

Katharina Larissa Paech

Universität für Musik, Graz  
Glasbena univerza, Gradec

# Die „Norddeutsche Orgelschule“ – Wege und Irrwege in Forschung und Rezeption

## »Severnonemška orgelska šola« – Pota in stranpota raziskovanja in recepcije

Prejeto: 16. avgust 2011  
Sprejeto: 9. september 2011

Received: 16th August 2011  
Accepted: 9th September 2011

**Ključne besede:** Severnonemška šola, izvajalska praksa, uglaševanje orgel, izdajanje, Buxtehude, pedalni klavikord, pedalni čembalo

**Keywords:** North German School, performing practice, organ tuning, publishing, Buxtehude, pedal clavichord, pedal harpsichord

### IZVLEČEK

### ABSTRACT

Severnonemška baročna glasba za instrumente s tipkami odpira vrsto vprašanj, še zlasti glede neskladij med skladbami in orglami tistega časa. Besedilo kritično predstavlja različne raziskovalne pristope in njih rezultate.

North German baroque music for keyboard instruments raises numerous questions, especially regarding disharmony between compositions and organs in that period. Lyrics critically present different research methods and their results.

In den Jahren 2005 und 2009 erschienen die beiden Bände der umfassenden Darstellung zur hanseatischen Musik für Tasteninstrumente von Klaus Beckmann unter dem Titel: „Die Norddeutsche Schule – Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755“.<sup>1</sup>

Beckmann gebührt entscheidendes Verdienst im Bereich der Edition und Erforschung dieser Musik seit den 1970er Jahren, wurden doch durch seine Notenausgaben der Musik Buxtehudes und anderer norddeutscher Meister viele Komponisten und Kompositionen überhaupt erst wieder bekannt und für die Spielpraxis leicht zugänglich. Sicherlich kann

<sup>1</sup> Beckmann, Klaus. *Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. Teil I: Die Zeit der Gründerväter 1517-1629*. Mainz: Schott, 2005. *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620-1755*. Mainz: Schott, 2009.

und darf man Beckmanns Editionspraxis durchaus kritisch sehen – hierzu wurde von verschiedener Seite in diversen Publikationen Stellung genommen –, aber wir müssen doch akzeptieren, dass die Rezeption der norddeutschen Orgelmusik wesentlich durch ihn beeinflusst wurde. Nun legte er – quasi als theoretisches Hintergrundwissen zu seinen Editionen – dieses insgesamt etwa 900 Seiten umfassende zweibändige Werk vor, ein ambitioniertes und begrüßenswertes Unterfangen. Der Umschlagtext spricht von einem „aktuellen Panorama des Hanseatischen Orgelbarocks“ – umso überraschender stellt sich bei der Lektüre heraus, dass die Darstellung als bereits veraltet anzusehen ist, basiert sie in wesentlichen Abschnitten doch auf – zwar allgemein anerkannten – Erkenntnissen, die aufgrund neuerer Forschungen aber revidiert werden müssten. Die Irritation hierüber – Wieso nennt Beckmann die neuen Ergebnisse nicht? Ist das Unwissenheit oder eine gewollte Entscheidung? – veranlasste die Referentin, sich einmal näher mit verschiedenen Aspekten der Entwicklung der Forschung zur norddeutschen Musik für Tasteninstrumente der vergangenen Jahrzehnte zu befassen.

Wenn man sich mit dem norddeutschen Repertoire für Tasteninstrumente aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und dessen Aufführungspraxis beschäftigt, begegnet man auffallend vielen Unstimmigkeiten. So konstatiert z. B. Ton Koopman: „In studying and/or performing Buxtehude’s great, incredibly rich, and vast organ repertory, many problems arise“.<sup>2</sup>

Ein grundsätzliches Problem bei vielen Komponisten ist die Diskrepanz zwischen ihren Dienstorgeln und der komponierten Musik für das Tasteninstrument. Versucht man eine Chronologie der Werke auf der Basis der Orgeln, die hanseatische Komponisten im Laufe ihres Lebens zur Verfügung hatten, stößt man schnell an Grenzen: Die Datierung steht mitunter im Gegensatz zur einer stringenten stilistischen Entwicklung in der Kompositionsweise.

Die Datierung kann dabei von den Klaviaturumfängen der Orgeln ausgehen. Doch z. B. bei Buxtehude gestaltet sich „die Zuordnung der Stücke zu den Orgeln [...] schwieriger als erwartet“<sup>3</sup>, stellt Michael Belotti in seinem Buch über dessen freie Orgelwerke fest. In fast allen pedaliter-Kompositionen verlangt Buxtehude die Töne Fis und Gis im Pedal, die an den Lübecker Orgeln nicht vorhanden waren.<sup>4</sup> Eine Datierung in die Zeit in Helsingør ist wiederum auch nicht möglich, da diese Orgel kein d’ hatte.<sup>5</sup> Die Orgel in Helsingborg reichte im Manual nur bis a’’, die Praeludien, die diesen Ton nicht überschreiten, setzen aber im Pedal chromatische Töne voraus, die es dort nicht gab.<sup>6</sup> Letztlich lassen sich nur insgesamt sechs freie Werke problemlos einer der drei Orgeln zuordnen.<sup>7</sup> Belotti schlussfolgert, Buxtehude habe sich „vielmehr an dem im späten 17. Jahrhundert gebräuchlichen Klaviaturumfang“<sup>8</sup> orientiert, an einem „Standardtypus der norddeutschen Orgel“, „der an den Wirkungsorten Buxtehudes nicht anzutreffen

<sup>2</sup> Ton Koopman, „Dietrich Buxtehude’s Organworks: A practical help,“ *The Musical Times* 3 (1991): 148.

<sup>3</sup> Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes: Überlieferungsgeschichtliche und stillkritische Studien*, 3. Auflage (Frankfurt am Mainz: Peter Lang, 2004), 261.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 261.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 262.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 263.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 296.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 262.

war.<sup>9</sup> Dies bedeutet folglich, dass wir „also wohl Abschied nehmen [müssen] von der Vorstellung, daß Buxtehude seine Praeludien für den Gebrauch zum Gottesdienst in St. Marien geschrieben hätte.“<sup>10</sup>

Ähnliche Unstimmigkeiten treten auch bei pedaliter-Werken von Vincent Lübeck auf: So sind beispielsweise die Praeludien in E-Dur und c-Moll an der Orgel von St. Cosmae & Damiani in Stade, wo Lübeck 1674-1702 tätig war, wegen des begrenzten Klaviaturumfangs nicht spielbar. Andererseits existieren von Lübeck keine Werke, in denen er den ungewöhnlich großen Umfang der Orgel der Hamburger Nicolaikirche ausgenutzt hätte, die ihm ab 1702 zur Verfügung stand.<sup>11</sup>

Andere Diskrepanzen bei der Datierung entstehen durch Unstimmigkeiten zwischen der Faktur und Überlieferung der Musik und den Orgeln. Georg Böhms Orgel in St. Johannis in Lüneburg verfügte erst ab 1714 über ein selbständiges Pedal. Sein Praeludium in d-Moll wurde evtl. bereits um das Jahr 1705, auf jeden Fall aber vor 1714 in die *Möllersche Handschrift* eingetragen. Es beginnt mit einer „virtuosen Basspartie“<sup>12</sup>, wie es Klaus Beckmann bezeichnet, die dann entweder mit dem wenig zufriedenstellenden Pedal oder aber manualiter hätte gespielt werden müssen. Beckmann mutmaßt: „Böhm favorisiert offenkundig eine virtuose Einstimmigkeit des Basses als Manualpart“<sup>13</sup> – aber wirklich befriedigend scheint diese Lösung nicht.

Die orgelgemäße Schreibart, die sich in Norddeutschland im 17. Jahrhundert etabliert hatte – der „Pedaliter-Orgelsatz“, bei dem die tiefste Stimme in der Tabulaturnotation vom Pedal übernommen wird, sieht Pier Damiano Peretti für die Musik des ausgehenden 17. Jahrhunderts in Frage gestellt: „Diese orgelgemäße Satzweise jedoch eins zu eins auf Buxtehudes Orgelmusik übertragen zu wollen, erscheint gleichwohl in mancherlei Hinsicht fragwürdig: Wenngleich Buxtehude sich der Tabulaturnotation weiterhin bediente, ist die Faktur seiner Musik [...] dennoch eine andere.“<sup>14</sup> Peretti schlägt für entsprechende Passagen vor, sich einer im Generalbassspiel üblichen Praxis zu bedienen und nur einzelne, harmonisch und strukturell wichtige Töne im Pedal zu spielen, während die komplette Bassstimme von der linken Hand ausgeführt wird.<sup>15</sup> Er stützt seine Argumentation auf Beschreibungen in Generalbassschulen des beginnenden 18. Jahrhunderts sowie auf die süddeutsch-italienische Tradition des Pedalspiels. Peretti merkt an, dass eine solche Pedalstimme nicht genau notiert wurde und auch nicht werden konnte – doch letztlich bleiben seine Vorschläge rein hypothetisch.

Das größte Problem für viele freie Werke stellt jedoch die Stimmung der Orgeln dar. Der Tonartengebrauch der Komponisten am Ende des 17. Jahrhunderts lässt sich nicht mit Quellenangaben zur Temperierung der norddeutschen Orgeln in Übereinstimmung bringen.<sup>16</sup>

<sup>9</sup> Ibid., 296.

<sup>10</sup> Ibid., 262.

<sup>11</sup> Siegbert Rampe, hrsg., *Vincent Lübeck Senior & Junior, Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke*, Bd. I (Kassel: Bärenreiter, 2003), XII.

<sup>12</sup> Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620-1755*, 439.

<sup>13</sup> Ibid., 440.

<sup>14</sup> Pier Damiano Peretti, „Sopra i pedali, e senza: Interpretatorische „Grenzen“ der barocken Notationspraxis: Zur Frage der Pedalzuweisung im Orgelwerk Buxtehudes,“ *Organ* 1(2008): 21.

<sup>15</sup> Ibid., 21f.

<sup>16</sup> Harald Vogel, *Dietrich Buxtehude; Complete Organ Works*, Booklettext zu MDG 314 1438-2, 114.

1985 berichtete Kerala J. Snyder von einer neuentdeckten Quelle über eine Orgelstimmung in St. Marien im Jahr 1683. Diese Durchstimmung ist in den Rechnungsbüchern der Marienkirche mit einer auffällig langen Dauer angeführt. Snyder entwickelte auf dieser Basis die Hypothese, die Orgel sei komplett umgestimmt worden, sodass Buxtehude ab diesem Zeitpunkt über ein wohltemperiertes Instrument verfügt hätte.<sup>17</sup> Damit stand nun ein Datum im Raum, das die Basis für die Datierung der Orgelwerke durch verschiedene Forscher in den folgenden Jahren bildete.

Harald Vogel untersuchte die Werke Buxtehudes nach ihrem Modulationsradius. Er kam zum Ergebnis, dass manche Praeludien sehr wohl auf mitteltönigen Orgeln spielbar gewesen wären, wenn man sie nur in eine andere Tonart transponierte.<sup>18</sup> Sind also die Stücke womöglich in einer Tonart auf uns gekommen, die nicht ihrer ursprünglichen Fassung entspricht? Bestand hier ein „Überlieferungsinteresse“,<sup>19</sup> das die neuen, modernen Tonarten bevorzugte? Michael Belotti hat beispielsweise für Buxtehudes fis-Moll-Praeludium BuxWV 146 zeigen können, dass es in g-Moll in Mitteltönigkeit spielbar wäre und zudem typische Merkmale von Stücken in g-dorisch aufweist.<sup>20</sup> Für die heutige Konzertpraxis ist die Transposition häufig eine sinnvolle Lösung, da so Werke auf historischen, mitteltönig gestimmten Orgeln aufgeführt werden können, die in der überlieferten Tonart dem Publikum vorenthalten werden müssten. Dennoch sind all diese vermeintlich ursprünglichen Tonarten reine Vermutungen, wie auch Ton Koopman zu bedenken gibt: „But there is no information available to us to confirm that this was ever done.“<sup>21</sup> Zudem sprengen manche Werke in transponierten Versionen den Umfang historischer Klaviaturen, sodass Linienführungen im Pedal oder im Diskant geändert werden müssen – je nachdem, ob hinunter oder hinauf transponiert wird. Vincent Lübecks Choralfantasie *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, die in e-Moll steht, ist, einen Ton tiefer transponiert, in d-Moll zwar in mitteltöniger Stimmung spielbar, im Pedal muss dann aber ständig Kontra-B umgangen werden.<sup>22</sup> Tieftranspositionen können zudem den Gesamtklang verdunkeln und schnelle Passagen verunklaren.

Ibo Ortgies widersprach Snyders Stimmungshypothese 2002,<sup>23</sup> indem er aus eigenen Forschungen zur Temperierung der Orgeln in Lübeck und im ganzen hanseatischen Raum den Schluss zog, Buxtehude habe sein ganzes Leben in Lübeck nur eine mitteltönig gestimmte Orgel zur Verfügung gehabt. Diese These wurde mittlerweile von der Buxtehudeforschung allgemein akzeptiert. In diesem Zusammenhang werden oft zwei Texte genannt, welche die Situation in Hamburg noch um 1730 beschreiben, sie sollen auch hier nicht unerwähnt bleiben. So äußert Johann Mattheson 1731: „wo ist denn diese gewünschte, gleichschwebende Temperatur anzutreffen? Hat man schon hie und da ein Paar Orgelwerck und Clavecimbel darnach stimmen und einrichten lassen, so machen doch diselbe, gegen die übrigen in der gantzen Welt, wenig oder nichts, aus [...] Hamburg ist eine kleine Welt, da findet sie sich nicht.“<sup>24</sup> Georg Preuß, Organist der

<sup>17</sup> Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis* (Kassel: Bärenreiter, 2007), 109.

<sup>18</sup> Vogel, *Dieterich Buxtehude*, 115f.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>20</sup> Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes...*, 279ff.

<sup>21</sup> Koopman, „Dieterich Buxtehude's Organworks ...“, 152.

<sup>22</sup> Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes...*, 291.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 278.

<sup>24</sup> Johann Mattheson, *Grosse Generalbass-Schule* (Hamburg, 1731), 143f. Zitiert nach Rampe, *Vincent Lübeck Senior & Junior...*, XIII.

Hamburger Heiliggeistkirche, schreibt 1729, dass „alle unsere Orgeln allhier noch nach der Praetorianischen Arth gestimmt seyn, worinnen denn noch viele Fehler stecken, so daß man nicht aus allen Tönen spielen kann, wegen der sehr harten Tertien.“<sup>25</sup>

Um auf Klaus Beckmann zurückzukommen: Trotz all dieser neuen Forschungen stützt er die Argumentationen in seinem Buch weiterhin auf die These, dass Buxtehude ab 1683 eine Orgel in Werckmeister III-Stimmung gehabt hätte, mehr noch, in einer mit Konjunktiven gespickten Argumentation versucht er darzulegen, dass sich überhaupt ab dieser Zeit eine wohltemperierte Stimmung in Norddeutschland zügig durchgesetzt habe.<sup>26</sup> Für ihn steht es außer Frage, dass die Komponisten ihre Werke auf den Dienstorgeln spielen konnten – dass die Klaviaturnumfänge dafür teilweise zu gering waren, ignoriert er vollkommen. Anhand des Praeludiums in fis-Moll BuxWV 146, das auch in wohltemperierter Stimmung Probleme aufwirft, versucht er zu argumentieren, dass Buxtehude am Ende seines Lebens in St. Marien eine gleichstufig gestimmte Orgel zur Verfügung gehabt haben müsste, denn er habe mit der Komposition ja intendiert, sie auch „öffentlich zu spielen“.<sup>27</sup> Beckmann spekuliert daher auf eine Umstimmung der Lübecker Orgeln, die nicht durch Akten zu belegen ist. Er geht anhand der Tonarten der überlieferten Stücke davon aus, dass die jeweiligen Komponisten ihre Dienstorgeln irgendwann umstimmen ließen, um diese Werke auch spielen zu können. Neben Buxtehude diskutiert er das z. B. auch für Lübeck oder Bruhns: Es „drängt sich die Vermutung auf, dass Bruhns [...] eine Umstimmung seiner Orgel auf das fortschrittliche Stimmungssystem hin hat vornehmen lassen.“<sup>28</sup> Für keine dieser Behauptungen kann Beckmann jedoch Quellenbelege liefern. Schaut man genauer hin, entdeckt man in seinem Buch etliche Stellen, an denen er seine Argumente selbst entkräftet. So konstatiert er nach längeren Ausführungen über Werckmeister und seine Stimmungsvorschläge: „der Aufbau eines Netzwerkes von Befürwortern lässt sich detailliert nachweisen.“<sup>29</sup> Doch dies bedeutet genau genommen nichts: Befürworter ja – aber Realisierung? Beckmann muss auch eingestehen, dass „trotz allen Einsatzes und obwohl Werckmeister ‚sich auch durch seine viele Schrifften [...] sehr berühmt‘ gemacht‘ hatte [...], [...] festzuhalten [bleibt], dass die Wohltemperierung nie flächendeckend im protestantischen Deutschland verbreitet gewesen ist.“<sup>30</sup> Dass Buxtehude durch Werckmeisters Publikation von 1681 dazu angeregt wurde, sich mit Stimmungsfragen zu beschäftigen, vertritt auch Michael Belotti, aber: „es muss jedoch damit gerechnet werden, daß ihm die Temperierungsart, die ihm bei einem bestimmten Stück vorschwebte, zeit seines Lebens an den Orgeln in St. Marien nicht zur Verfügung stand.“<sup>31</sup>

Ergänzend soll hinzugefügt werden, dass es zwischen Viertel-Komma-Mitteltönigkeit und Werckmeister III-Stimmung noch zahlreiche andere Stimmungsmöglichkeiten gibt und in der Temperierungspraxis offensichtlich unterschiedliche Modifikationen der Mitteltönigkeit gang und gäbe waren. Dies erwähnt überraschenderweise auch

<sup>25</sup> Georg Preuß, *Grundregeln von der Structur [...] der Orgel*, Hamburg 1729, 7, zitiert nach Rampe, *Vincent Lübeck Senior & Junior...*, XII.

<sup>26</sup> Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620-1755*, 102-116.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 335.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 113.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 558.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 109.

<sup>31</sup> Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes...*, 278.

Beckmann selbst: „Außerdem deuten Anzeichen darauf hin, dass einige Orgelbauer vor, neben und unabhängig von Werckmeister eigene Temperierungen praktiziert haben, um die Schärfen der Mitteltonigkeit zu mildern.“<sup>32</sup>

Nicht zuletzt aufgrund der ungelösten Fragen zu den Klavierumfängen und zur Stimmung der Orgeln wurde in den letzten Jahren zunehmend diskutiert, ob die Stücke vielleicht gar nicht als Orgelstücke konzipiert wurden. Ibo Orgties und Siegbert Rampe brachten Pedalclavichord und -cembalo und den primär didaktischen Aspekt der auskomponierten Musik ins Gespräch. Orgties sieht in den ausgearbeiteten Kompositionen die „benötigten Vorbilder der Improvisationskunst professioneller Organisten“. Wenn diese nicht auf der Orgel spielbar waren, konnten sie an Pedal Clavichorden oder cembali ausgeführt werden, da diese größere Klaviaturnumfänge hatten und in der Stimmung flexibler waren.<sup>33</sup> Dieses Lehrmaterial wurde von den Schülern gegen Bezahlung abgeschrieben. Rampe hat darüber hinaus durch detaillierte Quellenstudien zeigen können, dass in den Gottesdienstordnungen gar kein Raum für freie Orgelwerke vorgesehen ist.<sup>34</sup> Sollte die Musik also nur Beispielcharakter haben und höchstens einmal zu Studienzwecken im „stillem Kämmerlein“ erklingen, aber gar nicht für eine Aufführung mit Zuhörern bestimmt gewesen sein? Befriedigen uns solche Feststellungen wie jene von Ton Koopman wirklich: „Who knows, maybe they did not play the pieces in the most out-of-tune keys, like F-sharp minor“?<sup>35</sup> Auf keinen Fall mehr haltbar sind dagegen jene Behauptungen Beckmanns, in denen er für das 17. Jahrhundert erklärt, „nicht Improvisation, sondern Komposition – das heißt schriftliche Ausarbeitung von Orgelsätzen durchaus anspruchsvoller Faktur – wird nunmehr zur Norm“,<sup>36</sup> und den freien Werken Buxtehudes gar eine „autonom-konzertante Funktion“ zuschreibt.<sup>37</sup> Nicht nur die Gottesdienstordnungen, auch die Beschreibungen von Probespielen wie jenes von Matthias Weckmann um die Organistenstelle in der Hamburger Kirche St. Jacobi im Jahre 1655 zeigen, „dass die „Kunstfertigkeit des norddeutschen Organisten [...] hauptsächlich in der Improvisation“ bestand.“<sup>38</sup>

Die Quellen der Musik sprechen nicht gegen den Ansatz von Orgties und Rampe: Kein einziges freies Werk der Norddeutschen Schule weist eine explizite Zuschreibung an die Orgel auf, sondern nur an ein Tasteninstrument mit Pedal (z. B. „Praeludium pedaliter“).<sup>39</sup> Sind also jene Werke, die für uns den Höhepunkt der norddeutschen „Orgelmusik“ darstellen, womöglich gar nicht für dieses Instrument gedacht?

Diese neuen Forschungsergebnisse führen zu Verunsicherung: Die alten Lehrmeinungen geraten ins Wanken, doch die neuen Ansätze sind noch nicht bis in Detail ausgearbeitet. Eigene Überzeugungen, mühsam erarbeitete Interpretationsansätze oder unsere Vorstellung, was auf den norddeutschen Orgeln gespielt wurde, sollen nun nicht mehr gültig sein? Verständlich, dass sich hier Widerstand regt: „Buxtehudes

<sup>32</sup> Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620–1755*, 109.

<sup>33</sup> Ibo Orgties, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*, Diss. Göteborg 2004, 238f., zitiert nach: K. J. Snyder, *Dieterich Buxtehude...*, 263.

<sup>34</sup> Rampe, *Vincent Lübeck Senior & Junior*, XIV.

<sup>35</sup> Koopman, „Dieterich Buxtehude's Organworks ...“ 153.

<sup>36</sup> Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620–1755*, 554.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 311.

<sup>38</sup> Snyder, *Dieterich Buxtehude...*, 262.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 263.

schriftlich ausgearbeitete Praeludien, der Gipfel seiner Kunst, müssen ganz einfach die Musik widerspiegeln, die er auf den Orgeln von St. Marien spielte,<sup>40</sup> schreibt Kerala J. Snyder in ihrer Buxtehude-Monographie.

Schauen wir auf Klaus Beckmanns Publikation, so treffen wir auf einen Autor, der sich bewusst gegen alle diese neuen Erkenntnisse abzuschotten versucht. Pedalisierte Saitenclaviere werden in seinem Buch nicht thematisiert, obwohl er in seiner Literaturliste mehrere Publikationen anführt, die über Existenz und Verwendung dieser Instrumente berichten. Beckmann kombiniert eine selektive Auswahl an teilweise veralteten Forschungsergebnissen mit eigenen Ideen, die keine wissenschaftliche Grundlage haben. Dies führt zu zahlreichen Unstimmigkeiten im Text und vermittelt dem Leser ein subjektives, verzerrtes Bild der hanseatischen Musik für Tasteninstrumente und ihrer Aufführungspraxis. Dieses Bild ist die Vorstellung, die sich Beckmann über Jahrzehnte von dieser Musik gemacht hat. Es ist durchaus verständlich, dass er davon nicht abkommen will, aber persönliches Wunschenken sollte nicht die Basis für eine wissenschaftliche Publikation darstellen.

Um die freien Werke der Norddeutschen Schule für die Orgel zu retten, wurden von verschiedener Seite Versuche unternommen, vermeintliche Schwächen und Fehler in den Quellen „auszubessern“. Diese Überlegungen sind größtenteils mit persönlichen Erfahrungen durch das Spiel der Musik auf historischen Instrumenten verknüpft. Sie stellten sich nicht, solange man die freien norddeutschen Kompositionen auf hell bis scharf klingenden neobarocken Orgeln mit stabiler Windversorgung spielte. Hat die Wunschvorstellung, wie diese Musik zu realisieren sei, im 20. Jahrhundert womöglich sogar mit zur Ausbildung von Charakteristika der neobarocken Orgel beigetragen?<sup>41</sup> Beim Spiel auf historischen Orgeln entstehen mitunter große Probleme mit der Windstabilität bei schnellen Pedalpassagen im Tutti, der 16' spricht nicht so schnell an, wie wir es uns wünschen würden, und die Traktur klappert unüberhörbar. Pier Damiano Peretti sucht – wie oben ausgeführt – die Lösung darin, dass er empfiehlt, den Pedalgebrauch einzuschränken oder teilweise nach süddeutscher-italienischer Manier nur eine vereinfachte Pedalstimme aus längeren Noten zu spielen. Pedaltriller sollen von der linken Hand übernommen werden.<sup>42</sup> Wolfram Syré<sup>43</sup> klassifiziert bestimmte Passagen als „unspielbar“ und bietet dem Spieler „Verbesserungs- oder Rekonstruktionsvorschläge als Handreichung für den praktischen Umgang“. Er zeigt sich irritiert durch die „unlogische Fraktur“, die im Gegensatz zu der doch offensichtlichen „Genialität oder Fantasie des betreffenden Komponisten“ stünde.<sup>44</sup> Ist es wirklich so, dass „der überlieferte Quellentext“ uns dazu herausfordert, „verschiedene Stellen zu überarbeiten oder zu ergänzen“, wie es Syré gerade bei Bruhns' großem e-Moll-Praeludium für unumgänglich ansieht? Er geht hier gar so weit, den Quellentext in der Hinsicht zu verändern, dass Bruhns das Werk auf seiner Dienstorgel in Husum (hier gab es im Pedal kein Cis) hätte spielen können.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> Ibid., 265.

<sup>41</sup> Hierauf machte mich dankenswerterweise Dalibor Miklavčič aufmerksam.

<sup>42</sup> Peretti, „Sopra i pedali, e senza...“ 24.

<sup>43</sup> Wolfram Syré, „Unvollständig, unlogisch und unspielbar – Zur Problematik „unspielbarer“ Stellen in der norddeutschen Orgelliteratur,“ *Organ* 2 (2001): 4–14.

<sup>44</sup> Ibid., 4.

<sup>45</sup> Ibid., 7.

Die oftmals schwierige Quellsituation stellt die Herausgeber der norddeutschen Musik für Tasteninstrumente vor zahlreiche Probleme. Nur wenige Quellen sind Autographe. Für Buxtehudes Musik gibt es ausschließlich Abschriften. Diese können durch Fehler, die dem Kopisten beim Abschreiben unterliefen, den ursprünglichen Notentext verfälschen. Ein weiteres Problem ist, dass die Musik im 17. Jahrhundert in Tabulatur notiert wurde, sich aber ab etwa 1700 (im mitteldeutschen Raum schon früher) die zweisystemige Liniennotation allgemein durchsetzte. So musste die Musik beim Kopieren von dem einen in das andere Notationssystem übertragen werden, ein Prozess, der sehr anfällig für Fehler ist. Die „innere Textkritik“ versucht nun in der Vorbereitung einer Edition, Fehler der Kopisten und evtl. der Transkription zu erkennen und zu eliminieren. Diese Methode bildet – in teils extremer Ausbildung – die Grundlage für Beckmanns eigene Herangehensweise. In seinem Buch verteidigt er sie vehement, nicht zuletzt, um sich gegen kritische Stimmen zu wehren. Die Quellenkritik, die „umfassende Sammlung und Sichtung der Überlieferung“, hält er für unzureichend, da sie „das Dilemma der Textsituation, die hohe Fehleranfälligkeit, nicht zu beheben“ vermöge.<sup>46</sup> Seine Methode, die Stilkritik, verfüge über eine „deutlich bessere Effizienz [...]: die Strukturanalyse erweist sich als Königsdisziplin, als verlässliche Kontrollinstanz, als das Maß aller Dinge, wenn es darum geht, Authentizität, den klaren Willen des Komponisten, zu gewährleisten.“<sup>47</sup> Und er fügt hinzu: „Ausschlaggebend kann allein jenes Ergebnis sein, das dem Willen Buxtehudes entspricht.“<sup>48</sup> Beckmann suggeriert hier, dass es ein Leichtes sei, den ursprünglichen Text wiederherzustellen. Gleichzeitig stülpt er der Musik des 17. Jahrhunderts seine eigenen ästhetischen Vorstellungen über. So kritisiert Søren Sørensen Beckmanns Edition der Werke Buxtehudes zurecht: „Der Herausgeber verbessert nicht allein die stilistischen zweifelhaften Stellen, sondern auch Stellen, wo es nichts Stilwidriges gibt.“<sup>49</sup> Beckmann sieht hierin eine „retrospektive Position [...], die Züge von Pessimismus gegenüber jeglichem Fortschritt in der Textfrage, von trotziger Verweigerungshaltung und Quellenfetischismus aufweist.“<sup>50</sup> In seitenlangen Argumentationen und anhand zahlreicher Beispiele versucht er, seine Methode als derjenigen, die Michael Belotti in der Gesamtausgabe der freien Pedaliter-Werke Buxtehudes anwendet, überlegen darzustellen, gipfelnd in dem Satz: „Soll der – nicht originale und möglichen Verlusten ausgesetzte – Quellentext oder soll Buxtehude ediert werden?“<sup>51</sup> Wenn aber zwei voneinander unabhängige Quellen einen unterschiedlichen Notentext aufweisen – wie wollen wir dann mit letzter Gewissheit sagen können, was nun die originale Textgestalt sein soll? Ton Koopman ergreift Partei für den Zugang, den Belotti wählt: „It is better to perform from a used and still existing source, because you know that that happened in the 18th century, then to reconstruct something in a very clever way, while making a version that never existed.“<sup>52</sup> Des Weiteren warnt Koopman: „Don't be too intelligent and change all the

<sup>46</sup> Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620-1755*, 140.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 146.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 146.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 140.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 140.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>52</sup> Koopman, „Dietrich Buxtehude's Organworks ...“, 153.

things which are unexpected, strange, incorrect according to imitation techniques or ‚incorrect‘ repeats of the same musical idea“.<sup>53</sup>

Die zweite grundsätzliche Entscheidung, die für die Edition zu treffen ist, ist die Darstellungsform. Seit dem 19. Jahrhundert hat es sich eingebürgert, die pedaliter-Werke in drei Systemen zu edieren, wenngleich die Praxis des 18. Jahrhunderts bei der Übertragung von Tabulatur in Liniensystem zwei Systeme verwendete. Außerdem führte die moderne Praxis, vermeintliche pedaliter-Kompositionen in drei Systemen, manualiter-Kompositionen aber in zwei Systemen zu edieren, zu einer künstlichen Zuordnung zur Orgel bzw. zum „Klavier“ oder Cembalo. Diese Trennung setzt sich in manchen Editionen bis in die heutige Zeit fort. Erst Belottis Edition greift wieder auf diese den originalen Handschriften am nächsten stehende Darstellungsform in zwei Systemen zurück. Deren Vorteil besteht nicht zuletzt darin, dass sie dem „heutigen Organisten die Entscheidung über die manualiter- oder pedaliter-Ausführung“ erleichtert, wie Snyder bemerkt.<sup>54</sup> Koopman sieht dies als einen Teil der eigenen Interpretation an: „It is much more fun to keep this creative process in one’s own hand than to leave this to Beckmann, Hedar etc.“<sup>55</sup> Für Beckmann hingegen steht eine dreisystemige Notation dem Wesen der Tabulatur näher. Es verbinde sich hier eine „partitürähnliche Anordnung“ (wie in der Tabulaturschrift) mit „optimaler Lesbarkeit“.<sup>56</sup> Den Einwand, dass ein eigenes System für die Pedalstimme den Spieler beeinflusse, lässt er nicht gelten: „In Anbetracht der vielzitierten Mündigkeit der heutigen Organisten braucht man einen angeblichen Suggestivzwang der dreisystemigen Akkolade in puncto Pedalbass wahrlich nicht zu befürchten.“<sup>57</sup> Aus eigener Erfahrung kann ich jedoch bestätigen, dass es mit der Mündigkeit doch nicht so weit her ist. Wegen der Lesbarkeit sollte aber bei fünf- oder gar sechsstimmige Texturen die dreisystemige Akkolade einen eindeutigen Vorzug bekommen. Dies betrifft einige wenige Werke wie z. B. Bruhns’ Praeludien.

Die neuen Forschungsergebnisse machen zukünftige Editionen nicht einfacher: Wenn es sich bei den freien Werken der „Norddeutschen Schule“ tatsächlich um Musik handelt, die primär für Saitenclaviere konzipiert wurde, müssen wir Quellentexte ganz anders beurteilen: Meine eigene Spielpraxis auf dem Pedalcembalo hat mir vor Augen (und Ohren) geführt, dass das Saitenclavier mit seinem verklingenden Ton wesentlich mehr vermeintliche Fehler in den Quellen toleriert als die Orgel. Ebenso erscheint das scheinbare Fehlen von Haltebögen in einem anderen Licht: Es gehört zur Idiomatik des Saitenclaviers, dass Töne wieder angeschlagen werden. Woran sollen wir also unsere Editionen orientieren? An der heute üblichen Praxis, die pedaliter-Werke ausschließlich auf der Orgel zu spielen? Oder an unseren neu gewonnenen Erkenntnissen? Ist eine Edition, die vom pedaliserten Saitenclavier als Aufführungsmedium ausgeht, überhaupt realisierbar? Welcher Verlag würde das unterstützen? Wer sollte eine solche Ausgabe kaufen? Hier gilt es, eine sinnvolle Lösung zu finden, damit wir nicht in Zukunft Editionen vorlegen, die genauso hinter der aktuellen Forschung zurückstehen wie Beckmanns Buch über die „Norddeutsche Schule“.

<sup>53</sup> Koopman, „Dietrich Buxtehude’s Organworks ...“, 148.

<sup>54</sup> Snyder, *Dieterich Buxtehude...*, 439.

<sup>55</sup> Koopman, „Dietrich Buxtehude’s Organworks ...“, 152.

<sup>56</sup> K. Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620–1755*, 143.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 144.

## POVZETEK

Leta 2005 in 2009 je Klaus Beckmann objavil podrobno študijo o Severnonemški (orgelski) šoli v dveh volumnih (*Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. Teil I: Die Zeit der Gründerväter 1517-1629 and Teil II: Blütezeit und Verfall 1620-1755*). Žal pa ta opis, ki smo ga dolgo pričakovali, ni izpolnil naših pričakovanj. Vsebuje namreč veliko zastarelega znanja, povezanega z Beckmannovimi lastnimi idejami, ki nimajo nobene znanstvene podlage. S tem, ko avtorica jemlje omenjeno knjigo za svoje izhodišče, predstavi vrsto pomembnih vidikov Severnonemške orgelske šole, o katerih se je v zadnjih desetletjih razpravljalo – mnogokrat brez določenih odgovorov. Mnoga vprašanja se pojavljajo, ko primerjamo glasbo z obstoječimi orglami: velikokrat je obseg manualov in pedala manjši, kot bi jih glasba potrebovala. Mnogih skladb ne moremo zaigrati na nobenih orglah v cerkvah, v katerih je deloval določen organist. Samo šest Buxtehudejevih svobodnih del moremo spraviti v zvezo z enimi od njegovih orgel. Drugo in verjetno največje vprašanje je problem uglasitve: mnogih skladb ni možno zaigrati v netemperirani uglasitvi. Novejša raziskovanja so namreč pokazala, da so severnonemški orgelski instrumenti dolgo časa ostali netemperirano uglašeni, pa čeprav se je o Werckmeisterjevih »dobro-uglašanih« uglasitvah razpravljalo že od leta 1680 dalje. Znanstveniki, kot npr. Harald Vogel, so bili mnenja, da te glasbe naj ne bi izvajali v originalni tonaliteti ampak transponirano. Nekatere skladbe je zares možno igrati v netemperirani uglasitvi, če jih transponiramo v domnevno originalno tonalitetu, vendar se potem pojavijo problemi v zvezi z obsegom glasbe.

Ker posameznih del večinoma niso mogli igrati na orglah, se znanstveniki sprašujejo po pravih instrumentih za njihovo izvajanje in po tem, kakšnim namenom je rabila ta glasba. Ibo Ortgies in Siegbert Rampe sta kot prva spregovorila o pedagoških vidikih te glasbe: skladbe so služile za vzorce pri improvizaciji. To glasbo so torej igrali doma, kjer so organisti vadili na pedalnih klavikordih ali pedalnih čembalih. Ti instrumenti so imeli večje tipkovne in pedalne obsege, razen tega jih je bilo možno moderno, to je »dobro-uglašeno«, uglasiti. Še več: profesionalni organist niso igrali izpisanih kompozicij, ampak so med cerkvenimi obredi improvizirali.

Da bi »rešili« orgelsko glasbo, so jo nekateri znanstveniki in organisti skušali »korigirati« tako, da bi jo bilo možno izvajati na zgodovinskih orglah – ideja, ki se zdi vsekakor vprašljiva. Izdajanje te glasbe je tudi problematično. Dela za instrumente s tipkami so prvotno zapisovali v obliki tabulatur in jih šele kasneje prestavili v črtovni notni sistem; to pa je proces, pri katerem zlahka pride do napak. Zato viri vsebujejo vrsto vprašljivih pasusov. Beckmann daje prednost rekonstrukciji »originala«, a kaj, ko se je pogosto nemogoče odločiti, kakšen je ta zares natančno bil. Drugi znanstveniki, kot Michael Belotti, so bolj previdni in skušajo izdajati obstoječe virele z majhnimi popravki. Belotti uporablja dvojno črtovje, ki je bližje baročnim virom, kot je trojno črtovje, kateremu Beckmann daje prednost. Postavlja pa se tudi vprašanje, kakšne naj bi bile izdaje v prihodnje: mnoge domnevne »napake«, na katere naletimo ob igranju na orglah, ne motijo, ko te iste skladbe izvajamo na strunskih instrumentih s tipkami, ker pri njih zvok hitreje odmre. Tako pridemo do popolnoma drugačnega rezultata, kakšna naj bi »ta prava« partitura lahko bila.