Trio-Sonate* II in c (526), 2. Satz, T. 1-5. Die letzten drei 16tel der rechten Hand nach oben oktaviert werden, analog 7. Satz, T. 5):



2. *Toccatina* in *g*, T. 1-5. Die letzten drei 16tel der rechten Hand nach oben oktaviert werden, analog 7. Satz, T. 5):



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

II.5. Die Ornamentik

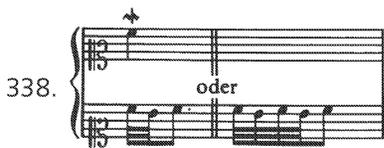
Wie in Kap. I.2. schon angeschnitten, haben die deutschen Komponisten im 18. Jahrhundert allmählich die französischen wesentlichen Verzierungstypen übernommen, während im 17. Jahrhundert grundsätzlich italienische Ornamente (wesentliche und willkürliche) verwendet wurden.

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 verwenden (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: Der Mordent wird mehrmals geschlagen werden. Für den deutschen Bereich gilt folgende Regel: Die Ausführung hängt hauptsächlich von dem Werthe der Note ab, worüber sie steht. Die Manier

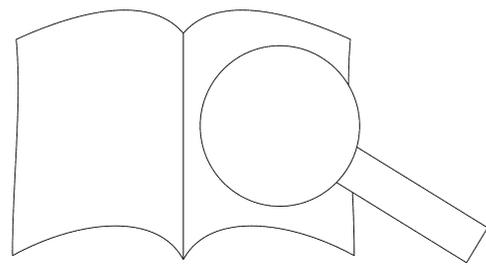


Am Anfang wird daher durch die Ausführung erreicht. Wählt man die Version a., so spielen man die Schläge nicht zu schnell, sondern der erste Ton ein wenig gedehnt. In T. 16 paßt die kurze Version am besten. In T. 11 und 17 kann er lang oder kurz sein.

Zum Mordent ein kleiner Triller ist es, den Mordent mehrmals bzw. relativ langsam zu schlagen, wenn der Mordent laut registrierten Stückes (Pleno) damit verziert ist, wie in der *Fantasia* in g-moll (552) und der *Tocatta* in d (565). Es klingt sonst, zumindest in einem etw. langsamen Stück, als ob die erste Taste nicht getroffen, sondern gleich zwei Tasten auf einmal.

☉ Bach: Der einfache Triller sowohl *tr* als auch *tr*...

...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...



PROBEEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

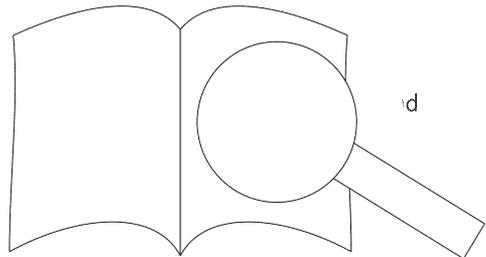
mp. tranqu. affyze.
ad. cadenza. a. tre.
ad. a. tre.
ad. a. tre.

ad. a. tre.
ad. a. tre.
ad. a. tre.
ad. a. tre.

ad. a. tre.
ad. a. tre.
ad. a. tre.
ad. a. tre.

ad. a. tre.
ad. a. tre.
ad. a. tre.
ad. a. tre.

Sig. 1538
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.
Druckstabelle aus Jean-Henry D'Angleberts /
an Bachs. Stadt- und Universitätsbibliothek Franl

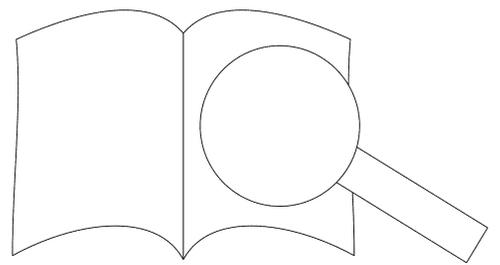


Evaluation Copy - Quality may be reduced.
Carus-Verlag

6
 explication imby fastlicher Geißen, so gahle manieren
 arbig zu halten, antworten: cum

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

08.
 nach: Verzierungstabelle aus dem Clavier-Buch
 Besitz der Yale University, Music Library, New Hav



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):



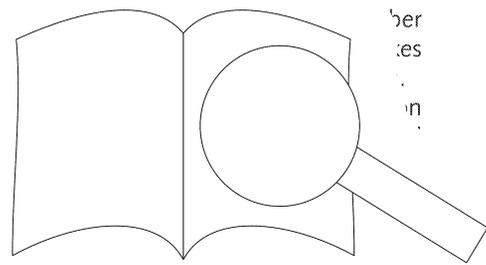
④: *Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie ... der ... en, hat allezeit einen Nachschlag. Wenn nach der Note mit dem Triller ein ... Nachschlag auch statt ... den vorausgegangenen Fällen auszuschreiben.*

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 ... n) von den folgenden getrennet, ungefähr wie bey aa)* (T 261):



Wir sehen ... zum Stillstand kommt (vgl. *point d'arrêt*) und daß das anschließende 16tel ... Durch diese Verzögerung des notierten 16tels (eine Art „Inegalität“) wird ... nältnis zwischen den beiden Tönen bei a) trotz der eingeschobenen ... *...arrêt* auf dem zweiten 8tel des *T* ... beenden, spätestens aber mit dem v ... an die Punktierung etwas weicher gestal ... onspause vor der Antizipation macht ihre a ... zu kurz ausgehalten werden, weil sie sonst zu vi ... nutostrich im Ausführungsvorschlag).



PROBE-PARTITUR • 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.

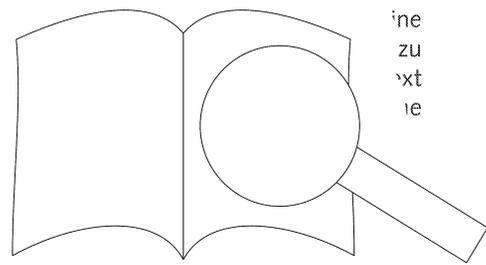
⑭: diese beiden 32stel sind kein Nachschlag, sondern eine Gruppe zum folgenden b^1 , vgl. ⑤. Hier spielt man die 32stel also wie notiert, da diese Gruppe vor den antizipierenden 32steln macht dieses Verhältnis hörbar.

⑮: *Accent und Trillo*. Man verleiht hier die Vorhaltsnote vor der Trillo mit dem *accusé* (vgl. Kap. I.3., S. 174) deutlich auf der Vorhaltsnote vor der Trillo. Hier ist ein 16tel oder ein gedehntes 32stel.

An anderen Stellen (hier) benutzt Bach ein eigenes Zeichen für diese Verzierung mit sehr deutlicher Deutlichkeit.



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, die Verzierung des vorausgehenden Trillers, und diese Verzierung bei ⑤.



ine
zu
xt
ie

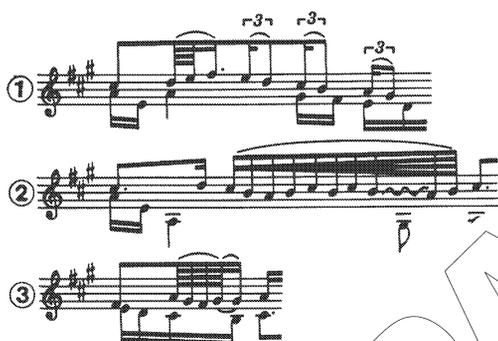
PROBEPARTITUR • Carus-Verlag • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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.):

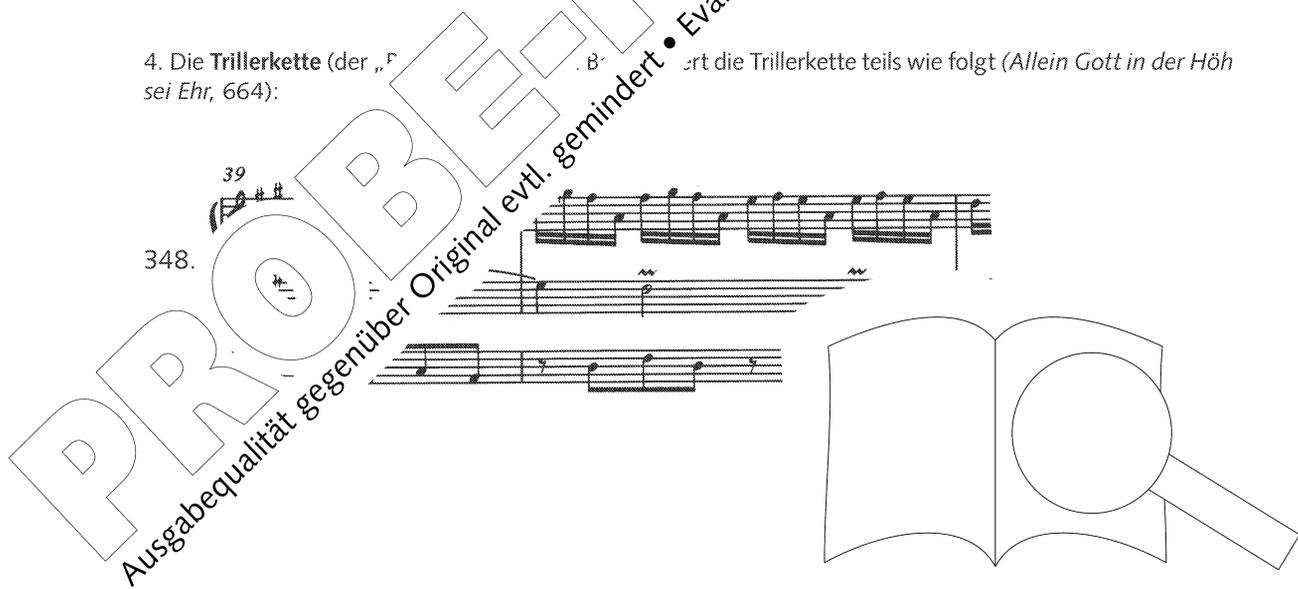


3. **Doppelt-cadence**: Triller mit vorausgehendem Doppelschlag, mit der oberen oder unteren Nebennote beginnend. Zeichen und Ausführung, s. die Verzierungstabelle, S. 231.

Hier nun ein Beispiel dieser drei Verzierungen samt ihrer Ausführung, dargestellt anhand einiger Takte aus *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (662):



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):

349. ³⁸

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 h könnte (je nach harmonischem Zusammenhang).

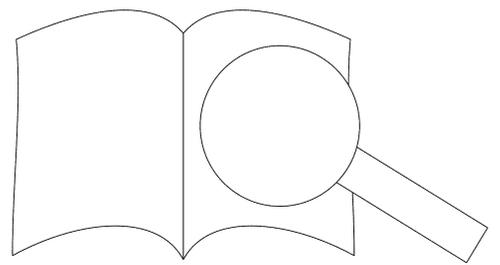
Für die Möglichkeit, eine solche eher als „Belebungs“-Triller oder sogar als „Vibrato“ der zu bezeichnende Verzierung ggf. mit der Hauptnote anzufangen, könnte folgende („dorische“ Fuge, 538):

350. ¹⁷⁸

Eine Ausführung von der Hauptnote ist auch möglich (siehe Toccata in d (565) möglich:

351. ⁸⁷

„M“ ... wenig auf der Hauptnote verharren
 ... 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 Fing-
 ... nachdrücken) der Taste steigt und fällt die Tonhö



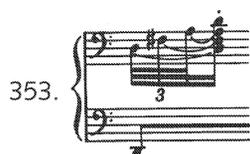
PROBEPARTITUR

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

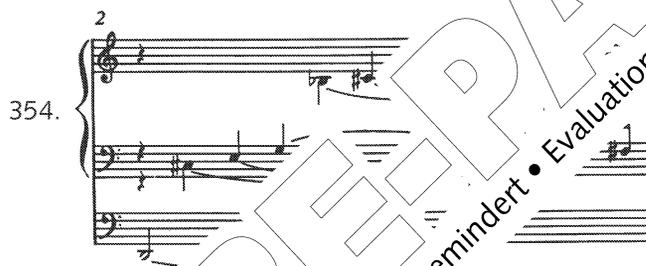
5. Das **Arpeggio**. Diese vor allem bei den Franzosen häufig anzutreffende Verzierung findet sich in der Weimarer Fassung des Trios über *Nun komm, der Heiden Heiland* (661a), ein Stück in gambenidiomatischer Schreibweise, vorgeschrieben:



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 gleichzeitig drücken können. Ausführung hier etwa:

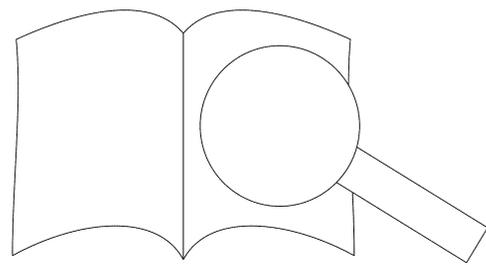
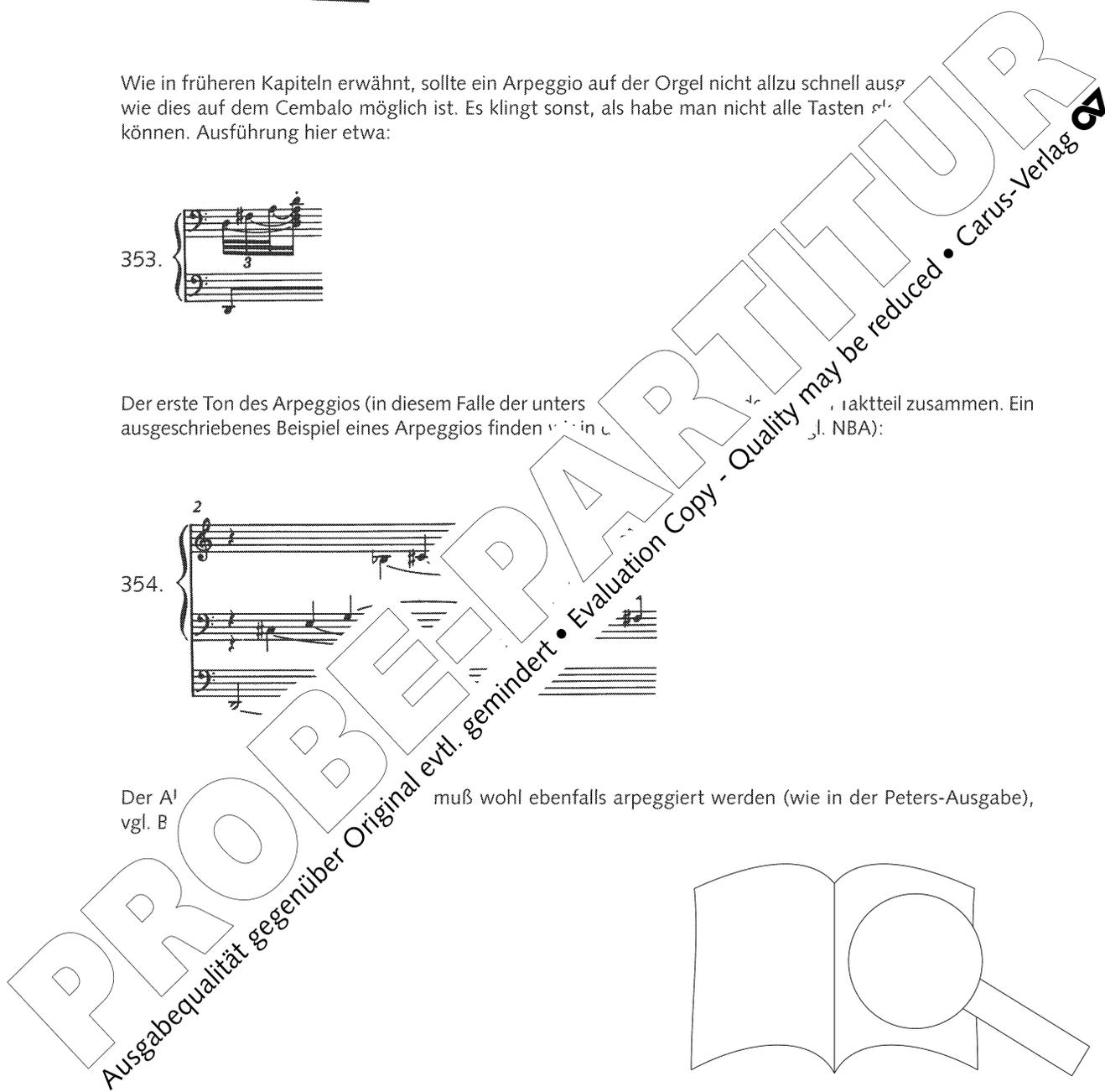


Der erste Ton des Arpeggios (in diesem Falle der untere) sollte nicht zu schnell ausgeführt werden, sondern sollte mit dem nächsten Ton zusammengefasst werden. Ein Beispiel eines Arpeggios finden wir in C. (vgl. NBA):



Der A! 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

folgende Vorschläge:

a. *Nun komm, der Heiden Heiland* (659):

5

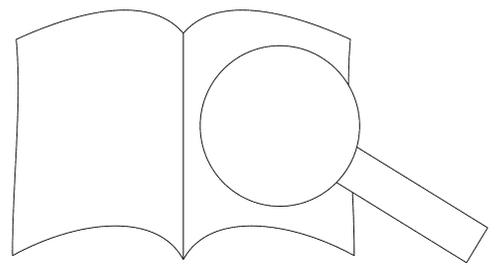
356.

Die Ausführung als Doppelschlag: Rhythmus bedeutet. Auch hier (T. 29) bedeutet. Die Ausführung als Doppelschlag: Rhythmus bedeutet. Auch hier (T. 29) bedeutet. Die Ausführung als Doppelschlag: Rhythmus bedeutet. Auch hier (T. 29) bedeutet.

b. *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

6

357.



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

c. Canonische Veränderungen, Canon alla Settima (769):



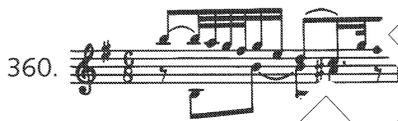
In T. 3 ist das c^1 übergebunden; der Vorschlag erklingt also gleichzeitig mit dem liegenbleibenden c^1 .

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):

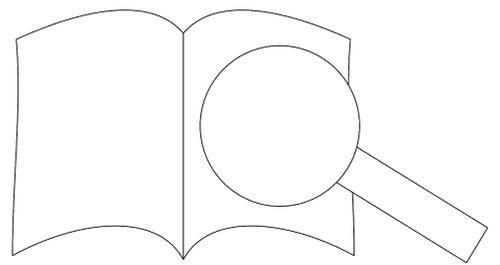
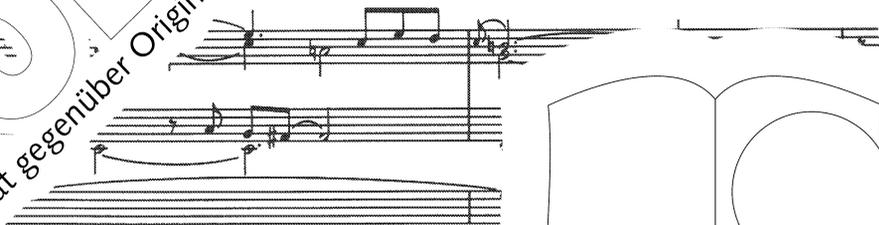


Wir sollten aber hier zwei verschiedene Notationsformen mit c^1 sehen. (Vgl. auch *Meine Seele erhebt den Herren*, 648) (Zweierbindungen)

Der 8tel-Vorschlag im *Praeludium in h* (544), T. 1 (canonisch), wird durchgeführt 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 Sündewein 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 muss. 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
 Ausgabegüte 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.

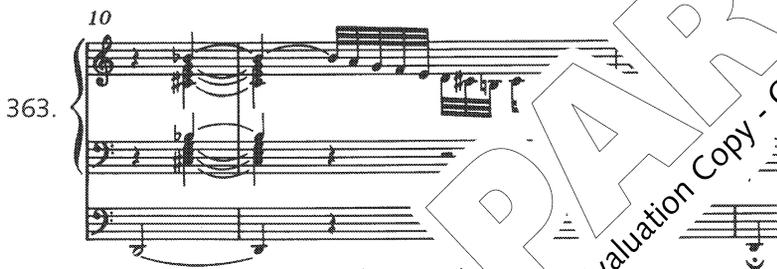
Ein Sonderfall ist der springende Vorschlag im *Praeludium* in Es (552), T. 44, eine Art „steigende chute“, vgl. Kap. I.3., S. 186. Dieser wird ebenfalls ganz kurz und auf dem Schlag ausgeführt (vgl. auch *Nun komm, der Heiden Heiland*, 659, T. 20).

2. Nachtrag zum Triller

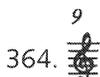
Ungeklärt bleibt die Frage, ob der jugendliche Bach zunächst den traditionellen „italienischen“ Haupttontriller gelernt und verwendet hat oder gleich von Anfang an die französische Version des harmonischen Obertontrillers benutzte. Eine Durchsicht der frühen Choräle der „Neumeister-Sammlung“ ergibt, 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 ein Haupttontriller hinweisen:



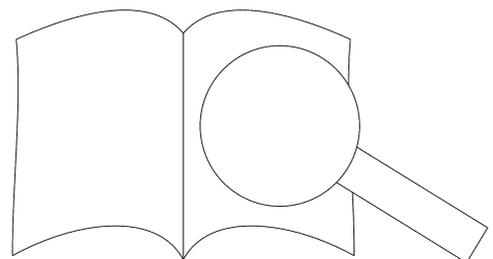
Solche Figurationen mit einem Triller auf dem dritten (schlechten) Ton gegangen – finden wir auch häufig bei J. G. Walther, vgl. Kap. II.11., S. 186. Ein Vergleich mit Verzierungspräfixen bei Buxtehude und Bruhns (s. Kap. I.3., S. 186) könnte im folgenden Beispiel (*Tocatta* in d, 565) den Haupttontriller 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 „Ausgangspunkten“ sind aber nicht unbedingt „Ausgangspunkten“ in dieser Fuge sowieso mit den Regeln der S. 186. Der Meister ist der frühbarocke Triller von der Ha



PROBE-PARTITUR

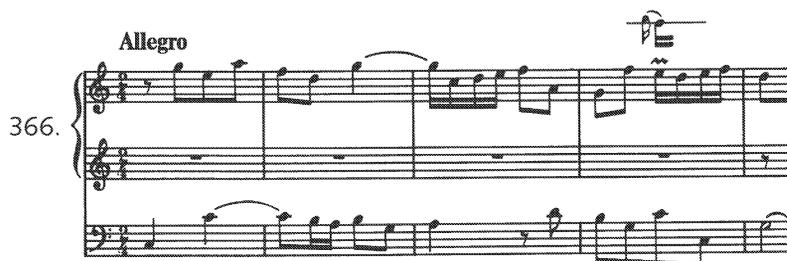
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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):



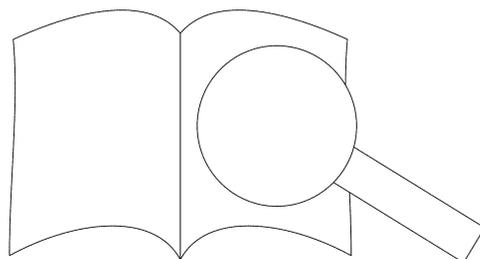
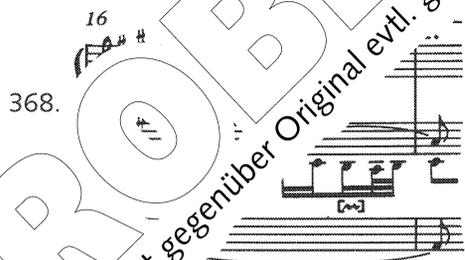
So z.B. im 3. Satz der Trio-Sonate V in C (529):



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

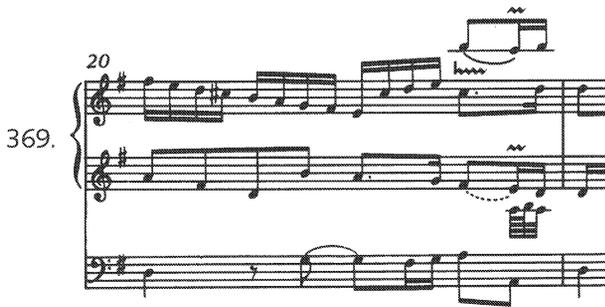


In *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (66z...) die zwei 32stel am Ende des zweiten Taktes als Nachschlag des vorausgehenden Trill... dürfen, oder ob sie als thematische Noten vom... und zwar möglich, beim Einsatz der Reprise in T. 16... achschlag, sondern um selbständige, auftaktige Noten handelt:



PROBEPARTITUR
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*):



Da das *fis'* der Mittelstimme die ausgeschriebene obere Nebennote der Verzierung ist, kann ein *Bogen* ergänzt werden (*tremblement lié*). In T. 38 kann man die Verzierungen ebenfalls als *tremblement* 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):

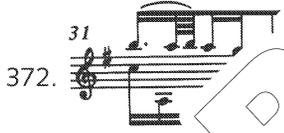


Den *tremblement lié* im Thema des 3. Satzes der Trio-Sonate IV des schnellen Tempos am besten auf dem Schlag, wie in Bsp. 342:

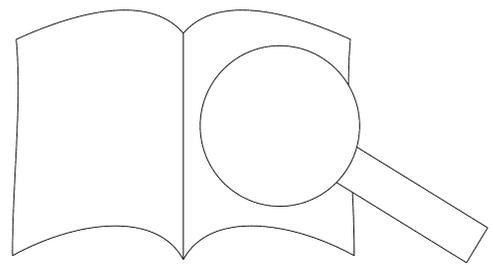
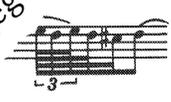


Bringt man den Triller erst nach dem zweiten Teil des tänzerischen Taktes gestört.

In der *Fuge* in G (541), T. 31 und 32 darf ein *tremblement* ergänzt werden, was die Ausführung der Verzierung – hier vor der Zeit r –



In der Trio-Sonate in G (541), T. 31, fängt die Verzierung wahrscheinlich auf dem Schlag mit der Obersekunde an. Die zum Triller deutet dann nur, daß man vor der verzieren Note nicht absetzen soll. Die zum Triller deutet dann nur, daß man vor der verzieren Note nicht absetzen soll. Die zum Triller deutet dann nur, daß man vor der verzieren Note nicht absetzen soll. Die zum Triller deutet dann nur, daß man vor der verzieren Note nicht absetzen soll.



PROBEPARTITUR

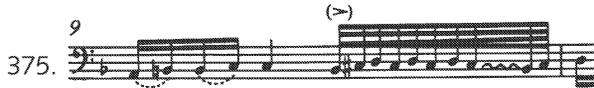
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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):



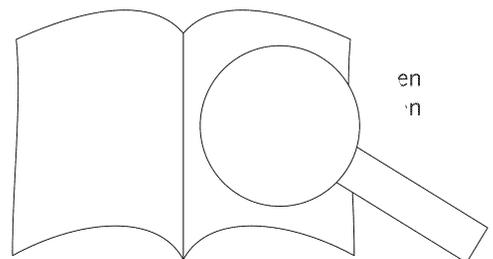
Hiermit wird das punktiert notierte Verhältnis erhalten (vgl. auch die P finden wir diese Ausführung in *Nun komm, der Heiden Heiland* ' 4 3, geschrieben



Accent und tremblement a' wie in der NBA) finden wir im vorletzten Takt von
Allein Gott in der Höh c uh va:



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



PROBEPARTITUR

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)

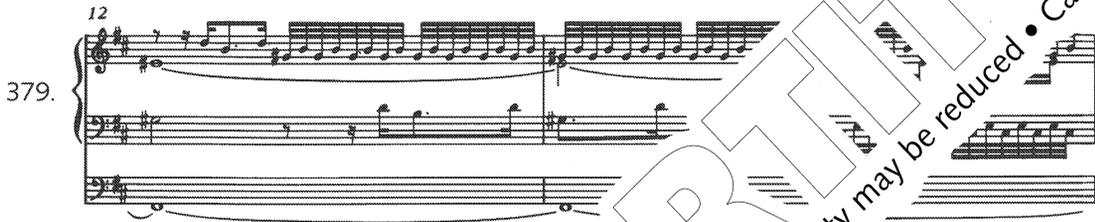
Schmücke dich, o liebe Seele (654), vgl. auch die Weimarer Version (654a).

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. 11

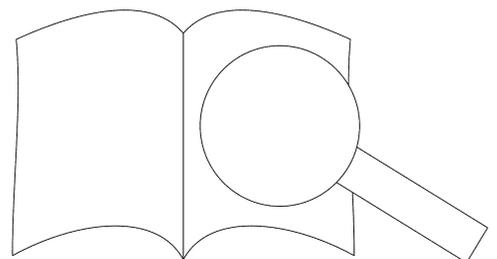
Es ist durchaus möglich, auch bei Bach so auszuführen (s. auch *Praeludium* in a, 54. daher schnelleren Schlägen als notiert

Ein herrliches Beispiel des Zusammenspiels der *Canonischen Veränderung* und willkürlichen Manieren ist die *Variatio 4* der *Canonischen Veränderung* in g, die wir z.B. *Tirata* (s. T. 22) und *Circulo* (s. T. 7, erste und dritte 16tel-Gruppe) dieses Satzes bezeugt wieder einmal, daß solche ausgeschriebenen Verzierung (s. *Tirata*) sehr dicht zu artikulieren sind.

Ergänzung von

Wir wissen, daß es (germaßen talentierte) Spieler des 18. Jahrhunderts stets dazu fähig war, wesentliche Verzierungen während des Vortrags aus dem Stegreif zu improvisieren, was in der *Telemann* durchaus vonnöten ist.

Was Bachs betrifft, ist die Situation in der wir gesehen haben – gleich mitkomponiert (Meister für das Cembalo), in der verständlicherweise Tastenlöwen. Aus diesem Grunde wurde die Tradition verewahren wollten (s. BD II 286). Jedoch das Selbstbewußtsein 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').

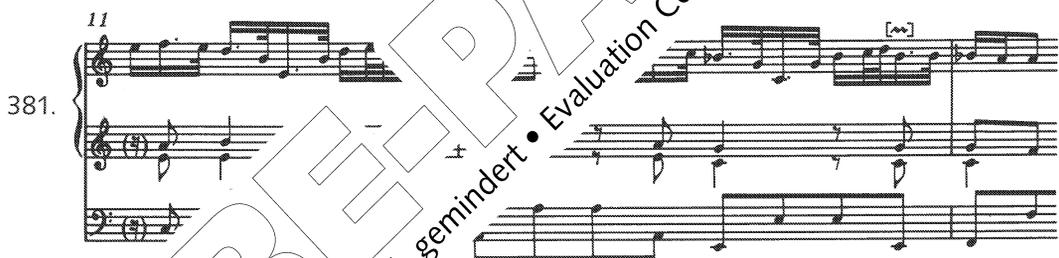
In der *Passacaglia* (582) ist es dagegen weitaus schwieriger, auf dem „Neapolitaner“ in T. 285 eine gelungene Kadenz anzubringen; hier ist aber die anschließende Kadenz nach c-moll auch ohne weiteren Zusatz sinnvoll. Im *Concerto in d* nach Vivaldi (596) können nach den mit Fermate gekrönten Akkorden 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:

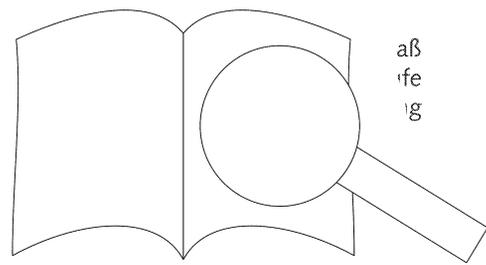


2. Ist eine Figur einmal vom Komponisten verziert worden, so sind die nachfolgenden, nicht bezeichneten Wiederholungen ebenfalls zu verzieren (*Adagio* aus der *Tocatta*):



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

PROBEPARTITUR

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:

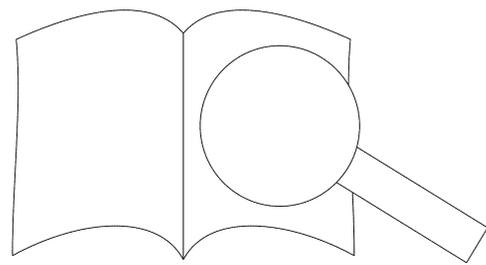
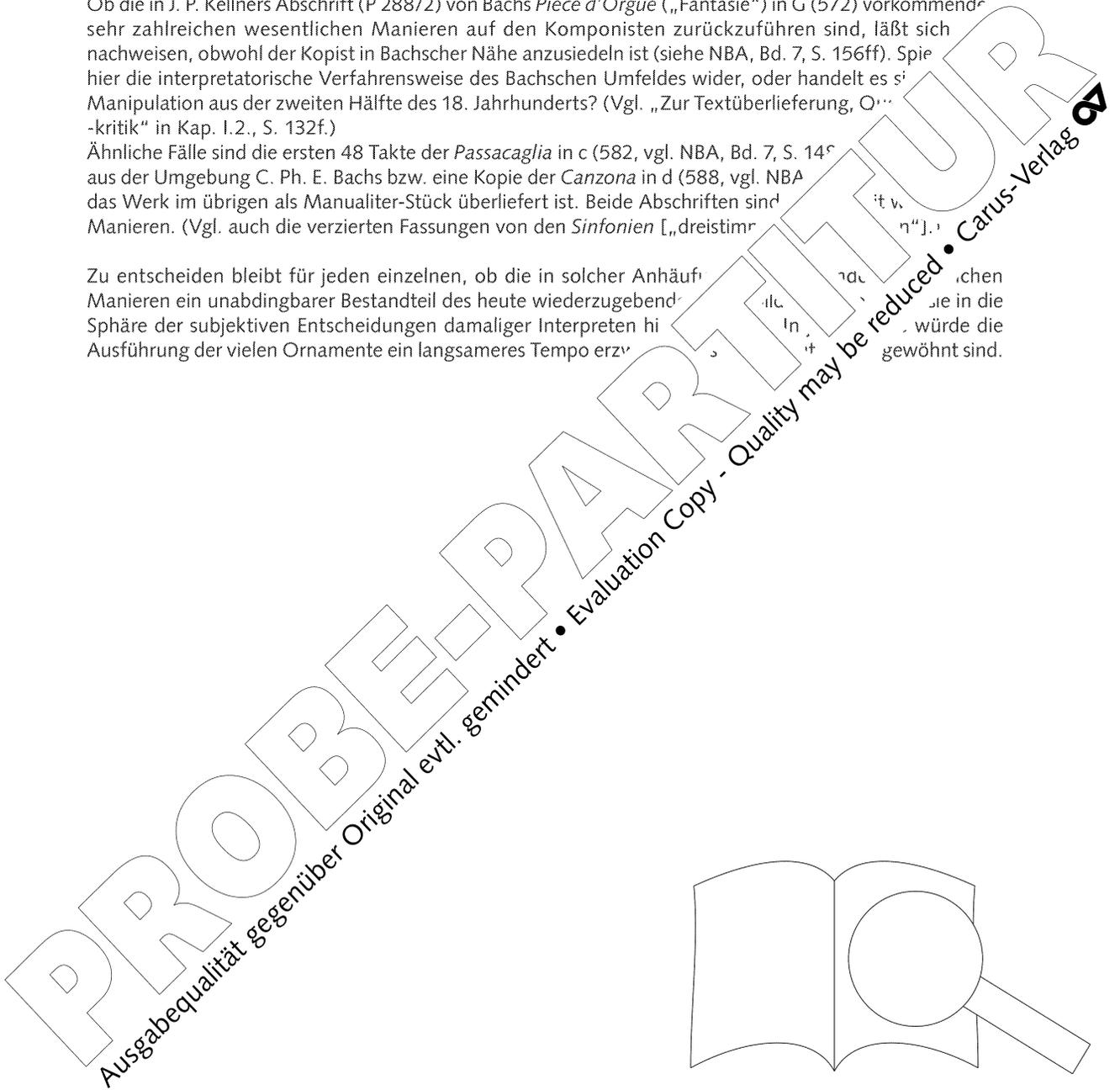


Diese Verzierungen zeigen zwar, daß man, zumindest auf langen Notenwerten, häufig ergänzt hat, sie sind aber hier keineswegs vorbildhaft gewählt bzw. plaziert. Man versuche, geeignetere Stellen und Verzierungen zu finden.

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 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 der ersten würde die Ausführung der vielen Ornamente ein langsames Tempo erzwingen, in der zweiten sind sie gewöhnt sind.



II.6. Der Legatobogen – der Staccatopunkt

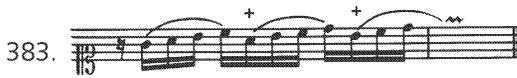
Erforderliches Notenmaterial:

Johann Sebastian Bach: *O Lamm Gottes, unschuldig* (Orgelbüchlein, 618)

Wachet auf, ruft uns die Stimme („Schübler-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 von grammatischen Akzente werden, sind sie rhythmisch alle gl Verlängerung der Artikulation klingen als die normalen, r normalerweise eine rech

inig. richte a) ein kürzeres werden sollen, hebt man der Taste, und pausirt die nnen, sollte ich eigentlich gar Töne, ganz wider den richtigen

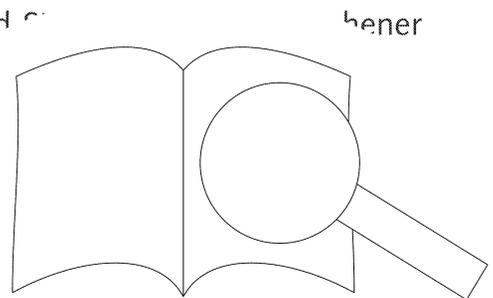
ürk den Staccatopunkt nicht als Tilger lang notierten Noten gleich viel gekürzt ützung des Tons (und die entsprechende dazu, daß diese Staccatotöne noch akzentuierter Staccatotöne durch schnelles Verlassen der Taste

3. Man muß mit U Geltung der Note, ob solche ein halber Tackt, Viertheil oder Achttheil ist, ob langsam, ob der Gedancke forte oder piano ist, erwegen (B 125). zärtlich, traurig etc., so darf man die abzustoßenden Töne nicht so kurz sr nem muntern, scherzhaften etc. Charakter (T 354).

Übung mit Legatobögen und Orgelmusik

unschuldig (618).

Vorschlag: Manual und Pedal: Prinzipal 8. (Die i klanglich wahrscheinlich nicht abheben.)



PROBENPARTITUR

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

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* (f) einen Bogen zu vereinen? Wie hätte wohl ein Organist zu Bachs Zeit diese gespielt, sie aber wahrscheinlich in Zweiergruppen zusammengefaßt (vgl. die Ausführung des Pedals nahegelegt wird). Mit den Bögen unterbindet Bach diese zu guten Noten machen.

Aus gleichem Grunde steht in T. 2 des zweiten Satz (5), welcher ebenfalls grundsätzlich sehr dicht zu artikulieren ist, ein Bogen zu guten Noten. In T. 3f finden wir sogar einen Bogen, der eine Halbtaktigkeit anzeigt. (Vgl. auch die *Partita II* aus *Christ, der du bist* in der zweiten Satz der Trio-Sonate V in C, 529.)

In *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (64. Takt) der zweiten Choralstrophe aus der gleichnamigen Kantate (140), läßt Bach die ur- und Violinen konzipierten Bögen auch für den Orgelspieler gelten.

Registrierung: von den Registern „Schübler-Chorälen“ war in Kap. II.4. die Rede.

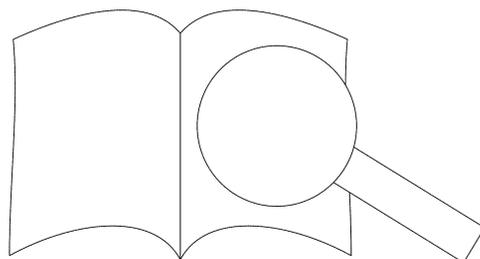
Vorschlag hier: Rechte Hand

Linke Hand: (vollbrachte)

Pedal: 16', 8', (4').

Dieses Stück zeigt die Ausführung verschiedener gleichzeitig ablaufender Artikulation: Baß gegen Oberstimme etc.

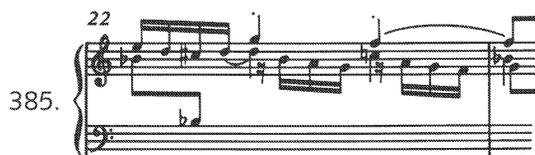
T. 10: Jeder drei Noten (ein ausgeschriebene Legatobögen. Trotzdem auch hier, wenn der Kontakt nicht zu kurz abgerissen ausführlicher, sollten *ordentlichen Fortgehen* gespielt werden.



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 vorausgegangenen 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 vorausgehenden... ob man diesen Bogen an allen gleichlauter... der NBA). Von der Ausführung solcher... S. 243f bzw. Bsp. 373 und 374).

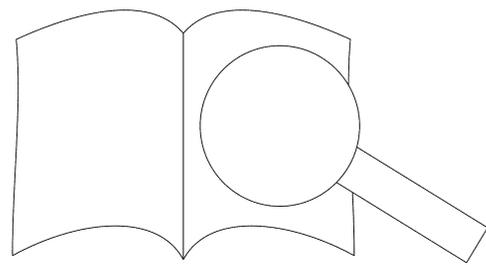
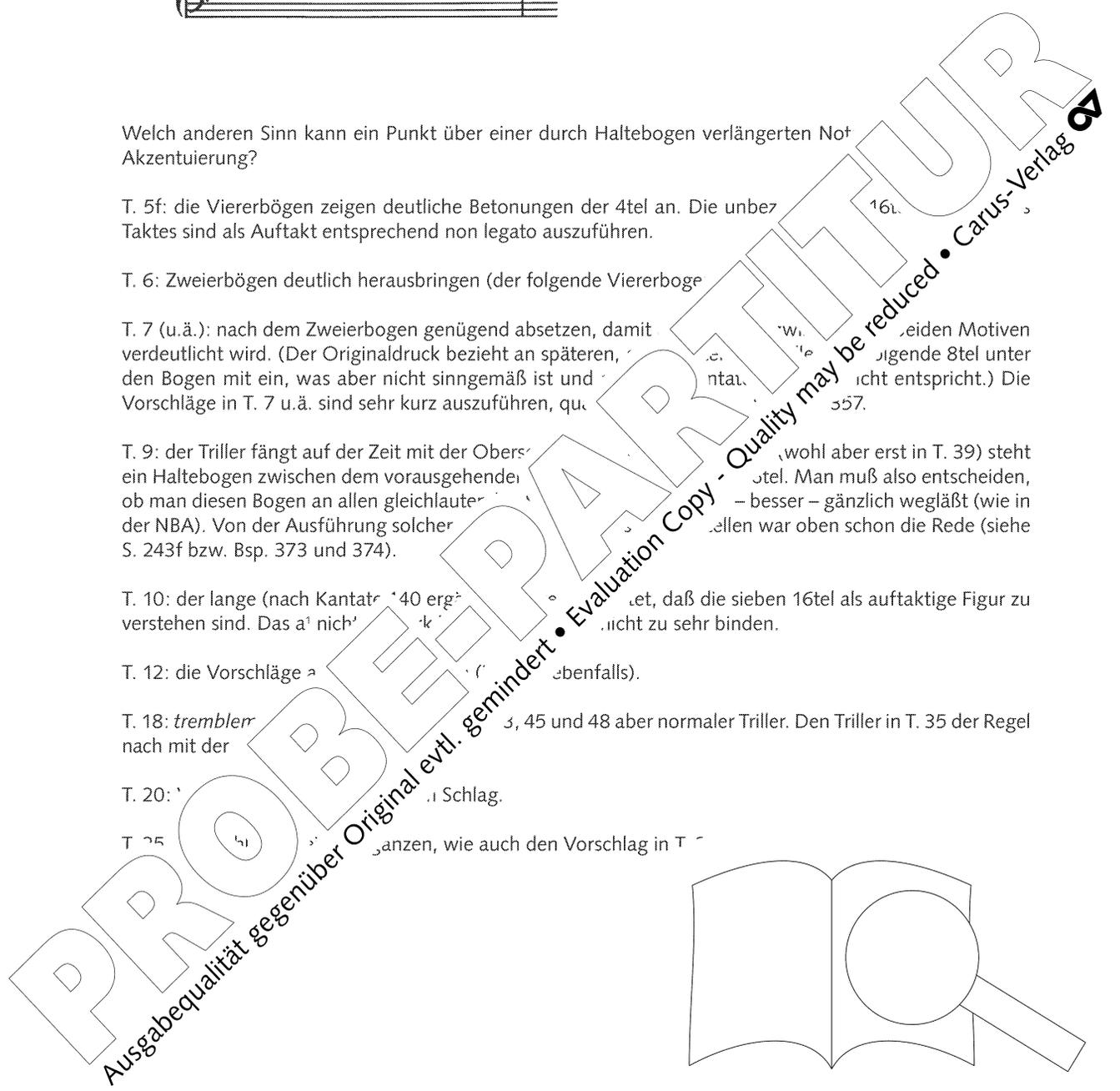
T. 10: der lange (nach Kantatr... verstehen sind. Das a... nicht zu sehr binden.

T. 12: die Vorschläge... 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...



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, d' 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 (kleinliedriger) gesetzt:

386.

Adagio

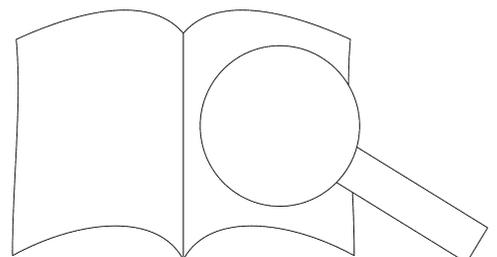
Oboe d'amore

Viola da gamba

Continuo

Viva

Im *Praeludium* in r *Sinfonia* (552/1) haben die Bögen wahrscheinlich nicht die Funktion als Legato, sondern mit deutlichen Artikulationspausen den rechten französischen Ouvertüren-Charakter. Bach mit den Bögen eine Differenzierung zwischen halbtaktiger und vierter. In der *Sinfonia* akutes, sind die Artikulationspausen nach jedem punktierten 8tel etwa gleich lang.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität 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:

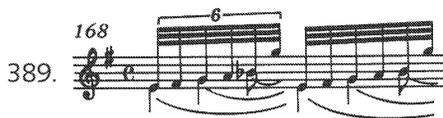


In Räumen mit wenig Nachhall können die mit Bögen versehenen Noten natürlich legato gespielt werden.

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-

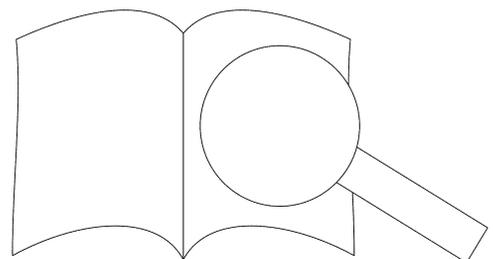


Hier spielt nicht jeder einzelne Ton eine melodisch eigenständige Rolle, sondern die gebrochene, mit *Acciaccaturen* (eigentlich „Quetschung“ = dissonanz) durchsetzte, ebene Harmonie als Ganzes. Außerdem erklingt in einstimmiger Ausführung die Figur betont, wegen dessen isolierter Position in hoher Lage (langsam an der Spitze des grandiosen Klanggebäude des Mittelteils würde eine Einstimmigkeit den Schluß nicht lassen. – Oder ist gerade das Bachs Intention? Soll das Stück etwa die drei Letzten darstellen: Jugend (quirilig) – Reife (weise Erfahrung) – Alter (allmähliches Verlöschen). Weiteren die Sextolen am Ende der *Fuge* in a (543); auch hier wirkt ein Crescendo nach dem vorausgegangenen stetigen Stimmenzuwachs (= Crescendo) recitativo, falls könnten pro 4tel sogar alle Töne der Sextole liegenlassen werden.

Im Bachschen Orgelwerk für die Orgel, ist dafür, 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 (524) und in der *Trio-Sonate* VI in G (530) folgendes Beispiel:



Im zweiten Takt unbetont ist, entsteht der Eindruck eines 2. Satzes der *Trio-Sonate* V in C (529).

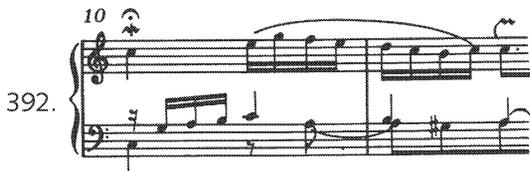


Im *Duetto II* (803) aus dem *III. Teil der Clavierübung* steht folgender Bogen:



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:



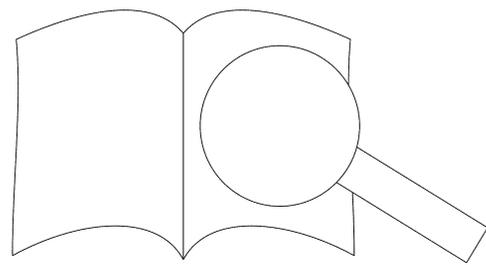
Nach der 8tel-Betonung vor der Fermate in T. 10 entsteht die... r, zum verzierten c² hinführender Schwung.

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 ble... .ngliedrigkeit barocker Musik verhaftet. Nur dieser relativ kurze Bogen darf... .ation gelten.

Allein Gott in der Höh sei... (vgl. oben, Punkt 3). M... (ig, 677) ist im Affekt weder scherzhaft noch traurig... niedlicher Kürzung der mit Staccatopunkten versehenen 8tel und mit ihrer A... .arakter zu erzielen. Ob die Punkte auf die unbezeichneten 8tel zu übertragen... .n 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^a)... .te... .e zeigen nicht so sehr eine kurze... em *Andante* (mit gleichen Schritten... .unkt 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 $\sim\sim$ 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:

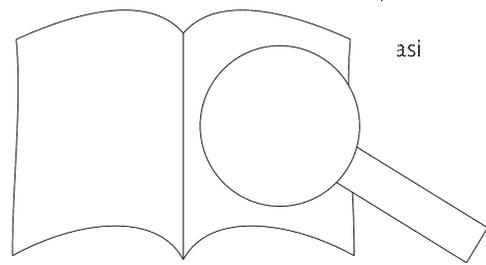


In der Vorlage (Kantate 6, *Bleib bei uns, denn es will Abend werden*, c' 'lo,) bezieht Bach aber das folgende 8tel f unter den Bogen mit ein:



In der Kantatenfassung erreicht Bach, daß ... ichtes auf betonter Zeit eingehalten bleibt (der Cellist kann trotzdem mit B ... ituiieren). In der Schübler-Fassung für die Orgel muß aber vor diesem 8tel ...ührende Betonung zu bewirken. Daß die im Kantatensatz vorhanden ...er Bearbeitung nicht erscheinen, mag am größeren Vertrauen Bachs in die Gestalt ... eines (vielseitig gebildeten) Organisten gelegen haben. Einem für den sor ... r Verfügung stehenden Cellisten mußten mehr Spielanweisungen gege ... ieler, der bei springender 8tel-Figur automatisch mit stark abgesetzter Auf

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 ob ... eine Kopie der Bachschen Handschrif ... he, die ... gen. ... nz der Bögen ist zugleich die Betonun ... dem ihr jeweils vorausgehenden Theme



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

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. Zu weit auseinanderliegen. Hier ein Beispiel aus der *Fuge* in a (543):

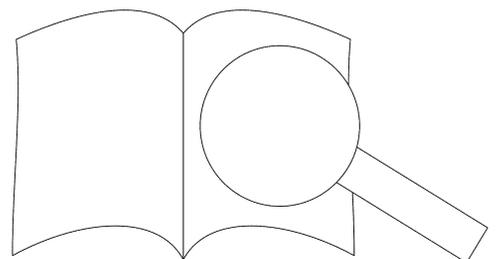
110 (#)
396.

Ist der zeitliche Abstand zwischen ausge. Auflösung häufig auch eine auf tige F artikulorisch meist wichtiger alle Gott (657):

8
397.

dessen Auflösung relativ groß, hat die Fällen wird diese letztgenannte Aufgabe g, wie in folgendem Beispiel aus *Nun danket*

chnete fis^1 , obgleich Auflösung des Qua
müssen im Œuvre Bachs ergänzt werden, s. hie
ie Ergänzung durch Vergleich mit der Passage de



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 des öfteren artikulatorisch weiter differenziert werden, 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 vorgezeig



2. In 1 + 2, wie in Satz 2 der *Trio-Sonate I* in Es (525, Vtr):



3. Alle 3 Noten unter einem Bogen (s. Bsp. 398, T. 4.)

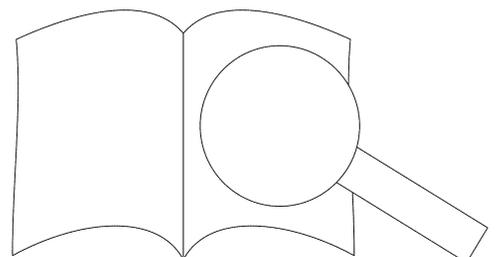
Die Vierergruppe kann folgenmaßen

- 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 hörbar, von der bei der Besprechung

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), :

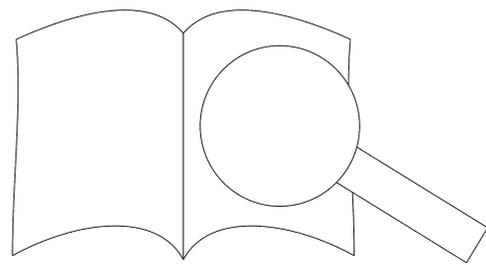


7. Äußerst selten unterteilt Γ *rit.* *Andante* IV in a (*III. Teil der Clavierübung*, 805):



8. Vier N... er einem Bogen vereint werden (dich... nte
 sem Kapitel mehrmals angetroffen
 rungen zu vermeiden.

uppen lassen sich entsprechend vielfältig org:
 eie 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:

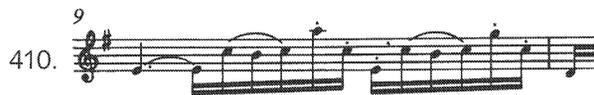


11. In 1 + 5:



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-
zusammengehören. Ein Sprung trennt: je

Gruppe darüber, welche Noten
ärker kann die Trennung sein.

Es handelt sich also um die Erweiterung ap. I.6., S. 67ff.

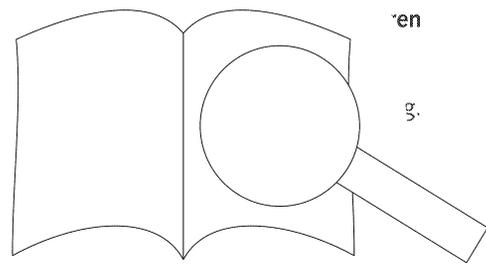
Andererseits gibt es auch Fälle, in denen die Taktakzentuierung wichtiger ist als eine
Gruppierung den Intervallen nach, wie z.B. die Version von *Jesus Christus, unser Heiland* (666a,
in J.G. Walthers Abschrift).



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

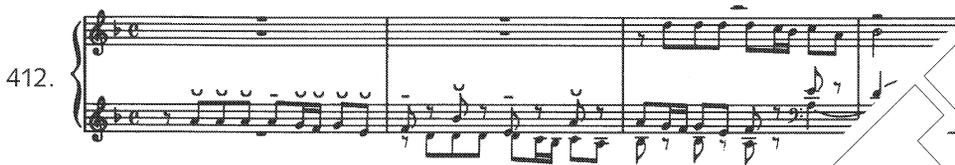


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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) und welche Zusammenhänge hat sie mit der „C-Vorzeichnung, grundsätzlich halbtaktig, was mit dem harmonisch gesetzten Taktart“, vgl. Teil A, Kap. II.1., S. 85) zusammenhängt. (Vgl. auch die Beschriftung *Allegro*.)

2. Wie lang sollen die wiederholten, auftaktigen 8tel des Repräsentativbeispiels sein und wie scharf darf ihre Absprache sein? (Vgl. D. Buxtehude: *Präludium*, Bsp. 46ff erörtert.) Um hierüber zu entscheiden, spiele man die drei ersten Takte.

- a. nur aus dem Fingergelenk,
 - b. mit „Schnellen“ der Finger,
 - c. mit Handgelenks-„Staccato“ und
 - d. mit dem ganzen Unterarm, also mit dem Ellenbogengelenk.
- Alle Versionen sind grundsätzlich möglich. (Vgl. auch die Beschriftung *Allegro*.)

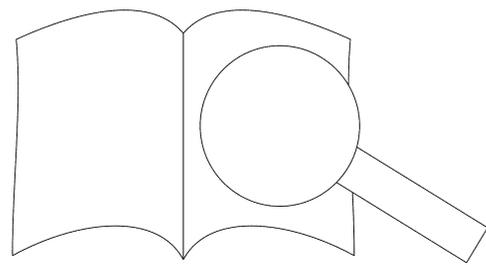
3. Obwohl das 16tel *g* im Theremin-Vorhalten ist, empfiehlt es sich nicht, einen Legatobogen von *a* bis *g* anzusetzen. Eine Legatobogenausführung würde eine „Ermattung“ des tänzerischen Schwunges bewirken. (Vgl. auch die Beschriftung *Allegro*.)

4. Man arbeite an der Betonung der grammatischen Akzente aus, wie anfangs mit *-* und *∨* angedeutet. (Vgl. auch die Beschriftung *Allegro*.)

5. Anschließende Gruppen mit den vorhin angegebenen Gruppierungen. (Vgl. auch die Beschriftung *Allegro*.)

6. Die Figuren ab T. 35, zweite Takthälfte (s. Bsp. 449), also *-∨∨∨*, sie würden aber dadurch verändert. (Vgl. auch die Beschriftung *Allegro*.)

7. Die Figuren ab T. 43 bestehen aus einer Drehbewegung (nach



PROBEPARTITUR

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, sondern ebenso sehr hemiolisch in 2/4-Takten gedeutet werden. Sowohl die Hemiolie als auch die 2/4-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 allmähliche Annäherung an den eindeutigen 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. 120ff ist dies ein durchaus rhetorisches Moment.

In der *Fuge* desselben Werkes ist die Lage eben. In der Anfangsphase sind die artikulatorischen Mittel deutlich gemindert. In T. 120ff handelt es sich um einen 6/8-Takt. Spiele ich diesen Takt als 3/4-Takt, so klingt es nach zwei nebeneinandergestellten 3/8-Takten. Spiele ich ihn als 6/8-Takt, so klingt es nach zwei nebeneinandergestellten 3/8-Takten. In T. 120ff ist die Gravität erzeugt. Spiele ich diesen Takt als 3/4-Takt, so klingt es nach zwei nebeneinandergestellten 3/8-Takten. In T. 120ff ist die Gravität erzeugt. Spiele ich diesen Takt als 6/8-Takt, so klingt es nach zwei nebeneinandergestellten 3/8-Takten.

Dieser durch die extremen Taktwechsel hervorgerufenen „schwebende Takt“ muß meiner Meinung nach Bachs Wunsch entsprechen. In T. 120ff ist die Gravität erzeugt. Spiele ich diesen Takt als 3/4-Takt, so klingt es nach zwei nebeneinandergestellten 3/8-Takten. In T. 120ff ist die Gravität erzeugt. Spiele ich diesen Takt als 6/8-Takt, so klingt es nach zwei nebeneinandergestellten 3/8-Takten.

Weitere Übung

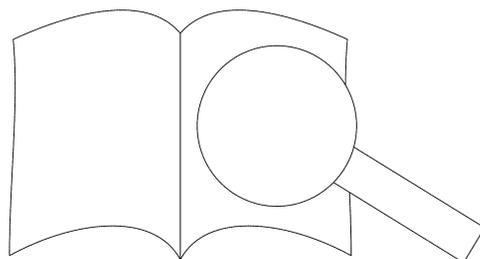
Allein Gott in der Welt

Concerto

„Doris“

Praeludium

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.



Die bey b) bemerkte Ausführung der punktirten wählt man gewöhnlich, wenn der Charakter des Tonst ernsthafte, feyerlich, erhaben etc. ist... Bey dem Ausdrucke munterer, freudiger etc. Empfindungen Vortrag etwas leichter seyn, ungefähr wie bey c) (T 361f).

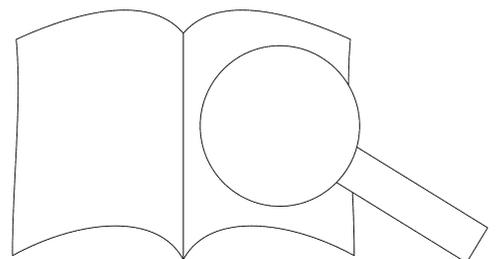
Bei Bach ergeben sich solche Über- bzw. Doppelpunktierungen häufig aus dem Kontext, wie: Trio-Sonate V in C (529):



Im *Pièce d'orgue* („Praeludium“) in D (532) werden (vgl. Bsp. 379); hinreichend große (rhythmen ab T. 10 überpunktirt werden (genügend große ...). Der-Ankerungspunkt ersetzt man durch eine Pause) genügen aber auch, um deken.

In T. 3 des ersten Satzes der *Trio-Sonate*satztechnische Gründe für eine stärkere Punktierung angeführt werdenüberstimme als 16tel, also wie notiert, ergeben sich parallele Quinten mit deüberpunktierung läßt sich dies vermeiden, was aber analog zu stärkeren Punktführen muß. (Vgl. hierzu Bsp. 386.)

Der vieldiskutierte des *Praeludiums* in Es (552/1) kann ebenfalls später als notiert gespiktierte Ausführung als regelrechtes 16tel wird durch die Notationswei„goldene Mittelweg“ ist eine triolische Ausführung. Die triolischelage in T. 52 verantwortlich. Die Stelle in diesem Takt ist insofern ein andertig 16tel aufweist – was nur hier vorkommt – welcher Umstand zur Anpassuedal zwingt. Dann etwas später als notiert gebracht



PROBENPARTITUR
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):

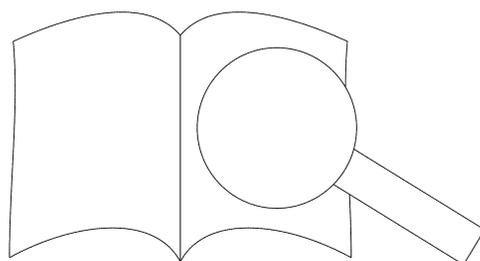


In T. 1 dieses Satzes und an ähnlichen Stellen sollte ein 16tel nach einem punktiert ausgeführt werden, wie auch schon in der dazugehörigen *Toccata*, T. 30. Analog zu Bsp. 416 könnten diese Akkorde in der *Toccata* folgendermaßen



Dies, obwohl wir hier mit dem Rhythmus  konfrontiert sind.

Im nachstehenden Beispiel (582) sollte der Sopran-Auftakt in jedem Falle als 16tel ausgeführt werden, des Altens ist als Konsequenz daraus möglich, was das Tenor-folgt ebenfalls zum



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

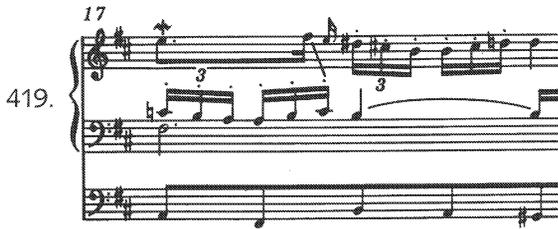
Angleichung bei Triolen

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 3/8 6/8 9/8 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 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^f)

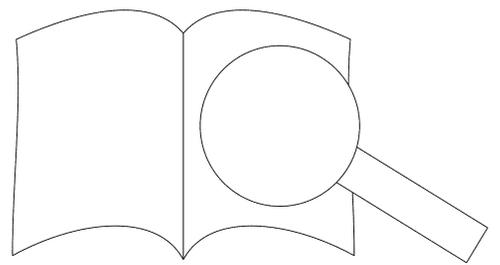
Dafür aber in:

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.)

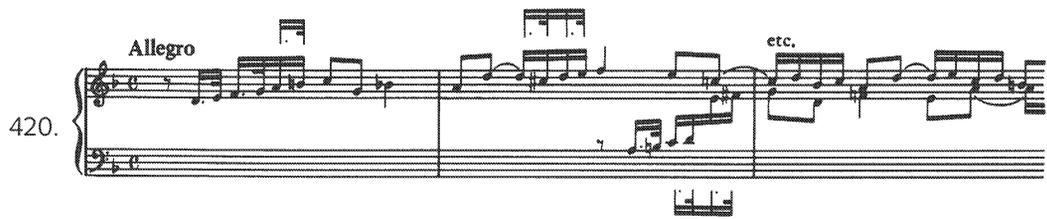
2. *Praeludium in c* (541) (T. 10) (J.S. Bach die ursprünglich als 8tel gedruckten Cantus-firmus-Töne in seinem 1765er Druckes in jeweils punktiertes 8tel und 16tel geändert (s. z.B. T. 16). Darin ist die Triolisierung deutlich angezeigt, auch wenn das Tempo (des cantus firmus) nicht sehr schnell ist.)

3. *Passacaglia* (599) (T. 10) (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.)

Ein ganz charakteristisches Merkmal ist die Triolisierung des Cantus-firmus. Ein punktiertes Stück könnte eventuell triolisch auszuführen sein, wenn es der Charakteristik entspricht (vgl. Kap. I.3., S. 171). Bei G. F. Händels *Die Kunst der Fuge* (1742) ist die Triolisierung des Cantus-firmus ebenfalls zu sehen (vgl. Kap. I.3., S. 171). Bei G. F. Händels *Die Kunst der Fuge* (1742) ist die Triolisierung des Cantus-firmus ebenfalls zu sehen (vgl. Kap. I.3., S. 171).

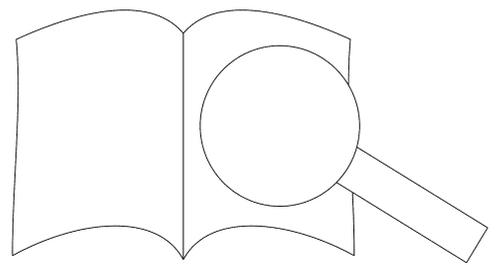


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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 („Schüler-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 Anfang 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.*

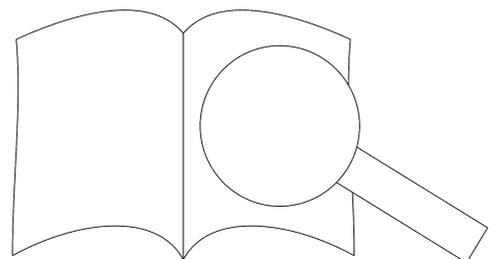
421.

(Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygegrößen 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 bezeichnen, welcher auf den guten Takt Das Zitat könnte man schon im ausgehenden 17. die damalige Zeit erste auf den

...ich einen verhältnismäßigen, ...n Regel gemäß, einen Nachdruck ...r die Anfangstöne, welche auf gute ...e 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, ... (s. 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...
 ...it einem kleinen Akzent auf dem ersten Ton eines Motives zu tun,
 ...ennen, da er den musikalischen ...

...musik des Spätbarock die Grenze zw
 ...ulation“ und der Interpunktion etwas di
 ...gruppenbildenden Artikulation. Beide Asp
 ... daß sie dem gleichen Zweck dienen: der rhetoris
 ... aber auch der „Sätze“ und ihrer Teile.



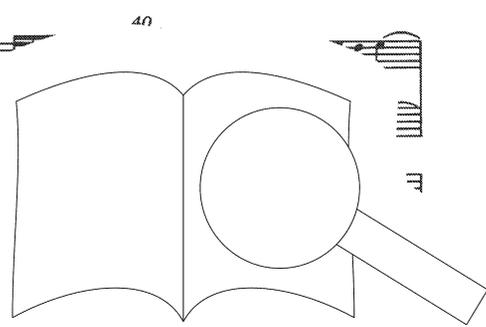
Von dem mit *Lègèrement* bezeichneten Teil aus dem Trio *L'Imperiale* aus der Suitensammlung *Les Nations* von Fr. Couperin (1726 erschienen) liegt eine Bearbeitung für die Orgel vor, die aus der Hand J.S. Bachs oder zumindest von einem seiner Schüler stammen soll (*Aria* in F, 587). In dieser Orgelübertragung 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^t tat. p. 1.2., 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



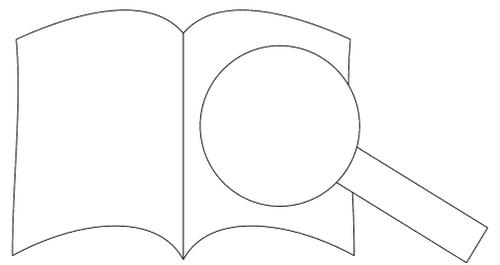
Wie Türk sagt, ist nicht jeder Einschnitt gleich hörbar darzustellen. Es muß von Fall zu Fall entschieden werden, ob es sich nur um ein „Komma“ oder um einen „Punkt“ handelt. Während der Einschnitt in T. 8 (Bsp. 422) mit einem Komma zu vergleichen ist, muß der Einschnitt in T. 32 als Punkt gewertet werden.

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 ... is 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 ... gehört dieser Ton oder dieser Taktteil? ... Vorhergehenden oder zum ...



PROBE PARTITUR

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

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“ (1908). 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 nicht klar ist, ob dieses ein Auftakt hat (s. den Alt). Demnach muß in T. 10 das zweite Kontrasubjekt dem Thema zugeordnet werden. (Daher die Forderung in Teil A, Kap. III. nach der Art der Fuge: Ist das zweite Kontrasubjekt ein Thema/Motiv?)

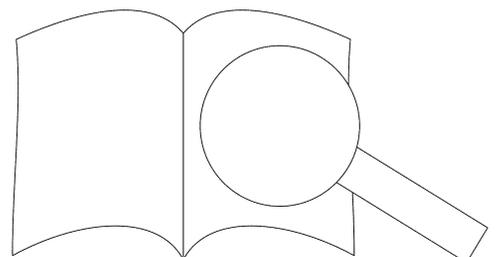
Die Balkung der Noten, wie sie in der Peters-Ausgabe z.B. der *Fuge* in C (564, Bd. IV) gestaltet ist, soll durch die Verteilung der Töne nahelegen. Wie die beiden genannten Werke im Bachschen Autographen nicht. Im Falle des *Praeludiums* in C (544) ist die Balkung im Autograph stets vier 16tel zusammengebalkt. 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 in Kap. II.7. besprochenen Peters-Ausgabe ist die Balkung der 16tel, mit wenigen Ausnahmen, eindeutig und deutlich zu artikulierende Melodietöne. Die 32stel im Thema des *Praeludiums* in h sind keine willkürliche Verzierung, ein *passaggio*, sondern Melodietöne; sie bilden z.B. einen Doppelschlag:

426.

Diese 32stel sind zu artikulieren, und auch agogisch als Gruppe dargestellt werden. Ohne diese 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.

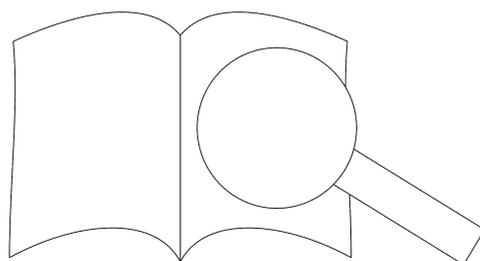
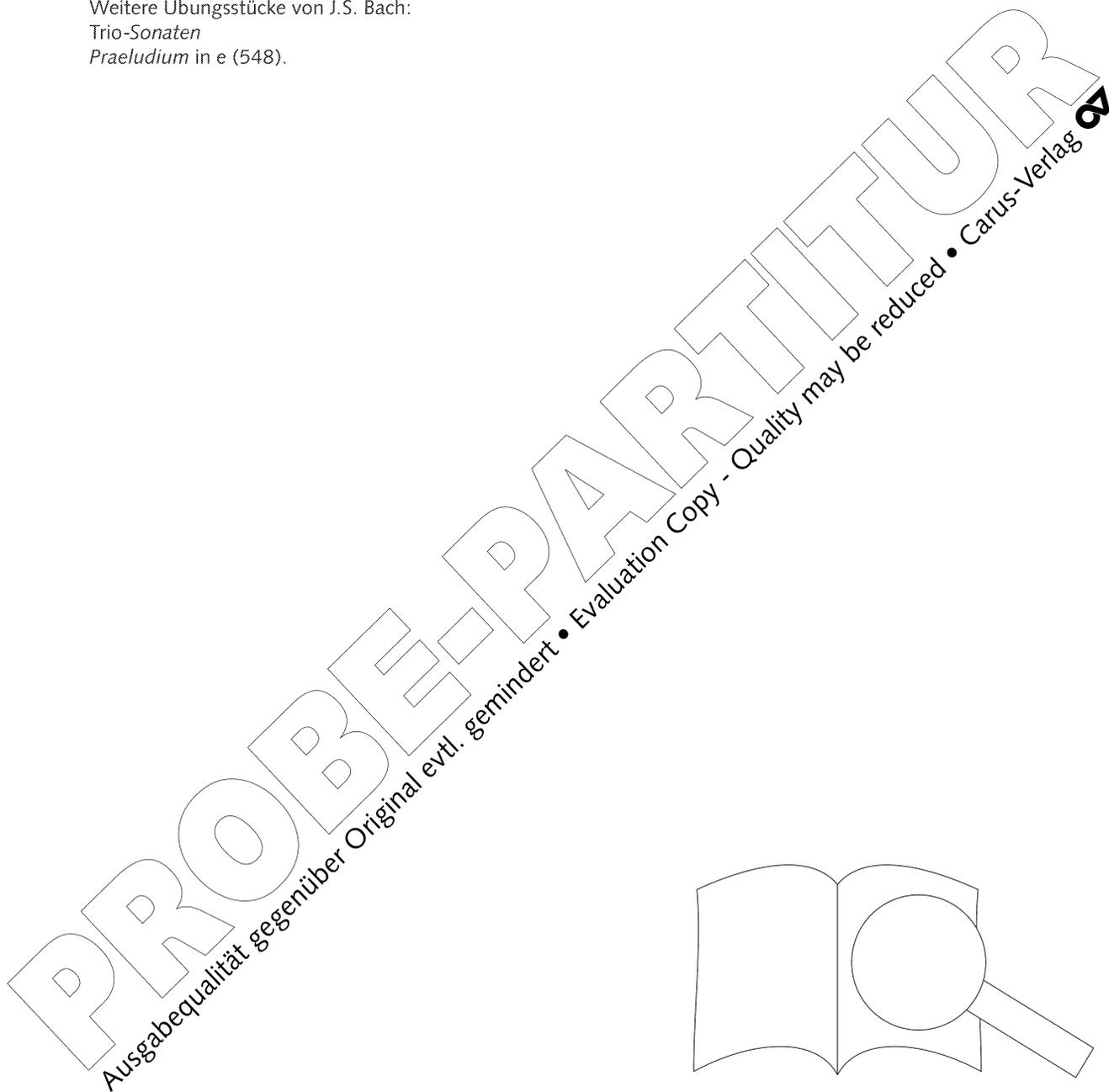
Man vergleiche auch die (weit früher entstandene) *Fantasie* in g (542), in dem die 32stel ebenfalls verschiedenste Verzierungen im *stylus phantasticus* beschreiben.

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 ♩ (also nicht ♩). 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.

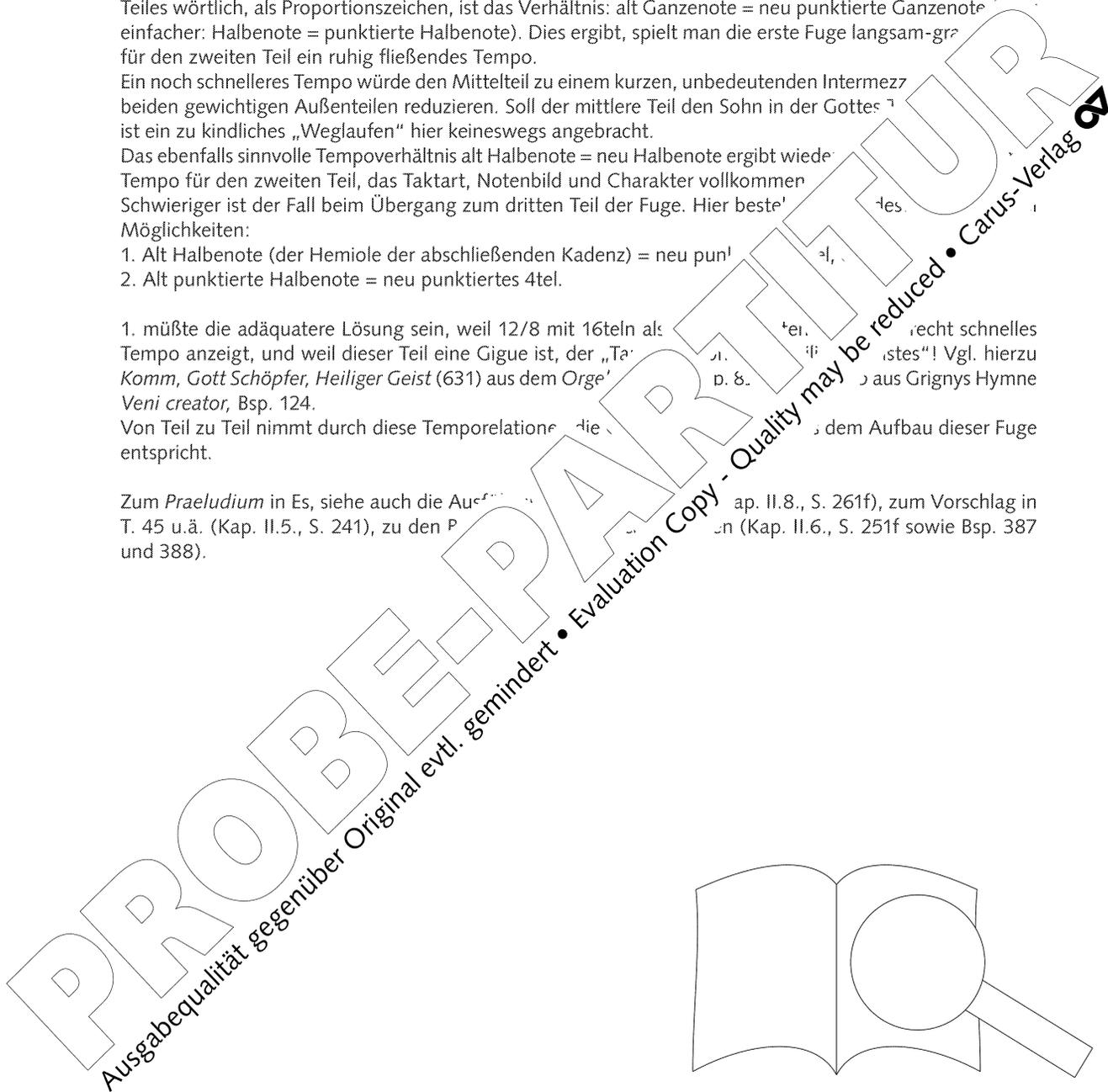
Das ebenfalls sinnvolle Tempoverhältnis alt Halbenote = neu Halbenote ergibt wieder Tempo für den zweiten Teil, das Taktart, Notenbild und Charakter vollkommen Schwieriger ist der Fall beim Übergang zum dritten Teil der Fuge. Hier beste Möglichkeiten:

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 Orge 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 melodic line with several ornaments, including a mordent (marked with a circled 1) and a grace note (marked with a circled 2). The bass staff has a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar ornamentation, including a mordent (marked with a circled 3) and a grace note (marked with a circled 2).

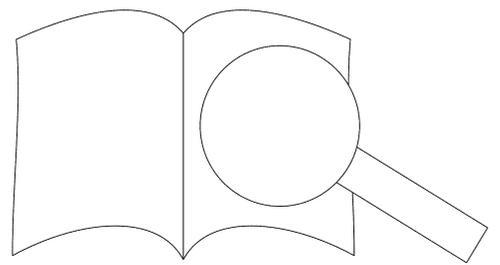
Die unter Legatobögen vereinten 32stel sind *groppi*, zudem f ller, . . . d Vorschläge. Bei ① ist ein *coulement d'une tierce* ausgeschrieben (Ausführ. angegeben (Ausführung wahrscheinlich in französisch Ma. . . . als Zeichen bei ③ zeigt einen Triller mit Nachschlag an; in Kap. III.1. wird d' . . . idelt. Man vergleiche auch Walthers Version des Böhms . . . reich, s. Bsp. 203. Walther gibt in seinen beiden theoretischen Sc' . . . ersekunde an (vgl. WL 615/WP 38). Trotzdem werfen die bei Walther sehr . . . einer schlechten Note in schneller . . . ch mit der Hauptnote anfangen soll. Hier ein Beispiel aus *Liebster Jesu, wir si*. . . 3:

429.

Vers 3

The image shows a single system of musical notation for Example 429, labeled 'Vers 3'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with several ornaments, including a mordent (marked with a circled 1) and a grace note (marked with a circled 2). The bass staff has a rhythmic accompaniment. The piece ends with a mordent (marked with a circled 3) and a grace note (marked with a circled 2).

gu . . . nach. Auf diesen *Schneller*, einen kurzzeitigen, gestossenen 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):



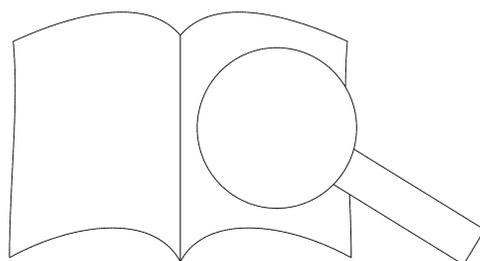
Damit steht er in der Tradition eines **Johann Kuhnau** (1660–1722), der den *Schleifer* als erster mit dem Zeichen  angibt (in *Neuer Clavier-Übung Erster Theil*, Leipzig 1689).

Der extrem produktive **Georg Philipp Telemann** (1681–1767), zeitweise Organist (in L später Kirchenmusikdirektor (in Hamburg), hinterließ Choralvorspiele und Fugen, die tei 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 St 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:

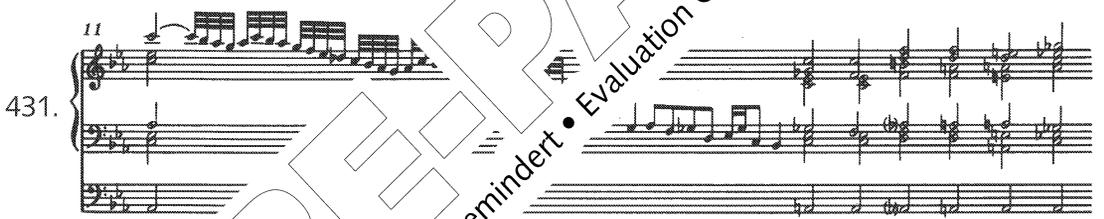
Wolfgang Amadeus Mozart: Drei Stücke für eine Orgel in einer Uhr (KV 594, 608, 616).

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.)

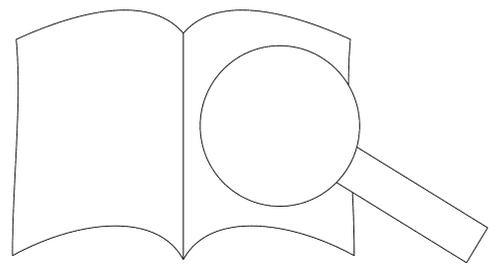
Ausdruck findet nicht mehr in bildhafter Darstellung von Affekten z.B. durch Tonarten (Dur = Freude, Moll = Trauer) und Intervalle (fallende Sekunde = Seufzer) statt, sondern in möglichst direkter Darstellung sich ständig in Wallung befindlichen Gefühlszuständen. Die Steigerung der Emotionalität hatte 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, bei ihm ist kein grundsätzlicher stilistischer Unterschied zwischen Orgel- und Clavichord/Hammerklavier- und weltlichen Werken auszumachen (mit Ausnahme der *Orgelbüchlein*). Die Bezeichnung eines Stückes kann der Komponist ihre Verwendung mehr oder weniger frei bestimmen. Deutlich bestätigt sich diese immanente (Seelen-)Anwesenheit im Ausdruck folgender Stelle aus der *Fantasie in c* von Carl Philipp Emanuel Bach (1753).



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 Seelenverwandte.)

Der Stil befremdend, sogar oberflächlich, ist ein Merkmal, das den Rokokos bzw. der frühen Klassik, bedingt durch die Umstände, die man gar nicht immer sonderlich tiefschürfend abschließend zwei herausragenden Persönlichkeiten (1714–1788) – nach Tätigkeit am Hofe Friedrich des Großen, Nachfolger Telemanns –, und **Wolfgang Amadeus**



PROBEPARTITUR
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.

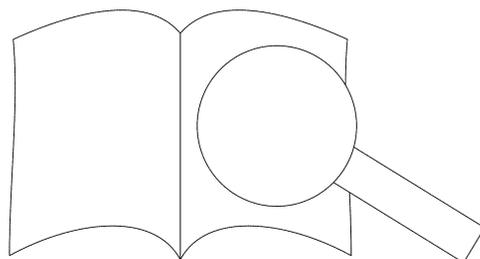
Als erstes stellt sich die Frage, welche Sonaten nun wirklich für die Orgel geschrieben sind. A. Wotquennes *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach* (Wq) listet unter der Ziffer insgesamt sieben Werke („Sonaten“) für die Orgel auf. Eugene Helm hat eine der Entstehungsinstrumentenzuweisung 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 Orgelwerk (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, erke weniger die Orgel, sondern vielmehr die besaiteten Tasteninstrumente im Vordergrund. Er sich doch zur Entstehungszeit der Sonaten nicht mehr mit dem Orgelspiel

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.



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 ³	Oberwerk C-f ³	Pedal C-d ¹
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 Au... weiter oben in Kap. II.4. angesprochene wachsende Vorliebe für grun... in jener Zeit spiegelt sich in der Disposition wider. Das Pedal ist sel...

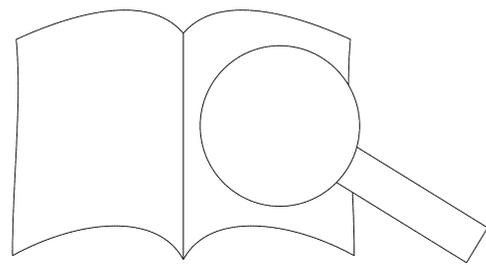
Sonate in g (H 87/Wq 70,6), Bd. 2, S. 63

Als Grundanschlagsart ist das *ordentliche Fortgehen*... Legatobögen zeigen eine echte Legato-Artikulation... werden, vor allem dann, wenn wegen unterschiedli... gleichzeitig ausgeführt werden müssen (vgl. c... In den Quellen treten neben Staccatopun... Versuch nur *Strichelgen und Punkte*... differenzierter ist Türk: *Die Zeichen... hat kürzeres Absetzen bezeichnen, al... Bericht in Bd. 2.)*

1. Satz: *Allegro moderato*

Registrierungsvor... registrierungen a... HW (f): Prin... OW (p): c...

⓪: die Tal... h... eine halbtaktige Akzentuierung... den. Die Zahl der Betonungen im Takt h... ändnis halbiert. Wir sehen hierin die Entw...



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität 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 a¹-c²) 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, beweine deine Sünde groß* (622) von J.S. Bach in Kap. II.5., S. 233 bzw. Bsp. 341 und 342. Der vorausgehende Vorhalt f² signalisiert, daß man auf der Obersekunde ein wenig verweilen soll (quasi *tremblement appuyé*). Von f² zu es² muß ein Legatobogen ergänzt werden, wie in allen Fällen, an denen ein Vorhalt vorkommt – ob ausgeschrieben oder mit b¹ 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^o Ausdruck hinzugefügt (B Anh. 10):

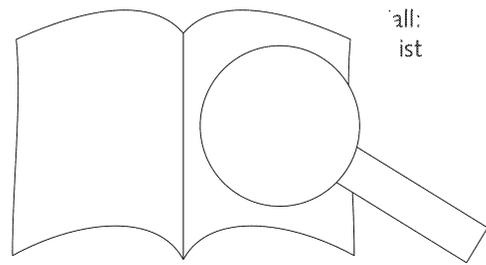


⑥: Piano-Passagen können ein wenig lauter (in manchen Fällen aber auch schneller) ausgeführt werden als Forte-Passagen. Bei f h^o (stark, forsch, drängend: non legato) als bei p (weich, mild, zurückhaltend) dem an den Raum: Der Nachhall der Forte-Stelle darf die Piano-Stelle nicht überwiegen (spielt weiter auf dem forte-Manual.)

Nach nur wenigen Tönen wird der Zuhörer verschiedene Gefühlsebenen erlebt; in T. 1 und 2: leidenschaftlich, in T. 3: zurückhaltend-wichtigend-mild. Obwohl das Grundtempo im ganzen Satz grundsätzlich gleich bleibt, können je nach Affekt kleine agogische Freiheiten genommen werden. Danach wird das Tempo zurück – so kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Takt

Zudem ist in dieser Musik zwei- oder mehrteilig. Der zweite Teil kann sogar in dessen Mitte liegen. Der zweite Teil bekommt einen stärkeren Nachdruck (betont sich).

Nc zu b¹ ergänzen. Laut klassischer Regel erhält die gleiche Teile 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). Der Vorhalt ist ein integraler Bestandteil der Verzierung, und der Bogen zwischen Vorhalt und Hauptnote muß ergänzt werden.

Ⓣ: eine dem *prallenden Doppelschlag* ähnelnde Verzierung (s. auch B Anh. 9).

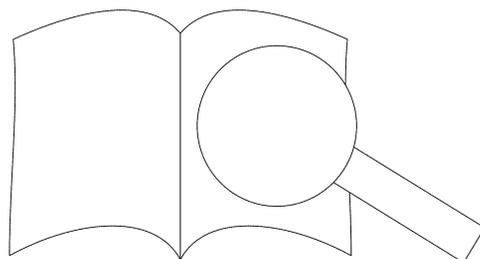
Ⓣ: Artikulation: ein 8tel gestrichelt, und nach dem unbezeichneten Ton ein wenig absetzen.

Ⓣ: ein ausgeschriebener Vorhalt würde man die Töne liegenlassen, soweit fingersatzmäßig möglich. Auf dem Vorhalt steht ein nachschreibendes Zeichen.

Ⓣ: Vorhalt mit nachschreibendem Zeichen, vgl. den französischen *port de voix* mit *pincé* (Legatobogen ergänzen). Die nachschreibende 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
Ausgabequalität 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 es² 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 c² des Altus mit dem 32stel as² 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 *er nannter*, den Doppelschlag zwischen ges¹ und f¹ auszuführen: *ich ist auch*,

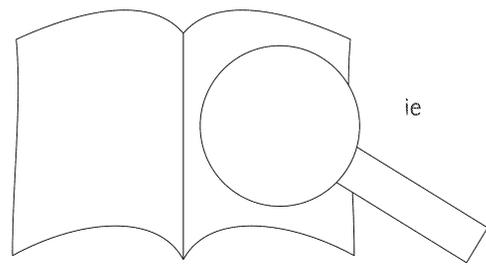


⑧: solche mit Fermate versehenen Stellen *er man fällt in den Fehler der Einfalt...*
Wer die Geschicklichkeit nicht hat *ney anzubringen, der kan sich zur Noth*
dadurch helfen, daß er...einen lang *ingt (B 113f) (vgl. auch Kap. II.5., S. 246).*
 Möglich wäre z.B. (mit dem V *er* *ammen*):



... aber nicht zu lang sein.

... sich übrigens schon in T. 4 dieses Satzes. Au mit dem darauffolgenden Akkord verbindet. (C



ie

PROBEPARTITUR

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

3. Satz: *Allegro*

Registrierungsvorschlag:

For: 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 b¹ 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 sie ursprünglich komponiert – und der *Sonate in D* (H 86/Wq 70,5) sollen nun an der Hand der Orgelmusik Carl Philipp Emanuels angeführt werden.

Sonate in A (H 133/Wq 70,1)

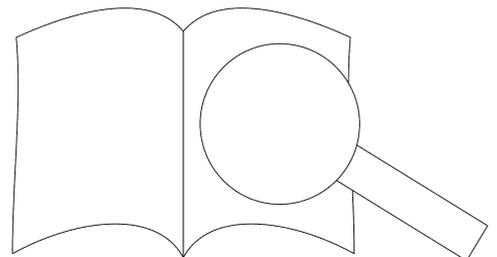
1. Satz: *Allegro*

T. 1f: ein Beispiel dafür, daß das Wörtlein *Tenore* (in welchem Falle man sie [die Töne, Anm. d. Verf.] aushalten muß (B 127):

439.

2. Satz: /

T



Bei Vater Bach wurde ein Beispiel erörtert, bei dem nach einer mit einer wesentlichen Verzierung versehenen, punktierten Note überpunktiert werden muß, damit das punktiert notierte 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:

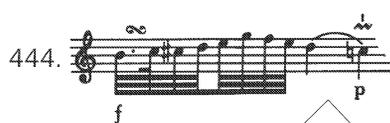


Ein solcher *Schleiffer* von drei Nötgen oder ein *Doppelschlag* in der Gegen Schlag ausgeführt.

T. 22:

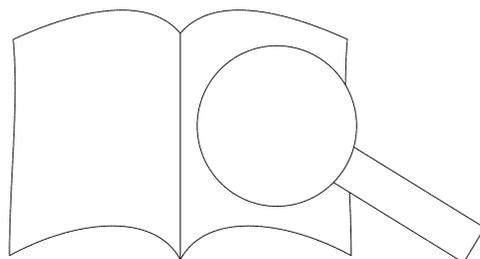


T. 30:



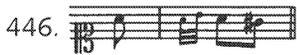
Wegen der hohen Ge... lassen die Doppelschläge hier direkt in das folgende h² (T. 22) bzw. in die ... übergehen.

T. 32:



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

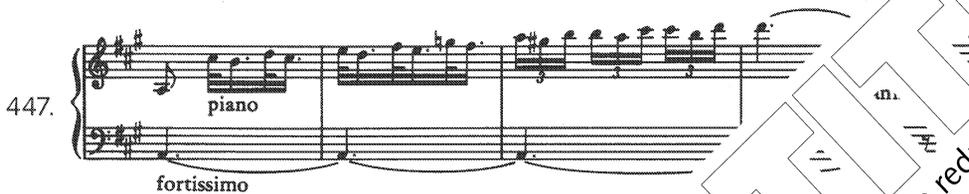
Carl Philipp Emanuel verlangt zwar für solche Trillerfolgen, daß die Verzierungen – trotz der technischen Schwierigkeit – jedesmal von oben neu angesetzt werden sollen (vgl. B 76). Trotzdem kann man den sogenannten *Schneller*, sprich den *kurtzen Mordent in der Gegen-Bewegung* (B 111), zur leichteren 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?*

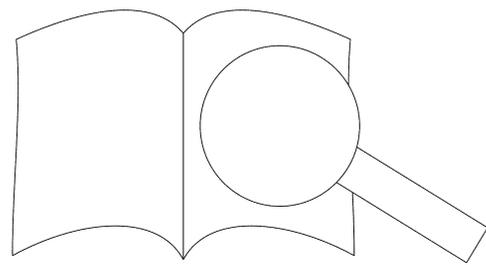
Zur Ausführung der lombardischen Rhythmus *so die erste Note kurz und die zweyte punktirt ist, werden ohne Ausnahme geschmeichelnd vorgetragen...Ehedem gab man der ersten Note, bey ähnlich Figuren* (Cauer (T 363).

Sonate in D (H 86/Wq 70, F)

T. 8ff u.ä.:



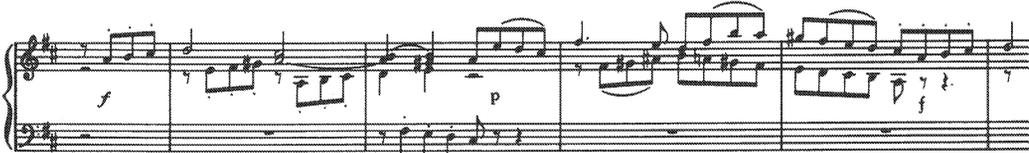
Wenn in Oktaven kann das Pedal (16füßig) registriert werden. Auch andere Baßöne dürfen nach



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“).

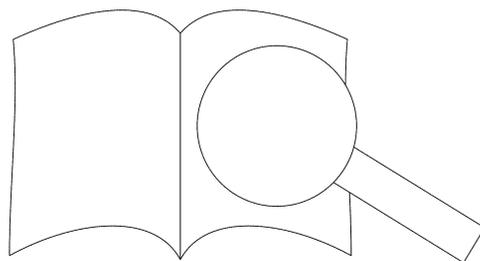
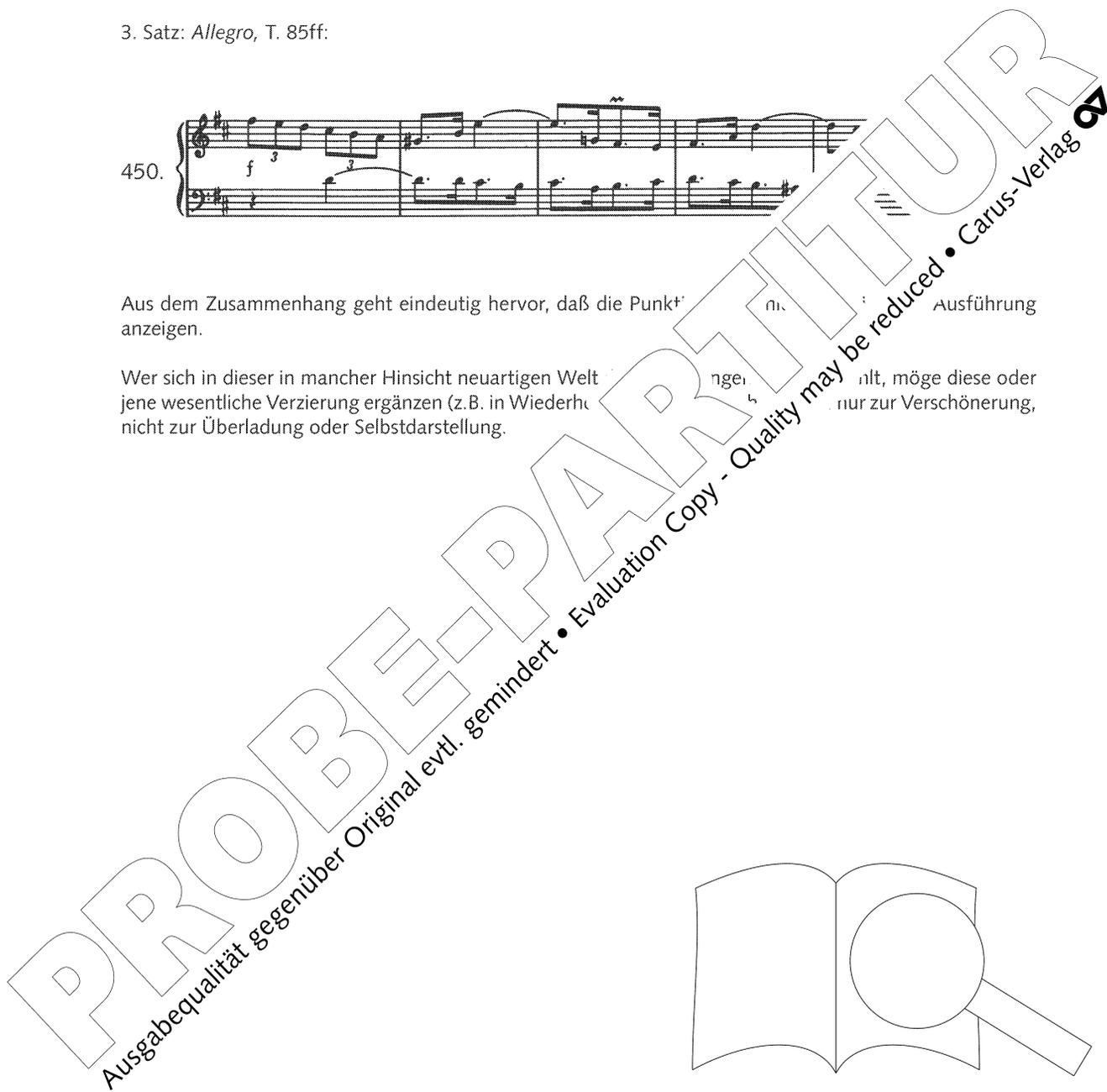
3. Satz: *Allegro*, T. 85ff:

450.



Aus dem Zusammenhang geht eindeutig hervor, daß die Punkt-
ausführung

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 ... spielen.

War die Setzung der Legatobögen bei C.Ph.E. Bach schon ... als bei seinem Vater (Gleichzeitigkeit von verschiedenen Artikulationstypen ...): es gibt kaum unbezeichnete Passagen.

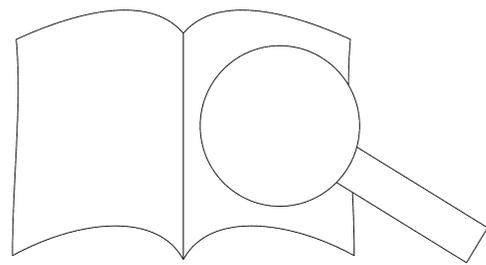
Da Beethovens Aussage über Mozarts Non-Legato ... wahrheit entspricht (s. Teil A, Kap. I.3., S. 29), sind die Bögen einerseits durch ... ger“, andererseits aber auch als Betonungsbögen im früher erklärten Sinne ... oder 10 vier Betonungen im Takt, ist in T. 8 nur die Eins akzentuiert. Das F ... ist ebenfalls nicht mehr tabu, siehe T. 30f oder 65ff. Solches geschieht auch ...“, die in die Takt-Eins hineinführen, wie in T. 50f.

Während bei T. 65ff (im Auto ... eingebunden ist, bricht der Bogen ab T. 68 merkwürdigerweise beim T ... Czerny ist die Regel überliefert, daß der Bogen als durchgehend gilt, wenn er ... von Taktstrich zu Taktstrich gezogen ist.

Mozart benutzte sowohl ... ankte, um differenzierte Angaben zur Kürzung zu geben

(vgl. die Henle-Edition ... Die im Autograp. ... Angaben *p* und *f* sowie die Verzierung im T. 127 sind – wohl von anderer ... um Walzenstecher?).

Jetzt Nür ... technisch problematisch ist die Gleichzeitigkeit von zwei Trillern in einer Hand ... von der rechten gespielt werden; fol ...



PROBE-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).

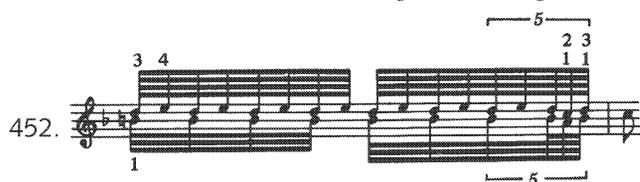
T. 15 u.ä.: 8tel c² links übernehmen.

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



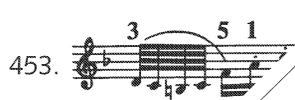
T. 34 u.ä.: der Vorhalt bekommt etwa die Hälfte der zur Verfi^{...} darauffolgende 16tel als 32stel ausgeführt werden (vgl. hierzu

T. 50f: 32stel gis' eventuell links übernehmen.

T. 59 u.ä. (T 125ff!): 32stel ohne Legatobogen der

T. 61: alle Zweiergruppierungen (außer der ers

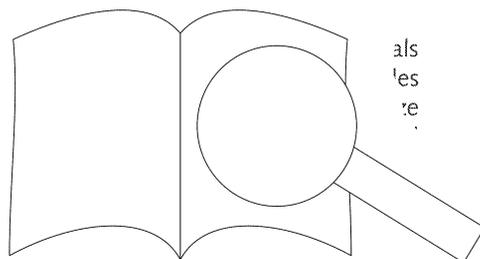
T. 140: der Doppelschlag kann rhythmi^{...} ausgeführt werden:



T. 143: man ka^{...} Sopran weglassen.

Die Auth^{...} in beiden anderen Compositionen Mozarts ist nicht gesichert. Hier ist der Bo^{...} gleich am Anfang der:

Font^{...} (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
re

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 Trillernachsschläge, 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, ... pfehlsenswert, die Nachschläge stets wie in T. 71ff auszuführen. Ein *point* ... kann an manchen Stellen hilfreich sein.

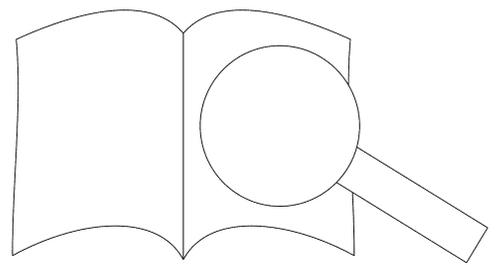
T. 59: g^2 muß wegen des ... weigen, auf Taktteil 3 schlägt man den Ton neu an. In T. 100 analog verfaß

T. 62 und 105: h. ... werten durch Vorschläge (vgl. Kap. II.5., S. 242).

T. 63: Aus ... wie in *Andante* (KV 616), T. 28.

T. 91: *cri* ... erdem 4tel f 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 doppelpunktieren, damit das punktierte Verhältnis erhalten bleibt. Ausführung etwa:



(Vgl. Bsp. 440 u. 441.)

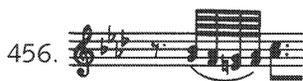
„Fantasie“ in f (KV 608)

Eine groß angelegte, der französischen Ouverture 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 C in der Klassik normalerweise eine ' Durch das hier beigefügte Allegro und die anfangs volltaktig wechseln' ganztaktige Entwicklung. Es empfiehlt sich, das Tempo – trotz Alle ruhiger zu nehmen als in den Fugen (dabei nicht doppelpunktier Der ausgeschriebene Doppelschlag kann kaum anders als wie



Das groß notierte 16tel fügt sich also ganz "ndante, KV 616, T. 140).

T. 6f: es ist nicht unbedingt nötig, de auszuführen. In T. 66ff gehen dabei zwar mozartsche Töne verloren, was aber e eine Verlangsamung des Tempos auf Grund der technischen Schwierigkeit

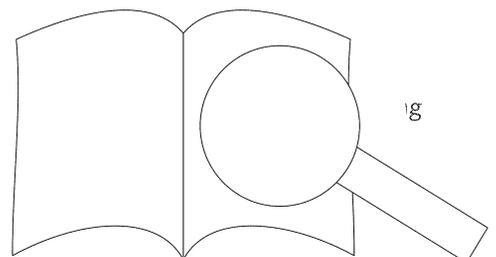
T. 9: links deutlich zwisch absetzen). ts dagegen dicht artikulieren (vor der Eins in T. 10 aber

T. 12: Tiraten.

T. 13: fol- s Fugenthemas ist in jedem Fall abzulehnen:



or und nach der mit einem Staccatopunkt ' 8tel-Note (etwas) abgesetzt werden. Die H den 8tel-Figurationen beende man besonders w



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

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⁺ zusammengehörig darstellen (wenig artikulieren, dafür mehr Agogik). Man suche darüber hin⁺ 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 S

T. 118ff: Legatobögen mit Betonungsfun.

T. 123ff: beide Hände auf dem

T. 129: Vorschläge event

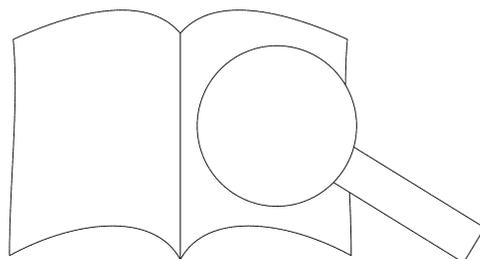
T. 138ff: *tr* als Dor

T. 143ff: zur rutschen. des Pedalsolos kann man hier auf der Bank etwas nach rechts

T. 151⁴⁶: *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

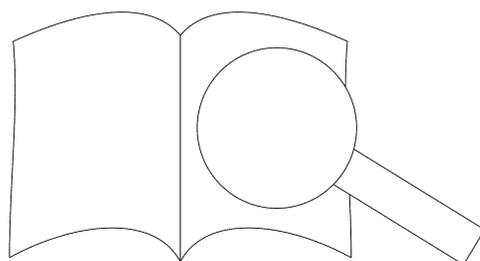
T. 171ff: die Fuge im Pleno (ohne Zungen).

T. 196ff: die folgende, der Peters-Edition nahestehende Stimmenverteilung wird vorgeschlagen:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is numbered 196 and the bottom staff is numbered 458. Both staves are in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The music consists of a series of chords and melodic lines. There are two trills marked 'tr' in the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

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:

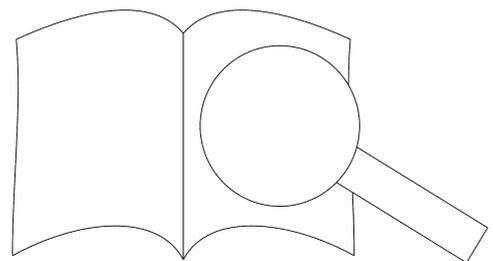
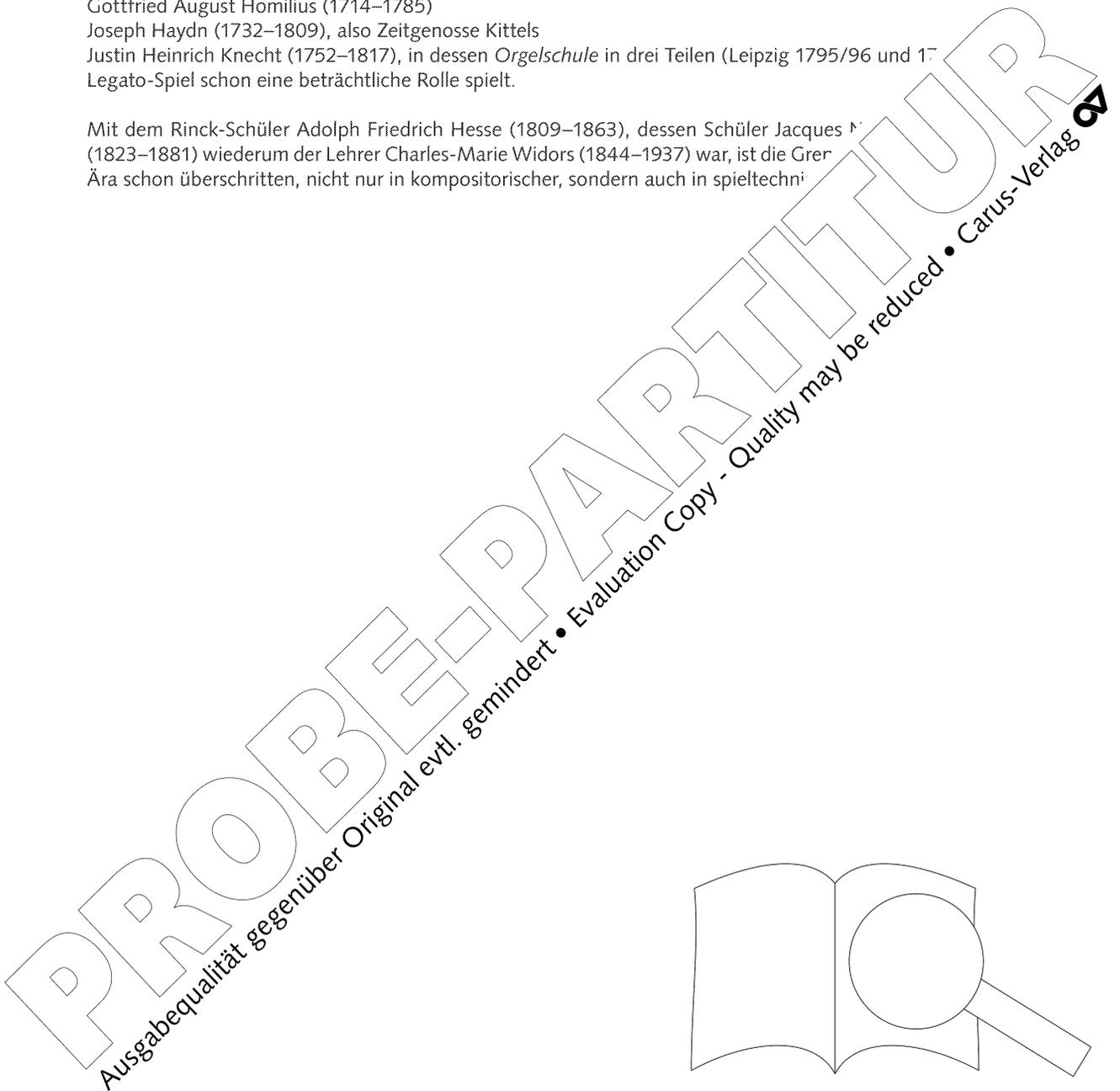
Johann Peter Kellner (1705–1772)

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 Widors (1844–1937) war, ist die Große Ära schon überschritten, nicht nur in kompositorischer, sondern auch in spieltechnischer Hinsicht.



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 persönliche Sache.

Wenn die Musikpraxis aber von der um sie herum betriebenen Wissenschaft nicht als „richtig“ anerkannt wird, so ist das ein Warnzeichen. Wenn die Musikpraxis aber von der um sie herum betriebenen Wissenschaft als „richtig“ anerkannt wird, so ist das ein Warnzeichen. Wenn die Musikpraxis aber von der um sie herum betriebenen Wissenschaft als „richtig“ anerkannt wird, so ist das ein Warnzeichen. Wenn die Musikpraxis aber von der um sie herum betriebenen Wissenschaft als „richtig“ anerkannt wird, so ist das ein Warnzeichen.

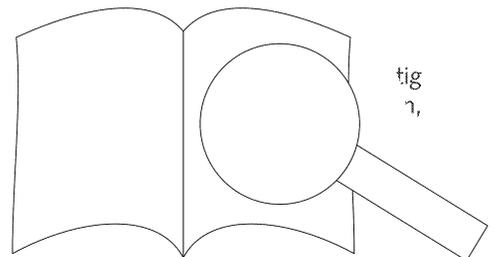
Wir müssen zugeben: wer viel in den Quellen liest, dem zeigt sich ein zunehmend vielfältiges, teilweise widersprüchliches Bild der Aufführungspraxis. Die historischen Lehrbücher nach heutigen Ansprüchen oft ungeeignet, die technischen und musikalischen Vorgänge zu scharf zu beschreiben; sie geben gewiß an manchen Stellen höchst private Ansichten wieder (siehe auch die vielen 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 eine Ausnahme vorzieht. (Beispiel: Bachs Angabe zum Anzeichen triolischer Bewegungen, die nicht immer folgt.) Hinzu kommt, daß ein Spieler, damals wie heute, ein Instrument, Raum und Tagesform stets unterschiedlich musiziert (siehe auch 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 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 „Que“ subjektiven Deuter hocharbeiten. Es gibt recht wenige Problemstellungen, die eine Lösung gibt. Gottlob, sonst wäre Kritik ein rein akademischer

Die historische Aufführungspraxis liegt meiner Meinung nach es wagen, den „Romantiker“ in sich, spricht einmal gegen die Regeln sprechen. Denn aus dem Vogel (B 119). Dies darf natürlich nicht auf Kosten



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.

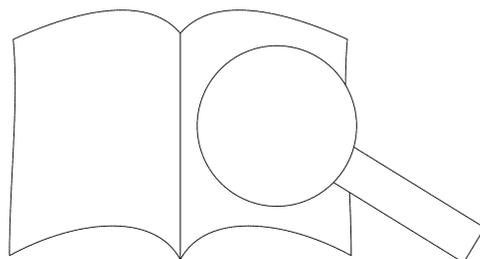
Bedeutete das (Früh-)Barock den Anfang subjektiver Emotionalität in der Musik, so war die Hoch- und Spätromantik ihr Höhepunkt. Da wir nach diesem Gipfel leben und wirken, können wir kaum wieder zurück zu einem etwas „Weniger“ oder einem „Anders“ in emotionaler Hinsicht. Insofern ist Wagner für uns alle, 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 REIDEMANN (Bd. IIIff), Amadeus, Winterthur 1977ff

RÖSNER, Helmut: *Nachdruckverzeichnis des Musikschrifttums – Reprints*, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 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 Century*, Nashville, Tennessee 1988

Gute Einführung für solche Anfänger, die sich ausschließlich mit älteren Stücken befassen 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 Historical Approach*, Hill, N.C., USA 1986

Hauptsächlich eine gründliche Einführung in die Spieltechnik mit originalem oder von der Verfasserin zusammengestellten Stücken verschiedener Meister werden mit originalem oder von der Verfasserin zusammengestellten Fußsätzen mitgeteilt. Auch die romantische Spieltechnik wird erörtert.

ZWEIMÜLLER, Maximilian: *Orgelbau*, Wien 1988

3. Allgemeine Einblicke

DONINGTON, John: *Early Music, New Version*, Faber and Faber, London 1989

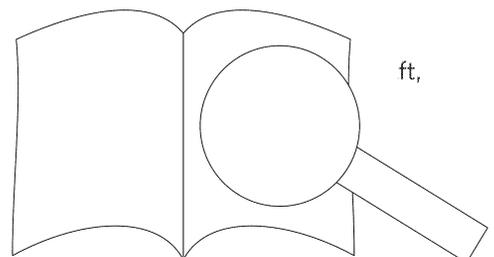
FERGUSON, John: *Early Music Interpretation from the Fourteenth to the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 1988

FERGUSON, John: *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, Oxford 1988

FERGUSON, John: *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Schöningh, Paderborn 1988

FERGUSON, John: *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, Oxford 1988

FERGUSON, John: *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, Oxford 1988



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* (Macmillan, 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.

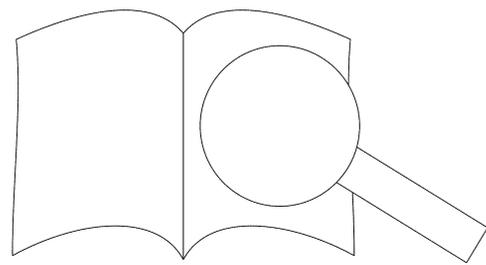
KLÖPPEL, Renate: *Die Klaviertastatur als physiologische und psychologische Grundlagen zur Praxis*, Schott, Mainz 1975

Zu Kap. I.3./4.

LOHMANN, Rolf: *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, G. Bosse Verlag, Regensburg 1978

LOHMANN, Rolf: *Die Artikulation im Orgelspiel des 17. Jahrhunderts*, G. Bosse Verlag, Regensburg 1978

LOHMANN, Rolf: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgelwerken*, G. Bosse Verlag, Regensburg 1985



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

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*. München 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*. Zur Entmechanisierung der Musik, Wort und Welt Verlag, Innsbruck 1980
Eine sehr interessante Abhandlung über die Klaviermechanik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie behandelt zwar eher die Musik im Bereich des Früh- und Hochbarock von erheblichem Interesse.

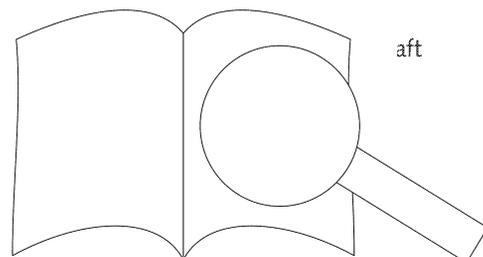
WEINLAND, Helmut: „Händels Lösung. Ein Beitrag zur Tempodiskussion“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1980, S. 10–12
Widerlegt unwiderleglich die Behauptungen in obiger Publikation Talsmas.

Zu Kap. II.2./3

KELLER, Hans-Joachim: *Die Artikulation*, Bärenreiter, Kassel 1955
Eine in der Musikwissenschaft weit verbreitete Einführung in diese beiden Interpretationsaspekte. Für den kritischen Leser ist zu beachten, da der Markt sonst wenig deutschsprachige Literatur zu diesem Thema anbietet.

WILHELM, Hans-Joachim: *Die Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1984
Hilfsmittel und Vorschläge für eine adäquate musikalische Darstellung.

WILHELM, Hans-Joachim: *Die Incisionslehre bis Johann Mattheson*, Cent



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 Heine, 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. Katzschler*, 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 secundo 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

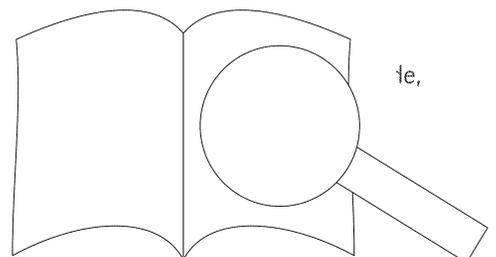
KLEIN, Heribert: *Orgelbau bei Frescobaldi*, Schott, Mainz 1989

WOLF, Uwe: *Orgelbau in der Barockzeit*, 2 Bde., Merseburger, Kassel 1992

Zu Kap. I.2.

Div. Autoren: *European Baroque Masters, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, herausgegeben von Stanley Sadie, Oxford University Press, Oxford 1980

WOLF, Uwe: *Sweetinck*, Oxford Studies of Composers 22, Oxford University Press, Oxford 1992



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 inege-
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 l'organe français de 1661–1789*, Edition Champion, Paris 1988ff

Für den Orgelspieler sind Band I und II von Interesse.

Zu Kap. I.4.

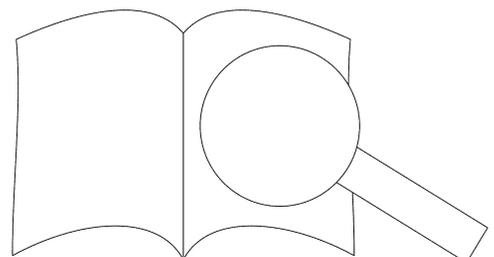
Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Tagungsbericht, hrsg. von Walter Salmen, Musikverlag Bärenreiter, Kassel 1979

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 Johann Sebastian Bachs*, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1980
In manchen Details äußerst spekulativ.

Zu Kap. II.4.

KAUFFMANN, Georg Friedrich: *Harmonische Studien*, Bärenreiter, Kassel 1980
Den *Praeludia... über die bekanntesten Chora*.
Registrierungen vorangestellt.

KLOTZ, Hans: *Studien zu Bachs Registrierungen*, Bärenreiter, Kassel 1984
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985

Zu Kap. II.5.

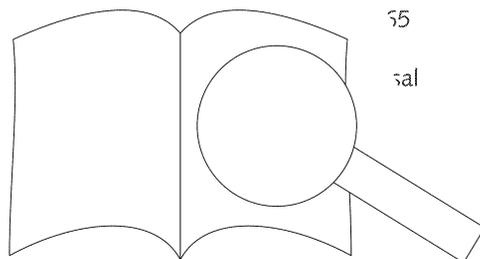
KLOTZ, Hans: *Die Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Bärenreiter, Kassel 1984
Die gleichen Grundlagen, wie in den unter Teil A, Kap. II.4. genannten Publikationen.

Kap. III.

OTTE, Hans-Joachim: *Philipp Emanuel Bach*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1982

Das Verhältnis zur Orgel und zur Orgelmusik

Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung



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 (1907), BVK F: BVK, *Musik*, Bd. 54 u. 55, H. Litolffs Verlag

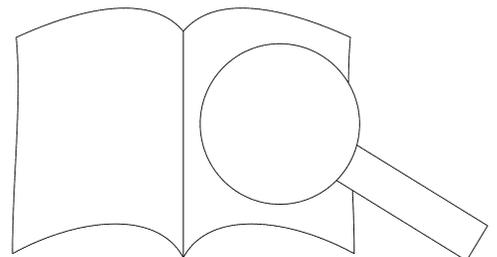
SCHLICK, Arnold

Orgelkompositionen

Tabulatur (1907), BVK F: BVK

II. Die in Teil A genannten Werke

Organ Composers (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 F*

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*, 197

Bd. III: *Il secondo libro di Toccate 1627–1637*,

Bd. IV: *Il primo libro di Capricci 1624, 19*

Bd. VI: *Il primo libro delle Fantasie a c*

Bd. VII: *Recercari e canzoni frances*

Bd. IX: *Canzoni alla francese in partit*

Bd. X: *Fiori musicali 1635* (Tavini)

Die beiden Toccatenbär

Handschriftlich über

Bd. 1: *Toccaten*

Bd. 2: *Canzo*

Bd. 3: *Hv*

Orge

1

Canzoni alla Francese (1645)

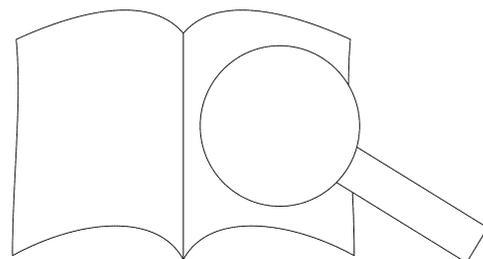
Capricci, Ricercari und Canzoni (16

der Toccaten, Partiten usw. (1637)

der Toccaten, Canzonen usw. (1637)

„ (1635)

11 und 1 Toccata aus „Fioretti del Frescobaldi“ (G



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

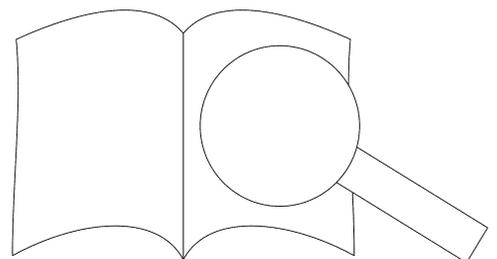
MERULO, Claudio:
Collected Keyboard Compositions (Judd), CEKM 47/1–5
Toccate per organo (3 Bde.) (Dalla Libera), Ricordi
F der Toccatenbücher: ES
Ricercari d'intavolatura d'organo, libro primo 1567
F: *Ricercari d'intavolatura d'organo* (1605), Forni
Versetti d'organo (Dalla Libera), ZB

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

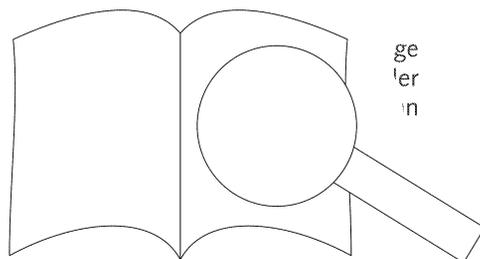
BUXTEHUDE, Dietrich:
Orgelwerke in 4 Bänden (Beckmann), BH
Bd. I,1: 18 Präludien
Bd. I,2: Toccaten etc.
Bd. II,1: Choralbearbeitungen A-Ma
Bd. II,2: Choralbearbeitungen Me-W

Orgelwerke in 4 Bänden (Hedar), Wilh. Hansc
Bd. 1: *Passacaglia, Ciaconen und Canzon*
Bd. 2: *Präludien und Fugen*
Bd. 3: *Orgelchoräle* (Choralvariatio
Bd. 4: *Choralvorspiele*

Orgelwerke in 5 Bänden (Keller), PT, 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*

...en, nicht mehr ganz jungen Ausgaben
... bei K. Beckmann. Erst ein Vergleich mel
... "wissenschaftlichen" Ausgabe vorhandenen ausf
... ersierten ein einigermaßen genaues Bild von de
... Gesamtausgabe der Werke Buxtehudes ist in Vorb



ge
'er
in

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

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

Samuel-Scheidt-Werke, Band 6/7 und 7

Ausgewählte Werke (Keller)

Görlitzer Tabulatur (1)

Alamanda (Bruy)

SPEUY, Hr

De Psalm

S,

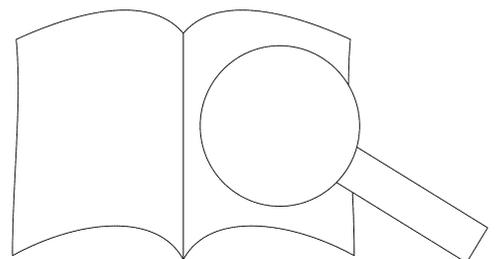
Instrumental Works (Leonhardt/Annega)

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^e ton (Gorenstein), Éditions
F: FZ

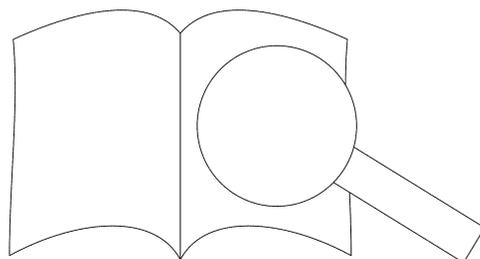
CORRETTE, Michel:

Premier Livre d'Orgue/No iv
und Bornemann (Dufou
Deuxième Livre de Piè 2
Troisième Livre de nemann
Nouveau Livre (ugon), Bornemann
„OeL 77–79“

COUPER

Pièces (Oroney). Éditions de l'Oiseau-lyre
Pièce
F r 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)

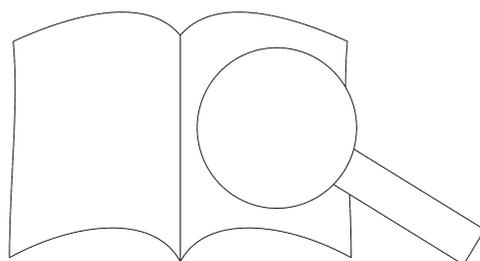
NIVERS, Guillaume-Gabriel:
Premier Livre d'Orgue (Guilmant), Johnson Reprint
Second Livre d'Orgue (Guilmant), Johnson Reprint
Troisième Livre d'Orgue (Guilmant), Johnson Reprint
F aller drei L:

RAISON, Louis:
Premier Livre d'Orgue (Guilmant), Johnson Reprint
F: FZ (auch OeL 55/56, 58/59, 61 (3 Bde.))

RAISON, Louis:
Premier Livre d'Orgue (Guilmant), Johnson Reprint
F: FZ (auch OeL 39/40, 43/44 (2 Bde.))

RAISON, Louis:
Premier Livre d'Orgue (Guilmant), Johnson Reprint
F: FZ (auch OeL 39/40, 43/44 (2 Bde.))

RAISON, Louis:
Premier Livre d'Orgue (Guilmant), Johnson Reprint
F: FZ (auch OeL 39/40, 43/44 (2 Bde.))



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 Mitteldeutschland

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)

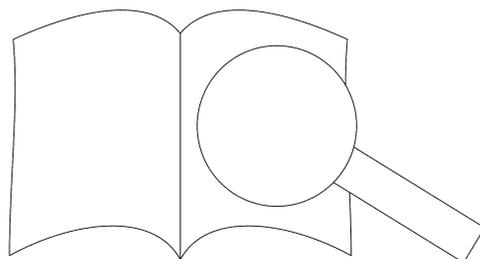
HOFHAIMER, Paul:
Salve Regina (Radulescu), Doblinger
Tannernack (Radulescu), Doblinger

KERLL, Johann Kaspar:
Sämtliche Werke für Tasteninstrument
Heft I: *Toccaten I – VIII*
Heft II: *Canzona I – VI*
Heft III: *Ciaccona/Passacaglia*
Heft IV: *Modulationen*

Sämtliche Werke (Lernia), UE
Bd. I: *Motetten*
Bd. II: *Orgelwerke*
Bd. III: *Klavierwerke*

Organische (4 Bde.) (Radulescu), Doblinger
Verlag Helbling

Novum Organicum (Walter), Copenrath



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*) (ester

PRESTON, Thomas:

Werke in *Early Tudor* ell/Stevens), SB

PURCELL, Henry:

Organ Works

REDFERN, John:

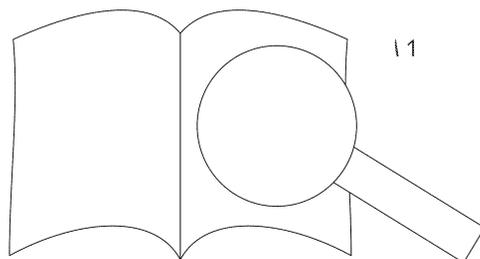
Werk ic I und II (Caldwell/Stevens), SB

(s. o.)

, das in *Keyboard Music of the Fourteenth*

Keyboard Works (Stevens), Hinrichsen

in *The 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*

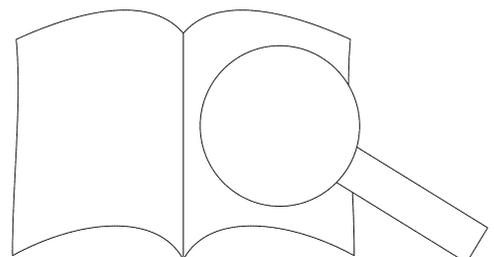
B. Faksimiles

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 (Bach), ST/Universal Edition

Orgelwerke (Bach)

Band 1: *Choralvorspiele* (Bach) –134, 84–87)

Band 2: *Choralvorspiele* (Bach) (Wq 70,7/H 107), *Fuge in d*, *Fantasie und Fuge in c* (Wq 199,7/H 103),

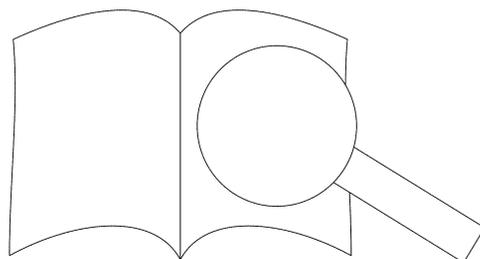
Fuge in g (Wq 199,7/H 103), *Adagio per il Organo* (Wq deest/H 335)

(Buys), Harmonia-uitgave

Ersten Erstdruck J.K.F. Rellstabs von 1751

(Doot), Broekmans

(Wq 34/H 444) für Orgel (Cembalo), Streicher



PROBEPARTITUR
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

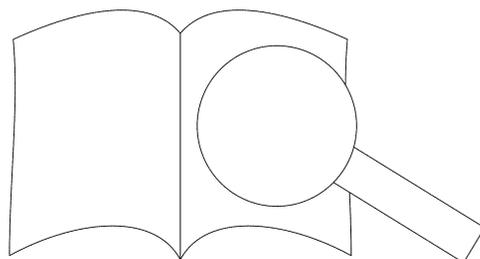
KNECHT, Justin Heinrich:
Stücke aus der *Orgelschule* samt Auszüge (Lohoff, Forberg)
Bd. I: *Variationen*
Bd. II: *Rondos und Cantabiles*

Die Auferstehung Jesu, ein Tonstück (Lohoff, Forberg), Universal Edition

Drei Trios/Kleines Oboenquartett (Lohoff, Forberg), Harmonia-uitgave

KREBS, Johann Ludwig:
Sämtliche Orgelwerke
Bd. I: *Praeludien*
Bd. II: *Praeludien*
Bd. III: *Cantatas*
Bd. IV: *Choralsvorspiele*

Choralsvorspiele, 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

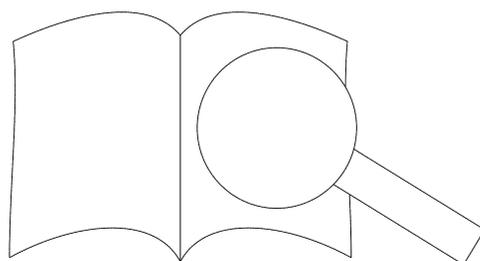
Ausgewählte Orgelwerke (Hänlein), PT

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 \checkmark -erfolgen.

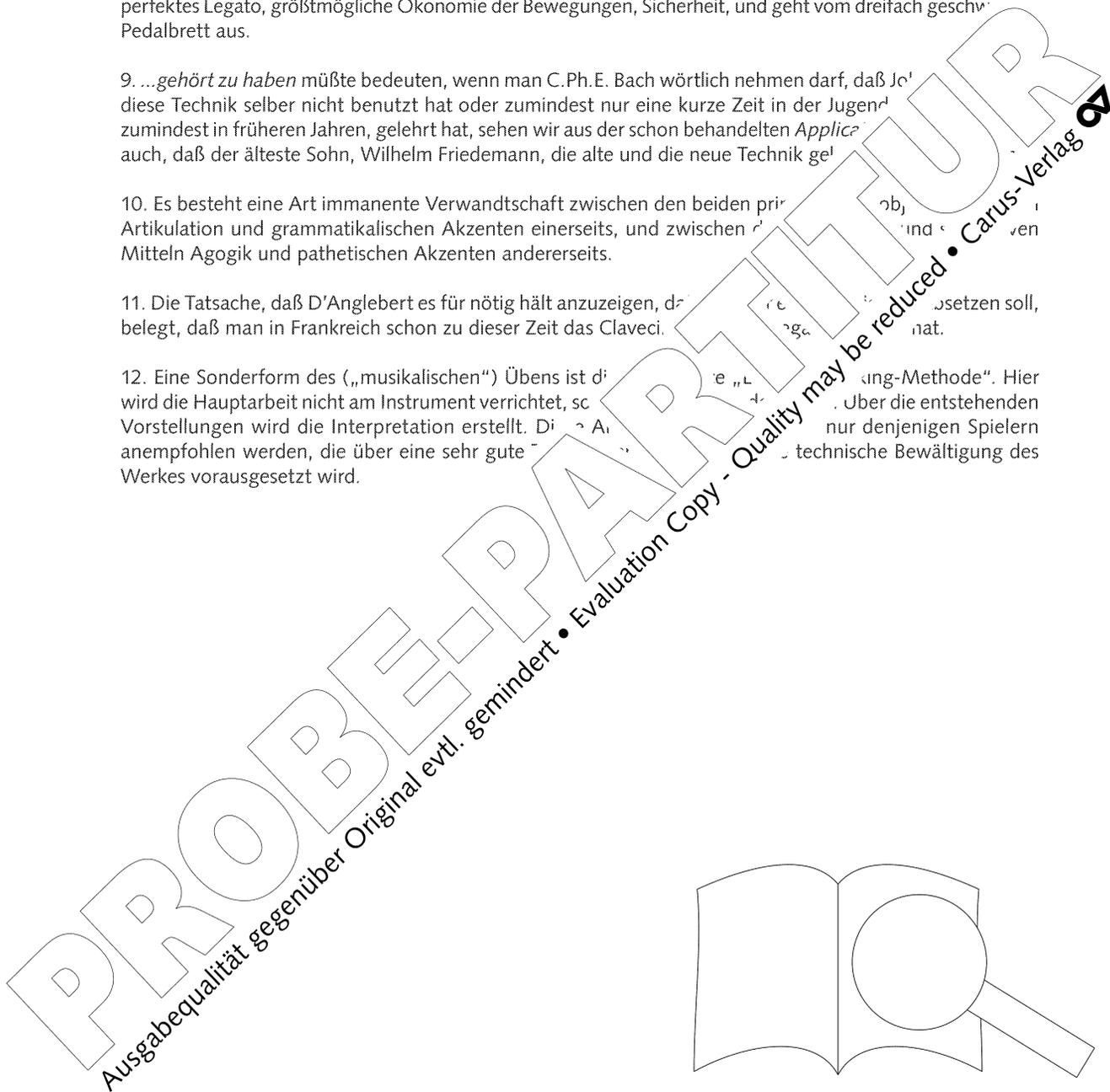
8. Die Germani-Technik (nach ihrem „Erfinder“, dem Petersdom-Organisten Fernando Germani genannt) basiert auf völliger Gleichstellung von Spitze und Absatz, die in möglichst regelgebundener Abfolge eingesetzt werden. Diese Spieltechnik hat folgende Zielsetzungen: vollkommene rhythmische Gleichmäßigkeit, 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 prim. Artikulation und grammatikalischen Akzenten einerseits, und zwischen r' und s' ven Mitteln Agogik und pathetischen Akzenten andererseits.

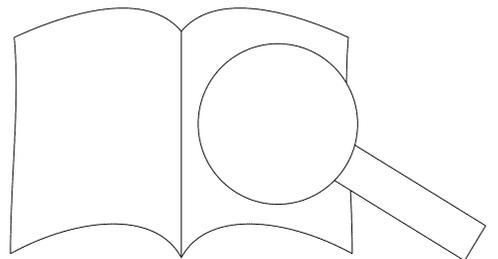
11. Die Tatsache, daß D'Anglebert es für nötig hält anzuzeigen, daß man in Frankreich schon zu dieser Zeit das Claveci. nat.

12. Eine Sonderform des („musikalischen“) Übens ist die „L. ang-Methode“. Hier wird die Hauptarbeit nicht am Instrument verrichtet, sondern über die entstehenden Vorstellungen wird die Interpretation erstellt. Diese Art nur denjenigen Spielern anempfohlen werden, die über eine sehr gute technische Bewältigung des Werkes vorausgesetzt wird.

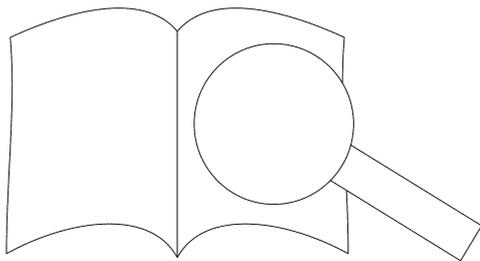


Index

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

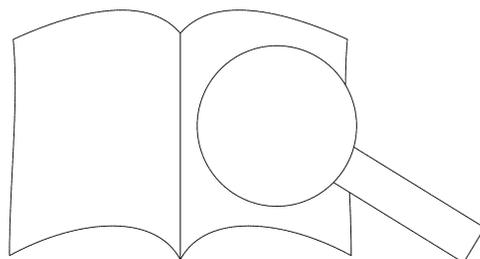


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



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, 15f
 – Praeludium in g (149) 43, 14f
 – 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 in e (210) 150,
 Heiland (211) 46
 (18) 155, 158
 et der Morgenstern (223) 133

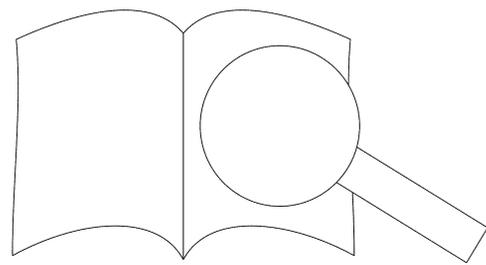
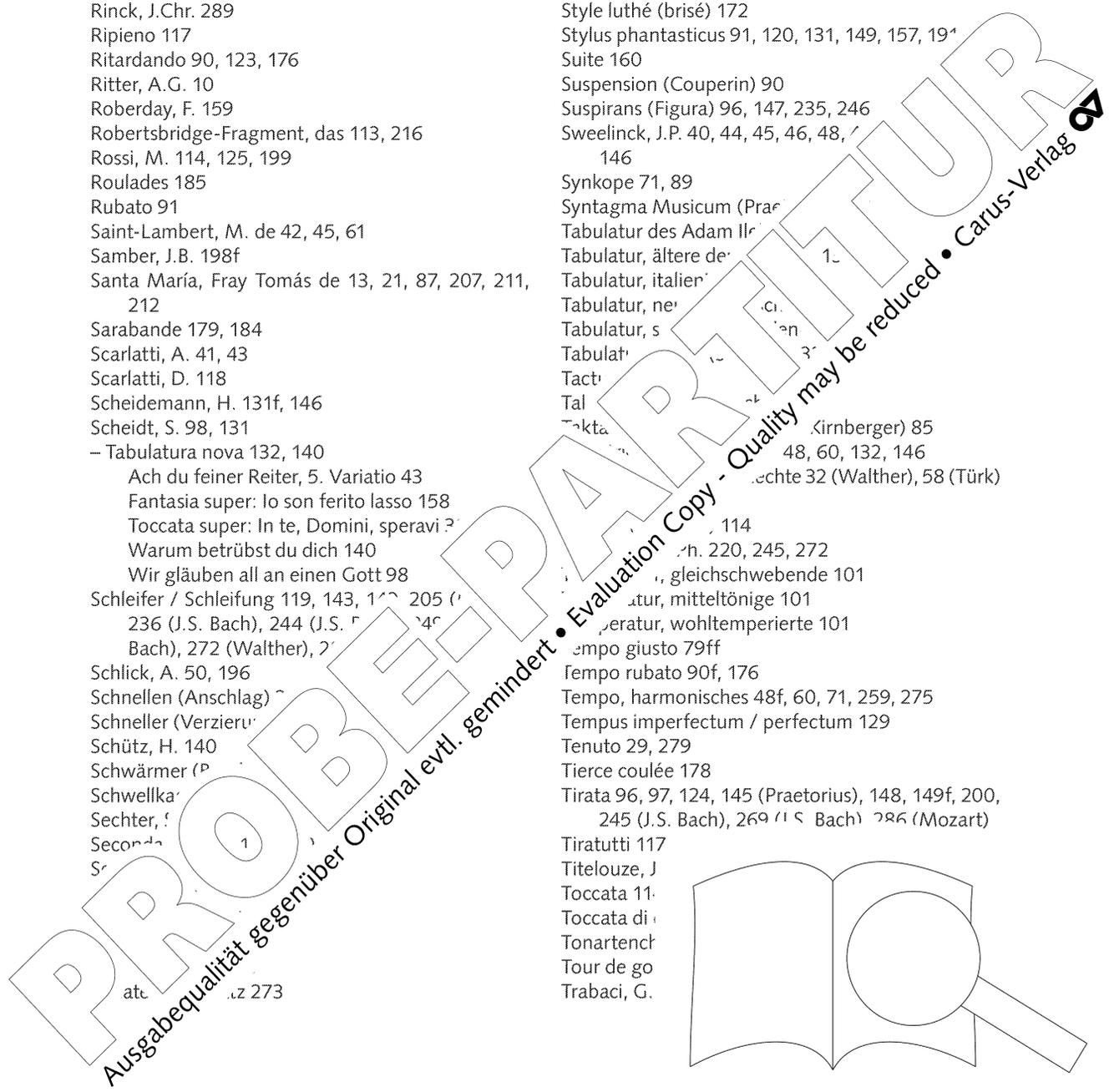
Cabanilles, J. 207, 212
 Cabezón, A. de 95, 100, 207
 Cadence (tremblement) simple 174
 Cadence particulière (Raison) 195
 Cadireta 209
 Caeremoniale Parisiense 160
 Cammer–Styl 81
 Cantabile 122, 313
 Canzona (alla francese) 117, 129, 158
 Canzonetta 158
 Capriccio 129
 Carreras extraordinarias (Correa) 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, 1
 Circulo 96, 245
 Clamatione (Diruta)
 Clavichord 9, 12
 Clérambault, J.
 Codex Faer
 Coelho
 Color
 Co
 Con
 – Copel, Koppel) 198
 – Composé 162
 – 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 de
 Couperin, F.
 – Messe pc
 Dialog
 – Messe pc
 Cromc
 Plein c



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequität gegenüber Original evtl. gemindert • 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 (J.S. Bach), 236 (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
 Schwellkä 107
 Sechter, J. 107
 Seconda 107
 S... 107

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 (Prax) 107
 Tabulatur des Adam Ill 107
 Tabulatur, ältere deutsche 107
 Tabulatur, italienische 107
 Tabulatur, neapolitanische 107
 Tabulatur, spanische 107
 Tabulatur, süddeutsche 107
 Tact 107
 Tal 107
 Takta 107
 Kirnberger) 85
 Walther) 48, 60, 132, 146
 Walther) Rechte 32 (Walther), 58 (Türk)
 114
 220, 245, 272
 gleichschwebende 101
 Tabulatur, mitteltönige 101
 Tabulatur, 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

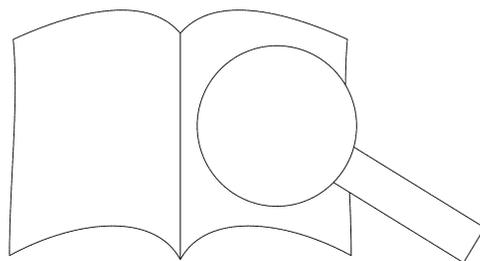
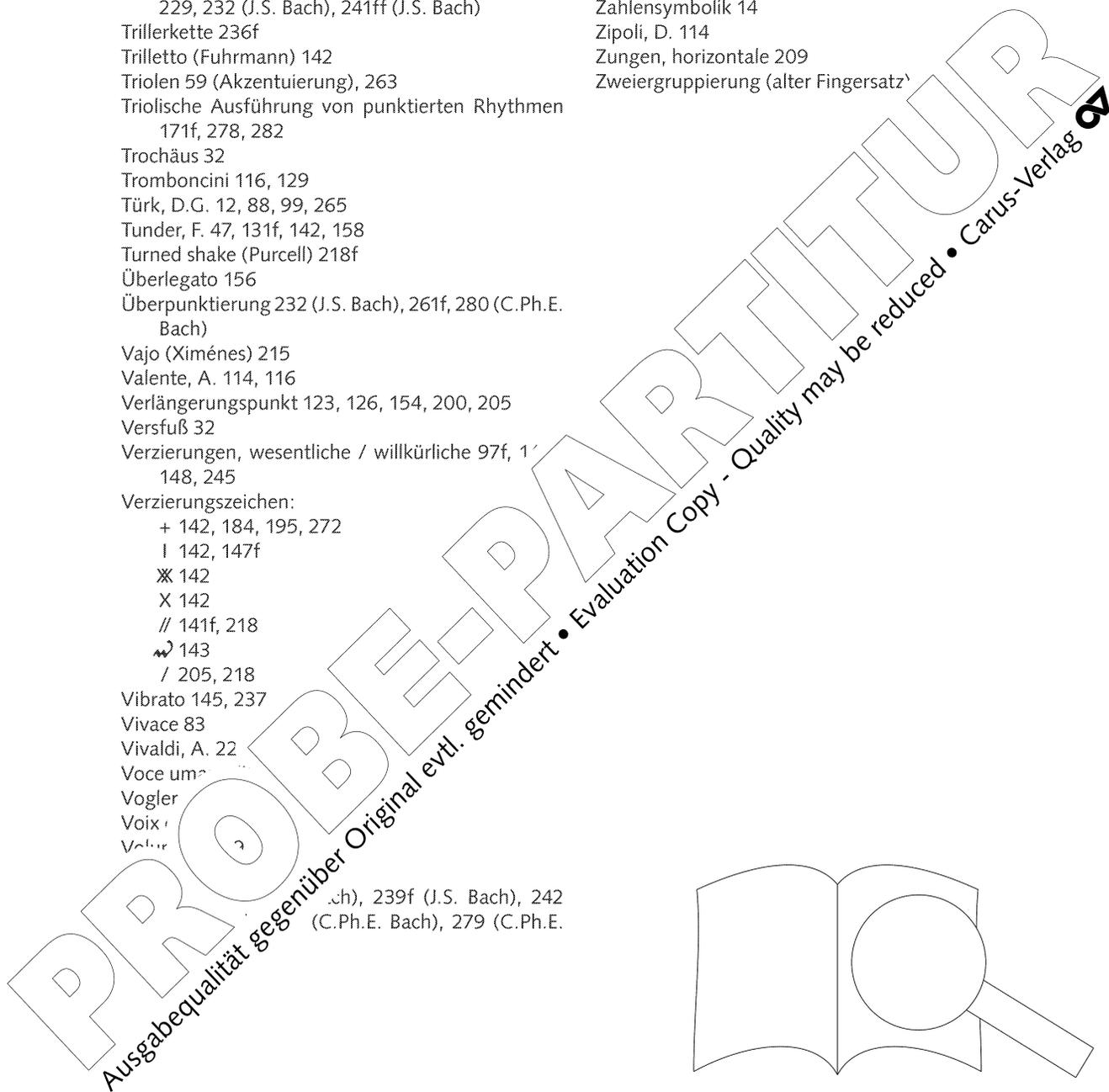
Ximénes (Jiménes), J. 207, 215

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)
Ricercari, et Canzoni francese (Gilbert/Stembridge)

Fiori musicali in partitura (Stembridge), A-

GABRIELI, Andrea:
Sämtliche Werke für Tasteninstrumente, Doblinger
Bd. 1: *Intonatione*
Bd. 2: *Ricercari*
Bd. 3: *Il terzo libro di Toccate*
Bd. 4a un: *Canzoni arie*
Bd. 5: *Canzoni arie*
Bd. 6: *Canzoni arie*

10 – 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*
Bd. 5: *Choralbearbeitungen*

LÜBECK, Vinzenz:
Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke (2 Bde.), Carus-Verlag

Orgelwerke, Edition Cantate Domino

Hieronymus:
Orgelwerke (Beckmann), ST
Magnificats, 2 Choralphantasien
19 Hymni
Bd. 3: *10 Kyries und andere Werke*

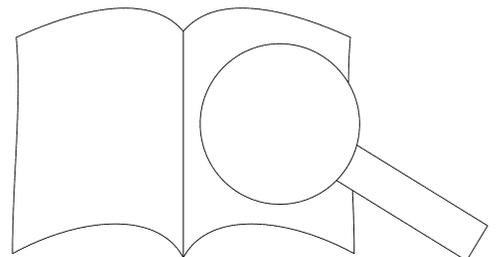
PRAETORIUS, Jakob (II):
Sämtliche Orgelwerke (Beckmann), ST
Drei Praeambula, Magnificat-Bearbeitungen (Belotti), Carus

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

