HANDBUCH
AUFFÜHRUNGS
PRAXIS

Matthias Schneider

ORGEL

Band 1: Vom Mittelalter bis Bach

Bärenreiter

Matthias Schneider

HANDBUCH AUFFÜHRUNGS PRAXIS ORGEL

Band 1: Vom Mittelalter bis Bach

Bärenreiter
Kassel Basel London New York Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2019
© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2019
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Umschlagfoto: Klaviatur der Manderscheidt-Orgel in Fribourg, Saint-Nicolas,
Chororgel (© Matthias Schneider)
Lektorat: Sven Hiemke, Hamburg, und Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen, Köln
Layout und Satz: Dorothea Willerding
Notensatz: Matthias Schneider und Dorothea Willerding
ISBN 978-3-7618-7175-1
DBV 221-01
www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort 7

Einleitung 9

Kontexte und Konventionen 11 Notation 13 Artikulation und Akzentuierung 18 Übungen zum lebendigen Anschlag mit historischen Fingersätzen 21 Fingersätze / Applikaturen 22 Tempo 26 Umgang mit historischen Orgeln 27

1. Orgelmusik des Mittelalters und der Renaissance 32

Die Sammlungen 33 Die Valeria-Orgel 39 Verzierungen 40 Stil 42 Spielweise 42

2. Norddeutsche Orgeltabulaturen auf der Schwelle zum Barock 47

Die Sammlungen 48 Spielweise 50 Die Orgel von St. Jacobi in Hamburg 52

3. Girolamo Frescobaldi und die italienische Orgelmusik 59

Die Toccaten 61 Applikatur 64 Ornamentierung 65 Weitere Toccatentypen 66 Die Orgel in San Nicola, Almenno San Salvatore 67 Toccaten anderer italienischer Komponisten 68 Weitere Gattungen der Tastenmusik 70 Tempo- und Taktangaben, Proportionen 72

4. Jan Pieterszoon Sweelinck und seine Schule 76

Fantasien und Toccaten 78 Kirchenlied- und weltliche Liedvariationen 81 Die große Orgel der Oude Kerk zu Amsterdam 86 Die kleine Orgel der Oude Kerk zu Amsterdam 88 Die Spielweise 89 Zur Ornamentierung 92 Die Registrierpraxis 92

5. Samuel Scheidt und die »Tabulatura nova« 99

Die »Tabulatura nova« 100 Artikulationsangaben und Applikaturen 105 Zur Ornamentierung 111 Zur Registrierpraxis 112 Die Orgel der Moritzkirche zu Halle (Saale) 113

6. Dieterich Buxtehude 116

Die Toccaten 119 Die Choralfantasie 126 Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck 129 Ostinate Formen 131 Zur Ornamentierung 133 Die Registrierpraxis 135 Die Spieltechnik 138

7. Froberger – Pachelbel – Muffat: Die süddeutsche Orgelmusik 143
Johann Jakob Froberger 143 Johann Caspar Kerll 146 Johann Pachelbel 149 Georg Muffat 156 Applikatur 158 Verzierungen 158 Die Orgel der Hofkirche in Innsbruck 160 Registrierung 162 Der »Stylus phantasticus« 163

8. Cabezón – Correa de Arauxo – Cabanilles: Die iberische Orgelmusik 166
Antonio de Cabezón und der Tiento 167 Ausführung 168 Fingersätze 169 Ornamente 169 Die Orgel der Kathedrale von Segovia 172 Francisco Correa de Arauxo und der Tiento de medio registro 175 Juan Cabanilles und der Tiento de falsas 176 Weitere Gattungen und Komponisten 177

9. François Couperin und die französische Barockmusik 180
Guillaume-Gabriel Nivers 181 Nicolas-Antoine Lebègue 183 François Couperin 184 Liturgische Verwendung von Orgelmusik 185 Charakteristika der klassischen französischen Orgel 187 Die Orgel von Saint-Gervais, Paris 190 Ornamente 199 Fingersätze und »inegales« Spiel 205 Nicolas de Grigny 207 Louis Daquin und die Noëls 208

10. Johann Sebastian Bach 214
Bachs Werdegang als Organist 214 Bachs Spieltechnik 215 Bachs Registrierpraxis 218 Die Georg-Christoph-Stertzing-Orgel der Georgenkirche zu Eisenach 218 Die Johann-Friedrich-Wender-Orgel der Neuen Kirche zu Arnstadt 220 Bachs Verzierungspraxis 224 Ohrdruf 229 Lüneburg 230 Arnstadt 231 Mühlhausen 237 Die Orgel der Weimarer Schlosskirche 239 Weimar 239 Leipzig 252 Die Orgel von Fraureuth (Gottfried Silbermann) 259

Orts- und Personenregister 263

Abbildungsnachweis 267

Vorwort

Ein Handbuch der Aufführungspraxis? Die Feinheiten der Ausführung eines Orgelwerks mit Worten wiederzugeben, liegt keineswegs nahe. Die Gestaltung von Anschlag, Artikulation und Phrasierung in allen ihren Nuancen fordert eher das gegenseitige Vorspielen und gemeinsame Musizieren als eine schriftliche Abhandlung. Die Möglichkeiten der Interpretation sind so vielschichtig wie die Musik selbst, und Hinweise zur Gestaltung der Parameter, die zu einer gelungenen, ja inspirierenden Aufführung eines Musikstücks führen sollen, finden wir nur zum Teil in den Noten – oftmals können wir sie nur »zwischen den Zeilen« lesen. So ist Musizieren immer auch eine Spurensuche, zu der Erfahrung, Einfühlungsvermögen und Geduld gehören.

Wenn ich mich trotzdem entschieden habe, ein Handbuch zur Aufführungspraxis der Orgelmusik zu schreiben, so geschieht dies aus dem Bedürfnis, meine Erfahrungen aus der künstlerischen Beschäftigung mit Musik aus acht Jahrhunderten in Unterricht und Konzert, an historischen und neueren Orgeln weiterzugeben. Bereits meine ersten Begegnungen mit historischen Orgeln haben mich spüren lassen, wie spannend und vielschichtig es sein kann, Notentexte aus längst vergangenen Zeiten zu neuem Klang zu erwecken – und wie viele Fragen dabei offenbleiben. Der früh entstandene Wunsch, diese Erfahrungen mit anderen zu teilen, in der gemeinsamen Arbeit die Faszination für Musik und die Besonderheiten ihres zeittypischen Klangs zu ergründen, hat zu dem vorliegenden Buch geführt.

Für einen Musiker ist das wichtigste Mittel der Kommunikation die Musik selbst. So bin ich dankbar für viele Gelegenheiten, allein – an hervorragenden Instrumenten bedeutender Orgelbauer – und immer wieder auch zusammen mit anderen Musikerinnen und Musikern in die Welt der Alten Musik, die den Schwerpunkt des vorliegenden ersten Bandes darstellt, eintauchen zu dürfen. Die Impulse, die von diesen Begegnungen ausgingen, haben mich über Jahrzehnte geprägt. Zugleich ist die Diskussion der gewonnenen Erfahrungen, das Weitergeben an andere – an Schülerinnen und Schüler, an Mitglieder der Ensembles, in denen ich musiziere, aber auch an mein Publikum – zu einem wichtigen Teil meiner Arbeit geworden.

So danke ich zunächst dem Bärenreiter-Verlag für die Gelegenheit, dieses Buch schreiben und veröffentlichen zu können, und für seine Aufnahme in die Reihe der Handbücher zur Aufführungspraxis. Besonders danke ich Jutta Schmoll-Barthel,

die mit stets aufmunterndem Rat die Entstehung des Manuskripts von der ersten Idee bis zur Vollendung begleitet hat, und Dorothea Willerding, die auch meine ausgefallensten grafischen Wünsche mit kreativem Geschick umgesetzt hat; sodann Daniel Lettgen, der mit seinem unbestechlichen Blick auf die Details wie aufs Ganze nicht wenig zum Gelingen beigetragen hat, und schließlich – und vor allem – Sven Hiemke, der meine Texte stets als Erster las und mit freundschaftlichem Einfühlungsvermögen und sicherem stilistischem Gespür dabei half, meine Ideen in eine verständliche Sprache zu überführen.

Über die genannten Personen hinaus haben viele weitere Menschen am Zustandekommen dieses Bandes mitgewirkt. Neben meinen Lehrern, die mein Musizieren, aber ebenso mein Denken über Musik geprägt haben, und den Musikerinnen und Musikern, von denen ich manchmal umso mehr gelernt habe, je weiter ihr Instrument von meinem entfernt lag (etwa den Cornetti Pomerani oder den Streicherinnen und Streichern der Barockensembles, denen ich viele Einsichten über die Gestaltung und Wirkung von Artikulationssilben und Bogenführung verdanke), waren es vor allem meine Schülerinnen und Schüler, Studentinnen und Studenten an diversen Ausbildungsstätten, auf Kursen und in Sommerakademien, mit denen ich musikalische Erfahrungen teilen, Ideen zur Ausführung diskutieren und Lösungen erproben konnte. Ihnen allen ist dieses Buch gewidmet.

Schließlich habe ich denjenigen zu danken, die einzelne Kapitel gelesen und meine Empfehlungen ausprobiert haben, darunter besonders Ina Altripp, Katrin Breitbach, Bernhard Haas, Kurt Lueders und Immanuel Musäus. Ich danke den Verantwortlichen in Bibliotheken und Archiven, die ihre Einwilligung gegeben haben, Ausschnitte aus Dokumenten in diesem Band abzubilden und auf diese Weise einen direkteren, im Wortsinne anschaulichen Einblick in die musikalischen Vorstellungen und die Spielgewohnheiten vergangener Epochen zu ermöglichen. Und ich danke allen Kolleginnen und Kollegen, die durch ihre Ideen – sei es in Form von Veröffentlichungen, sei es in Diskussionen im Anschluss an Konzerte – einzelne Facetten ihrer eigenen Spielerfahrungen zu diesem Buch beigesteuert haben.

Möge der Band dazu anregen, sich mit dem breiten Spektrum aufführungspraktischer Fragen auseinanderzusetzen, meine Ideen kritisch zu prüfen und selbst auf Spurensuche zu gehen.

Einleitung

Wie mag die Orgelmusik vergangener Zeiten ursprünglich wohl geklungen haben? Zu welchen Klängen wohnte Ludwig XIV. der Messe in der Chapelle royale bei? Mit welchen Registern wurde die Gemeinde an St. Marien in Lübeck um 1700 auf den Gesang ihrer Lieder eingestimmt, und wie hörte es sich an, wenn Bach zum Abendmahl auf der Orgel spielte? Welch wundersame Wirkung entfaltete die Orgel, die eine byzantinische Delegation anlässlich ihres Besuchs bei Pippin, dem Vater Karls des Großen, mitführte, wie gar tönte der Orgelschall zu den Kämpfen der Gladiatoren in der römischen Arena? Auf viele dieser Fragen haben wir heute keine Antwort: Zu weit liegen die Ereignisse zurück, zu spärlich fließen die Quellen ihrer Überlieferung. Doch auch mit dem Einsetzen schriftlicher Aufzeichnungen von Musik, die in Tabulaturen und später Partituren auf uns gekommen sind, bleiben viele Fragen offen. Gerade in älterer Musik dienten die Noten den Spielern in der Regel nur als eine Gedächtnisstütze oder als Anschauungsmaterial, was bzw. wie sie in der Messe ex tempore (aus dem Stegreif) spielen sollten. Und wer sich solcher Aufzeichnungen in Form von Tabulaturen, Partituren oder anderen Notationsweisen bediente, war zuvor in die Kunst des Spielens eingewiesen worden.

Vor der Ausführung von Notiertem stand die Nachahmung dessen, was der Lehrer dem Schüler vorspielte – mit all seinen Nuancen. In solchen Lehrer-Schüler-Situationen klärt sich vieles von dem, was im Kontext einer Quelle mitgedacht worden ist: Auf welche Instrumente sich die Musik bezieht, wie damit umgegangen werden soll (bei der Orgel zum Beispiel: die Haltung am Instrument, die Verteilung der Hände auf die Manuale, der Pedalgebrauch und die Verwendung der Register), aber auch Fragen des Tempos, der Artikulation und der Agogik – all dies ist im Dialog zwischen Lehrer und Schüler thematisiert worden, und der Schüler hat die richtige Ausführung der Musik aus der Situation heraus erlebt, weil der Lehrer sie ihm beispielgebend vorgemacht hat. Viele Details des Spiels brauchten daher nicht aufgeschrieben zu werden.

Im *Handbuch Aufführungspraxis Orgel* widmen wir uns genau solchen Fragen: Wie hat Orgelmusik vergangener Zeiten geklungen? Welche Regeln gab es zu ihrer Ausführung? Wie soll der Notentext heute wiedergegeben werden? Und: Was müssen wir gewissermaßen »zwischen den Zeilen« lesen, weil es so selbstverständlich

war, dass man es nicht eigens schriftlich festhielt? Wir setzen mit den frühesten Aufzeichnungen von Orgelmusik im späten Mittelalter ein – die wenigen Anhaltspunkte, die wir zu noch früherer Musik auf der Orgel besitzen, lassen keine detaillierte Rekonstruktion des Orgelspiels zu. Freilich hat sich das Spiel auf der Orgel im Laufe der Jahrhunderte ebenso verändert wie die Instrumente selbst. Orgellandschaften entstanden mit ihren jeweils eigenen Ausprägungen, und manchmal wanderten besondere Eigenheiten einer Orgellandschaft mit den Musikern in eine andere und führten dort zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung. Im vorliegenden Band behandeln wir in zehn Kapiteln exemplarische Ausschnitte aus dem Orgelrepertoire der Zeit bis zu Johann Sebastian Bach; er gilt als Vollender vorangegangener Epochen und hat Einflüsse aus verschiedenen Zeiten und Ländern – aus dem Norden ebenso wie aus Frankreich und Italien – in seiner Musik verarbeitet und zu einem neuen Ganzen verwoben.

Jedes Kapitel des Buches ist einer bestimmten Epoche und Region gewidmet, häufig mit einem (oder mehreren) Protagonisten an der Spitze, dessen Orgelmusik exemplarisch dargestellt wird. Daneben kommen – je nach Situation – Kompositionen aus seinem Umfeld zur Sprache, in denen weiterführende Aspekte thematisiert werden. Ihre Auswahl ist selbstverständlich subjektiv. Sie wird von der Maxime geleitet, an möglichst typischen Beispielen einen Eindruck der jeweils wichtigsten Spielsituationen zu gewinnen. Vielleicht wird manche Leserin, mancher Leser die Namen einiger Komponisten vermissen. Doch konnte Vollständigkeit bei diesem Unternehmen nicht angestrebt werden; die meisten Hinweise lassen sich ohne Mühe auf andere Musik aus derselben Zeit und Region übertragen.

Es sei nicht verschwiegen, dass die Entscheidung darüber, welche Gattungen beschrieben, welche Spielsituationen weggelassen werden sollen, nicht immer leichtfiel. Auch musste die Umschreibung komplexer Spielabläufe zu manchen Vereinfachungen führen. Und natürlich ist die Darstellung stets von subjektiven Erfahrungen geprägt; sie schöpft aus meiner Unterrichtstätigkeit und meiner eigenen künstlerischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Musik über mehrere Jahrzehnte.

In den Kapiteln werden die jeweils wichtigsten Gattungen und Formen behandelt, die in der betreffenden Zeit und Region im Zentrum des Interesses standen – ihre Ausführung (Artikulation, Phrasierung, Fingersätze), typische Instrumente und ihre Dispositionen, originale Registrieranweisungen und die Auswahl passender Register in bestimmten Situationen sowie weiterführende Fragen wie Ornamentierung und Gestaltung. Dabei passt sich die Darstellungsweise den jeweiligen Gegenständen an – nicht immer gibt es zu allen Parametern ausreichende Informationen, und bisweilen sind Umstände erwähnenswert, die in anderen Kapiteln keine Rolle

spielen. Im Kapitel zur Orgelmusik von Johann Sebastian Bach am Schluss dieses Bandes weichen wir von der üblichen Gliederung ab. Bach arbeitete zeitlebens als Organist, auch wenn das Orgelspiel nicht immer im Vordergrund seiner Tätigkeit stand. Seine Beschäftigung mit Musik unterschiedlicher Herkunft führte dazu, dass sich sein Stil im Laufe der Jahre erheblich veränderte. Dem tragen wir Rechnung, indem sich die Gliederung an den Stationen seines Wirkens orientiert und die Unterschiede herausgearbeitet werden, denen die Interpretation seiner Musik aus den verschiedenen Schaffensphasen Rechnung tragen sollte.

Wer das Buch nicht in einem Zug durchlesen möchte, möge neben der Einleitung dasjenige Kapitel durcharbeiten, dem sein spielerisches Interesse gilt. Gelegentliche Querverweise zwischen den Kapiteln deuten an, dass bestimmte Regeln nicht auf eine einzelne Region und einen einzigen Zeitabschnitt beschränkt blieben. Nicht sinnvoll erscheint es mir dagegen, die Lektüre auf nur einzelne Aspekte aus den Kapiteln zu beschränken – zu komplex ist die Materie, als dass sich mit der Isolation einzelner Parameter gute Ergebnisse erzielen ließen.

Auch wenn das vorliegende Buch auf meinen eigenen künstlerischen, wissenschaftlichen und pädagogischen Erfahrungen fußt, profitiert es zugleich von zahlreichen musikhistorischen Traktaten und weiteren Quellen sowie von den Forschungen Dritter zur Aufführungspraxis. Sie sollen hier nicht unterschlagen werden, auch wenn dieses Buch nicht die wissenschaftliche Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Standpunkten zum Ziel hat. So finden sich im Literaturverzeichnis im Anschluss an jedes Kapitel Veröffentlichungen von Kolleginnen und Kollegen, denen ich Ideen und Erkenntnisse verdanke, und wo es angebracht erscheint, weist im Text eine Klammer mit dem Autorennamen und der Jahreszahl direkt auf den entsprechenden Titel hin. Auf diese Weise sind Positionen, die andere beigesteuert haben, ohne allzu große Mühe auffindbar. Sollte ich jemanden vergessen haben zu erwähnen, so bin ich für entsprechende Hinweise dankbar.

Kontexte und Konventionen Bei Musik, die mehrere Jahrhunderte alt ist, sind wir mit vielen Kontexten und Konventionen, in deren Zusammenhang sie entstanden ist, nicht mehr vertraut. Wir sind vielmehr an das gewöhnt, was *unsere* Lehrer (oder aber Aufzeichnungen von Musik in verschiedenen Formen der Überlieferung) uns vorgeführt haben. Häufig nehmen wir dies als gegeben hin, ohne zu hinterfragen, woher die Prämissen für die Ausführung stammen. Wollen wir heute zu einer angemessenen Interpretation gelangen, so müssen wir verborgene Konventionen aufdecken und Kontexte rekonstruieren. Das trifft auf Orgelmusik

umso mehr zu, als sie nicht nur zeitbedingt ist, sondern zu allen Zeiten auch regional sehr unterschiedene Erscheinungsformen ausgebildet hat. Französische oder iberische Orgelmusik wird man ganz anderes spielen müssen als die Musik nord- oder süddeutscher Meister – auf völlig verschiedenen Instrumenten, mit je anderen ästhetischen Vorstellungen und unterschiedlichen klanglichen Resultaten.

Für diese Aufgabe steht heute eine Fülle unterschiedlicher Materialien zur Verfügung: Notenausgaben, die sich eng an die ursprünglichen Aufzeichnungen der Musik halten, mit Informationen, die den ersten Niederschriften noch zu entnehmen waren (und dazu mitunter ambitionierte Vorworte, die viele aufführungspraktische Details aus unterschiedlichen Quellen bieten); sorgfältig restaurierte Orgeln, an denen wir die spielerischen und klanglichen Möglichkeiten und Grenzen der Aufführung von Musik einer bestimmten Epoche erproben können; musiktheoretische und didaktische Traktate über die Ausführung der Musik, die wir spielen wollen (viele davon sind digitalisiert und im Netz zugänglich). Wir können also – wenn nicht für sämtliche, so doch für einen großen Teil der Musik vergangener Zeiten – ein recht genaues Bild davon erlangen, wie das in Tabulatur oder Notation Aufgezeichnete zum Klingen gebracht werden sollte.

Freilich geht es nicht einfach darum, alles »richtig« zu machen: Als Interpreten sind wir ohnehin für unsere Entscheidungen verantwortlich und können uns nicht hinter historischen »Wahrheiten« verstecken. Es gibt nicht *die eine* korrekte Ausführungsweise für eine bestimmte Komposition – weder damals noch heute. Auch früher war der Spielraum groß, unterschieden sich verschiedene Spieler-Typen voneinander und konnten Stücke schneller oder langsamer, mehr oder weniger expressiv interpretiert werden, ohne dass man von einer bestimmten Interpretation hätte sagen können, sie sei die einzig richtige. Ich vergleiche die historische Aufführungspraxis lieber mit dem Erlernen einer Sprache: Wir lernen zunächst Vokabeln und die Grammatik und versuchen anschließend so tief in ihre Idiomatik einzudringen, bis wir ein Gefühl dafür entwickelt haben, in welcher Situation welches Wort, welche Phrase, welcher Zungenschlag angemessen ist. Erst danach, wenn wir den Kontext der Musik und die mit ihr verbundenen Konventionen kennengelernt haben, kommen unsere eigenen interpretatorischen Entscheidungen ins Spiel, mit denen wir uns in der Musik auszudrücken versuchen. Und hier öffnet sich dann vor uns ein breites Panorama unterschiedlicher Möglichkeiten – vor dem Hintergrund dessen, was in einer Sprache passt und was nicht.

So geht es mir darum, möglichst viele Informationen bereitzustellen, die für eine angemessene Aufführung der präsentierten Musik notwendig sind. Die gerne verwendeten Attribute »historische« bzw. »historisch informierte« Aufführungspraxis beziehen sich in diesem Zusammenhang also darauf, die einschlägigen Parameter zu

kennen und zu beherrschen, die zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zum selbstverständlichen Repertoire eines jeden Spielers gehörten. Erst wenn wir diese vollständig in uns aufgenommen haben – oder anders ausgedrückt: wenn wir die Sprache zu sprechen gelernt haben –, kann die Interpretation beginnen.

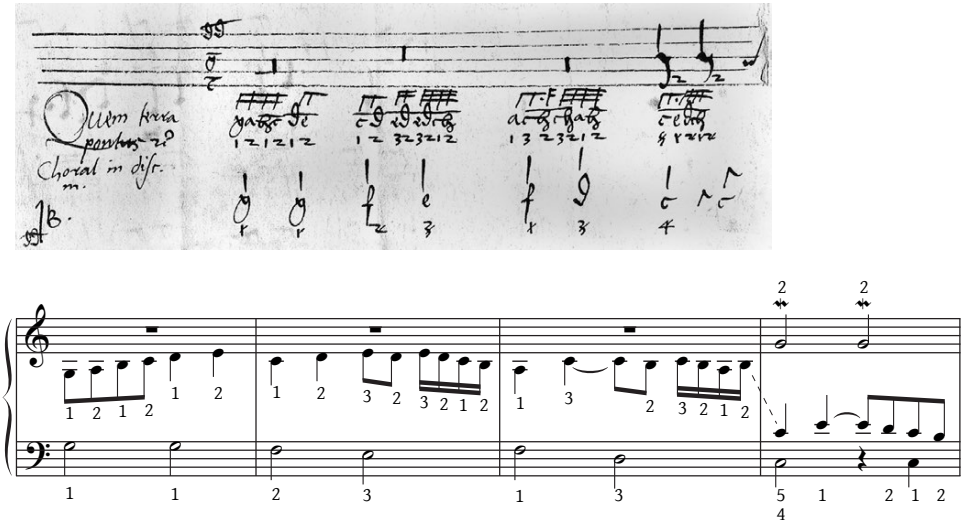
Notation Die ältere Orgelmusik ist zum großen Teil in Tabulaturen aufgezeichnet worden. Mithilfe von Buchstaben scheint schon früh festgehalten worden zu sein, welche Töne der Organist zur – bereits bestehenden – Melodie hinzufügen sollte. Ein sehr frühes Beispiel dafür findet sich in einer Neumenhandschrift aus dem 13. Jahrhundert, dem Codex 102 aus Kloster Engelberg in der Schweiz, in der sich zusätzlich zu Neumen (Ton-)Buchstaben finden, die mit einiger Vorsicht als Begleitstimme gedeutet werden können (Knöpfli 1991, Schneider 2014). Später wurden Buchstabentabulaturen systematisch verwendet und setzten sich unter den Organisten durch. Heute sind uns derartige Aufzeichnungen fremd; sie können nur von wenigen gelesen werden. Doch enthalten sie alle Informationen, die für die Ausführung der Musik erforderlich waren; wenn wir heute daran etwas vermissen, dann liegt das daran, dass zur Zeit der Aufzeichnung andere Parameter der Musik im Vordergrund des Interesses standen. Um ein Beispiel zu nennen: Über den Einsatz des Pedals geben die Tabulaturen häufig keine Auskunft. Die Entscheidung traf der Spieler selbst: Sie gehörte zum Prozess der Aneignung.

Wenn wir Musik, die ursprünglich in Tabulaturen aufgezeichnet war, nach modernen Ausgaben in heutiger Notation spielen, dann sollten uns trotzdem die wichtigsten Prinzipien der alten Aufzeichnungsweise vertraut sein. Denn je genauer wir wissen, welche Informationen die ursprüngliche Niederschrift eines Stückes bietet (und welche nicht), desto angemessener kann unsere Interpretation ausfallen und desto besser wird erkennbar, wo wir eigene Entscheidungen treffen und solche von Herausgebern ggf. korrigieren können. Auch lassen sich vor dem Hintergrund eigener Kenntnisse typische Fehlerquellen der Übertragung aufklären und Entscheidungen erkennen, die von Kopisten getroffen wurden, als sie die Musik von einem in ein anderes Notationssystem übertrugen. Zwei Tabulatursysteme, die im deutschen Sprachraum über längere Zeit gebräuchlich waren, schauen wir uns im Folgenden näher an: die »ältere« und die »neuere« deutsche Orgeltabulatur.

Ältere deutsche Orgeltabulatur Die ältere Aufzeichnungsweise unterscheidet zwischen der Melodiestimme, die zunächst meist mensural, später in modernerer Notation erfasst war, und der oder den Begleitstimme(n), die in Buchstaben notiert

wurden. Sie wurde von den frühesten erhaltenen Quellen mit Tastenmusik (*Robertsbridge-Codex* aus dem 14. Jahrhundert) bis ins späte 16. Jahrhundert verwendet. Bei der Aufzeichnung der Begleitstimmen in Buchstaben unterscheiden sich die Tabulaturen verschiedener Komponisten geringfügig voneinander – vor allem hinsichtlich der Präzision, mit der die kontrapunktische Struktur aufgezeichnet ist. Erkennbar ging es den Notatoren darum, die Begleitung zu skizzieren, um beispielhaft zu veranschaulichen, wie man eine bestimmte Melodie darstellen und auf der Orgel begleiten kann. Ein »Werkgedanke« im modernen Sinne hingegen, mithin die Niederschrift und spätere Aufführung eines »Opus« aus der Feder eines bestimmten Komponisten, steht nicht hinter den Aufzeichnungen.

Abbildung und Notenbeispiel 1: Hans Buchner, *Quem terra pontus*, Beginn, ältere deutsche Orgeltabulatur und Übertragung in moderne Notation



Unter den Aufzeichnungen von Hans Buchners Stücken ist *Quem terra pontus* besonders interessant. Es steht in seinem *Fundamentum* (Anfang 16. Jahrhundert), einem didaktischen Werk, in dem sorgfältig Informationen für den (anfangenden) Orgelspieler bereitgestellt werden. Dazu gehören zum Beispiel Fingersätze, die sich um diese Zeit sonst noch nicht finden. Die Melodiestimme, die erst am Ende des hier gezeigten Ausschnitts nach drei Pausen im Wert von je einer Semibrevis (übertragen als ganze Pause) einsetzt, ist in das Fünf-Linien-Notensystem eingetragen; darüber stehen senkrechte Striche, die anzeigen, dass es sich bei den Noten jeweils um den Wert einer Minima handelt – übertragen als Halbenote. Der Haken unter den Noten zeigt wohl eine Verzierung an, über deren Ausführung wir nur spekulieren können – vermutlich handelt es sich um einen Mordent, möglicher-

weise aber auch um einen Triller oder Doppelschlag. Neben den Haken steht jeweils die Ziffer 2 – sie sollen also mit dem zweiten Finger angeschlagen werden. Allerdings bezeichnet Buchner damit den Mittelfinger: Er zählt vom Zeigefinger bis zum kleinen Finger durch (1 bis 4), der (selten verwendete) Daumen trägt die 5. Der Anschlag der Melodietöne mit dem Mittelfinger ermöglicht den benachbarten Fingern mühelos die Ausführung von Ornamenten.

Bei den Begleitstimmen, mit denen der Satz beginnt, werden die Tonhöhen mithilfe von Buchstaben angegeben. Die Folge der ersten vier Noten im Alt lautet: *g-a-b-c*, wobei das *b* durch eine schleifenförmige Cauda nach rechts unten verlängert ist, womit angezeigt wird, dass dieser Ton zum *h* erhöht werden soll. Über dem dritten und vierten Buchstaben steht ein waagerechter Strich, der eine höhere Oktavlage anzeigt. In moderner Notation ist dies die »eingestrichene Oktave«, die allerdings in Buchners System bereits bei *h*, nicht erst bei *c* beginnt: *g* und *a* tragen keinen waagerechten Strich und gehören noch zur »kleinen« Oktave. Darüber geben senkrechte Striche und waagerechte Balken den Rhythmus an, unter den Buchstaben stehen Ziffern für den Fingersatz.

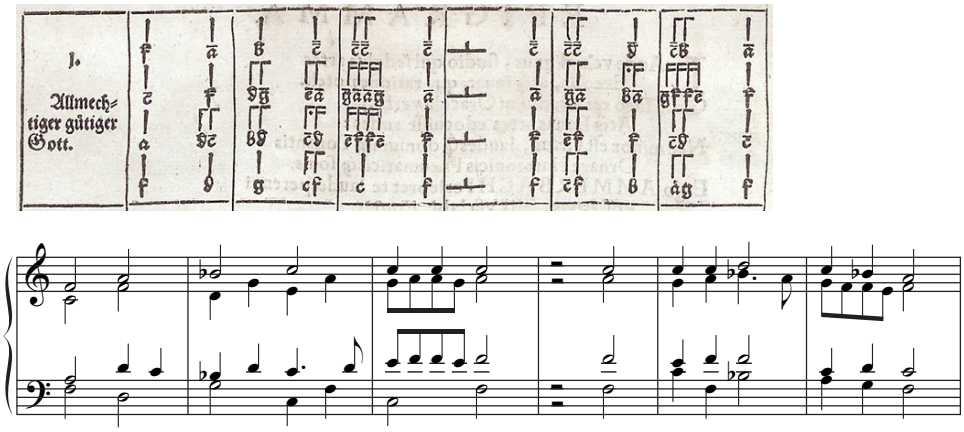
Die Finger der linken Hand werden mit durchgestrichenen Ziffern gekennzeichnet. Wir können dem Beispiel entnehmen, dass der Alt vom Einsatz der Melodiestimme an von der linken Hand übernommen werden soll, beginnend mit dem linken Daumen – ab hier sind die Ziffern unter der Altstimme durchgestrichen. Die Einteilung in Takte in der Übertragung ist eine moderne Interpretation; Buchner schreibt keine Taktstriche und verwendet noch keine Akzenttakte in unserem heutigen Sinne, wie sie sich ab etwa 1600 durchgesetzt haben. Gleichwohl ist die Musik in regelmäßigen Abschnitten von der Länge einer Semibrevis organisiert (in der Vorlage sind sie deutlich durch Zwischenräume voneinander getrennt), sodass sie sich wie ein $^4/_4$-Takt aufzeichnen lässt.

Im Vergleich zu noch früheren Aufzeichnungen ist Buchners Notationsweise schon sehr modern: Sie regelt genau die rhythmischen Abläufe in den Unterstimmen und der dann einsetzenden Melodie. Dabei verwendet Buchner für alle Stimmen dieselben Rhythmuszeichen, die es dem Spieler erleichtern, die Stimmen zu synchronisieren. Die beigegebenen Fingersätze verweisen nicht nur auf den didaktischen Charakter der Aufzeichnung, sondern vermitteln auch einen Eindruck von den artikulatorischen Grundbedingungen dieser Musik (vgl. dazu Kapitel 1, bes. S. 44) und signalisieren dem Schüler so, wie das Stück zu interpretieren ist.

Neuere deutsche Orgeltabulatur Ist bei der älteren deutschen Orgeltabulatur die Verbindung zur Bearbeitung vokaler Vorlagen noch direkt greifbar, indem die (ursprünglich gesungene) Melodie in Noten, die Begleitstimmen hingegen in Buch-

staben geboten werden, so werden in der neueren deutschen Orgeltabulatur alle Stimmen auf die gleiche Weise notiert. Die Aufzeichnung ordnet die Stimmen linear übereinander an. Über den Tonbuchstaben finden sich jeweils waagerechte Linien, die die Oktavlage angeben, und darüber Zeichen für den rhythmischen Wert des betreffenden Tones.

Abbildung und Notenbeispiel 2: Elias Nikolaus Ammerbach: Intavolierung von *Allmächtiger, gütiger Gott* (Mattheus Le Maistre), Beginn, neuere deutsche Orgeltabulatur und Übertragung in moderne Notation



Die Stücke, die der Leipziger Thomasorganist Elias Nikolaus Ammerbach in seiner Sammlung *Orgel oder Instrument Tabulatur* (1571) zusammengestellt hat, dienen ähnlich denjenigen Buchners dazu, junge Organisten in das Orgelspiel und seine Notation einzuführen. Das Beispiel ist der Beginn eines Satzes von Mattheus Le Maistre mit dem Titel *Allmechtiger gütiger Gott*. Alle vier Stimmen des Satzes sind in Buchstabentabulatur aufgezeichnet; untereinander stehen zunächst der Notenwert (der senkrechte Strich für die Minima, übertragen als Halbenote; ein Strich mit einem Balken für die Viertel, mit zweien für die Achtel), dann die Oktavlage (mit oder ohne waagerechten Strichen), darunter der Tonbuchstabe. Weitere Angaben bietet die Tabulatur nicht, weder Fingersätze noch eine Aufteilung der Musik auf Manuale und/oder Pedal – die Einrichtung bleibt dem Spieler allein überlassen. Der Titel der Sammlung lässt zudem offen, ob auf der Orgel oder auf anderen Instrumenten gespielt werden soll – denkbar ist auch eine Ausführung auf mehreren Melodieinstrumenten, von denen jedes eine der Stimmen übernimmt.

Die neuere deutsche Orgeltabulatur wird für einen Zeitraum von weit mehr als 100 Jahren zu dem vorherrschenden Notationssystem für Tasteninstrumente in Nordeuropa. Organisten können im 17. Jahrhundert in der Regel eher nach

Tabulatur als nach Partitur spielen – wenn ihnen nur letztere zur Verfügung steht, dann setzen sie sie in Tabulatur ab. Damit verweist das System auf die zunehmende Emanzipation instrumentaler Orgelmusik wie auf das gestiegene Selbstbewusstsein der Komponisten seit der Wende zum 17. Jahrhundert: Zunehmend geht es darum, Können und musikalische Erfindungsgabe ihrer Urheber zu demonstrieren. Die kontrapunktische Textur des musikalischen Satzes ist durch die Trennung der einzelnen Stimmen, die in Linien übereinander angeordnet sind, klar nachvollziehbar – und unterscheidet sich darin von der südeuropäischen Musik etwa eines Frescobaldi oder Froberger, in deren Claviersatz die Stimmenzahl variiert und für die daher andere Notationssysteme geeigneter sind. In der Buchstabentabulatur fehlen in der Regel Angaben zu ihrer konkreten spielerischen Umsetzung, neben der Verteilung auf Manual und Pedal bzw. der Hervorhebung einzelner Stimmen auf einem separaten Manual Hinweise auf Registrierungen, Fingersätze oder andere Parameter der Ausführung. Daraus lässt sich schließen, dass die Aufzeichnung – zumindest in aller Regel – lediglich die kompositorische Struktur abbilden sollte und als Beispiel und zur Übertragung auf eigene Themen und Ideen gedacht war, die dann konkreter ausgestaltet werden sollten. Wer diese Stücke – oder im Stile dieser Stücke – spielen wollte, der musste sie sich zunächst aneignen und Entscheidungen darüber treffen, wie er die Orgel dazu einsetzt. In den meisten Fällen werden sich angehende Spieler ihre Besonderheiten durch Auswendiglernen angeeignet haben.

Ziel dieser Bemühungen war ein eigenständiges improvisatorisches Spiel, bei dem die Satzregeln, Figuren und Ornamente so beherrscht wurden, dass es den niedergeschriebenen Vorbildern möglichst nahekam. In diesem Sinne – und *nur* in diesem – bieten die überlieferten Tabulaturen Zeugnisse der Musik vergangener Zeiten. Sie sollten nicht als »Literatur« oder »Werke« im modernen Sinne missverstanden werden, die lediglich einer Interpretation oder gar konzertanten Aufführung harren.

Wie gebräuchlich die Tabulaturschrift für Organisten im 17. und noch im 18. Jahrhundert war, ist vielfach belegt. Dieterich Buxtehude beispielsweise hat viele seiner Kompositionen in neuerer deutscher Orgeltabulatur aufgezeichnet, und zwar nicht nur seine Orgelmusik (von der allerdings nur Abschriften erhalten sind), sondern auch ganze Kantaten. Einen Band mit solchen Aufzeichnungen sandte er an Gustav Düben, der sie in seine Sammlung am Stockholmer Hof, die später so genannte »Düben-Sammlung«, integrierte. Noch Johann Sebastian Bach war mit der Tabulatur-Notation als »Arbeitshandschrift« vertraut. Als kaum Fünfzehnjähriger kopierte er Choralfantasien von norddeutschen Meistern in Tabulatur, und noch im *Orgelbüchlein* benutzte er dort, wo die Stücke zu lang wurden, das platzsparende System für seine Niederschriften.

Ein besonderer Abschnitt des Kapitels Notation gilt der Ausführung der Ornamente. In älteren Quellen können wir (wie im Notenbeispiel 1) zwar davon ausgehen, dass bestimmte Zeichen Ornamente repräsentieren, sie aber mangels Erläuterungen dazu nicht auflösen. Noch im *Fitzwilliam Virginal Book* und bei Sweelinck ist die Bedeutung einiger Ornamentzeichen, die über den Noten stehen, nicht vollständig klar. In der französischen Musik des Siècle classique, als die Verzierungen eine besonders wichtige Rolle erlangten und in hoher Dichte und großer Variationsbreite verwendet wurden, hielten es die Komponisten daher für angebracht, ihren Livres d'orgue Verzierungstabellen beizugeben, in denen die Zeichen erläutert werden. In Verbindung mit den Informationen, die wir über den Fingersatz und andere Parameter des Spiels haben, lassen sich so die meisten Figuren rekonstruieren.

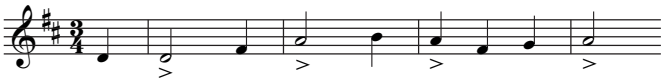
Schließlich sei auf die Frage der – notierten oder nicht notierten – Subsemitonien hingewiesen. In den Kadenzen der modalen älteren Musik – und damit in einem erheblichen Teil der in diesem Band behandelten Epochen – wurden die Halbtonschritte nicht immer angegeben. In Partituren und (Vokal-)Stimmen müssen daher an vielen Stellen Kreuze ergänzt werden, wenn eine Kadenz mit Halbtonanschluss zum folgenden Klang aufgelöst wird. Die Tabulaturen in der Tastenmusik sind da eindeutiger: Da es jeweils nur ein Zeichen für jede Taste gibt, ist in aller Regel klar angegeben, welcher Ton gespielt werden soll – einschließlich des nur in Norddeutschland üblichen Leittons zur Quinte, der sogenannten »norddeutschen Quinte«. Die Erhöhung des jeweiligen Tonbuchstabens wird durch eine Cauda oder Schleife angezeigt, die an den Buchstaben angehängt wird.

Artikulation und Akzentuierung In Artikulation und Akzentuierung wird die Verbindung älterer Musik zur Sprache am deutlichsten greifbar, ein Phänomen, das bis in die Barockzeit und darüber hinaus Gültigkeit behält. Musikalische Phrasen lehnen sich ebenso wie die Gestaltung einzelner Motive bzw. Themen an die Sprache und ihre Bedingungen an. Dies muss nicht weiter verwundern: Bis um 1600 bestand der größte Teil der Instrumentalmusik aus Bearbeitungen vokaler Vorlagen. In den frühen Sammlungen finden sich Intavolierungen von Motetten oder Chansons, sodann Canzonen (in deren Namen der Wortstamm der Chanson noch erkennbar ist), bevor sich mit Toccaten und Fantasien allmählich Formen etablierten, die von vornherein instrumental gedacht waren. Aber auch in Letzteren übernimmt die Musik mit ihren verschiedenen Taktarten die Akzentuierungen der Verslehre (Jambus und Trochäus, Daktylus und Anapäst) und lehnt die artikulatorische Gestaltung den Silben der gesprochenen Sprache an.

In der Vokalmusik, insbesondere in den Melodien von Kirchenliedern, tritt die Korrelation von Versfüßen und musikalischen Akzenten deutlich zutage. Dabei lassen sich zwei verschiedene Arten der musikalischen Umsetzung unterscheiden:

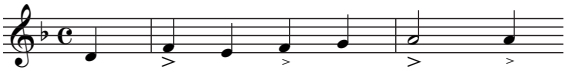
1. die Folge langer und kurzer Noten, mit der die unterschiedlichen Längen bzw. die betonten und unbetonten Silben des Versmaßes wiedergegeben werden. Wir finden dies etwa in der Übertragung des auftaktigen Jambus in der Folge von Vierteln und Halben (♩|𝅗𝅥 ♩𝅗𝅥) im Kirchenlied *Wir wollen alle fröhlich sein*. Das Versmaß wird in diesem Beispiel sowohl im Rhythmus aus Vierteln und Halben als auch in der Taktanordnung (betonte und unbetonte Taktzeiten) aufgenommen.

   Notenbeispiel 3: *Wir wollen alle fröhlich sein* (Text nach dem *Resurrexit Dominus*, 13. Jahrhundert, Melodie: Böhmen 1410)



2. die Folge unterschiedlich betonter Noten bei gleicher Länge, wobei das Versmaß allein durch die Betonung bzw. die Lage der Noten im Takt aufgenommen wird (auftaktige/volltaktige Viertel, ♩|♩ ♩ ♩), vgl. etwa das Kirchenlied *Befiehl du deine Wege*.

   Notenbeispiel 4: *Befiehl du deine Wege* (Text von Paul Gerhardt, 1653, Melodie von Bartholomäus Gesius, 1603)



Im Barock wurden für diese beiden Phänomene zwei Begriffe einander gegenübergestellt: die »quantitas extrinseca notarum« (= der äußere Wert der Noten, also die Notenlänge, die den Rhythmus erzeugt) und die »quantitas intrinseca notarum« (= der innere Wert der Noten, der für die Betonung verantwortlich ist und sich allein in der Aufführungspraxis zeigt).

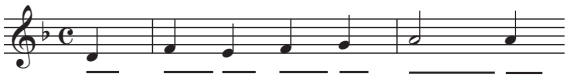
Um die »inneren Werte« der Noten auch dort hörbar zu machen, wo kein Text gesprochen bzw. gesungen wird (nämlich in der Instrumentalmusik), wird in Anlehnung an die textierte Musik artikuliert. Dabei besteht *jeder* Ton aus einem Anteil Klang und einem Anteil Pause – sonst entstünde das, was bei der gesungenen Musik die Vokalise ist. Dosierung und Gestaltung beider Anteile folgen zunächst der Akzentuierung im Rahmen der Takthierarchie und – in zweiter Linie – den rhetorischen Akzenten der Musik, mithin individuellen Betonungen (wie etwa Synkopen) in einzelnen Phrasen. Taktakzente setzten sich zwar erst um 1600 allgemein durch: In früherer Zeit kann häufig eher von einer Gliederung der Mensurabschnitte

gesprochen werden, die noch keine Takthierarchie kennt. Freilich ist die wenige überlieferte ältere Orgelmusik häufig durch Tanzrhythmen geprägt, die ihrerseits ohne Akzente nicht auskommen.

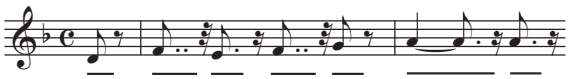
Die Taktakzente stehen in einer klaren Hierarchie. Folgen wir Traktaten aus der Zeit um 1600, so teilt der Tactus die Semibrevis (die in der Übertragung unserer ganzen Note entspricht) in einen Nieder- und einen Aufschlag (Thesis und Arsis) oder, anders ausgedrückt, in einen schwereren und einen leichteren Akzent. Im geraden (4/4-)Takt erhält so die erste Taktzeit den stärkeren, die Taktmitte den schwächeren Akzent (vgl. oben Notenbeispiel 4), die dazwischenliegenden Viertel sind unbetont. Da auf der Orgel ein anschlagsdynamisches Spiel wie auf dem Klavier kaum möglich ist, werden die akzentuierten Töne länger, die unbetonten kürzer gespielt. Die Artikulationspause vor einem Anschlag ist für die Gewichtung des Akzents besonders wichtig: Nach einer deutlichen Pause wird der Akzent auf dem folgenden Ton stärker wahrgenommen, nicht zuletzt deshalb, weil die Ansprache der Pfeifen freiliegt; bei einer kürzeren Artikulationspause ist der Akzent auf dem folgenden Ton umso schwächer. Kleinere Notenwerte werden stets paarig akzentuiert und mit paarigen Fingersätzen ausgeführt: Die erste Note ist betont, die zweite unbetont. Girolamo Diruta spricht im *Transilvano* (1570) von »guten« und »schlechten« Noten – die entsprechenden Tasten sollen jeweils mit dem »guten« oder »schlechten« Finger angeschlagen werden. So stellt sich im Bewegungsablauf ein Gefühl für natürliche Betonungen ein, mit denen der Fingersatz korreliert – sie müssen also nicht eigens »gemacht« werden. »Gute Finger« können – je nach System – der Mittelfinger oder der Zeige- und Ringfinger sein.

Wenden wir diese Prinzipien auf das genannte Lied *Befiehl du deine Wege* an, so können wir mittels Artikulation die »quantitas intrinseca notarum« hörbar machen, indem wir die einzelnen Töne ihrem inneren Wert gemäß unterschiedlich kürzen: Der Auftakt wird stärker gekürzt, um den ersten Akzent hervorzuheben. Der folgende, akzentuierte Ton wird selbst weniger gekürzt, weil die darauf folgende Note unbetont ist.

Notenbeispiel 5: *Befiehl du deine Wege*, grafische Darstellung der »quantitas intrinseca notarum«, die Striche geben annäherungsweise die tatsächliche Länge der Noten an



Würden wir dies in Notenwerten ausdrücken, dann sähe das in etwa so aus:



Dabei geht es nicht um eine metrisch exakte Artikulation – sie würde viel zu mechanisch klingen. Vielmehr soll der Spieler jeweils eine dem musikalischen Kontext wie dem Klang und der Raumakustik angemessene Dosierung finden. [Vgl. die »Übungen zum lebendigen Anschlag mit historischen Fingersätzen«, Übung 3, S. 22]

Selbst bei hoch artifiziellen instrumentalen Figuren, etwa bei Oktavläufen in Diminutionen, die von Blasinstrumenten mithilfe von Artikulationssilben und bei Streichinstrumenten mittels Bogenwechsel ausgeführt werden, orientierten sich die Tastenspieler an diesen Vorbildern: Paarige Fingersätze sorgen dafür, dass ein ähnlicher Effekt entsteht wie bei der Verwendung von Artikulationssilben wie »tiri-tiri« oder »tere-tere«. Die grundsätzliche Frage für den Spieler ist dabei stets, wie stark artikuliert werden soll: Wie eng sollen die einzelnen Töne aufeinanderfolgen, wie groß darf bzw. soll der Abstand zwischen ihnen, die Artikulationspause, sein? Die lange Geschichte des Orgelspiels von seinen Anfängen im Mittelalter bis in Bachs Zeit kann in grober Vereinfachung als eine kontinuierliche Annäherung an das Legato-Spiel beschrieben werden: Wurde – aus verschiedenen Gründen – in der frühen Musik insgesamt noch recht kurz artikuliert, so beschreiben die Livres d'orgue des französischen Siècle classique um 1700, mit welchen Tricks man (bei gleichwohl gut wahrnehmbarer Artikulation) eine dichte, sangliche Gestaltung einer Melodie hinbekommt. Abseits von solchen Differenzierungen gilt aber für den gesamten Zeitraum, der in diesem Buch behandelt wird, dass stets artikuliert gespielt wird: Das Legato-Spiel stellt eine Ausnahme dar und ist in der Regel nur Figuren und Ornamenten vorbehalten.

Übungen zum lebendigen Anschlag mit historischen Fingersätzen

Diese Übungen sollten sehr langsam und kontrolliert auf einer kleinen Orgel mit mechanischer Traktur ausprobiert werden. Ein einzelner, gut sprechender Prinzipal 8' hilft dabei, die klanglichen Resultate des Anschlags wahrzunehmen und zu kontrollieren.

1. Lege die Finger beider Hände in einem Fünftonraum auf die Tasten, zum Beispiel *d* bis *a* (linke Hand) und d^1 bis a^1 (rechte Hand). Das unterste Fingerglied steht senkrecht auf der Taste, nur der Daumen waagerecht. Drücke abwechselnd jeweils eine Taste *so langsam wie möglich* hinunter und lausche auf die Geräusche, die dem eigentlichen Ton vorausgehen. Lasse anschließend den Finger *so langsam wie möglich* wieder aufwärts in die Ruheposition der Taste kommen (spüre dabei den Gegendruck, den Taste und Ventilfeder erzeugen) und beende den Ton. Probiere denselben

Vorgang mit allen Fingern der rechten und linken Hand (jedoch immer nur mit einer Taste zur selben Zeit) aus.

2. Probiere denselben Vorgang mit einem schnellen Anschlag: Der Finger liegt auf der Taste und schnellt dann nach unten. Ebenso schnell kommt er wieder nach oben, ohne jedoch den Kontakt zur Taste zu verlieren. Führe auch diese Übung mit allen Fingern aus.
3. Probiere im Fünftonraum unterschiedliche Gewichtungen aus: schwer-leicht oder leicht-schwer.
4. Probiere den folgenden Skalen-Fingersatz über eine Oktave auf den Untertasten (zum Beispiel in d-dorisch): 1-2-3-4-3-4-3-4 (aufwärts) bzw. 3-2-3-2-3-2-3-2 (abwärts) für die rechte Hand und 4-3-2-1-2-1-2-1 (aufwärts) bzw. 1-2-3-4-3-4-3-4 (abwärts) für die linke Hand. Drehe dazu die Hand jeweils leicht in Laufrichtung, damit der dritte Finger am vierten gut vorbeikommt.
5. Stelle den linken Fuß jeweils mit dem inneren Ballen auf die *c*-, den rechten auf die *e*-Taste. Der Absatz schwebt dicht über der Taste. Drücke langsam abwechselnd die rechte und die linke Spitze hinunter und löse den Druck anschließend wieder, ohne den Kontakt zur Taste zu verlieren.
6. Versetze beide Füße parallel im Terzabstand und wiederhole den abwechselnden Anschlag.

Fingersätze / Applikaturen Bevor es an die Gestaltung von Motiven, Themen und Phrasen geht, um die angemessene Ausführung von Trillern und Mordenten oder die agogischen Freiheiten eines Tempo rubato, müssen zunächst die Grundlagen des Spiels stimmen: die Haltung von Körper, Armen und Beinen, die Krümmung der Finger, ihre Anschlagspunkte und das Anschlagsgewicht. Sie bilden eine wichtige Voraussetzung für den Gebrauch historischer Finger- und Fußsätze (Applikaturen), und diese wiederum helfen dabei, eine natürliche, angemessene Artikulation für musikalische Linien zu finden. Vergewissern wir uns an dieser Stelle also zunächst einiger Grundlagen, auf die in den Hauptkapiteln aus je anderer Perspektive Bezug genommen wird.

Für die Körperhaltung können wir zum einen auf einige schriftliche Zeugnisse zurückgreifen, zum anderen auf die Darstellung von Spielerinnen (etwa der heiligen Cäcilia) und Spielern auf Gemälden, Fresken und in der Buchmalerei. Dabei ist allerdings nicht immer erkennbar, ob die dort dargestellte Haltung tatsächlich dem Spiel

dienlich oder eher der Phantasie des Malers entsprungen ist. In Textdokumenten wird immer wieder auf eine ruhige Körperhaltung Wert gelegt, bei der der Spieler entspannt sitzt; Couperin empfiehlt in seiner Cembaloschule gar, der Spieler solle wie zerstreut ins Publikum schauen und sich keine Anspannung anmerken lassen (Couperin 1717). Verschiedene Autoren erörtern die Handhaltung und die Frage, ob der Arm höher als das Handgelenk oder in einer Linie mit ihm gehalten werden soll. Da wir nur über einige wenige Dokumente mit solchen Erörterungen verfügen, gewissermaßen Momentaufnahmen des historischen Tastenspiels, müssen wir versuchen, diese Fragen im Kontext anderer Informationen zu beantworten.

In heutigen Orgelschulen nimmt die Behandlung historischer Fingersätze großen Raum ein, allerdings häufig ohne mit den Grundlagen der Haltung in Beziehung gesetzt zu werden. Dabei sollten die Fingersätze nicht überschätzt werden: Es geht nicht so sehr um die »richtigen« Finger, sondern vielmehr darum, die Voraussetzungen zu schaffen, unter denen musikalische Phrasen lebendig klingen. Die Applikatur bildet nur eine Facette eines lebendigen, historisch angemessenen Spiels. Übrigens war die Fixierung einiger Spieler auf die Fingersetzung zu Beginn des 17. Jahrhunderts schon Michael Praetorius suspekt (*Syntagma musicum* II, 1619):

> Wie dann ihrer viel sich auch damit etwas sonderliches bedüncken lassen / unnd daher etliche Organisten / wegen dessen / daß sie nicht dieser oder jener *Application* mit den Fingern sich gebrauchen / verachten wollen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth ist: Denn es lauffe einer mit den 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.

Worauf aber kommt es dann an? Anders als bei dem modernen Legato-Spiel, bei dem in der Regel das Armgewicht im Tastenboden der Klaviatur ruht (eine Voraussetzung für die saubere und dichte Bindung von Tönen), ist bei älteren Spieltechniken bis ins 18. Jahrhundert hinein ein nahezu gewichtsloses Spiel die wichtigste Voraussetzung. Anstatt sich auf der Klaviatur abzustützen, bleiben die Hände in einer quasi schwebenden Position über den Tasten, ohne dass allerdings die Fingerkuppen den Kontakt zu den Tasten verlieren. Aus dieser Position wird jede Taste einzeln hinuntergedrückt und wieder losgelassen, bevor die nächste angespielt wird [→ Übung 1, S. 21]. Ähnliches gilt für die Füße, mit denen die Tasten locker aus dem Fußgelenk angeschlagen werden. Auch sie sollen in Kontakt mit den Pedaltasten bleiben. Den Armen und Beinen kommt die Aufgabe zu, Finger und Füße an die richtige Position zu geleiten – am eigentlichen Spielvorgang nehmen sie nicht teil. Historische Orgeln mit hängenden Trakturen bieten für diese Spielvorgänge die natürlichen

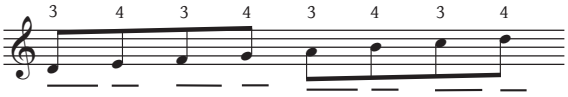
Voraussetzungen – sie lassen eine direkte, fühlbare Verbindung zwischen der Bewegung der Finger bzw. Fußspitzen und dem Öffnen und Schließen der Ventile entstehen, welche die Grundlage jeder subtilen musikalischen Gestaltung bildet.

Für diesen grundsätzlichen Unterschied zwischen modernerer und älterer Spielweise gibt es einen einfachen Grund. Im artikulierten Spiel setzt sich, wie wir gesehen haben, jeder Ton aus einem Anteil Klang und einem Anteil Pause zusammen. Je nach Betonung, rhythmischer Gestalt und Akustik sind diese Anteile unterschiedlich groß. Mit einiger Übung ist es möglich, eine solche Kontrolle über die Fingerbewegungen zu erhalten, dass die Länge eines Tones individuell dosiert werden kann, ohne dass man dabei über jeden Ton eigens nachdenken müsste. Beim Spiel mit Armgewicht hingegen ist die Masse, die bewegt werden muss, für eine sensible Anschlagsgestaltung zu groß. Der Versuch, aus einer Grundhaltung mit Armgewicht artikuliert zu spielen, führt daher in der Regel zu einem mehr oder weniger gleichförmigen Non-legato-Spiel.

Für einen lebendigen Anschlag werden die Töne nicht nur unterschiedlich lang gehalten, um dadurch ihre natürliche Betonung im Takt darzustellen und Akzente zu setzen, auch die Geschwindigkeit von Anschlag und Absprache kann verändert werden. Dazu bedarf es wiederum einer sensibel reagierenden Traktur und einer guten Pfeifenansprache [→ Übung 2, S. 22]. Je besser der Fingeranschlag beherrscht wird und je breiter die Palette an Ausdrucksmöglichkeiten mit den Fingern ist, desto lebendiger lässt sich ein Musikstück gestalten.

Die oben bereits erwähnte Ausführung von Skalen mit paarigen Fingersätzen, mit der die »quantitas intrinseca notarum« verdeutlicht werden kann, wird in der norddeutschen Musik beispielsweise häufig mit dem dritten als »gutem« Finger ausgeführt:

Notenbeispiel 6: »Quantitas intrinseca notarum«, Ausführung einer Skala mit der rechten Hand



Die Längenstriche unter den Noten zeigen an, dass hier nicht Zweier*bindungen* gemeint sind – sie würden über kurz oder lang eintönig und ermüdend wirken. Vielmehr sollen alle Töne deutlich artikuliert angeschlagen werden; durch den Anschlag mit jeweils zwei benachbarten Fingern werden sie gruppiert und dabei mehr oder weniger stark voneinander getrennt. So entsteht quasi automatisch eine leichte Akzentuierung der ersten von jeweils zwei Noten. Technisch wird diese Gruppierung dadurch erreicht, dass abwechselnd mit zwei Fingern angeschlagen wird, beispielsweise – wie hier – mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand.

Tomás de Sancta María (1565) empfiehlt dazu, die Hand leicht in Laufrichtung zu drehen; auf diese Weise kommt der dritte Finger gut an dem vierten vorbei. Häufig ist in diesem Zusammenhang von »Überschlagen« die Rede. Allerdings sollte das zu keiner Finger-Akrobatik führen, vielmehr lässt sich die Hand leicht weitersetzen, wenn beide Finger die Noten hinreichend kürzen (und kein Armgewicht im Tastenboden ruht). Die Hand wird nach der stärker gekürzten Note weitergesetzt; wo sie in ihrer Position verbleibt, werden die Töne dichter gespielt [→ Übung 4, S. 22].

Je nach Zeit und Region waren unterschiedliche Fingersatzsysteme in Gebrauch: Bevorzugten die Engländer und Nordeuropäer zumindest für die rechte Hand ein Skalenspiel mit dem dritten als gutem Finger (wie im obigen Beispiel angegeben), so schlugen in anderen Systemen der zweite und vierte Finger die betonten Noten an. Bisweilen hängt dies mit den Eigenarten der Musik zusammen, etwa dem inegalen Spiel französischer Tastenmusik. Wir werden in den jeweiligen Kapiteln darauf zurückkommen. Heutigen Spielern sei gleichwohl der Rat gegeben, sich zunächst auf *ein* historisches Fingersatzsystem zu beschränken.

Der Verzicht auf Armgewicht führt beinahe zwangsläufig zu einer ruhigen Grundhaltung: Nur die Finger bewegen sich, indem sie die Tasten hinunterdrücken und sich von ihrem Gegendruck wieder in die Ausgangsposition zurückführen lassen. Nichts anderes beschreibt Johann Mattheson in der *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740) in seiner Charakterisierung des Spiels von Jacob Praetorius, wenn er bemerkt:

> Es war der berühmte Joh. Pet. Swelink oder Schweling, zu dem er sich in die Lehre begab, und von ihm, unter andern, eine gantz eigne Fingerführung faßte, die sonst ungewöhnlich, aber gut war. Schultz [= Praetorius] nahm des Swelinks Sitten und Geberden an sich, die überaus angenehm und ehrbar waren; hielt den Leib ohne sonderliche Bewegung, und gab seinem Spielen ein Ansehen, als ob es gar keine Arbeit wäre. Hiezu halff ihm sein natürlich-ernsthafftes, ordentliches und bescheidenes Wesen nicht wenig. Es war eine Lust ihn nicht nur zu hören; sondern auch zu sehen, wenn er an der Orgel saß.

Das Pedal wurde in älterer Musik fast ausnahmslos mit den Fußspitzen gespielt. Mit dem Fußgelenk kann man einen sensiblen Anschlag beinahe ebenso genau steuern wie mit den Fingern. Sobald jedoch – wie beim Absatzspiel – das ganze Bein hinter dem Anschlag steht, ist die Masse so groß, dass dies kaum mehr möglich ist. Dies ändert sich erst mit dem absoluten Legato-Spiel: Wird das Gewicht von der Spitze zum Absatz und umgekehrt weitergegeben, sind Unterschiede im Anschlag nicht mehr hörbar, allerdings ebenso wenig die Ansprache der Pfeifen, die vom jeweils vorangehenden Ton überdeckt wird.

Tempo Wie schnell hat man »alte Musik« zur Zeit ihrer Entstehung gespielt? Hat sich in unserer schnelllebigen Zeit auch das Gefühl für das musikalische Tempo verändert, oder anders: Spielen wir heute generell schneller als vor 300 Jahren? Präzise Aussagen darüber wird man nur schwer treffen können. Dennoch gibt es einige Hinweise in älteren Quellen. So wird gelegentlich der Pulsschlag als Zeiteinheit angegeben, bisweilen auch die Zeit »zwischen zwei Schritten eines mäßig gehenden Menschen« (Hans Buchner, *Fundamentum*, Mitte 16. Jahrhundert). All dies sind aber Werte, an denen wir uns für eine Interpretation kaum zuverlässig orientieren können.

Bei der Orgelmusik ist die Wahl des Tempos zudem stärker als bei vielen anderen Instrumenten vom Kontext abhängig: Der Raum und seine Akustik (zum Beispiel eine volle oder leere Kirche), die Disposition der Orgel, die Intonation ihrer Pfeifen, die gewählte Registrierung, aber auch Artikulation und Ornamentierung – all diese Faktoren haben Einfluss darauf, wie schnell wir tatsächlich spielen können, um die wesentlichen Elemente der Musik hinreichend wahrnehmbar zu machen. Für dasselbe Stück kann unter verschiedenen Bedingungen ein völlig unterschiedliches Tempo geeignet sein. Eine reiche Ornamentierung, Diminutionen, eine dichte Harmonik oder Chromatik können zudem eine flexible Handhabung des Tempos erforderlich machen. Die Wahl einer nur langsam ansprechenden Zunge kann es nötig machen, das Tempo zu drosseln und Ornamente langsamer auszuführen als in einer reinen Labialregistrierung. Tiefe (Bass-)Töne müssen sorgfältiger und bisweilen langsamer angeschlagen werden als hohe, weil die Pfeifen nicht so schnell ansprechen. Dies ist nicht immer Gegenstand von Erörterungen, fordert also einen aufmerksamen Spieler, der dem Puls der Musik mit wachen Sinnen nachspürt. Bis um 1900 gab es eine Tradition für ein flexibles Spiel, im 20. Jahrhundert ist sie einer eher nüchternen Spielweise gewichen. Freilich helfen Schubladen hier nicht weiter, vielmehr sollten wir undogmatisch und verantwortungsvoll mit der Musik umgehen, die wir interpretieren.

Doch auch bei einem verantwortungsvollen Umgang mit der Musik: Nach welchen Kriterien sollen wir uns letztlich richten? In französischen Quellen wird oft »le bon goût« – der gute Geschmack – als Maßstab aller Entscheidungen für die Ausführung von Figuren und Ornamenten benannt. Ich möchte ergänzen: Wichtig ist das Spiel mit wachen Ohren, die sich auf den Klang, die Durchhörbarkeit der Figuren, die Balance der Werke und ihrer Register, die Ansprache der Pfeifen und den Nachhall im Raum konzentrieren. Wenn man all das, was man sich künstlerisch darzustellen vorgenommen hat, selbst wahrnehmen kann, dann wird man nicht auf dem falschen Weg sein. Dies erfordert natürlich einige Erfahrung und ist in kleinen Räumen und bei kleineren Instrumenten leichter zu bewerkstelligen; bei zunehmen-

der Vertrautheit mit den einstudierten Stücken wird sich freilich auch in ungewohnten, größeren Räumen ein Gefühl dafür einstellen, wie schnell man spielen kann, wie stark man artikulieren muss und welche Registrierung dafür geeignet ist.

Umgang mit historischen Orgeln In der letzten Generation hat sich die Einstellung zu historischen und stilistisch festgelegten Orgeln grundlegend gewandelt. Sollten gute Orgeln noch vor etwa 30 Jahren möglichst vielseitig, das heißt: zur Realisierung eines breiten Repertoires geeignet sein, so gibt es inzwischen nicht nur viele vorbildlich restaurierte Originalinstrumente, sondern auch eine beträchtliche Anzahl von Stilkopien, die der Musik einer bestimmten Epoche und Region verpflichtet sind. Gewiss geht das Konzept solcher Instrumente zulasten ihrer universellen Einsetzbarkeit. Doch entschädigen sie dafür mit einem enormen Zugewinn an Möglichkeiten, die Musik eines bestimmten Stilbereichs besonders überzeugend darzustellen. Dass es nicht immer sinnvoll ist, eine stilistisch festgelegte Orgel zu bauen, versteht sich freilich von selbst.

Die Vielzahl an spielbaren historischen oder stilistisch an diese angelehnten Instrumenten macht es uns heute leichter, die hier im Buch dargelegten Registrierungen auszuprobieren und damit Erfahrungen zu sammeln. Trotzdem bleibt für Organisten in aller Regel die Aufgabe bestehen, die Musik eines Komponisten auf das Instrument, an dem er gerade sitzt, zu »übersetzen«, also die passenden Register zu wählen, auch und gerade wenn die Orgel nicht aus dem Stilbereich stammt, in dem die Musik entstanden ist. In der überwiegenden Zahl der Fälle spielen wir Literatur, die in einer anderen Region, zu einer anderen Zeit entstanden ist als die Orgel, die uns für die Ausführung zur Verfügung steht. Die im Buch mitgeteilten Registrierangaben sollen einen Eindruck davon vermitteln, was für die Zeitgenossen üblich war; die Anwendung ihrer Prinzipien und Regeln auf unser eigenes instrumentales Umfeld müssen wir jedoch selbst leisten.

Dies bezieht sich auch auf generelle Prinzipien wie etwa den Umgang mit den Manualen: Wann wurde auf einem, wann auf zwei Manualen gespielt? Wurden Manuale während eines Satzes gewechselt, und wenn ja, an welcher Stelle und auf welche Weise? Auch auf diese Fragen gibt es keine eindeutigen Antworten. So galt noch vor wenigen Jahrzehnten beim Studium eines Bach'schen Präludiums ein erster Blick den Stellen, an denen auf das Nebenwerk (zum Beispiel das Rückpositiv) gewechselt werden sollte, und der Frage, wann auf das Hauptwerk zurückzukehren sei. Dieser Brauch war der von Bach seit seinen mittleren Weimarer Jahren beinahe stets mit der Komposition von Präludien verbundenen Concerto-Form geschuldet,