

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K
MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L V I I / 2
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 1

**Skladbe »pedaliter« severnonemškega baroka med orglami
in strunskimi glasbili s pedalom ca. 1650–1720**

**Norddeutsche »Clavierstücke pedaliter« zwischen Orgel
und Saitenclavieren ca. 1650–1720**



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L V I I / 2
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 1

**Skladbe »pedaliter« severnonemškega baroka med orglami
in strunskimi glasbili s pedalom ca. 1650–1720**

**Norddeutsche »Clavierstücke pedaliter« zwischen Orgel
und Saitenclavieren ca. 1650–1720**



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Urednik zvezka • Edited by

Dalibor Miklavčič (Ljubljana)

Glavni in odgovorni urednik • Editor-in-chief

Jernej Weiss (Ljubljana)

Asistentka uredništva • Assistant Editor

Tjaša Ribizel (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Aleš Nagode (Ljubljana)

Svanibor Pettan (Ljubljana)

Leon Stefanija (Ljubljana)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Mednarodni uredniški svet • International Advisory Board

Michael Beckermann (Columbia University, USA)

Nikša Gligo (University of Zagreb, Croatia)

Robert S. Hatten (Indiana University, USA)

David Hiley (University of Regensburg, Germany)

Thomas Hochradner (Mozarteum Salzburg, Austria)

Bruno Nettel (University of Illinois, USA)

Helmuth Loos (University of Leipzig, Germany)

Jim Samson (Royal Holloway University of London, UK)

Lubomír Spurný (Masaryk University Brno, Czech Republic)

Katarina Tomašević (University of Belgrade, Serbia)

John Tyrrell (Cardiff University, UK)

Michael Walter (University of Graz, Austria)

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si

http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/MZ_home.htm

Prevajanje • Translation

Andrej Rijavec

Cena posamezne številke • Single issue price

10 €

Letna naročnina • Annual subscription

20 €

Založila • Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo • For the publisher

Andrej Černe, dekan Filozofske fakultete

Task • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajatelja. Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200-300 besed), izvlečkom (do 50 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription rates should be sent to the editorial address. Contributions should include a short summary (200-300 words), an abstract (not more than 50 words), keywords and a short biographical Note on the author. Unsolicited manuscripts are not returned.

Izdajo zbornika je omogočila Javna agencija za knjigo Republike Slovenije

With the support of the Slovenian Book Agency

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2011

Vsebina • Contents

Dalibor Miklavčič

Predgovor

Vorwort

5

Kerala J. Snyder

Buxtehude's Pedaliter Keyboard Works: Organ or Pedal Clavichord?

Buxtehudejeva pedalna dela za instrumente s tipkami: orgle ali pedalni klavikord?

9

Christian Ahrens

Ausstattung, Verbreitung und Verwendung von besaiteten Tasteninstrumenten mit Pedal

Oprema, razširjenost in uporaba strunskih instrumentov s tipkami in pedali

27

Dalibor Miklavčič

Freie Norddeutsche „Clavierstücke Pedaliter“ zwischen Orgel und Saitenclavieren

*Severnonemške skladbe »Clavierstücke pedaliter« med orglami in pedalnimi
strunskimi glasbili s tipkami*

51

Joel Speerstra

„Einen guten Flügel und auch ein gutes Clavicord haben“: some reflections on the importance of keyboard-instrument landscapes

*»Imeti dober klavir ali dober klavikord«: nekaj razmišljanj o pomembnosti
razgledovanja po instrumentih s tipkami*

91

Michael Belotti

Die norddeutsche Choralbearbeitung - rein funktionale Musik?

Severnonemške koralne obdelave – čista funkcionalna glasba?

103

Katharina Larissa Paech

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

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

115

Marko Motnik

Deutsche Tabulatur: gebreuchlich oder verdrießlich?

Nemška tabulatura: uporabna ali utrudljiva?

125

Ibo Orgies

**Zur Problematik von Zusammenhang und Disparität zwischen
Orgelrepertoire, Improvisation und Ensemble-Intonation**

*K vprašanju povezanosti in neskladja med orgelskim repertoarjem, improvizacijo
in ansambelsko igro*

139

Imensko kazalo • Index

153

Avtorji • Contributors

163

Predgovor

Simpozijско poročilo

Skladbe »pedaliter« severnonemškega baroka med orglami in strunskimi glasbili s pedalom ca. 1650–1720

Severnonemški baročni »pedaliter« repertoar sodi k najbolj znanim in prav gotovo najbolj pomembnim prispevkom k evropski glasbi za instrumente s tipkami pred Bachom; mojstrovine tega stilnega območja so predvsem v 20. stoletju – v isti sapi z opusom J. S. Bacha – odločilno vplivale na popolnoma nove pristope v estetiki in tehniki gradnje orgel, na izvajalno prakso, interpretacijo in sodobno komponiranje in prav tako na nove poglede v muzikologiji in estetiki, in potemtakem tudi na glasbeno kritiko in še kaj. Tako imenovana »severnonemška šola« je gojišče in ozadje, na in pred katerim se pojavi Bachova glasba kot zadnji vrhunec nekega očarljivega razvoja. Vsaj Dietrich Buxtehude in Nicolaus Bruhns sta v zavesti današnjih strokovnjakov srčika evropske glasbe pred Bachom in mi ljubimo to glasbo, pa čeprav o njej vemo manj, kot bi si to večinoma želeli. Kakšna je bila resnična funkcija kompozicije za instrumente s tipkami in pedalom? Časovno obdobje več kot stotih let ni ohranilo niti enega poročila, ki bi potrdilo izvajanje neke konkretne »pedaliter«-skladbe na orglah; prav tako ni poročil o izvedbah na pedalnih klavikordih in čembalih. Sodobniki, ki so večinoma improvizirali, so ta in tak repertoar označevali z besedami »Clavier-stücke«, »Clavier-sachen« ali »Tabulaturstücke«, to je z označbami, ki se zdijo veliko bolj splošne, kakor je označba »orgelska glasba«, ki so jo uvedli šele dolgo potem, ko so pomrli skladatelji tega stilnega področja. Ker nam je praksa teh skladb, zlasti tako imenovanega »svobodnega repertoarja«, povzročala težave in nejasnosti znotraj dotlej izključno orgelskega repertoarja, se je – glede na v zadnjih letih nakopičene podatke in kontroverzne diskusije – pokazala potreba po snidenju skupine uglednih strokovnjakov, ki bi v okviru simpozija lahko poročali o svojih raziskavah in na »okroglih mizah« izmenjavali svoja mnenja.

Že leta diskutirano vprašanje orgelskih uglasitev hanseatskega baroka, ki je po našem videnju verjetno tesno povezano s funkcionalnostjo in izvajalnimi parametri omenjenega pedalnega repertoarja, ostaja še nadalje nerešeno; mnogi muzikologi previdno in modro molčijo bolj kot prej, nekatere razprave pa se vrstijo v krogu. Upajmo, da bo lahko naš simpozij s svojimi spodbudami pripomogel k nadaljnim predlogom razreševanja zadevne problematike.

Nadalje malo vemo o službenih orglah znanih severnonemških baročnih skladateljev in skoraj nič o njihovih hišnih strunskih instrumentih s pedalom – umetniških »laboratorijih«, ob katerih so glasbeniki, če sodimo po ohranjenih virih, kot vse kaže, veliko

več časa porabili kakor pri orglah. Mnoge okoliščine geneze tega repertoarja je možno danes na novo opredeliti; zato se je zdelo smiselno povzeti aktualno vedenje vodilnih strokovnjakov, **dr. Kerale J. Snyder** in **dr. Christiana Ahrensa**, o značilnosti in vlogi s pedalom opremljenih strunskih instrumentov s tipkami. **Dr. Michaela Belottija** smo poprosili, da spregovori o pedalnih skladbah vezanih na koral, še zlasti, ker je bil angažiran pri novi izdaji Buxtehudejevih, na koralu slonečih skladbah. Ali predstavljajo ta dela neposreden, praktičen orgelski repertoar ali pa neko abstraktno učno snov, ki je niso zaigrali na orglah, ali pa kaj drugega?

Obsežne izkušnje z estetiko, tehniko, izdelavo in zgodovino klavikorda, z načini igranja in interpretacijo ima **dr. Joel Speerstra**. Njegov prispevek je ponudil pomembne misli v zvezi s študijem in izvajanjem repertoarja, izmenoma na vrsti instrumentov, kar je pripeljalo do izpopolnjene celostne podobe in spoznanja bolj razumeti komorno razsežnost »pedaliter« repertoarja. Vidni pomen strunskih instrumentov s pedalom za sodobno orgelsko pedagogiko in poustvarjalno estetiko je postal še očitnejši, ko je pripravil in vodil mojstrski tečaj na Akademiji za glasbo v Ljubljani. **Dalibor Miklavčič, mag. art.** se je pri svojem pedagoškem in poustvarjalnem delu kot organist vedno bolj soočal s potrebo, da – sledeč zgodovinski praksi – posveti strunskim klaviaturnim glasbilom s pedalom več pozornosti. Raziskal je elemente instrumentalnega idioma strunskih klavirjev in orgel ter izsledke primerjal s specifičnimi strunskimi strukturami severnonemškega tipkovnega repertoarja.

Dr. Marko Motnik je na novo osvetlil odprta vprašaja vseskozi živahne razprave o oblikovanju tempa in obveznostih, ki izhajajo iz metričnih proporcev znotraj doočene skladbe (ne samo) severnonemškega repertoarja instrumentov s tipkami. V okviru uredniškega dela na severnonemških intabuliranih zapisih vokalnih del Jacobusa Handla-Gallusa je ravno raziskoval lüneburška rokopisa tabulatur pod oznako Mus. Ant. Pract. K. N. 209 in 210, tako da je lahko ponudil svoj prispevek k simpoziju, medtem ko je **dr. Katharina Larissa Paech** – kot specialistka za Pachelbela in kot cenjena recenzentka uglednih strokovnih revij ter kot urednica *baročne glasbe* – bila pripravljena vzeti pod drobnogled izbrano strokovno literaturo, ki zadeva področje severnonemške pedalne glasbe. Njej se moram tudi zahvaliti za pomoč pri notografiranju. V pričujoči zvezek je bilo vključeno tudi delo **dr. Iba Orgiesa**, ki na široko osvetljuje eno izmed tem simpozija.

Na tem mestu gre vsem referentom ponovna prisrčna zahvala za njihova prizadevanja. Obenem kaže izpostaviti misel po nadaljnjih znanstvenih srečanjih v Ljubljani.

Vorwort

Symposiumsbericht:

Norddeutsche »Clavierstücke pedaliter« zwischen Orgel und Saitenclavieren ca. 1650–1720

Das norddeutsch-barocke pedaliter-Repertoire gehört zu den bekanntesten und gewiss bedeutendsten Beiträgen zur europäischen Tastenmusik vor Bach; Meisterwerke dieses Stilbereichs bewirkten vor allem im 20. Jh. entscheidend, im selben Atem mit dem Opus Bachs, das Entstehen ganz neuer Zugänge in der Ästhetik und Technik des Orgelbaus, der Aufführungspraxis, Interpretation und auch zeitgenössischen Komposition, genauso auch neue Positionen in der Musikwissenschaft und –ästhetik insgesamt, folglich auch in der Welt der Musikkritik und vieles mehr. Die sogen. »norddeutsche Schule« ist der Nährboden und Hintergrund, vor welchem uns die Bachsche Musik als der letzte Gipfelpunkt einer faszinierenden Evolution erscheint. Mindestens Dieterich Buxtehude und Nicolaus Bruhns gehören im Bewusstsein der heutigen Fachleute zur Quintessenz der europäischen Musik vor Bach und wir lieben diese Musik - wissen aber viel weniger über sie, als wir uns meist wünschen würden. Welche Funktion erfüllten diese Kompositionen für Tasteninstrumente mit Pedal wirklich? Wir haben aus der Zeitspanne mehr als eines Jahrhunderts sozusagen keine einzige bestätigende Nachricht über Aufführungen einer konkreten pedaliter-Komposition an der Orgel – allerdings fehlt sie genauso für Aufführungen an Pedalclavichorden oder -cembali. Die zumeist improvisierenden Zeitgenossen nannten dieses Repertoire meist »Clavier=Stücke« »Clavier=Sachen« oder »Tabulaturstücke« - alles Bezeichnungen, die viel allgemeiner erscheinen, als der erst lange nach dem Ableben der Komponisten dieses Stilbereiches eingeführte Ausdruck »Orgelmusik«. Da unsere heutige Praxis diese Kompositionen, insbesondere das sogen. freie Repertoire, nicht ohne Schwierigkeiten und Unklarheiten bislang als ausschließliches Orgelrepertoire auffasste, schien es angesichts der in letzten Jahren zusätzlich gesammelten, kontrovers diskutierten Fakten und Erkenntnisse angebracht, eine Gruppe renommierter Fachleute im Rahmen des Symposiums darüber berichten zu lassen und bei mehreren Roundtable-Events auch Meinungen auszutauschen.

Die seit Jahren diskutierte Frage um Orgeltemperierungen des hanseatischen Barocks, die mit unserem Verständnis der Funktionalität und aufführungspraktischer Parametern des erwähnten pedaliter-Repertoires möglicherweise eng zusammenhängt, bleibt vorerst unbeantwortet; viele Musikwissenschaftler schweigen vorsichtiger und weiser als je zuvor, einige Diskussionen drehen sich im Kreis. Wir hoffen, daß unser Symposium mit einschlägigen Anregungen zu weiteren Lösungsvorschlägen führen kann.

Desweiteren wissen wir wenig über die Dienstorgeln berühmter norddeutscher Barockkomponisten und fast gar nichts über ihre besaiteten Hausinstrumente mit Pedal - künstlerische »Laboratorien«, an denen die Musiker laut Quellen offenbar deutlich mehr Zeit verbrachten als an den Orgeln. Viele Umstände der Genese dieses Repertoires können heute erneut hinterfragt werden und es schien sinnvoll, die führenden Experten, **Dr. Kerala J. Snyder** und **Dr. Christian Ahrens** einzuladen ihr aktuelles Wissen um Eigenschaften und mögliche Rollen der mit Pedal versehenen besaiteten Tasteninstrumente zusammenfassen. **Dr. Michael Belotti** wurde gebeten, über choralgebundene Pedaliter-Werke zu sprechen, da er gerade an der Neuausgabe gesamter Buxtehudeschen choralgebundenen Werke arbeitete. Stellen diese Werke eher unmittelbares praktisches Orgelrepertoire dar, einen abstrakter Lehrstoff, der nie an Orgeln gespielt wurde oder sonst was?

Umfassende Erfahrungen mit Ästhetik, Technik, Bau und Geschichte des Clavichords, seiner Spielweise und Interpretation besitzt **Dr. Joel Speerstra**. Sein Beitrag lieferte bedeutende Gedanken im Hinblick auf das Studium und den Vortrag des Repertoires an mehreren Instrumenten abwechselnd, was zu einem vervollständigten Gesamtbild führte, ebenso die kammermusikalische Dimension des Pedaliter-Repertoires besser zu verstehen lehrte. Die eminente Bedeutung der besaiteten Instrumente mit Pedal für die heutige Orgelpädagogik und Interpretationsästhetik wurde verstärkt erlebbar, als er auch einen Meisterkurs an der Musikakademie Ljubljana leitete. **Dalibor Miklavčič, Mag. art.** sah sich im Laufe seiner pädagogischen und reproduktiven Arbeit als Organist zunehmend mit der Notwendigkeit konfrontiert, Saitenclavieren mit Pedal mehr Aufmerksamkeit zu schenken – der historischen Praxis folgend. Er untersuchte Elemente des instrumentalen Idioms der Saitenclaviere und der Orgel und verglich die Ergebnisse mit den spezifischen Strukturen im norddeutschen Tastenrepertoire.

Offene Fragen der stets lebhaften Diskussion um Tempogestaltung und Verbindlichkeit der metrischen Proportionen innerhalb einer Komposition des (nicht nur) norddeutschen Tastenrepertoires wurden von **Dr. Marko Motnik** vielleicht neu beleuchtet. Im Rahmen seiner Editionsarbeit an in Norddeutschland intavolierten Fassungen der Vokalwerke von Iacobus Handl-Gallus erforschte er gerade die Lüneburger Tabulaturhandschriften Mus. Ant. Pract. K.N. 209 und 210 und war bereit, einen Symposiumsbeitrag zu leisten, während **Dr. Katharina Larissa Paech** als Pachelbel-Spezialistin und geschätzte Rezensentin bei anerkannten Fachzeitschriften sowie Editorin der Barockmusik bereit war, ausgewählte Fachliteratur zum Gebiet der norddeutschen pedaliter-Musik unter die Lupe zu nehmen. Ihr habe ich auch für ihre Hilfe beim Notografieren zu danken. Eine das Symposiumsthema umfassend beleuchtende Arbeit von **Dr. Ibo Ortgies** ist ebenfalls in den vorliegenden Band aufgenommen worden.

An dieser Stelle sei allen Vorlesenden nochmals herzlich gedankt für ihr Engagement; der Gedanke an weitere wissenschaftliche Treffen in Ljubljana sei hier ebenso ausgedrückt.

Kerala J. Snyder

Eastman School of Music, University of Rochester
Eastmanova akademija za glasbo, Univerza v Rochesterju

Buxtehude's *Pedaliter* Keyboard Works: Organ or Pedal Clavichord?

Buxtehudejeva pedalna dela za instrumente s tipkami: orgle ali pedalni klavikord

Prejeto: 13. julij 2011

Sprejeto: 9. september 2011

Received: 13th July 2011

Accepted: 9th September 2011

Ključne besede: Buxtehude, klavikord, orgle, izvajanje *pedaliter* [*s pedalii*]

Keywords: Buxtehude, clavichord, organ, *pedaliter* [or pedals] performance

IZVLEČEK

Članek razpravlja o tem, kako naj bi bil Buxtehude uporabljal pedalni klavikord pri pouku, reprodukciji in komponiranju, zlasti kar zadeva njegove pedalne (*pedaliter*) preludije.

ABSTRACT

This article explores the questions of how Buxtehude might have used a pedal clavichord for the purposes of teaching, performing, and composing, with special reference to his *pedaliter* preludia.

On May 23, 1675, Dieterich Buxtehude, organist and Werkmeister of St. Mary's Church in Lübeck, wrote the following entry into the account book of the church:

"Saturday. My highly honored directors, upon my—Dieterich Buxtehude's— humble request (see *Memorial*, fol. 75), have graciously granted that a small writing and study room be built onto the Werkhaus, over the steps, facing the church courtyard. And this week [the work] began on it."¹

These two positions, one artistic, the other administrative, had been combined at St. Mary's Church since 1641, but their two salary payments always appear separately in the accounts. As Werkmeister, Buxtehude was responsible for keeping these accounts, and from them we learn most of what we know about his activities during his tenure in Lübeck from 1668 to 1707. And one of the perquisites of the position was free lodging

¹ Lübeck, Archiv der Hansestadt, St. Marien, I [Bücher], 1a [allgemeine Wochenbücher], 1675, 8. Woche nach Ostern [23. Mai], fol. 241r. For original German see Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, revised edition (Rochester: University of Rochester Press, 2007), 465; Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Leben, Werk, Aufführungspraxis*, trans. Hans-Joachim Schulze (Kassel: Bärenreiter, 2007), 503.

in the Werkhaus, giving him the opportunity to derive extra income from the rental of the house that the church owned for the use of the organist.

Buxtehude would not have needed this “small writing and study room” to execute his administrative duties as Werkmeister; the church’s rooms on the lower floor of the Werkhaus would have served this purpose. But in the spring of 1675, Dieterich and Anna Margareta Buxtehude were expecting their third child, and one can well understand his wish for a small room of his own, where he could write down his compositions, read books on music theory, and perhaps practice on a pedal clavichord.

We do not know what musical instruments Buxtehude owned; we have no will from him or inventory of his estate. Furthermore, no example of a pedal clavichord from the seventeenth century has been preserved.² But we do know that his contemporary Esaias Hasse, the successor to Buxtehude’s father Hans at St. Olai Church in Helsingør, possessed a “double clavichord with pedals,” as reported in the inventory of his estate of 1683.³ Let us assume then, for the purpose of this argument, that Buxtehude owned a pedal clavichord, and that once he had his new room, he kept it there. The old Werkhaus in which Buxtehude lived was torn down in 1903,⁴ but the addition can be seen in photographs of it, which suggest that there would have been ample room for a writing table and a pedal clavichord.

Clavichords, with or without pedals, served as ideal practice instruments, particularly for organists, who would have had to find someone to tread the bellows whenever they practiced on the organ in the church. Clavichords were cheap and took up little space, especially those without pedals, so without a doubt Buxtehude would have used such an instrument for practicing. The questions we raise here concern rather the extent to which he would have used the clavichord for teaching or actual performance, and if he might even have composed his *pedaliter* works for the clavichord rather than the organ.

I. Teaching

We have no direct accounts of Buxtehude’s teaching, so we must approach it obliquely. I shall begin with fiction and proceed to facts. The fiction is the story of an apprentice in organ playing told by Friderich Erhard Niedt in the Introduction to Part I of his treatise *Musicalische Handleitung*, first published in Hamburg in 1700, with a second, posthumous edition in 1710. The apprentice, named Tacitus, studied with his first teacher, an organist named Orbilius, for nine years, from the ages of 12 to 21. Let me give some excerpts from his story, in Poulin and Taylor’s English translation:

“With this Orbilius I had first to learn the letters of the German *Tabulatur* with the crow’s feet written above and beside them, purporting to indicate time, as well as the *Claves* on the *Clavier*. Before I had but partially grasped this instruction a few years had already passed. . . . The first piece through which I was to learn the proper use of the

² Joel Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord: An Organist’s Guide* (Rochester: University of Rochester Press, 2004), 17.

³ “1 Dobbelt ClauCordium med pedaler,” cited by Michael Belotti *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes: Überlieferungs-geschichtliche und stillkritische Studien*, 3 ed. (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004), 208.

⁴ “Das Werkhaus von St. Marien,” *Vaterstädtische Blätter*, April 19, 1903.

fingers had the ceremonious name of *Bergamasco*. . . . In addition, my Master taught me how to play a few Sarabandes, *Courante simple*, a Ballo, all with such solemn names, as well as the Chorale, *Erbarm dich mein O Herre Gott*. After these, he presented me with cruelly long Preludes, Toccatas, Chaconnes, Fugues, and other Wondrous Beasts that I was to learn by heart. "For," said my Master speaking seriously, "if you, young rascal, do not learn these pieces perfectly first, then you will never learn the *Basso Continuo*, because you, brat and lazybones, must learn the style of the *Basso Continuo* from these beautifully set pieces I have prescribed for you. . . ." Thus I spent seven years with my Master before I could play five Preludes and the Chorales or German psalms with two voices.

Finally my Master started the thorough-bass with me. . . . When I did not know how to proceed you should have seen with what joy my Master came up with exquisite *Inventiones* on how to teach me, as it were, this Art. The sixth was located on the right side behind my ear, the fourth on the left side, the seventh on the cheek, the ninth in the hair, the diminished fifth on the nose, the second on the back, the minor third on the fingers, the major third and fifth on the shin, and the tenth and eleventh were special kinds of blows to the ears. I had to know what to strike according to wherever the blow or box came down, but the best was that my feet were made very nimble on the pedal (which I also began to study at that time) through the blows on the shins. . . . But sometimes the material was such that neither my Master nor I could play it as it was written. Once, however, he became especially inventive and attempted to kick Art into my body, because any treatment without foundation could not drive the thorough-bass into my head. He pulled me by the hair off the pedal bench where I was sitting in front of the keyboard, threw me on the ground and yanked me up by the hair, to let my head fall back with a crash on to the ground. . . . He dragged me out of the parlour near a staircase leading down to the street and said, "This shall be the end of your apprenticeship years, and with this you shall receive your certificate, which I shall throw into the bargain." I grabbed my master by the legs, so that he tumbled head over heels down the stairs and into the street with me. . . . I let my Master, bloody as he was, march up the stairs again with his wife and maid who, after his heavy fall, had raised him up by the arms, and thought, "I want no part of you any longer, it will be best if I take leave of you." . . . I sent for my clothes and other items in Orbilius's house."⁵

From this account we learn that the apprentice lived in the Master's house, and that instruction took place in a room on the first floor of the house (European style). The instrument used for teaching was very likely a pedal clavichord, although both English translations that I consulted used the expression "organ bench" to translate the word "Pedallbank."⁶ Tacitus had studied with Orbilius for nine years, and still he was unable to improvise, so he failed in his audition for a church organist's job. He then found a new master, Herr Prudentius. His story continues:

"When I arrived there and found Herr Prudentius in his house poring over his musical work, he received me in a very friendly manner. . . . After I had asked him to accept me

⁵ Friederich Erhardt Niedt, *The Musical Guide*, trans. Pamela L. Poulin and Irmgard C. Taylor (Oxford: Clarendon Press, 1989), 13–16 passim. For German original see Niedt, facsimile reprint (Buren: Frits Knuf, 1976), §§X–XII passim.

⁶ Ibid. Niedt, *The Musical Guide* 11; Oliver Strunk, ed., *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era* (New York: W. W. Norton, 1950), 461.

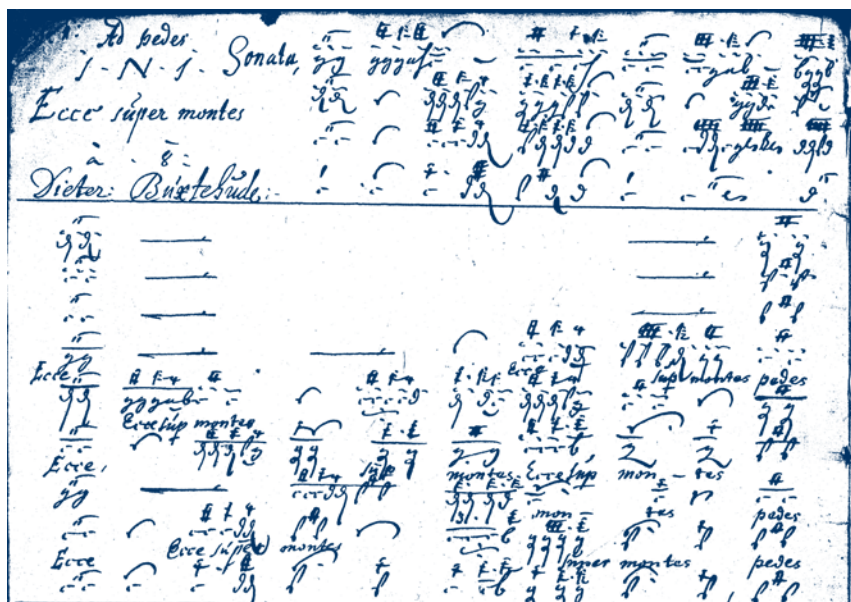
as an obedient apprentice, he gave me the welcome answer, “My friend, since I sense in you the very earnest desire to become an honest musician, I cannot find it in my heart to send you away again without your having accomplished your goal, even though my daily labours require all of my time and energy. Nevertheless, if you can afford to spend one year in this town, then I will teach you in that time the true fundamentals of the art of the organ as well as composition, so that from a bad organist you shall become a true organist. I’ll not ask a penny for my efforts, but if you promise me to be industrious and to exercise this art for the Glory of God, then I will instruct you for one hour each morning, from seven to eight o’clock. Furthermore, you can come to my house whenever you wish and practise by yourself in a room furnished with several Claviers.” No one was happier than I! On that very day I hired myself out to a baker in exchange for room and board and appeared the next day and every day following at Herr Prudentius’s house at the appointed time. He instructed me forthwith in the thorough-bass, averring that it contained the entire foundation of practical music and composition, and that he commenced with this subject with all his pupils. The benefit of this approach was that they needed not toil with the precious *Tabulatur* (those who know only this remain paper organists, even with many years of practice), rather they became well grounded musicians in a short time.”⁷

Indeed, Tacitus learned all he needed to know from Herr Prudentius in that one year, and Niedt concludes his Introduction by stating that he then studied with Tacitus for one year, and that he now wishes to instruct music lovers in a similar manner in the pages that follow. By chapter 10 of the first part he is deriving a two-voice fugue from thorough-bass, and by the end of Part II, first published in 1706, he shows his readers how to make preludes, chaconnes, and all manner of dance movements from a thorough-bass. It appears that Prudentius did not give his students any complete pieces to copy as models, as Orbilius had. Whereas Prudentius’s students could improvise, at least from a thorough-bass, Orbilius’s students turned out to be “paper organists,” who performed directly from music written down on paper, unless they had previously memorized the piece. They were unable to improvise.

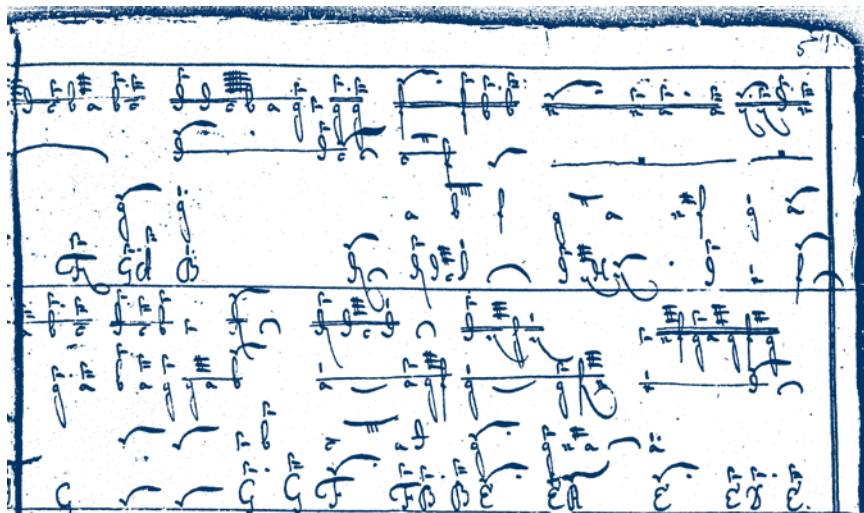
It is clear that Niedt saw himself as Herr Prudentius, and that he invented Master Orbilius as a straw man to knock down in favor of his more progressive method of teaching. In doing so, he set up a mutually exclusive opposition between tablature and staff notation, and between memorizing complete pieces and improvising from a thorough-bass, neither of which could possibly have represented Buxtehude’s complete method of teaching. We know that Buxtehude habitually used tablature to write down both vocal and keyboard music. We have autograph examples of his vocal music in tablature, the most beautiful of which is the cantata cycle *Membra Jesu* (see Picture 1), which he dedicated to Gustav Düben in 1680. I can teach the rudiments of this notation in about fifteen minutes; it is inconceivable to me that it should have taken Tacitus several years to learn it.

All Buxtehude’s autograph tablatures of keyboard music have disappeared, but nine manuscripts in the Lund University library in Sweden preserve copies from his tablature notation that had passed from student to student (see Picture 2).

⁷ Niedt, *The Musical Guide*, 22–23; Niedt, *Musicalische Handleitung*, §20.

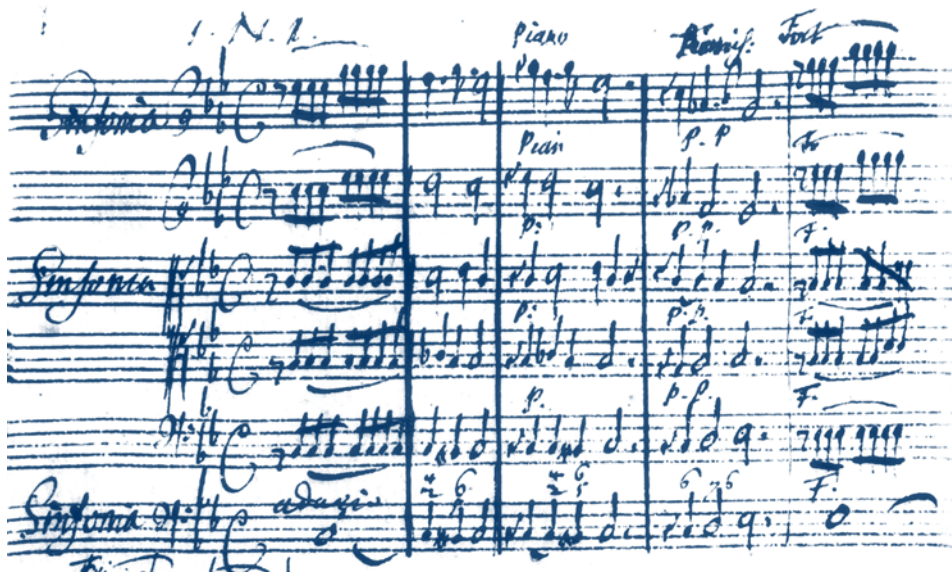


Picture 1: Dieterich Buxtehude, *Membra Jesu Nostri Patientis Sanctissima* (BuxWV 75), First cantata, “Ad pedes,” Sonata, mm. 1-6 (first system); “Ecce super montes,” mm. 1-6 (second system). Autograph tablature (1680), Uppsala, Universitetsbibliotek, vokalmusik i handskrift 50:12, fol. 1v.



Picture 2: Dieterich Buxtehude, *Praeludium ex G [minor]* (BuxWV 149), mm. 109-113 (first system); mm. 118-122 (second system). Tablature of Gottfried Lindemann (1714), Lund, Universitetsbibliotek, Sammling Wenster; W.Lit. U 5, fol. 5r.

Friedrich Gottlieb Klingenberg studied with Buxtehude in 1689, and he in turn became the teacher of Gottfried Lindemann, the copyist of these manuscripts. So Buxtehude clearly did give his students complete pieces in tablature to copy, just as Orbilius had done. But Buxtehude also used staff notation (see Picture 3), and he both composed and played works with figured bass. And, of course, he improvised. Since this was the great tradition of North German organ playing that his students has presumably come to learn from him, we must assume that they copied his compositions not so that they could perform them from their paper copies or from memory, but as models for their own improvisations.



Picture 3: Dieterich Buxtehude, *Für wahr, er trug unsere Krankheit* (BuxWV 31), *Sinfonia*, mm. 1-7. Autograph score, Uppsala, Universitetsbibliotek, vokalmusik i handskrift 6:9, fol.1v.

While both of Niedt's fictitious teachers, Orbilius and Prudentius, appear to have given their lessons only in their homes—and therefore by implication only on the clavichord—the same cannot be said for Buxtehude, who is more likely to have taught his students in the church as well as in his home. We know that a boy was paid regularly to play the positiv organ in the choirloft of St. Mary's Church with the cantor and his choir, and that this boy needed to be approved by Buxtehude.⁸ In all likelihood he was one of

⁸ Lübeck, Archiv der Hansestadt, St. Marien, I [Bücher], 1a [allgemeine Wochenbücher]: "1682, 4th week after New Year, fol. 194r: [27 January]: "Noch dem Cantori allhier, wegen eines Knabens, welchen Er seit Johanni Ao: 1681 zu dem Positiv aufm Chor gebraucht, die im Memorial fol: 88 benandte 9 MLüb. entrichtet, und soll auff befehl der H: Vorsteherr derselbige erstlich vom dem Organisten zu St. Marien examiniert, und dan von Wohlgedachten H: Vorsteherrn angenommen werden ... 9/-/-".

Buxtehude's pupils and gained experience in organ playing in this way, no doubt with some guidance from his teacher.

From Hamburg we have the testimony of Johann Kortkamp as to how organ pupils learned the art of registration on a large organ. Kortkamp, born in Kiel in 1643, came to Hamburg in 1655 at the age of twelve to study with Matthias Weckmann. Both Weckmann and Kortkamp's father had studied earlier with Jacob Praetorius. Kortkamp later wrote a chronicle about the Hamburg organists, from which we learn that Heinrich Schütz, Kapellmeister at the electoral court in Dresden, had personally persuaded the Elector to give Weckmann a scholarship for three years' study in Hamburg, at a cost of 100 Rthlr per year for tuition and another 100 Rthlr for room and board. Kortkamp describes his own six years' study with Weckmann in the following way:

He played with a powerful spirit, from which I benefitted greatly when he played and I stood behind him and pulled the stops that he desired; also, when I wanted to know how Jacob [Praetorius] had played, he played a chorale, which I gladly listened to; afterwards he explained his thoughts and ideas to me, and thus he made me wise.⁹

With the increasing use of historically reconstructed organs that lack pistons to change registrations, our present day students are recapturing this time-honored method of learning registration by pulling stops for one another and for their professors.

Finally, we have one contract, from a much later date, whereby Johann Christian Kittel agreed to teach Christian Heinrich Rinck on both Clavier and Organ:

... for that [payment] I obligate myself hereby faithfully to teach the above mentioned Christian Heinrich Rinck throughout this year for one hour daily in the art of composition, as well as in playing on both the *clavier* [clavichord or harpsichord] and the organ, as well as harmony.¹⁰

Rinck (1770-1846) was 16 years old at this point and had already studied with three other teachers, so we can presume that he had mastered basic keyboard technique before seeking organ instruction from Kittel, who had gone to study with Johann Sebastian Bach at the same age. But Kittel continued to teach him on the *clavier* as well, presumably at his house, which concurs with Bach's practice in organ pedagogy as deduced by George Stauffer.¹¹ Whereas Bach's teaching of the *clavier* proceeded systematically from the Two-Part Inventions and Three-Part Sinfonias through the French and English suites to the Well-Tempered Clavier, as documented by numerous copies of these com-

⁹ "[Er hatte] einen kräftigen Geist zu spielen, wovon ich großen Nutzen hatte, wen[n] er spielte und [ich] hinter ihm stant, die Stimmen anzog, so er verlangte; auch wenn ich wissen wolte, wie der Jacobus [Praetorius] gespielet, tractirt er den Choral ... so ich mit Lust anhörte, ... nachgehens mir seine Gedancken und Einfälle explizirte; hidurch machte er mich klug." Quoted in Liselotte Krüger, "Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts," *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 23 (1933): 208.

¹⁰ "... dagegen verbinde ich mich hiermit, oben besagten Christian Heinrich Rinck dieses Jahr hindurch täglich eine Stunde in den reinen Sätzen der tonkunst, sowohl im Spielen auf dem Clavier als Orgel als auch in der Harmonie treulich zu unterrichten ..." Contract dated 11 March 1786, quoted in Siegbert Rampe, "Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)," *Schütz Jahrbuch* 27 (2005): 93.

¹¹ George B. Stauffer, "J. S. Bach as Organ Pedagogue," *The Organist as Scholar: Essays in Memory of Russell Saunders*, ed. Kerala J. Snyder (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1994), 25-44.

plete sets by his students, no such progression exists for his organ pedagogy. Instead, only copies of single organ works, mainly of free works, survive in the hands of his students. Thus Bach's organ pedagogy appears to have formed a subcategory of his general keyboard instruction and probably consisted mainly in teaching his students to improvise, in order to prepare them for employment in the church. Working back one generation further, then, let us propose that Buxtehude also supplemented the teaching of keyboard playing in his home with instruction in improvisation and registration at the organ. There must have been a crucial step or two for these students between standing behind their teachers, pulling stops for them, and playing successful auditions themselves on the organ. Instruction and practice only on the pedal clavichord would not have been sufficient.

II. Performance

We turn now to the major question of whether Buxtehude might have given *performances* on the pedal clavichord as well as the organ, which we shall approach through a consideration of concert performances in general by Lübeck organists. The first information that we have about public concerts in Lübeck comes from Caspar Ruetz, cantor at St. Mary's in the mid-eighteenth century, who recounts the report of a ninety-year-old man:

In former times the citizenry, before going to the stock market, had the praiseworthy custom of assembling in St. Mary's Church, and the organist [that would have been Tunder] sometimes played something on the organ for their pleasure, to pass the time and to make himself popular with the citizenry. This was well received, and several rich people, who were also lovers of music, gave him gifts. The organist was thus encouraged, first to add a few violins and then singers as well, until finally it had become a large performance, which was moved to the aforementioned Sundays of Trinity and Advent. The famous organist Diederich Buxtehude decorated the Abendmusiken magnificently already in his day. The oldest Abendmusik of his that I have seen is from 1681.¹²

The Lübeck stock exchange got a room in which to meet indoors only in 1673; prior to that it met outdoors in the market square adjacent to St. Mary's Church and the City Hall. It appears that Franz Tunder, organist at St. Mary's from 1641 to 1667, began the practice of playing concerts for the business community, and he referred to them as "Abendspiele" as early as 1646. Buxtehude, who began his tenure in 1668, changed the performance day from Thursday to Sunday and expanded these concerts to dramatic oratorios called Abendmusiken. The first of these, so far as we know, was *Die Hochzeit des Lamms*, or the Wedding of the Lamb, performed in December, 1678, the same year that the Hamburg Opera opened. Buxtehude proudly placed his name on the title page of the libretto as the presenter, and presumably composer, of this work. Opera librettos

¹² Caspar Ruetz, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic und von der Lebens-Art einiger Musicorum* (Lübeck: Peter Böckmann, 1752), 47.

at this time did not usually name the composer; if anyone were named, it would be the poet who had written the text.

But it was not just Buxtehude who took pride in his Abendmusik productions; it was the entire city, as witnessed by a guidebook to the sights of Lübeck published in 1697. In its tour of St. Mary's church, it states:

On the west side, between the two pillars under the towers, one can see the large and magnificent organ, which, like the small organ, is now presided over by the world-famous organist and composer Dietrich Buxtehude. Of particular note is the great Abend-Music, consisting of pleasant vocal and instrumental music, presented yearly on five Sundays between St. Martin's and Christmas, following the Sunday vesper sermon, from 4 to 5 o'clock, by the aforementioned organist as director, in an artistic and praiseworthy manner. This happens nowhere else.¹³

The 1666 edition of the guide book makes no mention of the Abendmusiken, of course, but gives high praise to Tunder: "On the west side, by the tower, is the large organ, which, like the small organ, is now presided over by the the talented and widely praised master of the organ Franz Tunder."¹⁴

Notice the expressions "world famous" (*Welt-berühmte*) and "widely praised" (*Welt-belobete*) to describe the organists Tunder and Buxtehude. Johann Kortkamp used a similar expression, "widely famous" (*weit-berühmte*), to describe Weckmann. In Hanseatic cities such as Lübeck and Hamburg, large organs and the organists who played them were greatly valued. When a visiting trade delegation came to town, it would have been natural for the host merchants, most of whom lived in St. Mary's parish, to ask the organist to show off the organ. Since these transactions were private, they do not show up in the account books of the church. Likewise, the transformation of Tunder's Abendspiele to Buxtehude's dramatic Abendmusiken does not rule out the continuation of organ recitals paid for by private businessmen.

In 1721 Johann Mattheson published a revised edition of part II of Niedt's *Musicalische Handleitung*, to which he added an appendix containing the specifications of 60 organs. All but a few of the largest organs were in Hanseatic cities: Hamburg, Königsberg, Danzig, Bremen, Lüneburg, Lübeck. These cities were all governed by a group of wealthy merchants active in international wholesale trade. They took pride in the wealth they had gained, both individually and collectively, and they often demonstrated it with buildings – city halls and churches – much as our large corporations and banks do today with their corporate headquarters. For these churches they donated the money to build large organs. Let us consider Mattheson's specifications for just three of them.

Arp Schnitger built his largest organ at St Nicolas's Church in Hamburg, with 66 stops on four manuals including 15 stops in the pedal (Picture 4). Buxtehude went to inspect it in 1686 when it was nearly complete, and he was so pleased with it that he tried, unsuc-

¹³ *Die Beglückte und Geschmückte Stadt Lübeck: Was ist Kurtze Beschreibung der Stadt Lübeck So wol Vom Anfang und Fortgang Derselben In ihrem Bau, Herrschafften und Einwohnern, Als sonderlich Merckwürdigen Begebenheiten und Veränderung* (Lübeck: Johann Gerhard Krüger, 1697), 114.

¹⁴ [Conrad von Höveln], *Der Kaiser! Freien Reichs-Stadt Lübek Glaub- und Besähewürdige Herrligkeit, samt Verhandener Altertums Nützlichen Gedächtnis, den Einheimisch- und Ausländischen nachrichtlich ausgefärtigt und entworfen von Des Hochlöbl: Swan-Ordens Geselschaffter dem Geträuen Candore, Virtute, Honore* (Lübeck: Verlāgts Michael Volk, 1666), 58.

cessfully, to convince the St. Mary's Church directors to have Schnitger perform a major renovation on his large organ in Lübeck. Alas, the St. Nicolas's organ was destroyed in Hamburg's great fire of 1842.

Die groſſe St. Nicolai-		Ober-Werk		Kuck-Positiv.		10. Poſaune 32			
Orgel		1. Weiſſe Pfeiſſe	8	1. Principal	8.	11. Poſaune	16		
in		2. Hobſflöte	8	2. Bordun	16	12. Trommete	8		
Hamburg/		3. Octava	4	3. Gedact	8	13. Dulcian	16		
hat 66. Stimmen.		4. Quintadena	8	4. Quintadena	8	14. Krumhorn	8		
		5. Rohrflöte	8	5. Octava	4	15. Trommete	4		
		6. Spielflöte	4	6. Blockflöte	4	15. Cornet	2		
		7. Naſat	3	7. Querflöte	2	Neben-Regiſter.			
		8. Gemshorn	2	8. Sesquialtera	2 fach.				
		9. Scharff	6 fach.	9. Sifflet	1½	Eimbel mit Sternen.			
		10. Eimbel	3 fach.	10. Scharff	7. 8. 9 fach.				
		11. Trommet	8 Fuß.	11. Dulcian	16	Fünff Sperr-Ventile.			
		12. Vox humana	8	12. Trichter-Regal	8				
		13. Trommete	4	13. Schallmey	4	Coppel zu drey Clavieren.			
		Brust.		Pedal.					
				Tremulante.					
		1. Principal	4					1. Principal	32
		2. Blockflöte	8	2. Octava	16	Dieſe ungemeine Orgel iſt Anno 1686. von Arp Schnitger verfertigt / und hat auch einen ungemeinen Organſten. Was ſoll man aber von einem genug-berühmten Mann viel Rühmens machen ; Ich darff nur Vincent Lübeck nennen/ ſo iſt der ganze Panegyricus fertig.			
		3. Rohrflöte	4	3. Sub-Baſſ	16				
		4. Quinta	3	4. Octava	8				
		5. Waldflöte	1½	5. Quinta	6				
		6. Naſat	1½	6. Diauſch-Pfeiſſe	3 fach.				
		7. Tertian	3 fach.	7. Octava	4 Fuß.				
		8. Scharff	4. 5. 6 fach.	8. Nachthorn	2				
		9. Dulcian	8	9. Mixtura	10 fach.				
		10. Baar-Pfeiſſe	8						

Die Orgel zu St. Jacobi in Hamburg/ hat 60. Stimmen.								
Werck.			3. Quintadena	16		2. Dulcian	8	
1. Krumhorn	8		4. Spitzflöte	8		3. Scharff	5 fach.	
2. Cimbcl	3 fach.		5. Octava	4		4. Wald-Flöte	2 Fuß.	
3. Octava	2 Fuß.		6. Rohrflöte	4		5. Octava	4	
4. Nasat	3		7. Super-Octava	2		6. Principal	8	
5. Octava	4		8. Octava	8		7. Hohlflöte	4	
6. Rohrflöte	8		9. Gedact/ im Cammer-	8		8. Sesquialtera	2 fach.	
7. Principal	4		Ton.	8		Pedal.		
8. Hohlflöte	8		10. Rauschflöte	2 fach.		1. Principal	32	
9. Spitzflöte	4		11. Blockflöte	2 Fuß.		2. Posaune	32	
10. Gemshorn	2		12. Mixtura	6 fach.		3. Posaune	16	
11. Mixtura	6 fach.		Rück-Positiv.			4. Nachhorn	2	
12. Trommete	8		1. Haarpfeiffe	8		5. Rauschpfeiffe	2 fach.	
13. Trommete	4		2. Sifflet	1½		6. Dulcian	16	
Ober-Werck.			3. Sesquialtera	2 fach.		7. Octava	16	
1. Principal	16		4. Quer-Flöte	4 Fuß.		8. Octava	8	
2. Trommete	16		5. Octava	4		9. Octava	4	
			6. Gedact	8		10. Sub-Bas	16	
			7. Principal	8		11. Mixtura	6 fach.	
			8. Quintadena	8		12. Trommete	8	
			9. Flöte	4		15. Trommete	4	
			10. Scharff	4. 5. 6 fach.		14. Cornet	2	
			11. Dulcian	16		Eben da dieses gedruckt wird / ist der Dienst bey obiger Orgel vacant.		
			12. Schallmey	4				
			13. Blockflöte	2				
			Brust.					
			1. Trichter-Megal	8				

Picture 5: Specifications of large organ in St. Jacobi Church, Hamburg. Johann Mattheson, "Anhang" to 2nd edition of Friederich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung* (Hamburg, 1720), excerpts from pp.175-6.

The large organ that Buxtehude played at St. Mary's Church in Lubeck had 54 stops on three manuals with 15 stops in the pedal (Picture 6).

Die Orgel zu St. Marien, in Lübeck / hat 54. Stimmen. Werck.		4. Hohlflöte 4 5. Sesquialtera 2 fach. 6. Feld-Pfeiffe 2 Fuß 7. Gemshorn 2 8. Sifflet 1½ 9. Mixtura 8 fach. 10. Cymbel 3 fach. 11. Krumhorn 8 Fuß 12. Regal 8	13. Vox humana 8 14. Scharff 4 a 5 fach.
1. Principal 16 2. Quintadena 16 3. Octava 8 4. Spitz-Flöte 8 5. Octava 4 6. Hohlflöte 4 7. Nasat 3 8. Rauschpfeiffe 4 fach. 9. Scharff 4 fach. 10. Mixtura 15 fach. 11. Trommete 16 Fuß 12. Trommete 8 13. Zincke 8		Rück-Positiv. 1. Principal 8 2. Bordun 16 3. Blockflöte 8 4. Sesquialtera 2 fach. 5. Hohl-Flöte 8 Fuß. 6. Quintadena 8 7. Octava 4 8. Spiel-Flöte 2 9. Mixtura 5 fach. 10. Dulcian 16 Fuß. 11. Baarpfeiffe 8 12. Trichter-Regal 8 (Dieses wird auch wohl von keiner neu- en Lavencien (sepn.)	Pedal. 1. Principal 32 2. Sub-Bass 16 3. Octava 8 4. Bauerflöte 2 5. Mixtura 6 fach. 6. Groß-Posaun 24 7. Posaune 16 8. Trommete 8 9. Principal 16 10. Gedact 8 11. Octava 4 12. Nachthorn 2 13. Dulcian 16 14. Krumhorn 8 15. Cornet 2 Sieben ein Cymbel-Stern/ zwo Trummeln / zweene Tremulanten / und 16. Bälge. Der Organiste/ Christiff Schiefer- decker / ist ein habiler Mann.
Brust. 1. Principal 16 2. Gedact 8 3. Octava 4			

Picture 6: Specifications of large organ in St. Mary's Church, Lübeck. Johann Mattheson, "Anhang" to 2nd edition of Friederich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung* (Hamburg, 1720), excerpts from pp.189–90.

Note that in all three of these organs the pedal division has the most stops, all three with reeds extending from 32' to 2' pitch. But while the two Schnitger organs in Hamburg date from the late seventeenth century, when North German organists were at the height of their glory, the pedal division in the Lübeck organ was built at the end of the sixteenth century, when to the best of our knowledge it had not yet occurred to organists to play virtuosic pedal solos. But Buxtehude took advantage of what he found; his music abounds in virtuosic pedal solos, such as those in the opening measures of his *Praeludium in C* (BuxWV 137, Example 1), his *Praeludium in e* (BuxWV 143, Example 2) or his *Praeludium in G* (BuxWV 147, Example 3). This is flashy, dramatic, extroverted music, by the same composer who boldly presented his *Abendmusik* concerts year after year. It speaks the language of the organ, ideally a large organ in a large church, such as St. Mary's in Lübeck.



Example 1: Dieterich Buxtehude, Praeludium in C (BuxWV 137), mm. 1–11.

This musical score is for the second system of Example 2, Dieterich Buxtehude's Praeludium in E Minor (BuxWV 143), measures 1 through 12. It is written for piano in E minor, 4/4 time. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-3) shows the right hand with a half rest in the first measure, followed by a half note in the third measure. The left hand plays a continuous eighth-note pattern. A 'Ped.' marking is placed below the first measure of the left hand. The second system (measures 4-6) continues the eighth-note pattern in the left hand, with the right hand playing chords and single notes. The third system (measures 7-9) features a more complex right-hand part with sixteenth-note runs and chords, while the left hand continues its eighth-note pattern. The fourth system (measures 10-12) continues the eighth-note pattern in the left hand, with the right hand playing chords and single notes.

Example 2: Dieterich Buxtehude, Praeludium in E Minor (BuxWV 143), mm. 1–12.



Example 3: Dieterich Buxtehude, Praeludium in G (BuxWV 147), mm. 1–13.

I do not wish to rule out completely the idea that Buxtehude might have performed some of his works that we normally consider organ music on the pedal clavichord. Anyone who has ever heard a fine clavichord recital for a small audience in an intimate setting knows how effective such a performance can be. He may well have performed his latest compositions on his hypothetical pedal clavichord in his home for a small circle of students or friends; we know from Johann Nikolaus Forkel that Bach performed his compositions for his students.¹⁵ There is even one clue that performances did take place in the old St. Mary's Werkhaus. In 1752 Johann Paul Kunzen, one of Buxtehude's successors, requested an enlargement of the Werksaal, the room in the Werkhaus where the church directors met. The reason given was that there was not sufficient space for the "distinguished people and honorable citizens" to listen to the musical performances given there.¹⁶

¹⁵ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802), 38–39. Translated in Hans T. David, Arthur Mendel, and Christoph Wolff, *The New Bach Reader* (New York: W. W. Norton, 1998), 453–4.

¹⁶ 1754 beantragte Organist und Werkmeister J. P. Kunzen eine Vergrößerung des Werksaales da derselbe sowohl 'vornehmen Leuten als ehrlicher Bürgerschaft "nicht genug Raum zum Anhören der dort veranstalteten Musikaufführungen bot"' *Vaterstädtische Blätter*, April 19, 1903.

III. *Buxtehude's Compositions*

This brings us to the final question: if Buxtehude performed mainly on the organ, to what extent do the written copies of his *pedaliter* keyboard works reflect the improvisations that he actually played in St. Mary's Church in Lübeck? Do they give accurate representations of his organ improvisations, or did he write out his "cruelly long Preludes, Toccatas, Chaconnes, Fugues, and other Wondrous Beasts" only for his students, although not, as Orbilius did, for them to memorize and perform, but as compositional models for their own improvisations?

It is clear that a number of Buxtehude's *pedaliter* keyboard compositions, in the form in which they have come down to us, cannot be *exact* representations of what he played in St. Mary's, Lübeck. Some contain notes in the bass range for which neither the manual nor the pedal keyboards of the St. Mary's organs contained keys: C-sharp, E-flat, F-sharp and G-sharp. If the manuscripts that have survived reflect accurately his lost autograph tablatures, then we can presume that the hypothetical pedal clavichord in his study and writing room contained a full chromatic bass octave, and that he worked out the details of these compositions there before writing them down.

A more ambiguous problem concerns the temperament of the organs at St. Mary's in Lübeck. If they were tuned in pure quarter-comma mean tone, as many organs were at that time, then Buxtehude presumably could not have performed those of his *pedaliter* compositions that contain pitch classes outside the 12-note pure mean-tone spectrum moving by fifths from E-flat to G-sharp. These would include most notably the Praeludium in F-sharp minor (BuxWV 146, with D-sharp, A-sharp, E-sharp, B-sharp, F-double-sharp and C-double-sharp) and also works such as the Praeludium in E-minor (BuxWV 142, with D-sharp, A-sharp, and E-sharp) and the Praeludium in D-major (with D-sharp, A-sharp, E-sharp and B-sharp). This problem has given rise to considerable discussion in both written and spoken form. At numerous workshops during the 1970s Harald Vogel proposed a theory that Buxtehude's works that could not be played in pure mean-tone tuning had come down to us in transposed form, from G minor to F-sharp minor or from D minor to E minor, for example. He later presented evidence for a modified mean-tone tuning attributed to Jacob Praetorius and Heinrich Scheidemann that permitted the use of B-major and F-minor chords.¹⁷ Because no existing sources supported Vogel's transposition theory, I found it unconvincing and sought a different solution. My study of Buxtehude's account books (only from 1668 through 1685) that became available to me in 1979 revealed an extensive organ tuning in 1683; this led me to a hypothesis that the organs had been changed to the circulating temperament that Andreas Werckmeister had first proposed in 1681 and which is now known as Werckmeister III.¹⁸ This hypothesis was widely accepted at the time. The only concrete, documented information that we have concerning the temperament of the organs at St. Mary's,

¹⁷ See Harald Vogel, "Tuning and Temperament in the North German School of the Seventeenth and Eighteenth Centuries," *Charles Brenton Fisk, Organ Builder*, vol. I: *Essays in his Honor* (Easthampton, Mass.: The Westfield Center for Early Keyboard Studies, 1986), 237–66.

¹⁸ See Kerala J. Snyder, "Buxtehude's Organs: Helsingor, Helsingborg, Lübeck," *The Musical Times* 126 (1985): 432–34; Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck* (New York: Schirmer, 1987), 354–56.

Lübeck, however, is that the large organ was tuned to equal temperament in 1782¹⁹ and the small organ in 1805.

A new generation of scholars has since tackled the related questions of the temperament of the St. Mary's organs and whether Buxtehude played his compositions on them. The remainder of the church accounts that Buxtehude kept, from 1686 to 1707, together with later ones, returned to Lübeck in the late 1980s, and in the course of his dissertation research Ibo Orgtjes found many later tunings even longer than that of 1683, casting doubt on my earlier hypothesis. He concluded that prior to their tuning to equal temperament, the St. Mary's organs were tuned in quarter-comma meantone.²⁰ Hans Davidsson has recently recorded all the Buxtehude organ works on the North German baroque organ in Göteborg, which is tuned in pure quarter-comma meantone, and these performances are extremely convincing.²¹ But that organ is equipped with subsemitones, split black keys that give both D-sharp and E-flat, G-sharp and A-flat, and, on one manual, A-sharp and B-flat. To the best of our knowledge, the organs at St. Mary's in Lübeck never had subsemitones. Orgtjes' study of temperament, together with his emphasis on the importance of improvisation in the performances of professional organists, led him to conclude that "the function of composed organ music in the highly professional realm lay by no means primarily in its performance but in its study for the development of the ability to improvise contrapuntally."²² Siegbert Rampe arrived at a similar conclusion in his extensive study of the function of North German organ compositions of the 17th and early 18th centuries, in which he presented evidence to support his working hypothesis that "the protestant organ music of the 17th and 18th centuries originated primarily for didactic purposes and in practice or instruction was played primarily on the clavichord or pedal clavichord."²³

We see, then, a number of either/or oppositions besides the question of whether Buxtehude performed his compositions on the organ or the pedal clavichord. Beginning with the extreme contrast between the bad teacher Orbilius and the good teacher Prudentius, we have considered tablature versus staff notation, playing from paper and memorizing a fixed piece versus realization of a basso continuo, lessons on the clavichord in the teacher's house versus those on the organ in the church, pure quarter-comma mean-tone versus well-tempered tuning, and the fixed work versus improvisation.

In all these cases, I believe we can benefit from avoiding the extremes and arriving at a more nuanced understanding with the help of the concepts both/and or somewhere in between. We have seen that Buxtehude used both tablature and staff notation, to take the simplest example. Likewise, we can suspect, although we cannot know, that he taught his students both on a clavichord in his home and on the organ in the church. With respect to the tuning of the St. Mary's organs, the answer is more likely to lie somewhere in between. We know that the large organ was tuned to equal temperament in

¹⁹ The contract for this work is transcribed in Snyder, *Dieterich Buxtehude...*, 2007, 478–79.

²⁰ Ibo Orgtjes, (Ph.D. dissertation, Göteborg University, 2004), 113; <http://sites.google.com/site/iboortgies/phd-dissertation-iboortgies>, accessed October 15, 2010.

²¹ Buxtehude, , Hans Davidsson, organ; 3 vols., Loft LRCD 1090–96. See http://www.gothic-catalog.com/Buxtehude_and_the_Mean_Tone_Organ_Davidsson_2_CDs_p/www.gothic-catalog.com/category_s/675.htm for a detailed description of this organ, accessed October 25, 2010.

²² Orgtjes, 238.

²³ Siegbert Rampe, "Abendmusik," 26 (2004): 155.

1782, and we can assume that it was tuned in pure mean tone when it was completed in 1516 and twice enlarged during the 16th century. These two tunings more likely represent the outer boundaries of a continuum within which the unknown temperament of Buxtehude's time lay than they do an abrupt shift between 1781 and 1782. Friedrich Stellwagen performed an extensive renovation on this organ between 1637 and 1641; the fact that he did not install subsemitones at that time, as he did in Lübeck's smaller St. Aegidien Church a few years later,²⁴ suggests the possibility of some modification to pure mean tone. But we can never be certain, because the organ itself is long gone, and no new documents are likely to surface that would clarify its temperament. We do know that the missing bass pitches were added to its keyboards in the renovation of 1733-35, well after Buxtehude's death in 1707.

We can usefully apply this same flexible approach to Buxtehude's *pedaliter* compositions. Although keyboard compass and tuning may have prevented him from playing every single note of some of them on the St. Mary's organs, the version of a composition that he committed to paper to share with students and colleagues, perhaps with the help of a pedal clavichord in his home, could represent one variation of a roadmap of the work that he carried in his head for his improvisations on the organ, which he adapted to the limitations of the instrument at hand. We can in fact see an example of such a modification in Gottfried Lindemann's copy of Buxtehude's *Praeludium in G minor*, BuxWV 149. Every modern edition of this work contains two low C-sharps in the bass at m. 122, which come from the Berlin manuscript 2681.²⁵ These notes represent a key element in the answer to the subject of the second fugue (see Example 4). Lindemann, however, replaced the C-sharps with two E's, presumably in order to play this work on an organ that lacked the C-sharp (see Figure 2). Must we conclude from this that Lindemann was a "paper organist?"

Buxtehude did not write down his compositions only for students, certainly not those manuscripts that he sent to his colleague Andreas Werckmeister, who in turn passed them on to Johann Gottfried Walther, who made his own copies of Buxtehude's works as a mature organist. In his *Musicalisches Lexicon* of 1732, Walther wrote that Buxtehude had published "2 Opera à Violino, Violadagamba e Cembalo" (the sonatas BuxWV 252-265) but only one of his "many artful keyboard works."²⁶ Many have noted the similarity in style between Buxtehude's sonatas and his *pedaliter* keyboard preludia. By virtue of having been published, his sonatas acquired the status of fixed works. Owing to their manuscript transmission and the limitations of the organs on which he would have played them, Buxtehude's *pedaliter* preludia are slightly less "fixed" than the sonatas, but they can hardly be consigned to the status of mere didactic works. His reputation as a "world-renowned organist" in his own day may have rested partly on his activity as the composer and presenter of the Lübeck Abendmusiken, but it is precisely this body of *pedaliter* preludia that was most widely copied by his own and succeeding generations of organists and that has sustained his reputation as one of the great organ

²⁴ Ibo Orgtjes, "Subsemitones in Organs Built between 1468 and 1721: Introduction and Commentary with an Annotated Catalog," *GOArt Research Reports* 3 (2003): 59.

²⁵ Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. Ms. 2681, p. 80.

²⁶ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, ed. Richard Schaal (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732; Kassel: Bärenreiter, 1953), 123.

composers of the 17th century. The improvisations that he played at his concerts and church services may have been even better, but that is difficult to imagine.

Example 4:

Dieterich Buxtehude, Praeludium in G Minor (*BuxWV 149*), mm. 119–127.

POVZETEK

Članek raziskuje, kako naj bi bil Buxtehude uporabljal pedalni klavikord pri pouku, reprodukciji in komponiranju, zlasti kar zadeva njegove pedalne (*pedaliter*) preludije. Dejstvo, da so Buxtehudejevo stanovanje v Marijinem »Werkhausu« leta 1675 nadgradili z »majhno sobo za študij in pisanje«, ter dejstvo, da je eden izmed njegovih kolegov v Helsing rju na Danskem imel pedalni klavikord, je vodilo k hipotezi, da je mogoče Buxtehude uporabljal tak instrument za vse te namene. Kaže pa, da je svoje učence poučeval tudi pri orglah,

na katerem je v glavnem slonel njegov sloves izjemnega izvajalca. Različice njegovih »pedalnih« preludijev, ki jih je zapisal na papir z namenom, da bi jih delil s študenti in kolegi, morda s pomočjo pedalnega klavikorda na svojem domu, lahko predstavljajo varianto na zemljevidu nastajanja kompozicije, ki jo je nosil v glavi za improviziranje na orglah. Čeprav obseg manualov in uglasitev mu morda nista omogočala, da bi zaigral prav vsako noto zapisanih različic na orglah Marijine cerkve, je gotovo prilagodil svoje improvizacije in upošteval omejitve instrumenta, ki mu je bil na voljo.

Christian Ahrens

Ruhr-Universität Bochum, Bochum
Ruhrska univerza v Bochumu, Bochum

Ausstattung, Verbreitung und Verwendung von besaiteten Tasteninstrumenten mit Pedal

Oprema, razširjenost in uporaba strunskih instrumentov s tipkami in pedali

Prejeto: 20. maj 2011
Sprejeto: 9. September 2011

Received: 20th May 2011
Accepted: 9th September 2011

Ključne besede: pedali, klavikord, pedalni cembalo, pedalni klavir, pouk glasbe

Keywords: Pedal clavichord, pedal harpsichord, pedal fortepiano, learning music

IZVLEČEK

Klavikordi, cembala in klavirji z kvaziorgelskimi pedali so bili zelo popularni instrumenti od konca 17. do srede 19. stoletja. Rabili so organistom za pripravo, a tudi drugim – vključujoč ženske in aristokrate – pri njih prijetnem pouku glasbe.

ABSTRACT

Clavichords, harpsichords and fortepianos with an organ like pedal were very common instruments from the end of the 17th to the mid of the 19th century. They served not only for organists to prepare for their job, but also for other people – including even women and noblemen – studying music only for their pleasure.

Im Internetportal „Baroque German Harpsichord Music“¹ findet man, kurz und knapp formuliert, Hinweise auf die Besonderheiten des Cembalos in Deutschland. Es heißt dort u.a.: „An organ-type pedalboard was also not uncommon [to the German Baroque harpichord].“ Diese Feststellung ist zweifellos korrekt, denn in der Tat finden sich zahlreiche historische Belege, die die Existenz derartiger Cembali – aber auch entsprechender Clavichorde und später Fortepianos – in Deutschland beweisen. Die Funktion von Saiteninstrumenten mit Pedal wird allgemein in deren Verwendung als Übeinstrument für angehende Organisten gesehen. So schreiben

¹ „The Baroque Music Home Page,“ Zugriff Mai 5, 2010, <http://www.baroquecds.com/bqgerhp.html>.

Edwin M. Ripin und John Koster im Artikel „Pedal harpsichord“ des New Grove Dictionary:²

Like the more common pedal clavichord the pedal harpsichord seems to have been made and used primarily as a practice instrument for organists.

Die Annahme, die wichtigste Funktion von Pedal-Clavieren sei die eines Übeinstruments gewesen, liegt angesichts der speziellen Situation in den Kirchen jener Zeit tatsächlich nahe. Die Verfasser der oben genannten Internetseite liefern jedenfalls folgende Begründung:

A pedal-harpsichord, that is a harpsichord with an organ-type pedal-board, would have been found in the home of most German organists during the baroque period. Organ practice in churches was difficult; some willing collaborator had to be found and paid, to pump the organ, and the church could be very cold in winter.

Diese Überlegungen klingen zunächst durchaus plausibel, doch zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß sie zu kurz greifen. Denn die angesprochenen technischen und klimatischen Bedingungen betrafen keineswegs Deutschland allein. Die Notwendigkeit, Hilfe eines Calcanten in Anspruch zu nehmen und ggf. zu bezahlen, galt für Organisten in ganz Europa, und mit den Unbequemlichkeiten durch einen strengen Winter hatten zumindest alle Organisten in den Ländern nördlich der Alpen zu kämpfen. Somit stellt sich die Frage, warum Pedalteile für besaitete Tasteninstrumente nicht auch in Regionen außerhalb Deutschlands grundsätzlich zur Ausstattung eines Organisten zählten.³ Daß die Pedalpartien dort ausnahmslos weniger anspruchsvoll waren und infolge dessen die Organisten es nicht nötig gehabt hätten, ihre Spieltechnik zu trainieren, wird man kaum anführen können. Allein schon aus diesem Grunde drängen sich Zweifel auf, daß die Annahme, die fraglichen Pedalinstrumente seien ausschließlich oder überwiegend als Übeinstrumente gedacht gewesen, tatsächlich haltbar ist.

Das ‚natürliche‘ Übeinstrument eines Organisten müßte eigentlich die Hausorgel gewesen sein. Überraschender Weise finden sich jedoch in den Verkaufsanzeigen der Zeitungen vergleichsweise wenige Positive, die überwiegend ohne Pedal gebaut waren. Aber selbst wenn sie über ein Pedal verfügten, fungierten Kleinorgeln bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht als typisches häusliches Übeinstrumente für Organisten. Der Grund dafür scheint einleuchtend. Betrachtet man nämlich die Anzeigen für Pedal-Claviere, dann fällt sofort auf, daß viele Instrumente teils mit Pedalteil, teils ohne verkauft wurden und daß mit separaten Pedalen ein schwungvoller Handel betrieben wurde. Anders als bei einem Positiv konnte zumindest bei jenen Clavieren, deren Pedal als separates Bauteil gefertigt wurde, das Pedalteil je nach Bedarf dazugestellt oder weggenommen, mithin auch separat ge- und verkauft werden – unter ökonomischen Gesichtspunkten ein unschätzbarer Vorteil. Die Tatsache, daß gerade darauf in vielen Anzeigen Bezug genommen wurde, ist im übrigen ein klares Indiz dafür, daß angehängte Pedale ver-

² Edwin M. Ripin, John Koster, „Pedal harpsichord,” The New Grove Dictionary of Music and Musicians (im folgenden: NGroveD), Zugriff Mai 5, 2010, Oxfordmusiconline.com.

³ Sowohl aus den Niederlanden und Skandinavien, wie auch aus Frankreich liegen vereinzelte Nachrichten über Pedal-Claviere vor, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

gleichsweise selten waren. Dieser Befund ist überraschend. Denn da ihr Preis geringer war, als der eines selbständigen Pedalteils, hätte sich der Kauf unter finanziellen Erwägungen eher angeboten. Und auch für musikpraktische Übungen und zur Ausbildung der Spieltechnik hätte ein angehängtes Pedal vollständig ausgereicht.

*

Siegbert Rampe hat darauf aufmerksam gemacht, daß Pedalclaviere wenig Spuren hinterlassen haben: „Sämtliche Musikenzyklopädien und sogar alle mir bekannten Clavier- und Orgeltraktate, ausgenommen die erwähnte Schrift [*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*] von Türk (1789), schweigen sich darüber aus.“⁴ Und auch in den Instrumentensammlungen finden sich vergleichsweise wenige überlieferte Exemplare.⁵ Dieser Sachverhalt läßt sich auf zweierlei Weise interpretieren. Entweder man folgert, derartige Instrumente hätten in der Praxis keine Rolle gespielt. Oder aber man rekurriert auf die Aussagen Jacob Adlungs in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*:⁶ „Bey der Lehre soll billig ein Clavichorden=Pedal darunter gestellt werden. Eine Beschreibung davon herzusetzen ist nicht nöthig, weil alle Kinder solch Instrument kenn; [...]“ und geht davon aus, daß diese Modelle als so ‚normal‘ galten, daß sich jede Diskussion darüber erübrigte.

Auf der Basis von Verkaufsanzeigen und Kaufgesuchen in historischen Wochen- und Tageszeitungen habe ich bereits früher eine Reihe von Quellen zusammengetragen, die belegen, daß derartige Modelle tatsächlich in großer Zahl existierten und daß mit ihnen ein lebhafter Handel betrieben wurde. Es bestand mithin ein entsprechender Markt. Und der wiederum läßt auf einen Bedarf schließen, der sich aus bestimmten musikalischen Traditionen speiste, obschon auch in den meisten Clavierwerken spezielle Anweisungen zur Nutzung des Pedals fehlen (auf die wenigen Spuren will ich am Schluß eingehen).

Auf der Basis meines Quellenmaterials hatte ich zudem die These formuliert, daß Pedalclaviere zwar auch als Übeinstrumente genutzt wurden, daß dies aber keineswegs ihr einziger, vielleicht nicht einmal ihr wichtigster Einsatzbereich war. Im folgenden will ich versuchen, aufgrund der inzwischen stark angewachsenen Zahl der Dokumente die Nutzung von Pedalclavieren neuerlich zu untersuchen und eine Antwort auf die Frage zu geben, wozu sie tatsächlich bestimmt waren. Dabei werde ich am Schluß auf eine bislang unbekannte Quelle des frühen 19. Jahrhunderts eingehen, die sich auf Pedal-Forstepianos bezieht, und von dort aus rückblickend meine Thesen in Bezug auf Pedal-Clavichorde und Pedal-Cembali hinterfragen.

⁴ Siegbert Rampe, „Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter JSBs Clavier- und Orgelwerken,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 145. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Siegbert Rampe, „Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts,“ in *Schütz-Jahrbuch 2005*, Teil III, 53–127, hier insbesondere 76–80.

⁵ Eine leider bislang nicht vervollständigte Liste mit überlieferten Clavichorden und Cembali mit Pedalteil bzw. von separaten Pedalteilen in literarischen Quellen und in Sammlungen publizierte Martin-Christian Schmidt (Anhang 1–3 zu „Das Pedalcembalo – ein fast vergessenes Tasteninstrument,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 100–103). Vgl. auch die von mir seinerzeit veröffentlichte, ebenfalls nicht aktualisierte Liste deutscher Cembali (Christian Ahrens, „Das Cembalo in Deutschland – Daten und Fakten,“ in *Das deutsche Cembalo. Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne*, hrg. Gregor Klinke (München-Salzburg: Katznbichler, 2000), 18–24).

⁶ Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt: J. D. Jungnicol, 1758), 568.

Meine heutigen Überlegungen basieren auf der Auswertung von Tausenden Kauf- und Verkaufsanzeigen, die ich im Laufe der letzten 20 Jahre zusammengetragen habe:

Leipzig	1700 bis 1850
Hamburg	1708 bis ca. 1775
Danzig ⁷	1739 (Beginn der Zeitungsedition) bis 1800
Gotha	1751 bis 1853 (gesamte Erscheinungszeit)
Weimar	1755 (Beginn der Zeitungsedition) bis 1800

Unter diesen Anzeigen beziehen sich mehrere Hundert auf Clavierinstrumente und immerhin 76 auf Modelle mit Pedal.⁸

Clavichord	51	
Cembalo	14	
Fortepiano	11	Summe: 76

Die Aussagen dürften mithin für Mittel- und Norddeutschland ein hohes Maß an Verlässlichkeit haben; ob dies auch für Berlin und den Süden Deutschlands gilt, müßte noch überprüft werden.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, fehlt es an spezieller Literatur für Saitenclaviere mit Pedal; das gilt sowohl für Clavichorde und Cembali als auch für Fortepianos (s. unten). Dieser Umstand hat wesentlich zu der oben zitierten Annahme beigetragen, daß diese Instrumente ausschließlich zur Ausführung von Orgelwerken bestimmt gewesen seien. Im Lichte neuerer Erkenntnisse verstärken sich allerdings Zweifel an dieser Hypothese. Einerseits ist belegt, daß W. A. Mozart sein eigenes Pedal-Fortepiano in der Oper und für die Aufführung seiner Klavierkonzerte nutzte, obschon die Faktur der Musik dies nicht erfordert hätte und in den Noten praktisch keine Hinweise darauf zu finden sind. Andererseits stand beim Verkauf von Pedal-Instrumenten bis weit ins 19. Jahrhundert hinein keineswegs der Gesichtspunkt der Nützlichkeit im Hinblick auf das Üben eines Organisten im Vordergrund. Hier ein Beispiel von 1850:

Leipziger Zeitung, Nr. 42, Beilage, 11.2.1850, S. 716

Ein Doppel=Clavier mit Pedal, noch wie neu, mit nettem Aeüßeren, das Pedal 4chörig (8 und 16 Fuß=Ton), dessen Ton der Claviere unübertrefflich schön und die Stimmung gut haltend, ist sehr billig zu verkaufen; wo? – zu erfragen bei Herrn Schumann, Instrumentmacher [d.h. Hersteller besaiteter Tasteninstrumente] in Grimma.

Die Bezeichnung „Doppel=Clavier“ belegt unzweifelhaft, daß es sich um ein Clavichord handelte, denn zweimanualige Fortepianos hat es nicht gegeben (laß man die überaus seltenen sog. vis-à-vis-Instrumenten beiseite). Davon abgesehen stellt sich die Frage, warum ein Organist zum Üben ein vierchöriges Pedal mit (vermutlich) 2x8'- und 2x16'-Registern benötigte. Dafür hätte ein ein- bis zweifach bezogenes

⁷ Diese stellte mir freundlicher Weise der Kollege Jerzy Michalik aus Danzig zur Verfügung, dem ich dafür herzlich danke.

⁸ Insgesamt sind drei Kaufgesuche für ein Pedal-Clavier erschienen.

Instrument ausgereicht, 16'-Register wären überhaupt nicht erforderlich gewesen. Alle diese Vorrichtungen verteuerten zudem das Übeinstrument beträchtlich, ohne daß dem höheren Preis ein entsprechender musikalischer Mehrwert gegenübergestanden hätte.

Für Pedal-Cembali gilt, daß sie fast immer mit mindestens einem 16'-Register bezogen waren, das berühmte Instrument des Weimarer Organisten und Bürgermeisters Johann Caspar Vogler (*1696, †1763) sogar mit einem 32'-Register (dazu später mehr). Auch die Pedalteile zu Fortepianos disponierte man in aller Regel 16füßig. Inwieweit das für Clavichorde galt, ist schwer zu sagen. Daß Pedal-Clavichorde mit 16'-Bezug gebaut wurden, steht außer Frage, entsprechende Instrumente lassen sich anhand von Verkaufsanzeigen nachweisen. Zweifellos aber gab es auch Pedalteile auf 8' Basis:

Wöchentliche Weimarische Anzeigen, Nr. 75, 24.09.1791, S. 297

Ein noch gutes achtfüßiges Pedal, dreychörig bezogen, für einen angehenden Orgelspieler, ist zu verkaufen. Wo? meldet A. d. W. auch Nachfrage.

Die Formulierungen von Jakob Adlung in seiner *Musica Mechanica organoedi* lassen darauf schließen, daß der 16'-Bezug des Pedals die Norm war:⁹

Der Kasten kann gemacht werden, wie der Körper eines Clavichords; doch etwas länger, damit man 16 Fuß bequem darauf ziehen kann.

Jedenfalls sah Adlung keinerlei Notwendigkeit, diesen Sachverhalt zu erläutern oder zu begründen. Freilich: wenn er hinzufügt, man mache im allgemeinen den Klang des Pedalteils „pompichter“ als den des Clavichords und zugleich empfiehlt, die Pedalteile dreichörig zu beziehen, damit sie stärker klingen „und die Gewalt der Füße aushalten“ könnten,¹⁰ dann bestätigt er indirekt, daß diese Pedalteile nicht nur zum Erlernen des Pedalspiels dienten, sondern daß Volumen und Qualität des Klanges bei Clavichord-Pedalen eine wesentliche Rolle spielten.

*

Ich möchte nachfolgend einige Anzeigen präsentieren und deren Inhalt im Hinblick auf unsere Fragestellung kommentieren. Zunächst Belege dafür, daß Pedale oftmals allein angeboten wurden oder mit dem ausdrücklichen Hinweis darauf, daß beide Teile sich bei Bedarf trennen ließen.

Wöchentliche Weimarische Anzeigen, Nr. 42, 21.10.1758, S. 166

Es steht an einem gewissen Orte, allhier, ein noch wohl conditionirtes Clavier, mit dem Pedal, zum Verkauf. [...]

Wöchentliche Weimarische Anzeigen, Nr. 5, 03.02.1759, S. 18

An einem gewissen Orte allhier, stehet ein brauchbares Pedal, ohne Clavier, zum Verkauf. [...]

⁹ Jacob Adlung, *Musica mechanic Organoedi*, Bd. 2., rep. ed. (Berlin, 1768; Kassel: Bärenreiter Verlag, 1961), 158.

¹⁰ Ibid., 158f.

Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten, Nr. 49, 9.12.1803, S. 447

Ein noch ganz gutes Clavier mit 5 Octaven, stehet mit Pedal zu verkaufen, und kann es auf Verlangen getrennt werden

Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten, Nr. 48, 29.11.1805, S. 442

Ein vierchöriges Pedal, mit einem Clavier von 5 Octaven, die zusammen gestimmt sind, werden zum Verkauf angeboten; sie können aber auch vereinzelt werden. Nähere Nachricht giebt der Hr. Stadtorganist Ritter allhier.

Der Vorzug derartige Pedal-Claviere gegenüber Orgeln/Positiven traf auch auf die Mehrzahl der Cembali und Fortepianos zu.

Auch in manchen Lexika findet sich der explizite Hinweis auf die Bedeutung von Pedal-Instrumenten für die Ausbildung und Vervollkommnung von Organisten. Heinrich Christoph Koch beispielsweise schreibt 1802 in seinem Lexikon:¹¹

[...] Man hat diese Erfindung [des Pedals] auch benutzt, Pedale als Saiten=Instrumente von der Clavier=Art zu verfertigen, um sie unter den Clavieren als ein Gestelle anzubringen, und sich ihrer zur Privat=Uebung zu bedienen. [...]

Bei den bislang erwähnten Instrumenten handelte es sich überwiegend um technisch relativ einfache und schlichte Modelle, andernfalls haben die Inserenten auf Besonderheiten hingewiesen. Erstaunlicher Weise wurden jedoch auch viele Instrumente angeboten, die äußerlich wie innerlich aufwendig gestaltet und mithin entsprechend kostbar waren.

Hamburger Relations=Courir, Nr. 44, 18.3.1729

Anbey soll am 27 dito ein sauber lacquirtes Orgelwerck mit 6 Stimmen von schönem Resonantz, item ein grosses Clavicymbel mit einem dazugehörigen Pedal von 4-Register mit einer Coppel der zwey obersten Clavieren nebst dem Lautenzug bis contra F., wie auch einige andere kleinere Clavicymbeln und Instrumenta [Clavichorde] mit verkaufft werden, [...].

Hamburger Relations=Courir, Nr. 66, 28.4.1729

Wann am gestrigen Tage die Verkauffung des schönen Orgelwercks von 6 Stimmen und grossen Clavicymbels mit einem 16=füßigen Pedal etc. auf dem Einbeckschen Hause nicht vor sich gegangen, als wird den Liebhabern hiemit kund gethan, daß am Sonnabend als den 30 huius und zwar Mittags präcise um 12 Uhr ohnfehlbar damit verfahren werden soll.

Ganz offensichtlich fand das letzt genannte, wertvolle Instrument auf Anhieb keinen Interessenten, oder jedenfalls keinen, der bereit war, den ursprünglich geforderten Schätz-Preis zu akzeptieren, so daß es noch einmal angeboten werden mußte.

Weitere Belege für kostbare Pedal-Instrumente:

Nützliche Danziger Erfahrungen vom Jahr 1744, 5. Woche [S. 7]

Es wird denen respect. Herren Liebhabern guter Musicalischer Instrumenten hiermit

¹¹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt/Main: August Hermann, 1802), s.v. "Pedal". Vor der hier zitierten Passage spricht Koch über das Orgel-Pedal.

dienstl. notificiret, daß ein sehr gut conditionirtes und roth laquirtes Clavicin, mit 3 Manual-Claviren und einem Pedal, nebst gehöriger voller Octave, durch das Looß soll verspielet werden; Wer nun Belieben träget entweder das Clavicin zu besehen, oder seinen wehrten Nahmen zu unterzeichnen, der beliebe sich in der Schreiberischen Buchdruckerey zu melden.

Gnädigst Priviligirtes Leipziger Intelligenz-Blatt, in Frag= und Anzeigen. Vorstadt- und Land-Vierthel, zum besten des Nahrungs=Standes, auf das Jahr 1763, 9.7.1763, S. [??]

Es ist ein sehr schönes Clavecin zu verkauffen, nebst dazu gehörigen 16 füßigen Pedal, mit 2 Clavieren, die Claves von Elfenbein und äußerlich schön fournirer.

Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten, Nr. 6, 12.2.1768, S. 22

Bey Mstr. Andreas Hofmann in Brüheim, wird zum Verkauf offeriret: 1) Ein ganz neu fournirtes Clavicin mit 2 Clavier von 5 Octaven, wie auch daran befindlichen Pedal und folgenden Veränderungen, als: das erste Clavier mit Tangenten, auf selbigem Spitz= und Davids=Harfe, Lautenzug und Glockenspiel, das andere Clavier mit Hämmern, so auch gedämpft werden kan, versehen. 2) Zwey große neu fournirte Claviere von 5 Octaven, bundfrey, so durch einen Zug in Chor, Kammer= und tief=Kammerton verändert werden können, welche sowohl, als auch obiges Clavicin, fein und durable gearbeitet sind.

Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten, Nr. 7, 18.2.1780, S. 39

Ein, von dem Orgelmacher Herrn Mayer verfertigtes, nach neuester Invention eingerichtetes Pedal mit 4 Chören, von starken und hellen Ton, stehet in Wechmar bey Johann Heinrich Kraußer zum Verkauf.

Leipziger Zeitungen, 30.6.1804, S. 1263

[Orgelbauer Bellmann in Neustadt bey Dresden verkauft:] Ein Fortepiano mit Pedal, 16 Fuß Ton wie in der Orgel, von schönem dunklen Mahagonyholz, ganz massiv, sehr reich bronzirt; [...].

Leipziger Zeitungen, 29.12.1808, S. 2617

Meine Wohnung ist jetzt in der blauen Mütze im linken Flügel und zeige sogleich mit an, dass wieder einige Fortepiano's nach meiner eigenen Erfindung fertig zum Verkauf stehen, worunter 1 mit 8 Fuss Flöte und 1 mit einem Pedal, in eben dem kleinen simmetrisch auf beyden Seiten runden Format.

Voit, Orgel= und Instrumentmacher.

Allein schon aufgrund der speziellen Konstruktion dürfte auch jenes Pedal-Clavichord nicht ganz billig gewesen sein, das Heinrich Nicolaus Gerber, der Vater des Lexikographen Ernst Ludwig, 1742 ‚erfunden‘ hatte: ein „Klavichord, mit zwey Manieren [recte: Manualen] und Pedal, in Gestalt einer Pyramide [...]“.¹²

Meine Schlußfolgerung aus diesem Quellenmaterial lautet: Vorrichtungen wie 16'-Bezug; drei- oder vierchörige Besaitung; Kombinationen von Cembalo- und Ham-

¹² Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Anhang zum Bd. 2 (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1792), 83.

mermechanik; aufwendig gestaltete Korpora; elfenbeinerne Tastenbelägen oder eine ungewöhnliche, symmetrisch „auf beiden Seiten runden Form“ des Korpus wären nicht nötig gewesen, wenn derartige Pedal-Claviere ausschließlich zum Üben hätten verwendet werden sollen. Die genannten Vorrichtungen verteuerten das Instrument beträchtlich und seine Besonderheiten waren für den Zweck des bloßen Übens unnütz und überflüssig.

*

Im Zentrum meiner bisherigen Überlegungen stand das Clavichord, ein relativ preiswertes Instrument also, das sich wohl jeder Organist leisten konnte. Ich habe jedoch auch Anzeigen präsentiert, in denen sehr kostbare Pedal-Cembali angeboten wurden, die für den oben angesprochenen ‚normalen‘ Organisten unerschwinglich waren. Derartige Instrumente hat es aber ohne Zweifel gegeben, und so stellt sich denn die Frage, für wen und für welchen Gebrauch sie bestimmt waren.

Sicher das berühmteste unter den Pedal-Cembali ist das Instrument des Weimarer Organisten und Vice-Bürgermeisters Johann Caspar Vogler. Es wurde von Jacob Adlung erstmals beschrieben, der voll des Lobes für dieses Cembalo war, das Vogler nach eigenen Vorstellungen hatte anfertigen lassen.

Ich füge hier jene Anzeige an, die Voglers Witwe nach dem Tod ihres Mannes [1763] 1766 in die Weimarer Wochenzeitung setzte. Sie verwies darin auf Adlungs Beschreibung und zitierte auch aus seiner Beschreibung, fügte jedoch insbesondere die Information hinzu, daß das Pedal ein 32'-Register mit umsponnenen Saiten enthielt.¹³

Weimarische Wöchentliche Anzeigen, Nr. 57, 16.07.1766, S. 230f.

Allen Musicis und Liebhabern der Musik wird hiermit geziemend zu wissen gethan, daß des seel. Burgermeister und Hoforganisten allhier, Herrn Joh. Casp. Voglers, selbst angegebene überaus schönes Clavecin, mit untergesetzten Clavicymbel Pedal, bey dessen hinterlassenen Frau Wittwe hieselbst um einen billigen Preiß zu verkaufen steht. Das Clavecin ist bezogen zweymal 8füßig und einmal 4füßig, und besteht aus 6 Octaven von CC bis c 4 gestrichen, hat auch einen Lautenzug. Das oberste Clavier regiert einmal 8 Fuß, das untere die übrigen, und wenn das obere hintergeschoben wird, daß man unten spielt; so sind die Tastaturen gekoppelt, und doch sehr leicht zu spielen. Die Fasen der Züge sind auf der Decke, diese ist aber gelbrötlich lacquiret. Die Docken sind sehr zart und leicht, die Federn gehen aufwärts, daher sie nicht stocken können. Das Dockenholz ist sehr dicke, daß manche denken solten, es könne nicht klingen, und gleichwohl hat es den angenehmsten und schönsten Klang, und eine ungemeine Force. Die innerliche Verwahrung des Körpers ist durch viele Eisen verstärkt, sonderlich sind an den Pedalkörper eiserne Schrauben, zumal nach der Spitze zu, wo die Saiten die mehreste Gewalt spüren lassen. Dieses Pedal ist zweymal 8 Fuß ungesponnen, einmal 16 Fuß gesponnen, und einmal 32 Fuß gleichfalls gesponnen, hat auch 2 Lautenzüge, und kann stark und schwach gespielt werden, nachdem man es verlangt. Oben im Deckel ist eine Thür, um es wegen der Stärke

¹³ Eine Anzeige mit identischem Text erschien am 19. April 1766 im *Leipziger Intelligenz-Blatt*; vgl. Carl G. Anthon, "An Unusual Harpsichord," *Galpin Society Journal* 37 (1984), 115f.

öffnen zu können. Beyde Körper sind sauber furnirt, ganz Nußbaum und mit vielen schönen Beschlägen versehen. Das Clavecin ist 5 $\frac{1}{2}$ Ellen und das Pedal 6 $\frac{1}{2}$ Ellen lang. cf. Adelungs Einleitung zur musical. Gelahrtheit p. 556 sq., der dieses schöne Werk, nachdem er es in Augenschein genommen, richtig und unpartheyisch als ein Muster beschrieben, ausgenommen, daß vielleicht durch einen Druckfehler ausgelassen, daß das Pedal einmal 32 Fuß gesponnen ist. Die Herren Liebhaber werden ersucht, ihre Briefe an die verwittwete Frau Burgermeisterin franco einzusenden. Ingleichen ist vorgemeldten Herrn Hoforganistens sämtlicher Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern berühmten Musicis, um einen billigen Preis zu verkaufen, und kan den Herrn Liehhabern auf Verlangen mit dem darüber gefertigten Catalogo gedient werden. Weimar, den 15den Jul. 1766.

Diese Beschreibung geht in einem entscheidenden Punkt über die bei Adlung hinaus: die Witwe gibt die Maße der beiden Teile an. Für das Cembalo waren es 5 $\frac{1}{2}$ Ellen, für das Pedal 6 $\frac{1}{2}$ Ellen. Die Weimarer Elle maß 0,564 m, demnach hätte das Cembalo eine Länge von 310 cm gehabt, das Pedal sogar von 367 cm. Es ist natürlich offen, wann Vogler das Cembalo bauen ließ, an welchem Ort das geschah und welches Längenmaß man zugrunde legte. Vogler, 1696 in Arnstadt geboren, lebte seit 1721 und bis zu seinem Tod 1766 in Weimar. 1735 erhielt er einen Ruf als Organist an die Marktkirche in Hannover, aber der Weimarer Herzog ließ ihn nicht ziehen und ernannte ihn, mit zusätzlichem Gehalt, zum Vice-Bürgermeister.¹⁴ Es ist zwar kaum anzunehmen, daß er vor seiner Berufung nach Weimar über die Mittel verfügte, ein solches Instrument zu erwerben, vermutlich konnte er es sich erst nach seiner Ernennung zum Vice-Bürgermeister leisten, dennoch sei hier auch eine Umrechnung auf Basis der in Arnstadt gültigen Leipziger Elle (zu 0,56638 m vorgenommen):¹⁵ die Längen betrügen dann 311 cm resp. 368 cm.

Das Cembalo hatte mithin gigantische Abmessungen – es war fast so lang wie der größte heutige Konzertflügel von Fazioli, 312 cm, und das Pedal übertraf dieses Monster noch einmal um mehr als einen halben Meter!

Übrigens: die Verkaufsanzeige wurde nicht wiederholt, und auch in einer Annonce vom Februar 1767, in der Voglers Witwe die von ihrem Mann hinterlassenen „Musicalien [...] einzeln und Stückweise“ zum Kauf anbot, stand das Cembalo nicht mehr zur Diskussion. Es scheint mithin auf Anhieb einen Interessenten gefunden zu haben.

Ein weiterer Beleg für ein solch ungewöhnliches Pedal-Cembalo, gefertigt von Zacharias Hildebrandt und aus dem Besitz des Leipziger Kaffeehausbesitzers Enoch Richter stammend, datiert von 1770 resp. 1775. Die erste Verkaufsanzeige erschien 1770 in den *Leipziger Zeitungen* – hier sollten Cembalo und Pedalteil gemeinsam verkauft werden. Der Text der Anzeige lautet:

¹⁴ Russell Stinson, "Vogler, Johann Caspar," NGroveD, Zugriff Mai 5, 2010, Oxfordmusiconline.com.

¹⁵ *Münzen, Maße und Gewichte in Thüringen. Hilfsmittel zu den Beständen des Thüringischen Staatsarchivs Rudolstadt*, bearbeitet von Peter Langhof unter Mitwirkung von Jens Beger und Bernd Lippert, 3. Auflage (Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Informationsheft Nr. 7; Onlineversion, 2006), http://www.thueringen.de/imperia/md/content/staatsarchive/rudolstadt/reper-torien/ih_7.pdf.

C. G. Anthon, "An Unusual Harpsichord," 116. Legt die Leipziger Elle zugrunde und gibt deren Länge mit 0,667 m an, das ergäbe 366,8 cm für das Cembalo und 433,5 cm für das Pedalteil. Abgesehen davon, daß in der Literatur die Leipziger Elle durchweg mit 0,566 m angegeben wird, scheint es näherliegend, die Längenangabe der in Weimar lebenden Witwe auf das dortige Maß zu beziehen.

Leipziger Zeitungen, Nr. 105, 29.5.1770, S. 452

Denen Freunden und Kennern musicalischer Instrumente wird hierdurch bekannt gemacht, daß bey Hrn. Enoch Richter ein Hildebrandtischer Contra F Flügel mit 2 Clavieren, und ein Flügel Pedal von Contra A bis D von eben demselben Meister zum Verkauf steht, und ein ieder zu allen Zeiten diese Instrumente in Augenschein nehmen kann. Beyde Instrumente sind wohl conservirt. Der Flügel, welcher einer der ersten Größe, ist sauber mit Nussbaum furnirt, nebst Gestelle, hat 5 Registerzüge, als Principal 16 Fuß, Octavo 8 Fuß, Octavo 4 Fuß, Spinett 8 Fuß durch das halbe Clavier, Baß und Cornet 8 Fuß. Das Pedal, welches, wie man sagt, das einzige ist, welches dieser Meister verfertigt, hat 5 Register, als 2 Principal 16 Fuß, 2 Principal 8 Fuß und Quinta 8 Fuß. Wie dann der bloße Name eines Zacharias Hildebrandt, dieses so bekannten Künstlers, die größte Anpreisung beyder Instrumente ohne andere Lobsprüche seyn kann, und haben auswärtige Liebhaber sich an gedachten Hrn. Enoch Richter zu adressiren.

Es handelte sich ebenfalls um ein reich ausgestattetes, mit Sicherheit großes und entsprechend teures Instrument, das in den Konzerten, die Richter (der nach dem Tod von Gottfried Zimmermann 1741 dessen „Coffé-Haus“ weiter führte) in seinen Räumlichkeiten veranstaltete – in den Jahren 1723–ca. 1745 konzertierte in diesem Haus auch das von Joh. Seb. Bach geleitete Collegium Musicum –, eingesetzt wurde.¹⁶

Gut fünf Jahre später, im Oktober 1775, stand das Cembalo noch (oder wieder?) zum Verkauf:¹⁷

Leipziger Intelligenzblatt, 4.10.1775

Es stehet ein vierchöricher schön mit Nußbaum fournierter Flügel von Zacharias Hildebrand zum Verkauf. Selbiger hat 2 Claviere von contra F bis dreygestrichen F. Im Unterclaviere mit Principal 16 Fuß und Principal 8 Fuß. Auf dem obern ist ein Cornet 8 Fuß und Octava 4 Fuß. Zur Verstärkung der Bässe ist Spinett 8 Fuß in 2 Octaven von Cornet entlehnt. Hierzu sind 5 Register, mit welchen bey dem Gebrauche der Kuppel [Koppel] sehr viele Veränderungen gemacht werden.

Interessant ist, daß das Pedal nicht mit angeboten wurde. Man hatte das Konzertcembalo also auseinander gerissen, sicherlich aber das Pedalteil nicht vernichtet, sondern nutzte es auch weiterhin zusammen mit einem anderen Cembalo.

Siegbert Rampe hat sich mit der Frage beschäftigt, wie die Veränderungen des Umfangs im Cembalo-Konzert BWV 1052 zu erklären seien und hat sie mit der Nutzung des Hildebrandt-Cembalos in Verbindung gebracht.¹⁸ Denn der Ankauf des Cembalos

¹⁶ Das von Bach geleitete Collegium Musicum bestand seit 1723. Es musizierte zunächst im Zimmermannschen Caffeehaus, das 1741 von Enoch Richter übernommen wurde; dann bis ca. 1745 bei diesem; vgl. Siegbert Rampe, „Das Collegium Musicum in Leipzig,“ in hrg. Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwelt. Interpretation. Ein Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 2000), 50f.

¹⁷ Zitiert nach: Herbert Heyde, „Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs,“ in *300 Jahre Johann Sebastian Bach. Sein Werk in Handschriften und Dokumenten. Musikinstrumente seiner Zeit. Seine Zeitgenossen* (Tutzing: Hans Schneider, 1985), 76.

¹⁸ Siegbert Rampe, Dominik Sackmann, „Bachs Konzerte. Die Entstehung ihrer Quellen,“ in *Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwelt. Interpretation. Ein Handbuch*, 126f. Vgl. die Angaben zu den Umfängen der Cembalowerke bei Ulrich Prinz, *J. S. Bachs Instrumentarium. Originalquellen. Besetzung. Verwendung*, Bd. 10 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart; Kassel: Bärenreiter, 2005), 639.

wird auf die späten 1730er Jahre datiert, Hildebrandt lebte nur bis 1750 in Leipzig – das Instrument muß also zu Bachs Lebzeiten vorhanden gewesen sein.¹⁹ Wenn Rampes Vermutung richtig ist, daß Bach die Möglichkeiten dieses Instruments in seine Komposition einbezog, dann stellt sich die Frage, ob nicht in diesem Konzert auch Platz für die Nutzung des Pedals gegeben sein könnte. Es wäre daher sinnvoll, das Werk einmal daraufhin genau zu überprüfen. In jedem Fall haben wir hier einen direkten Beleg dafür, daß ein Pedalcembalo zwar zur Verfügung stand und bei der Umarbeitung der Komposition auch dessen Möglichkeiten – etwa in Bezug auf den größeren Umfang – berücksichtigt wurden, daß aber die Existenz eines Pedals sich in der Komposition selbst nicht niederschlug. Das Fehlen einschlägiger Werke (s. unten) darf also nicht als Beweis dafür gewertet werden, daß derartige Instrumente keine Bedeutung gehabt hätten.

Als vorläufiges Ergebnis der Überlegungen ist festzuhalten:

1. Erstaunlich viele Pedal-Claviere haben eine äußere Aufmachung, eine technisch-akustische Ausstattung und ein Format, das sie kostbar und teuer machte.
2. Derartige Besonderheiten waren weder musikalisch notwendig, wenn man diese Modelle ausschließlich als Übeinstrumente für professionelle Orgelspieler bewertet, noch konnten sich ‚normale‘ Organisten deren Anschaffung leisten.
3. Was die Dispositionen betrifft, so fällt auf, daß viele Pedal-Clavichorde und Pedal-Cembali mit 16'-Registern versehen waren. Zumindest das Voglersche Pedal-Cembalo besaß sogar einen 32-Fuß. Derartige Dispositionen bleiben völlig unverständlich, wenn man nicht andere Einsatzmöglichkeiten für jene Instrumente ins Kalkül zieht.

Gehen wir nun zu entsprechenden Pedal-Fortepianos über, so zeigt sich auch hier, daß derartige Modelle viel häufiger waren, als bislang vermutet. Hatte Eva Badura-Skoda mit Blick auf ein Pedal-Fortepiano aus dem Besitz W. A. Mozarts 1998 noch formuliert, „Forte piano Pedale wurden in Wien damals [i. e. 1785] bestimmt nur äußerst selten angefertigt“, ²⁰ so lassen die heute bekannten Quellen keinen Zweifel daran, daß derartige Pedalteile zumindest in Deutschland durchaus verbreitet waren. Einige einschlägige Angebote habe ich bereits zitiert, hier zwei weitere.

Leipziger Zeitungen, 3.10.1833, S. 2468

[Verkauf: Fr. Wieck: Pedal für Orgelspieler, Flügelform, 2 Oktaven, 16 Fuß Ton, 3chörig, englische Mechanik, von Pawlikowsky gebaut, fast ganz neu, für 70 Thlr [ca. 50% vom Neupreis]]

Leipziger Zeitungen, 14.5.1848, Beilage S. 3168

[Verkauf: Hayne: neue Stutzflügel und Fortepianos; gebrauchte Flügel und Piano-fortes; ein Pedal (unter jedes Piano passend)]

Keine Frage: man baute Pedal-Fortepianos, und das in zwar geringen, sicher aber für heutige Begriffe beachtlichen Stückzahlen. Offenbar gab es einen entsprechenden Markt, der die Produktion und den Handel lukrativ machte und die Fortsetzung der Tra-

¹⁹ Vgl. Herbert Heyde, *Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, 76.

²⁰ Eva Badura-Skoda, „Vom Pedalcembalo zum Fortepiano pedale,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 81.

dition des Baus von Pedal-Clavichorden und Pedal-Cembali im 19. Jahrhundert sinnvoll erscheinen ließ. Daß es sich um ein nicht ganz unerhebliches Marksegment handelte, läßt sich der Tatsache entnehmen, daß eine der größten Musik-Handelsfirmen in Leipzig, das Bureau von A. Kühnel, 1801 in einer großen Anzeige unter den verschiedenen Fortepianos auch Pedale anbot:

Leipziger Zeitungen, 1801, S. 762

[...] Bey mir sind stets für die billigsten Preise zu bekommen: FORTEPIANO'S in verschiedener Form und Gattung von allen guten Wiener Meistern, Doppelfortep., Pedale zu Fortep., verkürzte Clavier- und Flügelförmige Fortep. Ferner Ital. Violinen und Saiten, Neapolitanische und Wiener Guitarren u.s.w. Leipzig, Bureau de Musique, A. Kühnel

Mozart nutzte sein Pedal-Fortepiano, wie eine Anzeige aus Wien vom März 1785 belegt, in einem öffentlichen Konzert „beym Phantasiren“.²¹ Daß dies keineswegs ein Ausnahmefall war, belegt eine Anzeige aus Danzig vom April 1797:

Danziger Nachrichten und Anzeigen, Nr. 26, 01.04.1797, S. 230

Freitag den 7ten April wird Endesunterschriebener die Ehre haben, auf einem ganz neu erfundenen und hier noch nie gehörten vortreflichen Instrumente, einem Piano-forte mit Pedal, ein großes Instrumentalconcert im englischen Hause zu geben. Das Nähere davon wird noch durch einen Zettel bekannt gemacht werden. Der Anfang ist um 5 Uhr. Die Entree ist 2 fl. Pr. Cour. Billette sind in Hr. Wagners Lesebibliothek und im englischen Hause zu haben. Stierner.

*

Die Quellen (von denen ich Ihnen nur wenige präsentieren konnte) belegen eine Kontinuität im Bau von Clavichord-, Cembalo- und Fortepiano-Pedalen. Diese Kontinuität besteht auch in Bezug auf die Basierung des Pedalteils auf dem 16'-Klang.²² Das muß überraschen, denn das Fortepiano ist eigentlich ein reines 8'-Instrument, ohne höhere oder tiefere Oktaven (Versuche, entsprechende Vorrichtungen einzubauen, hat es zwar gegeben, sie blieben aber für die Praxis ohne jede Bedeutung²³). Eine Erklärung für diese Besonderheit eines Pedals auf 16'-Basis liefert ein Beitrag von Leopold Sauer in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1813. Es ging dort um Orgelregister mit durchschlagenden Zungen, die Ende des 18. Jahrhunderts erfunden worden waren und sich nach 1800 zunehmender Beliebtheit erfreuten.²⁴ In Sauers Beitrag heißt es:²⁵

²¹ Eva Badura-Skoda, *Vom Pedalcembalo zum Fortepiano pedale*, 79f.

²² In der überarbeiteten und übersetzten Fassung von Carl Friedrich Weitzmanns Buch über das Pianofortespiel (*A History of Piano-forte-Playing and Pinaoforte-Literature*, from the second augmented and revised German Edition by Dr. Th. Baker, New York, 1894) heißt es (S. 246), wie bei der Orgel sei beim Hinzufügen eines Pedals die Vorstellung, daß dieses die Töne der tieferen Oktaven der Manuale produziere, auch für Clavichord und Cembalo maßgeblich gewesen; „both of which doubtless profited by such a reinforcement.“

²³ Vgl. Christian Ahrens, „...einen überaus poetischen Ton. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik (Frankfurt/Main: Erwin Bochinsky, 1999), 38.

²⁴ Vgl. Christian Ahrens, Jonas Braasch, „Christian Gottlieb Kratzenstein – De Uitvinder van orgelregisters met doorslaande tongen,“ *Het Orgel* 99 (2003): 32–36.

²⁵ Leopold Sauer, [ohne Titel], *AmZ* 15 (1813): 118. Ein reich besetztes Pedal-Instrument („Ochestrion“) mit Seiten und Pfeifen, das Pedal auf 16'-Basis, hatte schon vor 1800 der Prager Instrumentenbauer Thomas Anton Kunz erfunden. Vgl. Thomas Anton Kunz, „Beschreibung des Ochestrions,“ *AmZ* 1 (1798/99): 88–90. Eine Zeichnung des Instruments findet sich auf der Titelseite (vgl. die Abbildung in diesem Beitrag).

[...] Ende May's 1801 wurde ich mit Hr. [Abbé] Vogler bekannt, der sein wohlbekanntes Orchestrion in Prag aufstellte, wo ich zum erstenmal diese Art Rohrwerke sah und bewunderte. In dieser Zeit bekam ich den Auftrag, ein grosses Fortepiano mit Saiten- und Pfeifen-Pedal, von Contra-C anfangend, zu verfertigen, welches Hr. Vogler u. sein eigner Orgelbaumeister, Hr. Knecht aus Tübingen, (jetzt in Darmstadt,) bey mir verfertigt gesehn haben. Dieses Instrument hat im Pedal 16 Fuss, und durch das ganze Klavier 8 F. der neuen Rohrwerke; es besitzt dasselbe gegenwärtig Hr. Graf Leopold von Kinski, in Prag. Im Jahr 1804. hatte ich ein zweytes Instrument für Hr. Ferd. Graf, Weinhändler in Prag, verfertigt, welches Hr. Abt V. in meiner Wohnung im Beyseyn vieler Kunstfreunde prüfte und darüber, ein vortheilhaftes Zeugnis gab. [...]

Die Besetzung von Clavier-Pedalen mit einem Pfeifenwerk – dazu hatte ich zuvor eine Zeitungsanzeige geliefert – beschrieb beispielsweise Ignaz Jeitteles in seinem *Aesthetischen Lexikon* von 1837:²⁶

[...] Bei den Clavieren und Fortepianos hat man früher ein dem Orgelpedale ähnliches Pedale angebracht, das entweder aus einem Pfeifenwerk oder aus Saiten bestand, und dazu dienen sollte, den Umfang des Instrumentes zu erweitern und zu vervollständigen. [...]

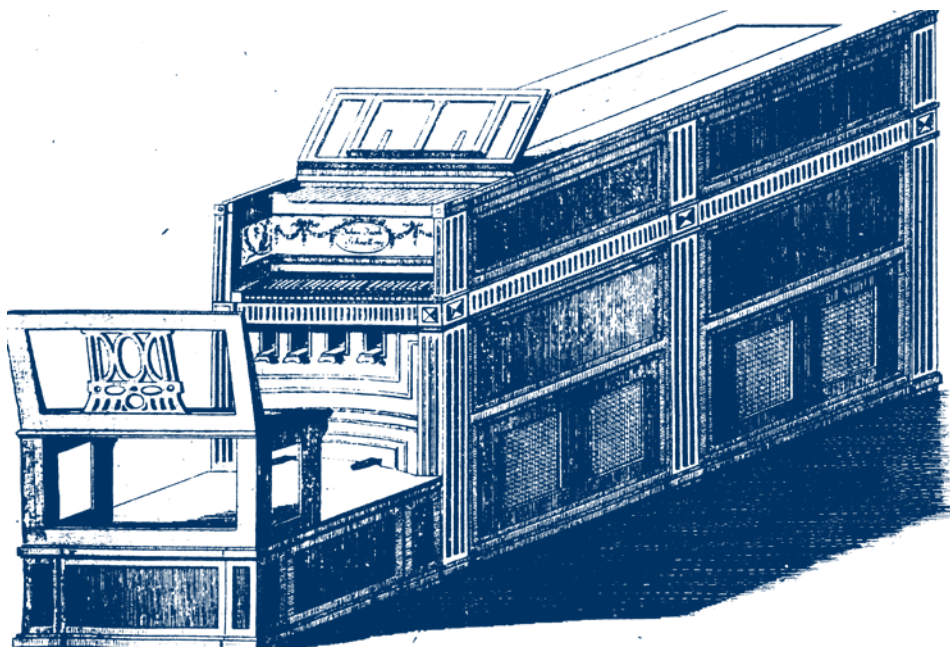


Abbildung 1: Orchestrion von Thomas Anton Kunz, Prag.

²⁶ Ignaz Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, Bd. 2 (Wien: Carl Gerold, 1835–37), s.v. "Pedal".

Leider wissen wir nicht, in welchen Mengen derartige Pedale mit Orgelregistern gebaut wurden. Aber selbst wenn es nur Einzelstücke gewesen wären, ließen sie sich beim besten Willen nicht als Indiz für die Nutzung derartiger Modelle als Übeinstrumente für Organisten interpretieren: auch hier müssen andere Gründe und andere Nutzungsmöglichkeiten maßgeblich gewesen sein. Es läßt sich immerhin annehmen, daß der Aspekt der Klangdifferenzierung eine nicht unerhebliche Rolle spielte.

Diese Vermutung bestätigt ein Text in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, der 1806 unter dem Titel „Fortepianos mit Pedalen“ erschien. In dem Artikel beschreibt der unbekannte Autor nicht nur die Struktur von Fortepiano-Pedalen, sondern auch die ästhetischen Konzeptionen, die der Konstruktion zugrunde liegen.²⁷ Zunächst drückt der Verfasser seine Überzeugung aus, daß das moderne Fortepiano noch mehr gewinnen könnte, wenn es mit einem Pedalteil versehen würde, und liefert dann eine kurze Beschreibung dieser Pedale:²⁸

[...] Es [das Pedalteil] umfasst übrigens nur ungefähr zwey Oktaven, nämlich die Töne vom tiefen oder grossen C bis zum eingestrichenen c – aber im sogenannten 16fuss-Ton, das heisst, eine Oktave tiefer, als unsre Klavierinstrumente.

Für Nicht-Organisten mußte diese Besonderheit unverständlich bleiben, daher geht der Autor anschließend näher auf sie ein:²⁹

Das 16füßige Pedal eines Fortepiano steht also um eine Oktave tiefer, als das Fortepiano. Dass die Saiten des Pedals verhältnismäßig stärker und länger seyn müssen, um die tiefern Töne gehörig deutlich und kräftig angeben zu können, versteht sich von selbst. Der Kenner weiß überdies auch, dass der Ton eines guten 16füßigen Instruments schon an und für sich eine eigne Würde und Kraft hat. Wenn man auf dem Fortepiano die Oktave vom untern oder großen C bis zum ungestrichenen oder kleinen c, auf dem Pedal zugleich aber vom kleinen bis zum eingestrichenen c anschlägt, so sind zwar die Töne im Verhältnis der Höhe und Tiefe einander gleich, dennoch aber wird sich das Pedal sehr zu seinem Vortheil unterscheiden. Man hat dem Fortepiano in den höhern Tönen immer mehr Umfang zu geben gesucht: durch das Pedal erhält es noch einen bedeutenden Zuwachs an tiefen Tönen. Dass ein geschickter Spieler mit Hülfe eines Pedals sehr viel ausrichten könne, das sonst unmöglich ist, ist leicht einzusehen.

Im Vordergrund standen also Aspekte des Klanges und des Volumens sowie der Klangfarbe, die sich z. B. aus der unterschiedlichen Saitenmensur des Manuals (Äquallage) und des Pedals (16'-Lage) ergab und die sich gezielt als Gestaltungsmittel einsetzen ließ. Im weiteren Verlauf des Textes erläutert der Autor dann auch, wie und in welchen Stücken man die Wirkung des 16'-Fuß Pedals nutzen kann:³⁰

Viele Musikstücke, die sonst nur mit Begleitung eines andern Instruments auf dem Fortepiano zu spielen sind, können leicht so eingerichtet werden, dass das accom-

²⁷ „Fortepianos mit Pedalen,“ *AmZ* 8 (1805/06): 565–570.

²⁸ *Ibid.*, 566.

²⁹ *Ibid.*, 567f.

³⁰ „Fortepianos mit Pedalen,“ 568. Hervorhebung im Original.

pagnirende Instrument durchs Pedal entbehrlich wird. Die herrlichen vierstimmigen Fugen und Orgelstücke mit obligatem Pedal, könnten dann auch von dem Fortepianospiele vorgetragen und genossen werden. Bey Ouvertüren, Sinfonien, und andern Stücken, die nur für das Fortepiano arrangirt sind, muss man oft, um mit der linkem Hand eine Mittelstimme zugleich mit zu führen, kräftige Sätze für den Bass in der ungestrichenen oder eingestrichenen Oktave machen, wo sie ohne Wirkung bleiben müssen, und oft sogar einen widrigen Eindruck machen. Mit dem Pedal könnte man solche Baß-Solos in der gehörigen Tiefe und Entfernung von den anderen Stimmen kräftig, hervorstechend, vortragen. Beym Phantasiren auf dem Fortepiano würde das Pedal mit seinen kräftigen Bässen die Modulationen außerordentlich heben. Wie reizend für das Ohr müsste es nicht seyn, wenn der Fortepianospiele nach einem sanften Satze in den höhern Oktaven das folgende Forte mit den mächtigen Tönen des Pedals unterstützen konnte! Wenn das Crescendo seine höchste Stufe von Stärke erreicht zu haben schiene, würde es durch das Eintreten des Pedals noch gewaltig gewinnen. – Die vortreffliche Methode des großen Seb. Bach, vierstimmige Sätze mit zerstreuter Harmonie (so dass die Stimmen des Accords in ihrer natürlichen Entfernung von einander stehen) zu spielen, lässt sich mit Hülffe des Pedals leicht auch auf dem Fortepiano anwenden. [...]

Einmal geht es darum, Orgelmusik mit obligatem Pedal ohne Einbuße auf einem Fortepiano ausführen zu können. Zum anderen darum, in Übertragungen von Orchestermusik auf das Fortepiano mit Hilfe des Pedals dem Orchesterklang näher zu kommen, als das ohne Pedal möglich wäre. Und schließlich wird die vorteilhafte Wirkung des Fortepiano-Pedals beim Fantasieren – und zwar im Sinne einer formal strukturierenden Steigerungswirkung – hervorgehoben (man könnte diese Technik durchaus als eine Art ‚Orchestrierung‘ bezeichnen). Die hier beschriebene Nutzung von Fortepiano-Pedalen stimmt ziemlich genau mit jener überein, die Eva Badura-Skoda für das bereits erwähnte Instrument von W. A. Mozart herausgearbeitet hat: Mozart setzte es bei der Ausführung seiner eigenen Klavierkonzerte und beim freien Fantasieren ein.³¹ Beides ist durch einen Konzertzettel vom März 1785, durch Notationsspuren im Autograph des Klavierkonzerts d-moll KV 466 sowie durch den Bericht eines Augenzeugen von 1787 belegt. Demnach lebte im 19. Jahrhundert eine Tradition fort, die bereits in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bestand, und es spricht vieles dafür, daß sie viel älter ist und zurückreicht in eine Zeit, da das Fortepiano noch gar nicht erfunden war.

Es besteht kein Zweifel, daß der unbekannte Verfasser des Artikels über das Fortepiano-Pedal sich in seinen Ausführungen gerade nicht an professionelle Orgelspieler wendet, sondern an ‚normale‘ Klavierspieler, die weder mit den klanglich-akustischen Feinheiten einer solchen Vorrichtung vertraut waren, noch über eine entsprechende Spieltechnik verfügten. Darin sah er freilich kein generelles und vor allem: kein unüberwindliches Problem, sondern vertrat die Ansicht, diese Kenntnisse könne man sich relativ rasch aneignen:³²

³¹ Eva Badura-Skoda, „Vom Pedalcembalo zum Fortepiano pedale,“ 80f.

³² „Fortepianos mit Pedalen,“ 569f.

Das Pedal, wie es seyn soll, obligat, so dass es durchaus seine eigene Stimme führt, (und nicht blos [sic!] dieselben Noten, welche die linke Hand anschlägt,) spielen zu lernen, würde dem etwas geübten Klavierspieler, mit Hülfe einiger mündlichen oder schriftlichen Anweisung, und durch fleißiges Ueben leichter drey- und vierstimmiger Stücke mit obligatem Pedal, weniger schwer werden, als man vielleicht glaubt. Dass unsre geschickten Verfertiger der Fortepiano's auch Pedale von gleicher Güte zu bauen im Stande sind, ist außer Zweifel, und auch durch Beyspiele schon bewiesen.

Wirken die zitierten Ausführungen zunächst etwas befremdlich, so drängt sich bei einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Text die Vermutung auf, daß wesentliche Aspekte der Nutzung eines Fortepiano-Pedals auch für die älteren Clavichorde und Cembali gelten dürften. Immerhin erklärt sich aus der hier gegebenen ästhetischen Legitimation fast zwanglos die Disposition der älteren Pedale mit 16'- oder sogar 32'-Registern. Nicht die Darstellung komplexer polyphoner Strukturen in streng gebundener Orgelmusik stand offenkundig im Vordergrund, sondern die Verstärkung der klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten, namentlich die Steigerung der Gravität. Diese verkörperte für die deutsche Orgel im 17. und 18. Jahrhundert das zentrale Klangideal, und es erscheint im höchsten Maße plausibel, daß dieses Ideal auch auf die Claviere übertragen wurde.³³

Natürlich läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, welche Verbreitung Fortepiano-Pedale seinerzeit hatten und welche Bedeutung ihnen im praktischen Musizieren zukam. Daß es sich keineswegs um eine Ausnahmerecheinung oder die Idee eines Fantasten handelte, ergibt sich zum einen daraus, daß dem Beitrag in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1806 nicht widersprochen wurde (was ansonsten häufig geschah), zum anderen, daß noch in den 1830er und 1840er Jahren in Wien Patente bzw. Privilegien für die Konstruktion von Fortepiano-Pedalen erteilt wurden.³⁴ In der AmZ von 1834 findet sich eine Information über ein vom Berliner Instrumentenbauer Johann Heinrich Hellmund ‚erfundenes‘ aufrecht stehendes Fortepiano-Pedal mit einem 16'-Register und einem als „Oktävchen“ bezeichneten Register in 8'-Lage. Das separate Pedal war von Hellmund für seinen Sohn konstruiert worden, „Behufs häuslicher Vorbereitung um fertigen Orgel-Pedalspiel“. ³⁵ Immerhin kostete das Pedal 68 Thlr., rund ein Drittel dessen, was man für einen neuen Flügel oder einen aufrechtstehenden Lyra-Flügel zahlen mußte.

Pedal-Fortepianos kamen in Deutschland jedoch keineswegs erst nach 1800 in Gebrauch. Ernst Ludwig Gerber teilt im Artikel über Carl Gottfried Bellmann mit, dieser sei seit ca. 1790 Hofinstrumentenmacher in Dresden und fertige „Flügelfortepianos“ mit einem besonders „leichten Traktamente“, zu dem er auf Wunsch auch ein Pedalteil liefere.³⁶

³³ Günther Wagner, „Der gravitatische Klang. Pedalcembali und 16-Fuß-Register“, in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 114f.

³⁴ Vgl. Eszter Fontana, „Privilegien und Patente Wiener Klavierbauer zwischen 1820 und 1850“, in *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht über das Symposium „Das Wiener Klavier bis 1850“ veranstaltet von der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien vom 16. bis 18.10.2003*, hrsg. Beatrix Darmstädter, Alfons Huber, Rudolf Hopfner (Tutzing: Hans Schneider, 2007), 213.

³⁵ J. F. W. Kühnau, „Bericht über ein Pianoforte-Pedal mit zwei Stegen“, *AmZ* 36 (1834): 493f.

³⁶ E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1 (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1812), 326.

Hiermit [i.e. mit dem genannten flügel förmigen Fortepiano] verbindet er auf Verlangen ein Pedal von C 16 Fuß, bis eingestrichen c [recte: c°], 2 Oktaven. Der Ton dieser Pedale, deren er 1793 bereits 6 Stücke nach Petersburg gefertigt hatte, soll so schön und so stark ausgefallen seyn, daß er mit dem Tone des besten Kontra=Violons wetteifert.

Da die Flügel-Fortepianos aus edlen Hölzern gefertigt waren und für 12 bis 45 Louisd'or [60 bis 225 Thlr.] angeboten wurden, scheinen diese Modelle nicht für Organisten bestimmt gewesen zu sein. Das bestätigt indirekt auch der Verkauf nach St. Petersburg, denn im russischen Reich war die Zahl der Orgeln und damit der Bedarf an Organisten äußerst gering.

1814 berichtet Ernst Ludwig Gerber vom Salzburger Klavier- und Orgelbauer Johann Schmidt, er fertige „pyramidenförmige Fortepiano's mit Pedal, wegen ihres schönen und gleichen Tones, wegen ihrer äußern Eleganz und dabey billigen Preise.“³⁷

1813 und 1817 erschienen in der AmZ Berichte über Fortepiano-Pedale. Die Beschreibung von 1813 trägt den Untertitel „Eine neue Erfindung“ – was ja nachweislich nicht der Wahrheit entspricht – und bezieht sich auf ein Instrument des Instrumentenmachers Johann Christian Schleip. Er stammte aus einem kleinen Dorf bei Gotha in Thüringen (Tüngede), war aber ab 1816 in Berlin ansässig und gilt als einer der bedeutendsten Hersteller von Lyra-Flügeln. Sein Fortepiano-Pedal sollte sich bequem „hinter jedes tafelförmige Fortepiano oder Klavier stellen lassen“.

Die Notiz von 1817 bezieht sich auf ein von Abt Gregorio Trentin in Venedig erfundenes Pedal – er nannte es „Pianoforte-Organistico“. Dieses war, anders als der Name vermuten läßt, nicht als Übeinstrument für Organisten konzipiert, sondern sollte den Klang des Fortepianos nach unten hin voller und stärker machen. Das Pedal war zweichörig bezogen, mit 8' und 16'. Auch hier war der Preis nicht gerade unbedeutend. Ein Fortepiano mit Pedal kostete 2.500 Franken, das Pedal allein zur Kombination mit jedem beliebigen Instrument 625 Franken.³⁸ Das Pianoforte-Organistico wurde, dem Bericht zufolge, bei Übungen eines in Venedig neu gegründeten Gesangsvereins eingesetzt und von dessen Leiter, Johann Caspar Aiblinger (*1779, †1867)³⁹, gespielt.

Interessant ist ein Hinweis der Redaktion in einer Fußnote zu diesem Bericht aus Venedig; dort heißt es:⁴⁰

[...] Uebrigens wissen aber unterrichtete Leser [der AmZ], dass der Gedanke, dem Pianoforte ein Pedal im 16-Fuss-Ton beyzufügen, nichts weniger, als neu, und von deutschen Meistern jetziger, und sogar weit früherer Zeit, schon oft ausgeführt worden ist. [...]

Edward F. Rimbaud nahm in sein 1860 erschienenes Buch über das Pianoforte und seine Geschichte unter dem Stichwort „Pédalier“ folgenden Hinweis auf:⁴¹

³⁷ E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 4 (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1814), s.v. „Schmidt (Joseph)“.

³⁸ „Venedig,“ *AmZ* 19 (1817): 863–66. Der Text macht den Eindruck, als sei an ihm der Autor des Beitrages von 1806 beteiligt gewesen.

³⁹ Vgl. Siegfried Gmeinwieser, „Aiblinger, Johann Caspar,“ *NGroveD*, Zugriff August 5, 2010. Aiblinger lebte von 1801–1819 in Italien und wirkte längere Zeit in Venedig.

⁴⁰ „Venedig,“ 863f.

⁴¹ Edward F. Rimbaud, *The Pianoforte. Its Origin, Progress, and Construction* [...] (London: Robert Cooks and Co., 1860), 392.

PÉDALIER (The). A kind of armoire, placed upright against the wall, and played by means of a pedal-board under the feet of the performer. The instrument has its own strings, hammer, and peculiar mechanism, and is totally independent of the pianoforte, which is placed before it. Its height allows its strings to be unusually long and thick; while the dimensions of the soundingboard, proportionably large for a pedal-board of two octaves and a half, imparts a peculiar richness and power to its tones. The gravity of the thick strings is modified by their being united with finer strings, which produce at the same time the octave next above. This valuable instrument, so desirable for playing a pedal obbligato, is the recent invention of M. Auguste Wolff, of the house of Pleyel and Co. Paris.

Auch hier ging es vornehmlich um die Tonqualität und die Gravität der Pedal-Töne, und noch immer scheint ein bestimmter Markt für derartige Pedal-Fortepianos bestanden zu haben. In der Fachliteratur hingegen fanden Fortepiano-Pedale zunehmend nur noch als häusliches Übeinstrument für Organisten Beachtung. Was Heinrich Christoph Koch in seinem Lexikon 1802 noch offen gelassen hatte – die Nutzung eines Fortepiano-Pedals durch Musikliebhaber, die nicht zugleich Organisten waren –, das schränkte der Verfasser des Artikels „Pedal“ im Schilling-Lexikon von 1841 deutlich ein:⁴²

Man hat auch an Clavierinstrumenten solche orgelartigen Pedale, die einen besonderen Theil desselben bilden, und in einem eigenen Gestelle unter dem Instrumenten=Corpus angebracht sind. Sie [...] sollen eigentlich nur dazu dienen, sich mit Pedalspielen auch zu Hause, oder wenn man nicht oft Gelegenheit zum Orgelspiele hat, üben zu können.

Und im Mendel-Reissmann Lexikon, das rund 30 Jahre später erschien, ist von Fortepiano-Pedalen nur noch am Rande die Rede: nicht im Artikel „Pedal“, sondern in einem eigenen kleinen Beitrag unter dem Stichwort „Pedalflügel“. Darin berichtet der Verfasser über die Konzertreise des französischen Virtuosen E. Delaborde im Jahre 1869, der einen Flügel mit Fortepiano-Pedal der Firma Pleyel, Wolff & Co. spielte, und fügt hinzu: „allein, wie trefflich er es auch spielte, so gelang es ihm doch nicht, es weiter zu verbreiten.“⁴³ Die Anfang des 19. Jahrhunderts vorgeschlagene und auf älteren Traditionen basierende Nutzung außerhalb dieses Funktionsbereiches hatte sich offenkundig nicht durchgesetzt.

*

Zum Schluß einige Überlegungen zu den Nutzungsmöglichkeiten und zu den Einsatzbereichen von Pedalclavieren. Bis heute fällt es schwer anzuerkennen, daß nicht alles in den Noten zu finden ist, was in früherer Zeit bei der Ausführung berücksichtigt wurde. Die Alte-Musik-Praxis hat uns immerhin soviel gelehrt: die Noten müssen durch eine Aufführungspraxis, die auf historischen Traktaten und sonstigen Quellen basiert, gleichsam erst zum Leben erweckt werden. Hinsichtlich mancher Besetzungstypen

⁴² *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. Gustav Schilling, Bd. 5 (Stuttgart, 1841), 409.

⁴³ Hermann Mendel, *Musikalische Conversations-Lexikon, Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, hrsg. August Reissmann, Bd. 8 (Berlin: Robert Oppenheim, 1877), 41.

herrscht mittlerweile eine erfreuliche Offenheit – das betrifft nicht zuletzt die Basso continuo-Gruppe. Aber in der Wissenschaft herrscht noch immer eine weitgehende Fixierung auf die Fakten, d.h. konkret: auf die Angaben in den Noten selbst. Und da die, wie oben dargelegt, in Bezug auf Pedalclaviere überaus spärlich sind, herrscht eine beträchtliche Unsicherheit, so daß man das Problem meist einfach ausklammert.

Bei meinen Forschungen in historischen Archiven habe ich mittlerweile eine ganze Reihe von Dokumenten gefunden, die die Verwendung von Instrumenten zweifelsfrei belegen, ohne daß dies in den Noten einen entsprechenden Niederschlag gefunden hätte. Ich führe hier einige wenige Beispiele an:

1. Cembalo und Theorbe als Generalbaßinstrumente in der Kirche.⁴⁴ Diese Nutzung ist durch Reparaturbelege in Gotha nachgewiesen – beim Transport zu einer Passionsaufführung wurde beispielsweise das Cembalo beschädigt und mußte repariert werden; es gab eine Theorbe im Kammerton und eine im Chorton, letztere für die Kirche. In den vorhandenen Notenquellen findet sich jedoch keinerlei Hinweis auf die Mitwirkung der beiden Instrumente.

2. Der Einsatz von Serpenten in der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert.⁴⁵ Es existieren lediglich vier Stimmen zu Kantaten von Gottfried Heinrich Stölzel – aber sowohl der Hof in Sondershausen als auch der in Gotha schafften für hohe Beträge in Paris Serpente an, und man wird wohl kaum plausibel machen können, daß man diese Instrumente ausschließlich für die Aufführung der vier Kantaten benutzt habe.

3. Die Anschaffung von Verrillons (Glasspielen) in Gotha und Sondershausen⁴⁶ – bislang wurde nur eine einzige Stimme für eine Arie in einer Kantate von Gottfried Heinrich Stölzel gefunden. An beiden Höfen existieren jedoch Quellen, die die Ersatzbeschaffung zerbrochener Gläser bezeugen, die Verrillons wurden mithin häufig verwendet.

4. Filzbezogene Paukenschlegel⁴⁷ – laut Rechnungen wurden sie seit 1775 regelmäßig für die Gothaer Hofkapelle angefertigt, ohne daß es auch nur den geringsten Hinweis auf deren Verwendung im Notenmaterial aus jener Zeit gibt.

5. Und schließlich die Existenz von Dämpfern für Hörner, und zwar bereits seit den 1730er Jahren.⁴⁸ In Gotha existieren zahlreiche Belege für die Herstellung und die Reparatur solcher Dämpfer – aber bislang ist nicht eine einzige Notenquelle bekannt, in der Dämpfer vorgeschrieben sind.

Man muß mithin von einem hohen Anteil usueller Aufführungspraktiken in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts ausgehen, die sich in den Noten nicht niederschlugen. Und das gilt offenkundig auch für Pedalclaviere.

⁴⁴ Vgl. Christian Ahrens, „...der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt“ – Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel,“ in: „*con cembalo e l'organo ...*“ *Das Cembalo als Generalbaßinstrument; Symposiums im Rahmen der 29. Tage Alter Musik in Herne 2004* (München-Salzburg: Katzbichler, 2008), 118–136; Christian Ahrens, „... vor an der Theorbe und Laute verichtete Reparatur“ – Lauten und Theorben am Gothaer Hof im 18. Jahrhundert,“ in: *Laute und Theorbe; Symposium im Rahmen der 31. Tage Alter Musik in Herne 2006* (München-Salzburg: Katzbichler, 2009), 62–79.

⁴⁵ Vgl. Christian Ahrens, „Zu Gotha ist eine gute Kapelle ...“. *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Kap. 5. 2.

⁴⁶ Christian Ahrens, „Pauken und Verrillons in der Sondershäuser und Gothaer Hofkapelle,“ in: *Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 75 (Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein, 2010), 167–184.

⁴⁷ Vgl. Christian Ahrens, „Pauken und Verrillons in der Sondershäuser und Gothaer Hofkapelle,“ 167–184.

⁴⁸ Vgl. Christian Ahrens, „Zu Gotha ist eine gute Kapelle ...“. *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Kap. 5.1.

An das Ende Anfang meiner Überlegungen zum Einsatz von Pedalclavieren möchte ich den Aspekt der Ausbildung im Orgelspiel stellen, denn es steht ja außer Frage, daß für den Unterricht Pedalclaviere besonders geeignet waren und genutzt wurden (vgl. das Zitat von Adlung). Wenn Siegbert Rampe in Bezug auf das Cembalo formuliert, „die Ausführung von Claviermusik blieb bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts einem kleinen, elitären Kreis von hauptberuflichen oder nicht-professionellen Fachleuten vorbehalten“,⁴⁹ dann scheint mir das zu eng gefaßt. Denn für den Zeitraum nach 1750, der sich anhand von Zeitungsanzeigen und Vorworten in Notenausgaben beurteilen läßt, gilt das ganz sicher nicht. Man müßte also annehmen, daß sich der Interessenten- und Abnehmerkreis nach 1750 sprunghaft erweitert hätte. Das leuchtet mir nicht ein. Ich würde eher von einer kontinuierlichen Entwicklung ausgehen, in deren Verlauf seit 1700 die Liebhaber allmählich einen immer größeren Anteil an den Abnehmern von Noten wie von Instrumenten ausmachten. Und unter diesen Liebhabern scheint mir der Anteil der Frauen viel zu gering angesetzt. Ans Licht treten sie eigentlich erst mit dem Aufkommen des Fortepianos, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts also.⁵⁰ Aber warum sollte für sie nicht das gleiche gelten, wie für die männlichen Kollegen? Diese wandten sich doch nicht spontan einem neuen Instrument zu, nachdem sie vorher nie mit Clavieren in Berührung gekommen waren, sondern übertrugen ihre am Cembalo und am Clavichord erworbenen Fertigkeiten auf das Pianoforte. Ähnliches dürfte sich auch im Hinblick auf die Beschäftigung von Frauen mit Orgelmusik und dem Orgelspiel vollzogen haben. In der Kirche war ihnen das verwehrt, aber im Haus, an einem Pedalclavier, konnten sie sich mit den einschlägigen Kompositionen befassen. Und zwar völlig unabhängig von der Frage, welches spieltechnische Niveau sie anstrebten und erreichten, einfach aus Lust an derartiger Musik. Die zitierten Bemerkungen zum Fortepiano-Pedal aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1806 belegen ja eindeutig, daß sich der Verfasser nicht an Profis sondern an Amateure richtete. Und wie wir wissen, war der Anteil klavierspielender Frauen schon Anfang des 19. Jahrhunderts so groß, daß manche Autoren sich darüber mokierten. Wo kamen denn all die klavierspielenden Frauen und das Interesse an diesem Instrument her? Gibt es eine wirklich einleuchtende Begründung für die Annahme, Vergleichbares habe es im 18. Jahrhundert nicht gegeben?

Wie gesagt, die konkrete Verwendung von Pedalclavieren bleibt mangels ausreichender Quellen diffus. Immerhin gibt es vereinzelte Belege, die in den letzten Jahren und Jahrzehnten zusammengetragen wurden. Bernhard Billeter faßte seine Überlegungen 1998 im Beitrag „*Hypothesen zum Pedalgebrauch beim Generalbaßspiel*“ so zusammen:⁵¹

⁴⁹ Siegbert Rampe, „Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750,“ in *Das deutsche Cembalo. Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, hrg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschichler, 2000), 93.

⁵⁰ Vgl. hierzu Josef Focht, „Clavierspielerinnen“ in München 1770–1830,“ in *Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770–1850; Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007*, Redaktion Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschichler, 2010), 129–146.

⁵¹ Bernhard Billeter, „Hypothesen zum Pedalgebrauch beim Generalbaßspiel,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 126. Vgl. auch Siegbert Rampe, „Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter JSBs Clavier- und Orgelwerken,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 153.

Auf das Ganze gesehen dürfte bei Bachschen Kantaten und Passionen die Rolle des Pedals beim Generalbaß-Spiel auf der Orgel keineswegs als gering veranschlagt werden [...]. Wenn aber auf der Orgel das Pedal häufig eingesetzt wurde, so wird man nicht fehl gehen, es auch in den seltenen Fällen zu verwenden, da man über ein Pedalcembalo verfügt. Das von Siegbert Rampe gezeigte Beispiel aus Bachs Kaffee-Kantate wäre in diesem Falle die Spitze eines Eisberges.

Und Andreas Waczkat⁵² konnte immerhin für das *Wohltemperierte Clavier* nachweisen, daß mehrere zeitgenössische und spätere Abschriften eindeutige Bezeichnungen zur Verwendung des Pedals an bestimmten Stellen enthalten. Dabei war der Einsatz auch dann intendiert, „wenn es nicht wie im Schlußsatz der a-moll-Fuge zwingend erforderlich ist, sondern wenn es wie im Fall dieser sperrigen fünfstimmigen Fuge den Vortrag nur erleichtert.“ Nicht durchgehend obligates Spiel war also das Ziel, sondern der Einsatz des Pedals als spieltechnische Erleichterung. 1998 mußte sein Hinweis darauf,⁵³ daß jedenfalls im Falle des *Wohltemperierten Claviers* vor allem ein Clavichord oder Cembalo mit selbständigem Pedalteil erforderlich sei, etwas exotisch anmuten, denn angesichts der Überlieferung schienen solche Modelle außerordentlich selten gewesen zu sein. Die Zeitungsanzeigen beweisen allerdings, daß selbständige Pedale mindestens ebenso verbreitet waren wie angehängte. Von dieser Seite aus bestehen also keine historisch bedingten Vorbehalte gegen Waczkats Thesen.

*

Abschließend seien historische Dokumente zitiert, die interessante Informationen über den Einsatz von Pedal-Clavichorden vermitteln. Sie stammen von Johann Gottfried Walther (1684–1748), der seit 1707 Stadtorganist in Weimar war. In seiner Autobiographie teilte er mit, beide Söhne studierten an der Universität Jena Jura; der ältere spielte Violine, der jüngere „das Clavier“.⁵⁴ In einem Brief hieß es, daß der clavierspielende Sohn Johann Christoph (geb. 1715) sich erfolgreich auf der Orgel habe hören lassen, und 1736 schrieb der Vater:⁵⁵

Mein älterer Sohn ist noch in Jena, und der jüngere wird nach Ostern [...] sich auch dahin begeben, an deßen Equipage [Ausstattung], neml. 2 Clavichordis u. 1 Pedale, jetzo arbeiten laße, wofür 13 rdl. [Thlr.] zahlen soll. Er will auch das Studium Juridicum ergreifen, und das Clavier anbey ferner excoliren.

Das Berufsziel seines jüngsten Sohnes war demnach nicht ausschließlich der Organistenberuf. Durch das Studium des Clavier- und des Pedalspiels schuf er sich jedoch die Voraussetzungen, alle Arten von Musik – darunter eben auch Orgelwerke – sowohl

⁵² Andreas Waczkat, „Das Wohltemperierte Pedal? Anmerkungen zu einigen Handschriften des ersten Teils von JSBs Wohltemperiertem Clavier,“ in: *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 134f.

⁵³ A. Waczkat, „Das Wohltemperierte Pedal? Anmerkungen zu einigen Handschriften des ersten Teils von JSBs Wohltemperiertem Clavier,“ 140f.

⁵⁴ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], Neuausgabe Max Schneider (Berlin: Leo Liepmannsohn, 1910), s.v. „Walther“.

⁵⁵ *Johann Gottfried Walther: Briefe*, hrsg. Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Nr. 30 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987), 191.

im Haus auf einem Clavichord, als auch bei Gelegenheit auf einer Orgel ausführen zu können. Johann Christoph hatte seinen Vater zwar bei Krankheit in dessen Organistenamt vertreten,⁵⁶ aber eigentlich diente das Pedalclavichord zur praktisch-musikalischen Ausbildung – Johann Gottfried Walther hielt es generell so bei seinen Schülern. Unter diesen waren zahlreiche Adlige und Bürger der Stadt Weimar sowie zwei Kinder des Herzogs Johann Ernst III. (1664–1707): Prinz Johann Ernst (1696–1715) und Prinzessin Johanna Charlotte (1693–1751). Im Unterricht berücksichtigte Walther die verschiedensten Stücke für ein Tasteninstrument, darunter auch Orgelwerke, und als Grundlage des Unterrichts diente ihm Matthesons *Organisten-Probe*.⁵⁷

1740 teilte der Vater in einem Brief folgendes über die Fertigkeiten seines jüngsten Sohnes Johann Christoph mit:⁵⁸

Was mich ehemals seinet wegen, in Ansehung des Clavier-Spielens, bekümmert gehabt, ist zu meinem u. seinem Vergnügen ausgeschlagen, indem Gott ihm ein solches Vermögen aus Gnaden mitgetheilet, daß er nicht allein frey fantasiren, sondern auch einen Choral auf verschiedene Art ex tempore ausführen kann etc. [...].

Bis zu diesem Zeitpunkt war mithin noch keine Rede davon, daß der junge Johann Christoph eine Stellung als Organist anstrebe. Vielmehr hatte dieser um 1744 ein Notariat in Erfurt begonnen,⁵⁹ beabsichtigte also, sich als Jurist zu etablieren. 1747 versuchte Johann Gottfried Walther vergeblich, seinen Sohn als Nachfolger im Amt des Weimarer Stadtorganisten zu empfehlen. Der trat schließlich um 1750 – im Alter von rund 35 Jahren – die Organistenstelle im Münster zu Ulm an.⁶⁰

Wie diese Quellen belegen, müssen wir unsere Vorstellungen von der musikalischen Ausbildung auf dem Clavier und insbesondere von der Vorbereitung auf ein Organistenamt in jener Zeit gründlich revidieren. Es spricht einiges für die Annahme, daß man versuchte, möglichst gründliche und umfassende Studien zu absolvieren und sich dadurch grundsätzlich alle Optionen für die spätere Berufswahl offenzuhalten. Der Clavierunterricht schloß offenkundig das Pedalspiel mit ein, unabhängig davon, ob der Schüler das Berufsziel Organist anstrebte und unabhängig davon, ob er dieses Ziel je erreichte. Schon aus diesem Grund ist die Bezeichnung von Pedalclavieren als reine Übeinstrumente für Organisten nicht korrekt und greift zu kurz. Es scheint, als habe seinerzeit fast jeder Clavierspieler (darunter durchaus in beträchtlichem Umfang Frauen) das Pedalspiel erlernt, auch dann, wenn er einen anderen Beruf als den eines Musikers ausübte – das würde immerhin die relativ große Zahl derartiger Modelle erklären, die sich in den Zeitungsanzeigen nachweisen lassen. Und die Tatsache, daß zumindest in den Residenzstädten auch wohlhabende Bürger sowie Adlige einen solchen Musikunterricht erhielten, würde eine Erklärung für die besonders teuren Modelle liefern, die sich ein ‚armer‘ Organist mit Sicherheit nie leisten konnte.

⁵⁶ Johann Gottfried Walther, *Briefe*, Nr. 27, 179.

⁵⁷ Johann Mattheson, *Exemplarische Organisten=Probe im Artikel vom General-Bass* (Hamburg: Schiller und Kießner, 1719). Daß er dieses Lehrwerk verwendete, schrieb J. G. Walther in einem Brief vom 27. 12. 1734 (*Johann Gottfried Walther, Briefe*, Nr. 23, 164).

⁵⁸ Johann Gottfried Walther, *Briefe*, Nr. 39, 230.

⁵⁹ Johann Gottfried Walther, *Briefe*, Nr. 45, 247.

⁶⁰ Johann Gottfried Walther, *Briefe*, Kommentar zum Nr. 47, 257.

POVZETEK

Pedalne klavikorde, čembala in klavirje so smatrali za tipične vadbene instrumente organistov. Vendar pa je pregled zgodovinskih virov, tako npr. oglasov v časopisih, pokazal, da tako gledanje ni realno. Na voljo so imeli mnogo bogato zasnovanih primerkov: z različnimi registri, nizi strun in večkrat z enim ali več 16-čveljskimi registri. Vse te posebnosti so dvigovale ceno instrumentov, tako da si jih organist niso mogli privoščiti; vsaj večina ne. Razen tega ti in ti taki pripomočki niso bili nujni za njihovo vadbo, kar posledično kaže, da je moralo obstajati povpraševanje po instrumentih s tipkami in pedali tako med bogatim meščanstvom kot tudi izven tipičnega repertoarja, ki so ga izvajali organist.

Literatura, ki obravnava uporabo pedalnih instrumentov skozi 19. stoletje, odkriva, da slednji niso rabili izvajanju orgelske glasbe ampak predvsem poustvarjanju priredb orkestralnih del kakor tudi fantaziranja. Dejstvo, da je pedalni del klavikordov,

čembalov in klavirjev slonel na 16-čveljski meri, moremo imeti za "normo", katerega zavestna uporaba naj bi v 19. stoletju povečala in prilagodila klavirski zvok orkestralnim učinkom. Kar pomeni, da so pedalne klavikorde in čembala na isti način uporabljali tudi v 17. in 18. stoletju. Ta in taka praksa je tudi skladna z dejstvom, da je komaj kje najti kakšne skladbe, ki bi bile posebej napisane za pedalne instrumente s tipkami.

Pisma weimarskega organista in leksikografa Johana Gottfrieda Waltherja (1684–1784) dokazujejo, da so pedalne instrumente s tipkami uporabljali pri "normalnem" privatnem pouku glasbe. Na ta način so mnogi učenci (in med njimi tudi mnoge ženske) obvladali uporabo pedalov, ne da bi se potegovali za mesto organista. Omenjena pisma prav tako potrjujejo mnenju, da je bilo razvijanje sposobnosti fantaziranja eno izmed najbolj pomembnih ciljev glasbenega pouka, čeprav zadevni posamezniki niso imeli nikakršnega namena postati poklicni glasbeniki.

Dalibor Miklavčič

Brilejeva 16
SI-1000 Ljubljana

Freie Norddeutsche „Clavierstücke Pedaliter“ zwischen Orgel und Saitenclavieren

Severnonemške skladbe »Clavierstücke pedaliter« med orglami in pedalnimi strunskimi glasbili s tipkami

Prejeto: 5. avgust 2011
Sprejeto: 9. september 2011

Received: 5th August 2011
Accepted: 9th September 2011

Ključne besede: pedaliter, severno nemška baročna glasba, idiom, strunska klaviaturna glasbila s pedalom, uglasitve orgel

Keywords: pedaliter, northgerman baroque music, idiom, stringed keyboard instruments with pedal, organ tuning

IZVLEČEK

Severnonemške baročne skladbe »pedaliter« ne predstavljajo nujno izključne orgelske glasbe. Razlike v strukturi med koralnimi in "svobodnimi" skladbami kažejo, da gre za dve ločeni zvrsti, pri čemer so koralne obdelave izrecna orgelska glasba, preludiji in tokate itd. pa pripadajo idiomu pedalnih čembalov in klavikordov. V izvajalsko prakso tega repertoarja to vnaša docela nove razmere.

ABSTRACT

Baroque North German 'free keyboard music pedaliter' does not necessarily represent exclusive organ music. Structural differences between choral repertoire and pedaliter free works show them as two separate genres, choral works being genuine organ music, free works belonging rather to the idiom of clavichords or harpsichords with pedals. New parameters for the performance practice of this repertoire arise.

Die norddeutsche freie pedaliter-Literatur wurde in letzten Jahren wiederholt und mehr als irgendein anderes barockes Tastenrepertoire im Hinblick auf ihre Funktionalität sowie instrumentale Zugehörigkeit diskutiert, ihre aufführungspraktischen Prämissen oft neu hinterfragt und kontradiktorisch beantwortet. Neue musikwissenschaftliche Erkenntnisse, einschließlich der Dokumentation und Restaurierungen norddeutscher Orgeln, kongruierten oft nicht mit der bisherigen Sicht dieses Repertoires, deren Wur-

zeln im wesentlichen in der Ära der Bachrenaissance im 19. Jahrhundert liegen; dem heutigen praktischen Interpreten dieses Repertoires begegnet in Veröffentlichungen und Aussagen bedeutender Fachleute wie Beckmann, Vogel, Rampe, Ortgies, Koopman u.a. ein Reichtum an sehr verschiedenen Deutungen.

Mit der vorliegenden Vorlesung im Rahmen unseres Symposiums wurde ein Versuch unternommen, mithilfe der Analysen des praktisch gesamten norddeutschen pedaliter-Repertoires und insbesondere mit deren statistischer Auswertung Beurteilungskriterien zu erstellen, die einer Klärung hinsichtlich der Aufführungsbedingungen und indirekt der Funktionalität dieser Musik dienlich sein könnten.

Anfangs seien die im Text sowie in den Notenbeispielen oft verwendeten Abkürzungen erklärt:

FPR = freies pedaliter-Repertoire

ChPR = choralgebundenes pedaliter-Repertoire

PSC = mit Pedal versehene Saitenclaviere

MT = wenn nicht besonders erwähnt, ist damit reine $\frac{1}{4}$ sc-Mitteltönigkeit bzw. mitteltönig gemeint

sc = syntonisches Komma

TO = temperierungstypische Ornamente, die Imperfektion MT-fremder Töne kaschierend

ILK = der inferiore Lautstärken- und Klarheitsgrad. Der Terminus bezieht sich im zweimanualigen ChPR auf die begleitende, leisere Klangfläche hinter der exponierteren, am gesonderten Manual vorgetragenen Solostimme.

Notenbeispiele zu den in diesem Artikel besprochenen Situationen sind aus Platzgründen sämtlich unter <http://www.dalibor-miklavcic.com/research> abrufbar, dem Verlauf des Textes entsprechend gereiht und mit der Angabe der jeweiligen (mit *asteriscus* * versehenen) Textstelle gekennzeichnet (z. B. Seite 38, 3. Absatz: BWV 620, Takt 5).

Der barocke Begriff „Clavier“ schließt alle Tasteninstrumente ein und für die damalige Tastenmusik galt eine relative Beliebigkeit im Hinblick auf das für die Aufführung gewählte Instrument. Es könnte daher infrage gestellt werden, ob Analysen der Kompositionen im Hinblick auf Elemente des „saitenclavierigen“ Idioms einerseits und desjenigen der Orgel andererseits überhaupt Früchte tragen mögen. Als Interpret wurde ich im Verlauf der Jahre jedoch auf Elemente des norddeutschen pedaliter-Repertoires aufmerksam, die explizit instrumental-idiomatischer Natur waren und *entweder* ausschließlich dem choralgebundenen pedaliter-Repertoire (ChPR) *oder* dem freien pedaliter-Repertoire (FPR) angehörten. So sind es wohl – um kurz vor auszugreifen – keine anderen als explizit *instrumentalidiomatische* Unterschiede, wenn beispielsweise kühne, rapide norddeutsche Pedaltriller und –tremoli ausschließlich im FPR zu finden waren, während andererseits explizit orgelidiomatische Züge wie etwa bis zu 13 Takte lange ununterbrochene Diskanttöne oder 2'-Registrieranweisungen im Pedal ausschließlich im ChPR existierten. Es geht hier ja keineswegs um gattungs-, form- oder kompositionsstilistische Unterschiede an sich, sondern um Spezifika des jeweiligen instrumentalen Idioms. Da die Analysen am annähernd gesamten Bestand der barocken norddeutschen pedaliter-Musik durchgeführt wurden, war es umso erstaunlicher zu beobachten, wie hier sämtliche

Komponisten konsequent dieselben Regeln beachteten, obwohl uns diese aus keinem zeitgenössischen theoretischen Werk bekannt sind. Ich möchte in dieser Vorlesung folglich mit statistisch gefärbten Berichten über einzelne Ergebnisse der Analyse des Repertoires zeigen, daß FPR und ChPR in *instrumentalidiomatischer* Hinsicht doch, mehr als bislang angenommen, zwei verschiedene Gattungen darstellen, wobei die Genese des FPR mit idiomatischen Möglichkeiten der mit dem Pedal versehenen Saitenclaviere (PSC) äußerst eng zusammenhängt, während das Verständnis des ChPR als explizite, genuine Orgelmusik durch die Analysen noch zusätzlich bekräftigt wurde.

Zunächst seien einige Quellen über die Rolle der barocken PSC genannt und kurz kommentiert:

Die barocken PSC werden heute meist als häusliche Übungsvehikel zur technischen Vorbereitung der Orgelkompositionen verstanden; als die wichtigsten Gründe für das Üben im häuslichen Rahmen werden kalte Winter und begrenzte Übungsmöglichkeiten in den Kirchen sowie die Notwendigkeit eines oder mehrerer Kalkanten für das Orgelüben genannt. Interessanterweise sprechen die historischen Quellen über diese Ursachen nicht und es scheint eine Selbstverständlichkeit gewesen zu sein, Kunst im häuslichen Milieu zu pflegen. Mit einigen Quellen sei hier die Denkweise der barocken Zeitgenossen kurz beleuchtet:

„§598 Gut ists, wenn man das Pedal führt bis ins d1; denn zu Hause macht man solche Dinge öfters, als auf der Orgel, welche bis ins d1 gesetzt sind.“¹ Adlung dokumentiert damit die Autonomie des häuslichen PSC-Spiels als künstlerische Tätigkeit, nicht als Vorübung zu einer Orgelaufführung; aus seiner Äußerung geht hervor, daß man die „Dinge“ zu Hause macht, die nachher nicht in der Kirche gespielt werden. Die absolute Mehrheit zeitgenössischer Orgeln in Adlungs Umfeld war mit Pedalklavaturen bis c1 versehen,² wo der größte Teil der Werke Bachs, seiner Zeitgenossen und der in Mitteldeutschland geschätzten Norddeutschen nicht oder in stark bearbeiteten Versionen bzw. Transpositionen spielbar war.

„Zu solchen Künsten bediente er sich zweyer Claviere und des Pedals, oder eines mit einem Pedal versehenen Doppelflügels. (...) Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. (...) Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung“.³ Diese „musikalische Privatunterhaltung“ und der private bzw. individuelle Kunstgenuss war für musizierende Menschen des Barockzeitalters einer der Grundsteine der Musikkultur. Das kann sogar heute wieder

¹ Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. 2, (Berlin, 1678; Kassel: Bärenreiter, Kassel&Basel, 1961), 159.

² So hat Gottfried Silbermann in seinem Leben keine einzige Orgel gebaut, deren Pedalumfang CD-c1 überschritten hätte, darunter sämtliche Großorgeln in Freiberg, Dresden und Zittau. Erst die posthum unter der Leitung Z. Hildebrandts 1755 fertiggestellte Orgel der Dresdener Hofkirche erhielt einen Pedalumfang CD-d1. Für die Aufführbarkeit des FPR Bachs und der in Mitteldeutschland geschätzten Norddeutschen stellt Silbermanns Pedalumfang freilich eine beträchtliche Einschränkung dar, zusätzlich wurde sein oft fest ans Hauptwerk gekoppeltes Pedal zur Schwierigkeit. In diesem Zusammenhang verdient unsere Beachtung die Tatsache, daß Bach als Orgelgutachter bei neugebauten Orgeln, z.B. derjenigen von Contius in der Marktkirche zu Halle 1716, im Abnahmeprotokoll den Pedalumfang CD-c1 keineswegs tadelte. Offenbar war er damit, ebenso wie sein Sohn W. Fr. Bach, der ab 1746 dort als Organist wirkte, einverstanden. Andererseits baute Silbermann neben ca. 20 Fortepianos etwa 100 Clavichorde, 100 Cembali (vgl. Christian Ahrens, „Orgel und instrument-Macher“, *Jahrbuch des SIMPK* (Stuttgart u. Weimar: SIMPK, 2001), 261) - vermutlich einige davon mit Pedal sowie erweiterten Pedalumfängen. Das belegt eine äußerst wichtige Rolle der Saitenclaviere in seiner Werkstatt.

³ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802), 17.

gut nachvollzogen werden, wo statt des Besuchs der öffentlichen Konzerträume täglich viele hundert Millionen Menschen zu Hause über youtube und andere Medien Musik konsumieren (und auch studieren), was vor Jahrhunderten analog eben mithilfe der häuslichen Instrumente geschah. Daß Bach am Clavichord am liebsten spielte, hängt laut Forkel mit dessen Möglichkeiten des nuancierten Vortrags zusammen, was sinn-gemäß auf die Generation eines Buxtehude ohne weiteres übertragbar ist, es doch von Mattheson wie folgt dargelegt wird:

*„Will einer eine delicate Faust und reine Mannier hören, der führe seinen Candidaten zu einem sauberen Clavicordio; denn auff grossen, mit 3-4 Zügen oder Registern versehenen Clavicymbeln, werden dem Gehör viele Brouillerien echappieren, und schwerlich wird man die Manieren mit distinction vernehmen können.“*⁴

*„Die liebe Orgel hat noch keinen Musicum gemacht, allein die Music schon manchen Organisten (...) und hat man wol noch nie einen perfecten Clavicymbalisten und dabey habilen Musicum so sehr auff der Orgel stümpfern gehöret, als wohl manchen (...) Organisten am Clavire.“*⁵

Mattheson hebt in beiden zitierten Quellen die gesteigerte Präzision und die spieltechnisch –interpretatorisch differenzierten Ansprüche hervor, die am Clavichord noch größer sind als am Cembalo, beide aber darin die Orgel übertreffen. Die Orgel ist klaviatur- und ansprachetechnisch generell weniger präzise als Saitenclaviere, als Klangquelle im Raum verteilt und dadurch rhythmisch weniger kontrollierbar sowie durch die generelle Schwergängigkeit des HW und des Pedals gegenüber PSC weniger zum Kultivieren des filigranen Spiels geeignet. Damit werden Saitenclaviere als nicht bloße Übungsinstrumente definiert, sondern als Mittel zum Ausüben einer gediegenen Stufe interpretatorischer und spieltechnischer Kultur:

*„[Jacques Duphy] spielt den Flügel [=Cembalo] allein, um, wie er sagt, nicht seine Hand durch die Orgel zu verderben“*⁶

*„Was an ihm auffällt, ist die Leichtigkeit seines Anschlages und eine gewisse Weiche, die, von Anmut unterstützt, den Charakter seiner Stücke in wundervoller Art wiedergibt“*⁷

Diese Einstellung wird wiederholt bei Adlung angetroffen, der dazu das saitenclavierige Pedal als etwas völlig Alltägliches gar nicht näher zu beschreiben bereit ist:

*„Zum Lernen ist ein Clavicord das beste Clavier; ja auch zum Spielen, wenn jemand die Manieren nebst dem Affecte recht vorstellen will. (...)soll billig ein Clavichordien-Pedal daruntergestellt werden. (...)Eine Beschreibung davon herzusetzen ist nicht nötig, weil alle Kinder solch Instrument kennen.“*⁸

Adlungs lakonische Äußerung, daß *„alle Kinder solch Instrument kennen“*, wird man gewiss *cum grano salis* hinnehmen; dennoch platziert er das Pedalclavichord dezidiert

⁴ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg: Benjamin Schillers Witwe, 1713), 265. Vgl dazu auch Ch. Ph. E. Bach, *Ein Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753), 9: „Das Clavichord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.“

⁵ Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 261.

⁶ Friedrich Wilhelm Marburg, „Nachricht von verschiedenen berühmten französischen Organisten und Clavieristen itziger Zeit,“ in *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, St. 5 (Berlin, 1755), 448–465.

⁷ Vgl. Textbeilage zur CD: Glüxam, Wolfgang, *Jacques Duphy, Pieces de clavecin*. Wien: ORF Edition Alte Musik, 2000. (Zitiert wird Pierre-Louis Daquin, 1752.)

⁸ Jakob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt, 1758; Kassel: Bärenreiter, Kassel & Basel, 1953), 568.

jenseits der spezialisierten Szene künftiger professionellen Organisten. In diesem Sinne wäre auch die Widmung „*Allen Liebhabern deß Claviers wolmeinend mitgetheilet*“ im Titel der *Anmuthigen Clavierübung* (1699) des ein halbes Jahrhundert in Weißenfels tätigen Johann Krieger zu verstehen, die mit „*einer aufs Pedal gerichteten Toccata*“ aufwartet (eigentlich mit zwei Toccaten pedaliter, in D- und C-Dur).

Im 20. Jh. erkannten die Pioniere des PSC-Revivals nach einigen Jahrhunderten der Vergessenheit wieder, wie sehr sich die Beschäftigung mit dem Pedalcembalo im Sinne der manuellen und gestalterischen Fertigkeit stimulierend auf den Orgelspieler auswirkt: „*We have made several recordings of the pedal-harpsichord, and different performers have all told us the same story: that practice on the pedal-harpsichord demands much more precision than the organ. If this is the case then baroque organists must have been pretty good!*“⁹

Bei meinen Meisterkursen konnte ich seit Jahren beobachten, daß junge Organisten, die ohne Pedalclavichord oder Pedalcembalo üben, generell eine niedrigere Stufe der Anschlagskultur, technischer Lebendigkeit, oft auch der detaillierten musikalischen Vorstellungskraft aufweisen. Den starren Orgelton zwingt ein am nuancenreichen Pedalclavichord gereifter Spieler deutlich besser zur Kantabilität und intensiven, detailreichen Phrasierungseinheiten. Dazu kommt, daß eine Komposition an PSC (und im kammermusikalischen Milieu) automatisch um durchschnittlich 30% schneller genommen wird als an der Orgel. Die daraus resultierende gesteigerte Aufmerksamkeit, Genauigkeit sowie die größeren technischen Ansprüche führen zu einer emanzipierten, da an der Orgel gar nicht „nötigen“ Perfektion und Freude der Kunstausübung.

Adlung äußert sich zu klangästhetischen Eigenschaften des Pedalcembalos: „*Wie nun das Clavicymbel schön lautet; so ist auch ein solch Pedal schön zu gebrauchen. Es braucht keiner besonderen Beschreibung.*“¹⁰ und bezeichnet das riesige Pedalcembalo des Bach-Schülers J. C. Vogler in Weimar als „*Das schönste Clavessin, und zugleich das schönste untergesetzte Clavicymbelpedal*“.¹¹ Der Idee des Übens für Orgelaufführungen eher fern scheint weiterhin Adlungs Hinweis, der Jenaer Cousin J. S. Bachs, nämlich Joh. Nicolaus Bach „*machte ehedessen zu seinen Lauttenwercken auch Pedale, welche eine ordentliche Theorbe im Klang präsentierten*“.¹² Hier ging es dezidiert um einen emanzipierten Genuss im Erobern neuer Klangwelten, nicht um das Üben der „Orgelmusik“. Im Sinne der Kunstausübung äußert sich auch Mattheson. Zu den wichtigsten Schauplätzen für die Ausübung des im Theater beliebten *fantastischen Styls* rechnet er auch die Kirche und das häusliche Milieu: „*...indem ihm nichts hindert, in der Kirche und den Zimmern sich hören zu lassen.*“¹³

Ernst Ludwig Gerber erinnert sich schließlich in seinem Historisch-Biographischen *Lexicon* der Tonkünstler: „*...mein Vater [Heinrich Nicolaus Gerber, ein Orgelschüler Bachs und späterer PSC-Besitzer] rechnete unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach, unter dem Vorwande, keine Lust zum Informiren zu haben, an eines seiner vortrefflichen*

⁹ <http://www.baroquecds.com/25Web.html>, Zugriff November 10, 2008.

¹⁰ Adlung, *Musica mechanica Organoedi*, 161.

¹¹ Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, 556 (Anmerkung „m“).

¹² Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, 162.

¹³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739), 88.

*Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte.*¹⁴ Bach, der sich laut Forkel des Pedalclavichords und des Pedalcembalos regelmäßig bedient hat, hat als Gerbers Orgellehrer an häuslichen „*vortrefflichen Instrumenten*“ dem Lehrling seine hohe Kunst demonstriert; das ist weit entfernt von der bislang oft unterstellten Funktion der PSC als bloßer Übungsvehikel für „Orgelmusik“. Zu diesem nur partiellen Verständnis führte m. E. die im 19. Jh. wurzelnde, unbegründete Prämisse, bei FPR handele es sich um exklusive, genuine Orgelmusik. Um diese Prämisse zu rechtfertigen, existiert aber bis heute absolut keine verlässliche Quelle, vielmehr wurde das norddeutsche FPR seitens der Zeitgenossen stets „Clavier=stücke“ „Clavier=Sachen“ oder „Tabulaturstücke“ genannt, was eben übergeordnete Begriffe für Tastenmusik im Allgemeinen sind. Dagegen definiert Philipp Spitta, einer der Begründer der Bach-Renaissance im 19. Jh., FPR bereits als „Orgelmusik“. Gerade diejenige Dimension, die ein Pedalclavichord zu bieten imstande ist, vermisste Spitta dabei aber intuitiv: „...*manchmal treffen wir bei Buxtehude Gestalten, welche nach Tonbeseelung ordentlich zu dürsten scheinen, obwohl es ganz unzweifelhaft ist, daß sie für das mechanische, todtel Orgelmateriale bestimmt waren (...)* Die Hinüberdeutungen auf ein ausdrucksfähigeres Instrument sind in diesen Stellen so stark, daß sie, auf unserm Pianoforte gespielt, wie für dasselbe geschrieben scheinen; man versuche es nur und wird sich überzeugen, daß es ganz unmöglich ist, den tiefen Gefühlsausdruck /.../ nicht durch Schattierungen des Vortrags wiederzugeben.“¹⁵ Spitta bemängelte die starre Klanggebung der Orgel in Buxtehudes FPR, was nachher, im „objektiven“ 20. Jh. freilich als romantisierend abgetan wurde; aber seine Intuition deutet m. E. gerade auf diejenigen Merkmale der pedaliter-„Clavierstücke“, die sich an der Orgel tatsächlich weniger vorteilhaft behandeln lassen als an PSC - der heutige FPR-Interpret kann sich herausgefordert fühlen, in diesem Lichte das Repertoire neu zu entdecken. Bereits Michael Praetorius spricht nüchtern von der gestalterischen Begrenztheit der Orgel: „...*Pfeiffwerck mit diesem Mangel behafft, daß sie nicht moderiert, noch die Stimmen zum lauten oder stillen Klang vnnd Sono gezwungen werden können (...)* vnd ist unmöglich die Stimmen zu stärke[n] oder zu lindern; Welches aber einer mit dem Bogen auff der Geigen (...) thun kann.“¹⁶ Wenn freie „Clavierstücke“ pedaliter, im Gegensatz zur historischen Evidenz, als exklusive und genuine Orgelmusik aufgefasst werden, erobert sich im Bewusstsein des Interpreten diese Rigidität des Orgelklanges den Status eines quasi intendierten Bestandteiles dieser Musik, wodurch m. E. wesentliche Elemente dieses Repertoires am Interpreten vorbeigehen. Dem vorzubeugen, scheint mir im Lichte obiger Zitate einer der Hauptgründe dafür gewesen zu sein, warum im Barockzeitalter künftige Organisten offenbar stets an häuslichen Clavieren ausgebildet wurden.

In der folgenden Tabelle wurde in den wesentlichsten Punkten der Unterschied zwischen dem spezifischen Idiom der Saitenclaviere bzw. demjenigen der Orgel festgehalten, worauf die identifizierbaren Entsprechungen in den Strukturen der Kompositionen besprochen werden.

¹⁴ Bach-Dokumente Bd. III (Kassel: Bärenreiter, 1984), 476.

¹⁵ Klaus Beckmann, *Die Norddeutsche Schule; Teil I: Blütezeit und Verfall* (Mainz: Verlag Schott, 2009), 303.

¹⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum; Bd. 2: De Organographia* (Wolffenbüttel, 1619; Basel: Bärenreiter, 1958), 69.

Das Idiom der Saitenclaviere mit Pedal im Vergleich mit der Orgel – spieltechnische und klangliche Eigenschaften im Vergleich

PEDALSAITENCLAVIERE (= PSC)

1. Tondauer begrenzt, Töne verklingend, Diskantbereich wesentlich kurzlebiger als Bass, Tempowerte nicht beliebig nach unten dehnbar
2. Tonrepetitionen sind klanggenerierend, schnelles Spiel (insb. am Cembalo) ist „laut“, langsames „leiser“ - Tonrepetitionen sind präsenter als liegende Töne
3. Prompte Ansprache in allen Bereichen aller Klaviaturen (z. B. rapide Pedaltriller am Cembalo), Anriss- und Tangentengeräusche an Seiten rhythmisch markierend, Schnelligkeit der Ansprache unabhängig von der Klangfarbe des Registers
4. Stets ein (bei Clavichord wie durch den „Volume-Knopf“ dehnbarer) Grundtypus der Klangfarbe und -dynamik. Pedal und Manual haben sehr verwandte Klangfarbe, annähernd bruchlos vom Diskant- bis zum Tiefstbereich. Pedal oft bloß angehängt und, auch wenn separater Pedalkorpus, ohne 4'-, 2'-Register
5. Kein Gebläse; der Winddynamik bzw. -stabilität muss keine Rechnung getragen werden
6. Instrumente der Cembalofamilie beliebig umstimmbar, Clavichorde teilweise; durch reversible Skordaturen scheinbar erweiterte Klaviaturumfänge insb. im Bass sofort realisierbar
7. Modernere Temperierungen und imperfekt temperierte Dreiklänge empirisch weit akzeptabler als an der Orgel, am Clavichord dazu mit der Spielweise manipulierbar; auch idiomatische Verwandtschaft zu Instrumenten der Lautenfamilie, deren technische Grundlage auf der gleichschwebenden Stimmung beruht. Die an Kielklavieren einmal gelegte Temperierung spieltechnisch nicht beeinflussbar
8. Tiefe Klaviaturbereiche klanglich wesentlich schlanker, transparenter als an der Orgel; z. B. klingen am Pedalcembalo die 16'-Doppelpedalstellen dort noch transparent, wo an der bereits Orgel zu dick ist
9. Einmanualige Instrumente statistisch bei weitem überwiegend, 2 Man. seltener, 3 Man. seltenste Ausnahme; voll ausgebaute große Oktave bedeutet dagegen minimalen finanziellen Mehraufwand
10. PSC sind im Gegensatz zur Orgel räumlich fast punktuelle Klangquellen mit eher verwandten Klaviatureigenschaften und daher Spielweisen (vgl. Gerstenbergs Clavichord) an Man. I und II

ORGEL

1. Tondauer unbegrenzt, Sopran- und Bassbereich diesbezüglich gleichwertig. Tempowerte nach unten unbegrenzt dehnbar

2. Tonrepetitionen unnötig zum Klanggenerieren, schnelles Spiel auch leise möglich & vice versa, liegende Töne prinzipiell klangergiebiger als schnelle Tonrepetitionen

3. Hohe Register und Klaviaturbereiche besitzen schnellere Ansprache als tiefe, insb. 16'- und 32'-Bereich, daher Grenzen für rhythmische Präzision und Tempowahl. Für einige Register träge Ansprache charakteristisch

4. Große Klangfarben-, Lautstärken- und Kombinationsvielfalt. Registertypen werden verschiedene Aufgaben zugeteilt. Klangfarben von ihrem Lautstärkenrang meist nicht trennbar. Pedal und Manual oft kontrastierend in Klangfarbe, manchmal des dynamischen Gleichgewichts wegen Kontrast unvermeidlich (z.B. HW labiales Fortissimo gestützt durch Pedalzunge 16' etc.)

5. Sensible Windstabilität von Registeranzahl, -typus und Struktur der Notentextes unmittelbar abhängig

6. Temporäre Umtemperierung extrem begrenzt, bis auf einige Zungenregister, z. B. im BW. Klaviaturerweiternde Skordaturen sehr begrenzt denkbar

7. Der anhaltende, stationäre Orgelton und seine Aliquotschichtungen über ca. 9 Oktaven sowie der sehr teiltonreiche Zungenklang: Moderne Temperierungen oder schlechte Akkorde greifen viel merklicher in die Klangqualität und Strahlkraft des Instruments ein. Eigenschaften der Temperierung extrem manipulierbar durch Registerwahl (Gedackt 8' mit Tremolo vs. Pleno) und mehrmanualiges Spiel (Solostimme + leisere, matte Begleitung)

8. Tiefe Klaviaturbereiche und Innenstimmen nicht bei jeder Registrierung klar hörbar, kompensierende Registerwahl zuweilen im Konflikt mit der übergeordneten Klangregie der Komposition

9. Drei Manuale im städtisch-hanseatischen Bereich Standard; tiefe Man.- u. Pedaltöne unverhältnismäßig teuer, auch Platzfrage (bereits existente Pedaltürme fassen die zusätzlichen Großpfeifen Cis, Es... nicht)

10. Orgeln sind räumlich sehr verschieden disponiert, Manuale spieltechnisch in der Regel voneinander grundverschieden (HW träge, BW filigran...)

Kommentar zu der Tabelle im Hinblick auf die Eigenschaften des FPR und ChPL.

Ad 1: Lange Diskanttöne, Klangbalance bei verklingenden Tönen.

An Saitenclavieren verklingen die höchsten Töne deutlich schneller als diejenigen des Bassbereichs, deshalb kann man sehr lange Diskanttöne als eindeutig PSC-fremde Erscheinungen definieren. Der statistische Überblick über das gesamte norddeutsche Repertoire zeigt, daß ausgesprochen lange Diskanttöne ausschließlich in ChPL existieren (Weckmann und Reincken: Bis zu 13 Takte lange ununterbrochene Diskanttöne, in den Quellen „fehlen“ dabei keine Bindebögen), während in FPR davon jede Spur fehlt und bereits bei wesentlich kürzeren Tondauern (BuxWV 148, Tt. 104-106, BuxWV 149 Tt. 141-144) die Bindebögen relativiert werden, d.h. ihnen in einigen Quellen Tonrepetitionen vorgezogen wurden im Sinne des Ratschlags Frescobaldis „per non lasciar uoto l'Istrumento“.¹⁷

Diese verschiedenen Kompositionsweisen für ChPR und FPR sind keine norddeutsche Besonderheit, da bereits Frescobaldi in *Fiori musicali*, die ausdrücklich für die organistische liturgische Praxis bestimmt sind (vgl. die Vorrede des Autors), beispielsweise zwei Kyrie-Sätze mit über den ganzen Umfang der Komposition sich erstreckenden, ununterbrochenen Tönen des Soprans oder der Mittelstimme krönt, wogegen man nach dieser orgelidiomatischen Besonderheit in seinen Toccaten vergebens suchen wird. Und wenn er im Bass der Toccaten im *Libro delle Toccate* besonders lange Töne notiert (dabei „vergisst“ er keine Bindebögen), werden diese explizit bezeichnet „per l'Organo“. Auch im französischen Clavecin-Repertoire sind so lange Töne inexistent, freilich aber findet man sie in der expliziten Orgelmusik (etwa dem *Point d'Orgue* de Grignys).

Die Nachlässigkeit im Schreiben der Ligaturen ist in (nord)deutschem FPR statistisch mit der Orgelmusik keines anderen Stilbereichs vergleichbar. Dies ist durch notationstechnische Umstände in der norddeutschen Tabulatur nicht erklärbar, zumal sich eine statistische Diskrepanz zwischen norddeutschem FPR und ChPR abzeichnet. Um nur ein Beispiel mit relativ vergleichbaren Überlieferungsumständen (der engste Kreis um J. S. Bach und seinen Bruder Joh. Chr. Bach) anzuführen: in ChPR Reinckens und Buxtehudes aus der *Weimarer Tabulatur* sind keine Anzeichen für „fehlende“ Bindebögen erkennbar, während dem e-Moll-Präludium Bruhns' aus der *Möllerschen Handschrift* von praktisch allen Herausgebern des 20. Jh. beinahe 40 Bindebögen hinzugefügt wurden und die Bemerkung „tie lacking“ die statistisch überwiegende unter den Bemerkungen in kritischen Berichten zur Belottis Gesamtausgabe Nuxtehudes FPR ist. Da dieselbe *Möllersche Handschrift*, die ein außerordentlich hohes Maß an Genauigkeit des Kopisten aufweist, auch Bruhns' - wohl unter identischen Überlieferungsumständen abgeschrieben - Fragment des Präludiums in G-Dur birgt, wo aber alle vermutbaren Bindebögen penibel notiert sind, sehe ich auch die überlieferte Gestalt des e-Moll-Präludiums als die intendierte an und halte Tonrepetitionen statt Bindebögen für glaubwürdig. Aus meiner Praxis am Pedalcembalo kann ich berichten, daß diese Tonrepetitionen, z. B. im Pedal

¹⁷ Girolamo Frescobaldi, „Il secondo libro di Toccate, Facsimile,“ in *Archivium musicum* 4 (Firenze: Edizioni SPES, 1980), Vorrede.

der ersten 17 Takte dieses Präludiums, am PSC absolut optimal verteilt sind im Hinblick auf eine schlüssige dynamische Gestaltung und Gestik. In der Confirmatio (2. Fuge) wird auch ein statistisches Gefälle vom Bass zum Sopran hin auffallend: kein Bogen „fehlt“ im Bass, etwas mehrere in den Mittelstimmen der linken Hand, die meisten in den beiden Oberstimmen. Es ist schwer vorstellbar, daß ein genauer Kopist wie Bach ausgerechnet gegen den Sopran hin immer mehr Bögen „vergisst“. Die überlieferte Gestalt ist an PSC eine optimale Lösung, schlüssig im Hinblick auf den klangerfüllten Diskant und das dadurch angeregte erneute Generieren des Klanges und Akzentuierung.

Da PSC in Norddeutschland quantitativ eindeutig stärker vertreten waren als in irgendeiner Region Europas, die reichlich Tastenmusik lieferte, mutet es plausibel an, daß zuweilen Kompositionen der spezifischen Prägung entstehen konnten, die dem PSC-Idiom entsprach. So können wir den Anfang des Präludiums G-Dur LübWV9 in diesem Lichte wahrnehmen: Das am PSC verklingende Doppelpedal in Tt. 7-12 begleitet optimal das zunächst lebhafteste (am PSC sehr laute) Geschehen im Manual, das sich zunehmend beruhigt und im T. 11 einstimmig wird, bevor es in eine Lautenimitation im T. 12 mündet. Dieselbe Idee scheint den Schlusstakten der Bachschen Fuge C-Dur BWV564 in derjenigen Abschrift, deren Orgelpunkt bis zum Schlussakkord im T. 141 liegen bleibt, zugrunde zu liegen.¹⁸ Beispiele für eine solche, an PSC verbesserte klangliche Balance, sind in FPR zahllos (etwa gehören auch die Doppelpedal-Schlusstakte in BuxWV139 dazu), während die Statistik zeigt, daß sie in ChPL, soweit registrierungsmäßig einschätzbar, nicht vorliegen, sondern umgekehrt das Verklingen des PSC-Klanges sich oft ganz kontraproduktiv auswirken würde, z. B. für die Kantabilität des solistischen Cantus planus.

Ad 2: Klanggenerierender Anriss der Saiten; Tonrepetitionen, Ornamente, agogische Organisation

Die sog. „Reperkussionsthemen“ im Fugenmaterial des norddeutschen FPR bilden eines der typischsten, bekanntesten Merkmale des norddeutschen Stils. Statistisch überzeugend ist der Vergleich zwischen FPR und ChPR hinsichtlich der Anwendung dieser Reperkussionsmotivik, erstens in quantitativer Hinsicht: Reperkussionsthemen sind im FPR der oft angetroffene Regelfall und in ChPR so gut wie inexistent. Zweitens im Kontext der Lautstärke der Tonrepetitionen, gespielt an PSC: Die Reperkussionsthemen des FPR werden im polyphonen Gewebe der Fugen in aller Regel so kontrapunktiert, daß sie am PSC bestens heraushörbar sind und auch in den Mittelstimmen perfekt hervortreten (also mit langen Notenwerten der Kontrapunkte, gute Beispiele liefern etwa die 1. Fuge von BuxWV 148, dort insb. T. 37-49, oder LübWV 11, T. 71ff., 105ff.). An der Orgel tritt hier der unangenehme Effekt ein, daß die uninteressanten, bewusst schlicht gehaltenen Kontrapunktstimmen klanglich die Oberhand gewinnen, während das (an PSC hervorleuchtende) Thema vom Zuhörer hier kaum erkannt wird.¹⁹

¹⁸ Das Notenbeispiel dazu vgl. Ferdinand Klinda, *Orgelregistrierung*, 2. Verbesserte Auflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1995), 169.

¹⁹ Eine geniale Ausnahme bildet die 1. Fuge des großen e-Moll-Präludiums von Bruhns: Ein chromatisches, somit vorhersehbar verlaufendes und stets wahrnehmbares Thema wird mit einem obligaten reperkussiven Kontrapunkt vereint.

Wenn dagegen die reperkussive Motivik im ChPR hie und da doch entdeckt wird, wie etwa in BuxWV 210 ab T. 14., aber wird man bemerken, daß hier Reperkussionsmotive den Kontrapunkt, nicht das Thema bilden, während der Cantus firmus in langen Notenwerten gut hervorleuchtet. Ähnlich lassen Tonrepetitionen in Bachs *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721, den klanglichen Hintergrund eines Tremulanten imitierend, die Chormelodie an der Orgel wunderbar hervortreten, während sie an Kielclavieren eine sehr kontraproduktive Wirkung hätten. Einen anderen als den *instrumentalidiomatischen* Grund für diesen statistischen Befund kann man kaum nennen; daher möchte ich die FPR-typischen Reperkussionsthemen als primär an Saitenclavieren und für diese generierte kompositorische Einfälle definieren. Ist es ein Zufall, daß Reperkussionsthemen ausgerechnet in einer Region Europas entscheidend stilprägend wurden, wo das (Pedal-)clavichord so sehr verbreitet war?

Das Prinzip des Klanggenerierens gilt nicht für Reperkussionsthemen allein, sondern wird an PSC überall dort wirksam, wo die Stimmen untereinander deutlich verschiedene Notenwerte aufweisen. So überzeugt an PSC im T. 98 des D-Dur-Präludiums BuxWV136 die Tirata samt ihrem an der Orgel nie gehörten „pantomimischen Triller“ optimal. Dies hat einen bedeutenden Einfluss auf das Verständnis der agogischen Gestaltung dieser Stelle. Nicht minder zeigt sich u.a. das Exordium des großen e-Moll-Präludiums BuxWV142 im besten Licht am PSC: Der an der Orgel wegen der Pedalstimme und rechter Hand eher „symbolische“ Eintritt des Themas im Tenor des T. 2 sowie seine sehr eingeschränkte Wahrnehmbarkeit in T. 5 oder 15 (beide Male im Tenor) beeinträchtigen die empirisch erlebbare Struktur deutlich, während an PSC dasselbe thematische Material, im Vordergrund erklingend, dem Zuhörer einen völlig anderen Hörgenuss bereitet. Nach einer Parallele dieser Satzstruktur im gesamten ChPR werden wir vergeblich suchen. Ebenso entstand in den rund 200 Jahren der „norddeutschen Schule“ offenbar kein ChPR, in dem wuchtige, vielstimmige Akkorde so wild repetiert würden wie am Ende der Confuntatio in Bruhns' großem e-Moll-Präludium (T.126 u. ff.). Solche repetierten Akkorde beschreiben zeitgenössische Lehrwerke als „Fortissimo“-Spielweise des Cembalos im Continuo, während sie zu Problemen mit dem Windsystem der norddeutschen Barockorgel führen. Ein wirkungsvolles Beispiel des „klanggenerierenden Repetierens“ an PSC wäre schließlich der lange Triller im Tenor der Schlusstakte des Präludiums C-Dur BuxWV 136, der im Sinne einer trefflichen Schlusssteigerung an PSC optimal „glüht“ und dessen empirische Wirkung an der Orgel verblasst. Auch in Beispielen wie dem einleitenden Pedalsolo zu Bachs Präludium c-Moll BWV 549 sind, am PSC vorge tragen, solche dynamik- bzw. akzentgenerierenden Verzerrungen sehr überzeugend: Sie verstärken deutlich die betonten Höhepunkte des jeweiligen viertonigen Motivs (mit Mordenten versehene Viertelnoten) und rücken die an der Orgel meist fehlerhaft resultierenden Betonungen zurecht.

Die durch den Anriss der Saite insb. an Kielclavieren etwas explosive Ansprache des Tones hat zur Folge, daß vielstimmige Akkorde unangenehm hart klingen, wohingegen dies an der Orgel eben nicht der Fall ist. An Saitenclavieren ist das Arpeggieren u.a. deshalb ein beliebtes aufführungspraktisches Mittel. Hier treffen wir wieder auf eine statistische Diskrepanz zwischen FPR und ChPR: In ersteren finden sich relativ oft Bezeichnungen oder graphische Zeichen für Arpeggio, etwa in BuxWV 151 (Präludium

A-Dur in der Fassung der Möllerschen Handschrift) und 159 (Ciaccona c-Moll), im großen e-Moll Präludium Bruhns', in Bachs pedaliter-Präludium c-Moll »Harpegiando« BWV 921²⁰ und, mittels schräger Striche angedeutet, ebenso in Pachelbels Opus. Matthias Weckmann steigert die Expressivität der Schlusskadenz seiner Canzon III in c-Moll ebenfalls durch die Beiworte „adagio et Arp.“ Überraschend ist nun der statistische Unterschied zum gesamten ChPR, wo solche Bezeichnungen in keiner der erwähnten Formen existent sind. Obschon es wahr ist, daß im Rahmen der fast ausschließlich linearen Strukturen einer norddeutschen Choralfantasie solche Arpeggio-Bezeichnungen nicht zu erwarten sind, hätte dennoch die gesamte Welt des ChPR in der Zeitspanne von etwa 150 Jahren mindestens vereinzelte Beispiele liefern müssen, wenn FPR und ChPR demselben instrumentalidiomatischen Milieu entsprungen wären.

Ad 3: Rapide Pedaltriller, -tremoli an PSC; PSC-Tempi & perkussive Ansprache

Während kühne, rapide Pedaltriller und -tremoli in der 16'-Baßstimme ein bekanntes Merkmal des norddeutschen FPR darstellen,²¹ sind sie im norddeutschen ChPR dreier Jahrhunderte inexistent. Während die Pedalvirtuosität im FPR insgesamt eher in Richtung des schnellen Spiels kultiviert wurde (mit Pedalsoli wie etwa jenem zu Beginn des d-Moll-Präludiums Böhms vergleichbare ChPR-Strukturen wird man schwerlich finden), blieben die ChPR-Pedalstimmen vergleichsweise unterentwickelt bzw. steigert sich ihre gattungstypische Virtuosität, beispielsweise in der Generation Weckmanns, eher in Richtung der doppelstimmigen Spielweise. Eine klare Grenze zwischen den beiden Gattungen zeichnet sich gerade dort ab, wo die - meines Wissens einzigen - ChPR-Beispiele für Verzierungen im Pedal, nämlich im *Te deum* BuxWV218, anzutreffen sind: Ein bezeichnenderweise dem 8'-Klang geltender ausnotierter Mordent zu Beginn von *Te Martyrium* und ein Trillerzeichen auf einer Achternote in *Tu devicto*. Hierbei muss man freilich offen lassen, ob sie so bereits von Buxtehude gewollt wurden. Aus meiner Praxis am Pedalcembalo kann ich berichten, daß am PSC Niedts 1710 in Hamburg erschienenen Warnungen an norddeutsche Orgelspieler hinfällig werden:²² „(...) *bey den zweygeschwänzten Noten das Pedal zu verschonen, weil sonst nichts anderes, als ein verdrießliches Geklapper zu hören, und die sechszehnfüßige Stimmen nicht so deutlich ihren Ton von sich geben (...)*“. Die Statistik hinsichtlich der Pedaltriller lässt also PSC, an denen blitzschnell ansprechende, rhythmisch blendend präzise Pedaltöne eine angenehme Selbstverständlichkeit sind, als die primäre Heimat dieser kompositorischen Einfälle und ihrer Wirkung hinsichtlich des dynamischen Verlaufs erscheinen (der trommelartige Fortissimo-Effekt in Tt. 131-133 der Toccata BWV 566 bereitet z. B. beeindruckend den feierlichen Eintritt der 2. Fuge vor).

²⁰ Zu dieser Gruppe seiner PSC-Werke könnte man auch die Aria Variata BWV 989 rechnen (vgl. Thema, T. 9), die Fassung im Andreas-Bach-Buch weist neben der Verzierungen zahlreiche Arpeggio-Zeichen auf.

²¹ Gute Beispiele finden sich u.a. in BuxWV 141, Toccata BWV 566 und 564, LübbWV9, Heydorns Fuge in g, weiters vermutlich mehrere Stellen bei Böhm, Bruhns, Peter Hasse d. J....

²² Friedrich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung*, dritter und letzter Theil (Hamburg: Benjamin Schiller, 1710), 43.

Als kein Zufall wäre folglich zu werten, wenn nicht einmal die größten Virtuosen der späten Generation wie etwa Bruhns oder Bach diese Kunst des Basstrillerspiels in den Pedalpart ihres ChPR integrierten – und davon fehlt wahrlich die geringste Spur. Unsere Aufmerksamkeit verdient die chronologische Dimension: Während Bachs Pedalremoli in der jugendlichen Toccata BWV 566 und rapide Pedalpassagen in BWV 564 norddeutsche Muster fast übertreffen oder ihnen in BWV 549a nicht nachstehen (Tt. 1-8 und T. 45), fehlen sie in seinem späteren pedaliter-Opus. Hatte er seine „Virtuosität verloren“ und war gerade noch einmal zu einem gravitatischen Erdbeben-Sondereffekt in der „dorischen“ Fuge BWV 538, Tt. 178-184, fähig? Ich glaube eher, daß Bach zu einem bestimmten Zeitpunkt Abstand davon nahm, nach norddeutscher Manier exklusive PSC-Elemente in sein FPR einzuschließen, um forthin auf eine optimale Ambivalenz „PSC oder Orgel“ bedacht zu sein, bzw. auf die explizite Orgelmäßigkeit. Das würden die Pedaltriller in der 4'-Lage des Schübler-Chorals BWV 650 bestätigen, die an der Orgel ja perfekt funktionieren. Ich glaube, daß sie im 16'- (oder gar 32')-Plenum im Barockzeitalter jedoch generell als ein Missbrauch der Orgel angesehen wurden.

Dazu mag uns indirekt auch ein Vergleich mit der französischen Orgelkultur leiten: Dort waren die Pedalklavaturen zwar ganz anders gebaut als in Deutschland, trotzdem aber wäre es, was die Beschaffenheit der Pedaltasten angeht, durchaus machbar, hin und wieder einige Mordente und Obernotentriller zu spielen. Daß davon wahrlich jede Spur fehlt, ist hier klarer zu sehen als in Deutschland, da Ornamente in der französischen Orgelmusik penibel notiert wurden, aber ausschließlich im Manualbereich zu finden sind. Sogar bei Autoren, deren Pedalgebrauch auf eine demonstrative Virtuosität hin verdächtig wird (Doppelpedal im Opus Marchands), fehlen Ornamente im Pedalpart gänzlich.

Insgesamt sind sowohl im manualiter- als auch pedaliter-Bereich gewisse Erscheinungsformen der Verzierungen an PSC durchaus willkommener als an der Orgel, und auch erst am PSC wird ihr die Dynamik steuernder Ursprung beurteilbar. Wenn man das Inzipit bzw. das ganze Exordium des A-Dur Präludiums BuxWV 151 in der Fassung aus der *Möllerschen Handschrift* sowie die Praeambula LübWV 8 und 9 in F- und G-Dur spielt, wird das für jeden Zuhörer unmissverständlich erlebbar. Zwischen dem typischen Gebrauch der Ornamente im FPR und ChPR zeichnet sich ein weiterer, zwar mäßiger, immerhin aber bezeichnender statistischer Unterschied, ab: So werden etwa beim ChPR dort, wo sämtliche kompositorische Griffe darauf deuten, daß der MT-fremde Ton dis mit großer Vorsicht angewandt wurde, oft Ornamente angebracht, die ich im heutigen Vortrag temperierungsbedingte Ornamente (TO) nenne. Sie finden sich oft *an diesem* kompromittierten Ton dis selbst, um ihn zu schwächen.²³ Das ist an der Orgel sinnvoll, könnte an PSC aber auch kontraproduktiv wirken. So finden sich denn in freien pedaliter-Präludien solche Beispiele fast nicht – bei auffällig fremden Tönen wie z. B. dem Ton as im C-Dur Präludium BuxWV 136, T. 53, wird lebhaft *in der Gegenstimme* getrillert, was dem PSC-Idiom entspräche: Der fremde Ton wird ohne Verzierung leiser gehalten und verklingt unauffälliger.

²³ BuxWV 209, T. 17, BuxWV 191, T. 11 usw.

Ad 4: Registrieranweisungen, solistische Pedalregister 4' und 2', Verhältnis Manual-Pedal, Klangregie durch die Spielweise

Da im FPR des gesamten norddeutschen Stilbereichs die Registrieranweisungen zu konkreten Kompositionen absolut fehlen,²⁴ während sie in ChPL sporadisch immerhin anzutreffen sind,²⁵ ist auch hier ein Zusammenhang mit den Eigenschaften der PSC vermutbar, da diese letzteren im Prinzip ja keiner Registrierhinweise bedurften. In diesem Kontext verdient eine Erwähnung auch der statistische Befund, nach welchem innerhalb der norddeutschen (und Bachschen) ChPR neben einigen ausdrücklichen Anweisungen zum Gebrauch der Diskantregister im Pedal viele indirekte Hinweise vorliegen,²⁶ während im FPR das Pedal stets als Bassklaviatur verwendet wird, was wiederum die einzige Option aller angehängten PSC-Pedale war. Diese beherrschten statistisch betrachtet gewiss die Szene, doch sehen wir, daß auch die riesigen Cembali mit einem eigenständigen Pedalkorpus (wie diejenigen von Hildebrandt und Vogler) nur tieferliegende Register besaßen. Dadurch demonstrierten sie keinerlei Ambitionen des Nachahmens eines Cornetts 4' oder 2' im Pedal. So ist im FPR eine konsequent beobachtete PSC-idiomatische Schreibweise zu konstatieren.

Der stets einheitliche Klangfarbentypus der PSC ist womöglich zu den Ursachen zu rechnen, warum sich so manche Übergänge zwischen den Abschnitten der freien Kompositionen gegen registriertechnische Eingriffe sträuben. Im d-Moll-Präludium LübWV11 wird beispielsweise der vieldiskutierte Übergang zur Fuge (T. 57) an PSC absolut unproblematisch, da die Dynamik automatisch durch die verringerte Anzahl der Saitenanrisse moderiert wird und der Sopran als die fünfte Stimme optimal heraushörbar ist, während aus dem umgekehrten Grund (Steigerung der Dynamik durch die eingeführten Sechzehntel-Notenwerte) sich auch der Übergang zum rhapsodischen Schlussteil ab T. 128 perfekt gestaltet. Überhaupt scheinen aus der PSC-Perspektive die seinerzeit von Wolfram Syré geäußerten Bedenken zu dieser und anderen norddeutschen Kompositionen²⁷ weitgehend gegenstandslos zu sein, wobei die dadurch neu gewonnene Einschätzung ihres künstlerischen Wertes mitunter radikal zum Positiven hin korrigiert werden kann.

Die einheitliche Klangfarbe aller PSC-Bereiche vom Diskant im Manual bis zur großen Oktave des Pedals kann auch Situationen erklären, wo wie im großen e-Moll-Präludium Bruhns' aus Gründen der dynamischen Steigerung plötzlich eine zweite Pedalstimme (Tt. 47-49) erscheint und sofort wieder verschwindet; ein struktureller Nonsens, solange die Klangfarbe des Pedals von derjenigen des Manuals differiert.

²⁴ Sogar das einzige potentielle Beispiel LübWV 7 hinkt: Das Wort „scharff“ stellt (zusammen mit „sanft“ eine deutsche Entsprechung für italienische Dynamik-Angaben forte und piano, vgl. u.a. die Pelpliner Tabulaturen) eher eine Dynamikangabe dar; es ist mit einer Minuskel geschrieben, während Registernamen in mir bekannten Fällen fast immer mit Majuskeln beginnen.

²⁵ Darüber hinaus wird auch in Quellen wie M. Hertels *Orgelschlüssel* (1666) bei Registrierratschlägen stets von ChPR die Rede, beispielsweise „Alle Schnarrwercke 16, 8 oder 4f. kommen dem Choral trefflich zu statten“, ebenso bezieht sich Scheidts *Tabulatura nova*, 3. Teil, exklusiv auf das Choralspiel und bringt konkrete Registrierratschläge wie: „Quintadehn oder Gedackt (...) Mixtur und Zimmel oder Super Octav, den Choral deutlich zu vernehmen...“

²⁶ Z. B. Nikolaus Hasse: Allein Gott in der Höh; Ewald Hinz: Allein zu dir, Herr Jesu Christ, in beiden Kompositionen ausdrücklich Cornett 2' im Pedal, im ChPR Weckmanns und Scheidts gibt es oft den Anlass dafür und Bach setzt für das Orgelbüchlein gewiss keine Orgel mit fis1 im Pedal voraus (vgl. BWV 608 In dulci jubilo), obwohl er erst in den Schübler-Chorälen explizit die 4'-Lage des Pedalregisters vorschreibt - was er in FPR nie tat.

²⁷ W. Syré, „Unvollständig, unlogisch und unspielbar“, *Organ* 2 (Mainz: Schott Verlag, 2001): 4ff.

Am PSC gelingen Stellen dieses Einschlags jedenfalls automatisch perfekt auch z. B. Stimmencrescendo in Tt. 159-161 desselben Präludiums: Der Pedaleintritt stellt an PSC lediglich die „dritte Stimme“ dar (übertönt nicht wie eine Posaune 16‘ den Rest der Stimmen). Nicht selten im FPR erweist sich auch im Verlauf einer Komposition die einheitliche PSC-Klangfarbe ohne Registerwechsel dramaturgisch als überaus erfolgreich bzw. intendiert (bei norddeutschen Choralfantasien kann nur das drastische Gegenteil behauptet werden), die Dynamik resultiert organisch aus der kompositorischen Struktur und Spielweise, so z. B. in der Confuntatio des genannten Präludiums von Bruhns, bzw. überall dort, wo sich die Struktur in schneller Abfolge kaleidoskopisch verändert, wie etwa in BuxWV 139 nach der Fuge. Die ausgeklügelten Lösungen der Orgelregistrierung kann man hier m. E. als weniger überzeugend erleben als den PSC-Fokus auf verschiedene Spielweisen samt ihrer Eigendynamik. Gegenüber der klanglichen Gesamtregie und der ununterbrochenen Strömung des am PSC vorgetragenen bekannten Präludiums D-Dur BuxWV 139 oder C-Dur BuxWV 137 bezeichneten beispielsweise die meisten Zuhörer in meinen Konzerten die Orgelfassung als weniger glücklich.

Ad 5: Orgelwind in FPR und ChPR

Beispiele clavieristischer Exzessivität wie in den letzten Takten der Confuntatio in Bruhns‘ großem e-Moll-Präludium (ab T. 126) oder Bachs Toccata BWV 566 (ab T. 131) mit ihrer akkordischen Zehnstimmigkeit samt dem Pedaltremolo bleiben sogar im Rahmen des FPR fast singulär, während ChPR mit derartigen Strukturen bis weit ins 19. Jh. absolut inexistent ist. Es stellt sich die Frage, warum in einem ganzen Stilbereich bzw. einer gesamten Ära keine einzige choralgebundene pedaliter-Komposition entstehen konnte, die dem Balg vergleichbare Herausforderungen bereitet hätte. Der geschickte Umgang mit dem Orgelwind ist im norddeutschen Bereich von größerer Bedeutung als an mitteldeutschen Orgeln der Generation Bachs und bei einigen bedeutenden norddeutschen Choralarbeiten (z. B. von Weckmann) glaubt man, eine mit dem vorschnitgerschen Orgeltypus wunderbar kongruente spezifische Schreibweise, z. B. im *vollen Werck*, zu erkennen, die mit feinfühlig dosierten Schwankungen des Orgelwindes einen edel expressiven Ausdruck anstrebt. An demselben Instrumentarium machen die oben erwähnten FPR-Satzstrukturen keinen schlüssigen Eindruck, während sich der Interpret an PSC völlig sorglos der Klangfreude des Fortissimo hingibt und dabei eine ganz andere Kurve des dynamischen Verlaufs formt (BWV 566, T. 132 = Crescendo an PSC).

Ad 6: Den Klaviaturumfang erweiternde Skordaturen und temporäre Stimmungsvarianten

Die Verwendung der den Klaviaturumfang erweiternden Skordaturen an Saitenclavieren ist literarisch nicht so zahlreich belegt wie die Kultur des barocken Spiels

mit Skordatur auf der Violine²⁸ und anderen Streich- bzw. Zupfinstrumenten. Pieter Dirksen zeigte in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Tastenwerke Reinckens²⁹ aber überzeugend, daß Reincken in allen seinen Cembalotoccaten tiefe chromatische Töne durch Skordatur der kurzen Oktave gewinnt und setzt sogar fort: „Das Vorkommen dieser Besonderheit in allen Toccaten Reinckens kann zudem als zusätzliches Argument zugunsten seiner Autorschaft der beiden ungesichert überlieferten Toccaten (...) gelten“. ³⁰ Wir beobachten dieselbe Skordaturpraxis regelmäßig noch bei Bach, der z. B. in seinem 5. Brandenburgischen Konzert zwar den Ton Kontra-H verlangt (1.Satz, T. 92), dafür aber C meidet; im Takt 125, wo das C hätte das einzige Mal auftreten sollen, schreibt Bach c° dazu und generiert somit die einzige vermeintlich zweistimmige Continuo-Stelle in der Komposition, er suggeriert damit wohl die spieltechnische Umseglung des umgestimmten C.³¹ Auch die Inventio E-Dur BWV 777 oder die Sinfonia E-Dur BWV 792 können ihr H1 auf dieselbe Weise erhalten.³² Einem viel früheren Beispiel begegnen wir im Kreis der Bachfamilie bei Johann Christoph Bach, in dessen *Aria Eberliniana* (1690) ein Klaviaturumfang bis Kontra-B gar nicht zwingend ist, sondern ebenso gut eine Skordatur infrage käme. Hierfür ließen sich noch viele weitere Beispiele finden.

Solche den Ambitus erweiternden Skordaturen sind eine Domäne der Saitenclaviere oder der Regale, nicht der Großorgel. Dies gilt noch mehr für die Erstellung temporärer, reversibler Temperierungsvarianten. Beides bestätigt uns Mattheson: „*Es läßt sich mit Flügel=Stücken und Clavicordien viel leichter, als mit Orgeln, so weit bringen (...) und eine Saite läßt sich eher auf oder abziehen, als eine Pfeiffe giessen. Daß also bey jeder Gelegenheit mehr auf die besaiteten Grund=Instrumente gekünstelt werden mag*“.³³ Bereits um 1600 ist in Italien die Praxis dokumentiert, *modi ficti* am Cembalo durch die Anpassung nur eines oder möglichst weniger Töne spielbar zu machen. So schlägt 1606 Giovanni Paolo Cima für die Transposition seines *Ricercare* auf alle Stufen vor, jeweils nur einzelne oder wenige Töne zu ändern, z. B. gis zum as.³⁴ Was an der Orgel nur mit Subsemitonien und für wenige, ausgewählte Töne möglich ist, ist am Pedalcembalo in Sekundenschnelle und an jedem beliebigen der zwölf Töne der Oktave realisierbar. Um bei meinem Clavichord die Tangenten nicht zu oft zu verbiegen, machte ich mir zur Gewohnheit, wenn z. B. as statt gis erwünscht ist, die notwendige(n) Taste(n) mit eigens dafür angefertigten, umtemperierten Duplikaten auszutauschen, wofür keine zwei Minuten benötigt werden.

²⁸ Unter den Tastenspielern im norddeutschen Raum war außer Bruhns auch Nikolaus Adam Strunck ein bewunderter Geigenspieler, der selbst Corelli mit seinem virtuellen Skordaturspiel faszinierte, vgl. J. G. Walther, *Musikalisches Lexicon* (Leipzig: Verlegt Wolfgang Deer, 1732). Schlagwort: Strunck, Nicolaus Adam.

²⁹ Vgl. Pieter Dirksen, Vorwort zu *Johann Adam Reincken, Sämtliche Orgelwerke* (Breitkopf&Härtel, 2005), 5.

³⁰ Ibid.

³¹ Der eigentliche Klaviaturumfang nur bis C könnte als ein zusätzlicher Hinweis verstanden werden, daß das infrage kommende Köthener Cembalo, wie in letzter Zeit öfter vermutet, mit einem 16'füßigem Manualregister versehen war; analog war z. B. das bei Adlung beschriebene Voglersche Cembalo mit 16' im Manual als C, nicht F-Klaviaturtypus konzipiert.

³² Rampes Ansicht „Claviere mit einem Manualumfang bis H1 im Bass müssen Bach sowohl in Arnstadt als auch in Weimar und Köthen zur Verfügung gestanden haben“ ist dadurch relativierbar. Freilich sind in manchen Cembalowerken Bachs eindeutig auch Klaviaturen mit tatsächlichen Tasten weit unterhalb des C unumgänglich. Vgl. Siegbert Rampe, „Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter JSBs Clavier- und Orgelwerken,“ *Cöthener Bach-Hefte*, Nr.8 (Köthen: Bachgedenkstätte Schloß Köthen, 1992), 171.

³³ Vgl. Ibo Ortgies, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland (...)* (Göteborg: Göteborgs Universitet, 2004), 85.

³⁴ Den Hinweis verdanke ich Chr. Stembridge. G. P. Cima: *Partito de Ricercari/Canzoni alla francese* (Milano, 1606), ed., C. Rayner *CEKM* 20 (1969).

Während die Verwendung von reversiblen, klaviaturerweiternden und die Temperierung manipulierenden Skordaturen im Zusammenhang mit dem manualiter-Repertoire bereits öfter identifiziert wurde, macht der vorliegende Vortrag sich dies im pedaliter-Bereich zur Aufgabe. Um mit berühmten Beispielen Bachs zu beginnen, begegnen wir in „der“ Toccata BWV 565 einer sonderbaren Situation: die kurze Oktave im Manual reichte völlig aus, würde nicht ein Cis (T. 2) aus diesem Rahmen fallen, welches an PSC aus C leicht herstellbar ist. Diese an beinahe keiner zeitgenössischen Orgel spielbare Stelle ist an jedem PSC mit diesem höchst konservativen Klaviaturtypus also sofort realisierbar. Eine weitere berühmte Toccata Bachs, jene in C-Dur BWV 564, verwirrt in zwei voneinander völlig unabhängigen Abschriften (B14 und B 163) mit ihrem Manualton H1 den deutschen Forscher Dietrich Kilian.³⁵ Dieser Ton ist freilich als Skordatur an PSC in Sekundenschnelle realisierbar. Mit ihrem wiederholt notwendigen Manualton d³, dem cembalesken Passagenwerk, rapiden Terztremoli im Pedal oder dem bis zum Schluss der Fuge ausgehaltenen Pedalton C in einer der Fassungen³⁶ ist die Interpretation dieses Werkes am Pedalcembalo besonders naheliegend. In der Fantasie G-Dur BWV 572, die im Hinblick auf ihre Saitenclaviermäßigkeit bereits ausreichend diskutiert wurde,³⁷ lässt sich der Pedalton H1 ebenso auf einer C-Klaviatur mittels Skordatur aus Cis herstellen (vgl. T. 185: cis° möglicherweise oktaviert wegen des umgestimmten Cis?). Wie Christian Ahrens bereits 1998 festhielt, muss man bei Situationen dieser Art „*offenbar von einem verbreiteten Usus ausgehen (...) am Pedalcembalo (...) auszuführen*“.³⁸ Oft habe ich z. B. an meinem Pedalcembalo Skordaturen vorgenommen, etwa reicht für die heute beliebte d-Moll-Fassung des Präludiums in fis-Moll von Buxtehude die gebrochene untere Oktave des Pedals völlig aus - mit Ausnahme eines B1 im T. 108. Diese Stelle muss für die Orgel umgearbeitet werden und nährt bei manchen Interpreten auch Zweifel an der „Authentizität“ dieses Tuns, während am PSC dieser Ton in Sekundenschnelle aus C erhältlich wird. Solche Bassskordaturen sind in technischer Hinsicht weit unkomplizierter als im Diskant; ohne nennenswerte Schwierigkeiten wird für beide großen Präludien Bruhns' (in e und G) der Pedalton F behutsam sogar zum Cis „entspannt“. Daß Interpretationen des FPR an PSC für den barocken Tastenspieler der tatsächliche Normalfall waren, belegt ja der bereits erwähnte Ratschlag Adlungs, den Pedalumfang häuslicher PSC größer als bei der Orgel zu halten:

„§598 Gut ists, wenn man das Pedal führt bis ins d1; denn zu Hause macht man solche Dinge öfters, als auf der Orgel, welche bis ins d1 gesetzt sind.“³⁹ Und Mattheson, wie bereits erwähnt, sagt uns, daß häusliche Instrumente insgesamt viel Raum für erfindungsreiche Ideen boten: „*Daß also bey jeder Gelegenheit mehr auf die besaiteten Grund=Instrumente gekünstelt werden mag*“⁴⁰

Was nun die temporären Temperierungsvarianten angeht, haben wir zahlreiche Beispiele im FPR der Generation Buxtehudes, für deren Aufführbarkeit bislang meist

³⁵ Vgl. Christian Ahrens, „Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden,“ *Cöthener Bach-Hefte*, Nr.8 (Köthen: Bachgedenkstätt Schloß Köthen, 1992), 69.

³⁶ Vgl. Ferdinand Klinda, *Orgelregistrierung*, 2. verbesserte Auflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1995), 169.

³⁷ Vgl. u.a. den gesamten Beitrag von Siegbert Rampe, „Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter JSBs Clavier- und Orgelwerken,“ *Cöthener Bach-Hefte*, Nr.8 (Köthen: Bachgedenkstätt Schloß Köthen, 1992), insbesondere 169–171.

³⁸ Ahrens, „Zum Bau und zur Nutzung“, 69.

³⁹ Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, 159.

⁴⁰ Orgtges, *Die Praxis der Orgelstimmung*, 85.

wohltemperierte Orgeln vorausgesetzt wurden, die jedoch an jedem im mitteltönigen Sinne gestimmten PSC durch die Anpassung eines einzigen Tons (oder weniger Töne) schnell realisierbar sind. Im Präludium F-Dur BuxWV 145 begegnen wir beispielsweise sowohl einem MT-typischen Tonvorrat wie auch der in der MT erwarteten Harmonik; plötzlich aber überraschen Stellen mit sehr exponiert angebrachten (nicht „versteckten“) Quintakkorden As-Dur und f-Moll (Tt. 20,21) sowie kadenzielle Effekte mit dem fremden Ton as in Tt. 8 und 125. Gleichzeitig fehlt gänzlich der Ton gis, der als Leitton zur III. Stufe durchaus im Rahmen des Erwarteten läge. Das würde freilich ohne Bedeutung sein, wenn nicht die Gruppe der Kompositionen, deren as den Ton gis ausschließt, auffallend groß wäre und in statistischer Diskrepanz zu anderen enharmonischen Situationen stünde.⁴¹ Genauso auffallend ist, daß in denjenigen Kompositionen, in denen innerhalb derselben Komposition sowohl as als auch gis auftreten, das gis als ein ganz schlechter Ton behandelt wird. So beobachten wir im Präludium BuxWV 140 in d-Moll (wahrlich eine Tonart, in der man den Ton as kaum erwarten würde) eine, statistisch gesehen verblüffende, Seltenheit der Doppeldominante bzw. des Tones gis insgesamt.⁴² Er wird nur viermal verwendet (T. 6, 7, 36, 44 *), und dabei ausschließlich in so flüchtigen Situationen, in denen er im Hinblick auf seine Reinheit gar nicht empirisch beurteilbar ist.

In Tt. 6 und 7 ist gis die jeweils unbetonteste, flüchtige Sechzehntelnote. Im T. 36 ist es die Auflösung des Vorhalts, eine verkürzte, äußerst unbetonte Achtelnote dieses Halbtakts, die nach der Dauer eines Sechzehntels bereits von der Dominantseptime im Alt verdeckt wird. Es überrascht nicht, daß die einzige lange Gis-Note im T. 44 als Tritonus über dem Orgelpunkt und innerhalb eines archaischen Akkords, auftritt.

Wir haben im gesamten FPR Buxtehudes nur noch zwei weitere Beispiele der Doppelverwendung von gis und as. In Präludium g-Moll BuxWV 149 sind Abschnitte mit as überwiegend, während das (wegen der Skordatur verstimmt klingende?) gis ausschließlich als eine große Septime auf dem a-Orgelpunkt im T. 52 „camoufliert“ wird und noch dazu mit einem TO der Gegenstimme (am PSC sind Ornamente sehr laut) sofort übertönt wird. Schließlich gibt es noch ein umgekehrtes Beispiel: Im Präludium C-Dur BuxWV 136 tritt gis als Normalfall viele Male auf, während in Tt. 53 das einzige as in einem „Durezza&Ligature“-Akkord angebracht und durch einen TO in der Gegenstimme abgemildert wird.

Die Summe solcher Beispiele ebnet, weit mehr als jedes Beispiel alleine, der Annahme den Weg, daß es sich hier um keine „moderne Temperierung“ sondern mindestens in den beiden ersten Fällen um temporäre Skordaturen handeln könnte, die eine exklusive Domäne der PSC sind. Andere Beispiele für die Simultanität der Töne gis und as haben wir im norddeutschen pedaliter-Repertoire der Buxtehude-Zeit nicht (wohl aber immer wieder für dis-es, etwas seltener auch b-ais, his-c, eis-f, fisis-g...). Mit dieser Statistik vor Augen fällt es umso schwerer, an quintenzirkelschließend temperierte Orgeln zu glauben. Buxtehude, ein enger Freund Reinckens, dessen

⁴¹ Vgl. z. B. die analoge Doppelverwendung von dis-es in C-Dur-Werken Buxtehudes, Böhm's und des jungen Bach (BWV 531, 545); in Werken anderer Tonarten etwa BuxWV 142 usw.

⁴² Vgl. gis in BuxWV 155 und 161, LübbWV11, P. Heydorns Fuga d-Moll u.a.

Neigung zu Skordaturen bereits von Pieter Dirksen gezeigt werden konnte,⁴³ zeigt sich in diesem Lichte womöglich als derjenige, der diese Praxis auch im Bereich des FPR nicht vermissen wollte.

Ad 9: Einmanualige FPR-Schreibweise, obligate ChPR-Mehrmanualigkeit; standardisierte Klaviaturumfänge in FPR und ChPR

Während wir im norddeutschen ChPR Weckmanns, Tunders, Reinckens, Buxtehudes, Lübecks, Böhms, Bruhns', Leydings...regelmäßig auf standardisierte schriftliche Angaben zur Manualverteilung (Werck, R(ück), Brust:, Org:, O[berwerk] usw.) stoßen und das lebhafte Wechseln zwischen den Manualen einen der Grundzüge norddeutscher Choralfantasien darstellt, fehlt im FPR jedes Anzeichen für diesen Standard. Diese weitere in der bereits langen Reihe der statistischen Diskrepanzen zwischen FPR und ChPR gab den Anstoß zur Prüfung eines weiteren Faktors, der *simultanen Zweimanualigkeit*. Darunter verstehe ich die für ChPR und Orgelintavolierungen charakteristische kompositorische Technik, bei welcher die vom Komponisten vorgeschriebenen spiel- und klangtechnischen Eigenschaften eine einmanualige Aufführung unmöglich machen (kontrastierende Registerfarben zweier sich kreuzender Stimmen bzw. einer Solostimme gegenüber der Begleitung; sich überkreuzende Hände). Die recht vaganten Solostimmen norddeutscher Choralfantasien nützen den Umfang einer Klaviatur oft voll aus, während die Begleitstimmen klanglich untergeordnet auf einem anderen Manual gespielt werden, z.B. in den Abschlusstakten Reinckens *An Wasserflüssen Babylon*. Matthaeus Hertel beschreibt das 1666 in seinem *Orgelschlüssel* „dass man nur allezeit dasjenige Clavir (...) darinnen der Choral oder sonst was sonderliches soll geführt werden, schärffter ziehe als die anderen“.⁴⁴ Solche ins Notenmaterial eingetragenen Anweisungen für die *simultane* Zwei- bzw. Mehrmanualigkeit⁴⁵ erweisen sich im ChPR als stil- und gattungstypisch, während sie im FPR aller oben genannten Komponisten vollends ignoriert werden. Da immerhin viele Dutzend FPR-Werke zahlreicher Komponisten in der Zeitspanne mehrerer Jahrzehnte des 17. und 18. Jh. vorliegen, ist diese Tatsache atemberaubend. Sie lässt sich m. E. fast nur damit in Verbindung bringen, daß laut Statistiken einmanualige Saitenclaviere (mit oder ohne Pedal) bei weitem die gängigsten waren und folglich das FPR als eine PSC-eigene Gattung diesen Standard konsequent respektierte.⁴⁶

⁴³ Dirksen, Johann Adam Reincken, 5.

⁴⁴ Vgl. Georg Schünemann, *Matthaeus Hertel's theoretische Schriften* (Archiv für Musikwissenschaft, 1922; Repr. Hildesheim, 1964), 336–358.

⁴⁵ Im ChPR von Jakob Praetorius, Nikolaus Hasse und Ewald Hinz ging es tatsächlich um vorgeschriebene Dreimanualigkeit, in beiden letzten Fällen mit ausdrücklichen Anweisungen „O“, „man“, „Brust“ und „R(ück)“.

⁴⁶ Ausnahmen bestätigen erneut die Regel: Die *Toccata ad manuale dupelx* von Delphin Strunck ist sehr orgelidiomatisch gehalten und gleicht in Verwendung simultaner Zweimanualigkeit kompositionstechnisch seinen Choralwerken. Für das gesamte norddeutsche FPR wäre meines Wissens keine einzige Bezeichnung „Orgelstücke“ seitens der Zeitgenossen nachweisbar (Mattheson, Werckmeister und Walther benützen die übergeordneten Termini Clavier- oder Tabulaturstücke, obwohl das Wort „Orgelstücke“ durchaus bekannt war). Walther spricht in seinem Musicalischen Lexikon allerdings (und singular) über Struncks Opus als von explizitem Orgelrepertoire: „Er hat viel Orgel-Stücke componiert und insonderheit die Orgel so wohl tractiert (...)“. Er brachte diese Bezeichnung meines Wissens nie mit FPR Buxtehudes, Bruhns', Böhms u.a. in Verbindung. Von diesen Autoren existiert insgesamt eine Komposition mit Angaben zum Wechsel der Klangflächen (Bruhns' kleines e-Moll-Präludium),

Das alles bedeutet, daß die ChPR-typische, zutiefst orgelidiomatische Schreibweise, beispielsweise kontrastierende Registerfarben für den Tenor- oder Alt-Cantus firmus einzusetzen, in freien Präludien, Toccaten und Ostinatowerken völlig ignoriert bzw. nie indiziert wurde, genauso die Bewegungsfreiheit der die Begleitung frei kreuzenden Solostimmen. Wie die Analyse des ChPR zeigt, gab die simultane Zweimanualigkeit aber norddeutschen Komponisten noch ein weiteres spezifisches kompositorisches Werkzeug in die Hand, das im FPR von den Komponisten ebenso nie indiziert wurde: Die klangliche Wirkung imperfekt klingender MT-fremderTöne (z. B. dis) im Orgelsatz wird bei simultaner Zweimanualigkeit entscheidend kontrollierbarer bzw. dosierbarer als bei der Einmanualigkeit. Beispielsweise ist in Buxtehudes ChPR diese Methode, statistisch gesehen, auffallend. Der stets mit besonderer Vorsicht eingeflochtene Ton dis⁴⁷ wird entweder in ILK eingebettet, oder es gibt eine recht deutliche Distinktion zwischen seinem „schüchternen“ Vorkommen in der Hauptstimme (rares Auftreten, kurze Notenwerte, leichte Taktzeit, TO usw.) und seiner freizügigeren Anwendung in der „Begleitkulisse“ ILK. Das sehen wir in BuxWV 182, 183, 187, 191 (hier unterliegt auch ais derselben Behandlung), 192, 193, 197, 206, 208, 209, 220 etc. eindeutig. Für einen anderen MT-fremden Ton, as, liefert uns Buxtehudes Schüler Daniel Erich ein aussagekräftiges Beispiel mit seiner einzigen erhaltenen zweimanualigen Choralbearbeitung *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*. In den in Lautstärke und Klarheit inferioren Stimmen Bass, Tenor und Alt tritt as insgesamt achtmal auf (punktierte oder normale Viertelnoten), während wir in der Solostimme einzig im T. 24 eine flüchtige as-Durchgangsachtelnote auf der leichtesten metrischen Position finden.⁴⁸

Dieses orgelidiomatische Steuern der kompositorischen Mittel wird dem Interpreten zu einem wahren Genuss bei der Gestaltung des Affektgehalts im Hinblick auf die Choraltexte. So kann der Schmerz in Erichs zerknirschter Bearbeitung des Bußliedes, bei entsprechender Temperierung freilich, quasi stufenlos nach des Interpreten individuellem Empfinden des Choraltextes dosiert werden. In der Solostimme bedeuten harte Töne immer den gesteigert schmerzhaften Affekt (BuxWV 210, Tt. 172, 190 dis und ais auf den Text über Christi Leiden „gar theur hat er's erworben“), sind aber auch da registriertechnisch und mittels des Tremulanten sehr steuerbar. Hanseatische Stadttorgeln, an welchen bedeutende norddeutsche Organisten tätig waren, waren freilich stets mehrmanualige Instrumente, was sich an ChPR, nicht aber an den FPR-Strukturen widerspiegelt; erst viel später emanzipieren Bachs Bearbeitungen der Konzerte Vivaldis, seine *Dorische Toccata* sowie die Triosonaten – diese wiederum laut Forkel für ein PSC bestimmt – die simultane Zweimanualigkeit innerhalb des FPR.

Eine weitere Diskrepanz zwischen norddeutschem FPR und ChPR ergibt sich bei statistischem Auflisten der Kompositionen, die mit besonderen Pedalumfängen rechnen. Adlung⁴⁹ plädiert für erweiterte PSC-Klavaturen mit dem Argument „*hier*

bezeichnender Weise ohne *simultane Zweimanualigkeit*; am Pedalclavichord bedürfen überdies die mit „Echo“ bezeichneten Stellen in Tt. 17-38 ohnehin keines zweiten Manuals.

⁴⁷ Meist im dissonanten verminderten Akkord oder als Bass des Sext- oder Quintsextakkordes, als flüchtiger rhythmischer Wert usw.

⁴⁸ Auch in den beiden einzigen ChPR-Werken Buxtehudes, in denen der Ton as als MT-fremder Ton real vorkommt (BuxWV 185 und 201), findet er sich in der „verdeckten“ Registrierung der Mittelstimmen auf kurzen unbetonten Notenwerten. (Warum in BuxWV 194, 195 kein „reales“ MT-fremdes as an der Orgel vorkommen muß, siehe weiter unten).

⁴⁹ Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, 556.

kostet solches nicht so viel, wie bey der Orgel“, was ganz besonders für die unterste Pedaloktav gilt, sowie „(...)denn zu Hause macht man solche Dinge öfters, als auf der Orgel“⁵⁰ und dieser Tendenz entsprechend beobachten wir im norddeutschen Repertoire tatsächlich zwei verschieden typisierte Standards bezüglich der Pedalklavaturen: Bruhns und Buxtehude verlangen zusammengerechnet in vier FPR-Kompositionen Cis für die Pedalstimme, nehmen davon aber Abstand im ChPR. Noch Bach verlangt Cis meines Wissens ein einziges Mal in seinem gesamten ChPR (Orgelbüchlein, BWV 620, später nicht mehr), aber mehrere Male im FPR (Pedal- und Manualbereich), wo er auch reale Pedaltöne e¹, f¹ (d.h. Tasten) verlangt, die im ChPR höchstens symbolisch notiert werden (sogar fis¹ in BWV 608 und f¹ in BWV 600), während sie selbstverständlich mit 4'-Registern gespielt werden. Diesen Unterschied kann man als zwei unabhängige Standards ansehen. Bei Bruhns sind sie z. B. insofern nachvollziehbar, als er in seiner Choralfantasie ein einziges Gis verlangt (völlig fakultativ, man führe an Pedalklavaturen mit kurzer Oktav im T. 91 ruhig die Baßstimme über gis⁰ oder spiele die Subdominante) und den Leitton (Fis) zur Tonika bis zum allerletzten Takt vor dem Schlusston G ausspart, wo die Stimme ebenso oktaviert werden kann. Von einer solch umsichtigen ChPR-Setzweise (die für Geist, Erich, Hanff...nicht minder kennzeichnend ist) sind seine freien Werke sehr weit entfernt, was für Buxtehude auch gilt. Buxtehudes Standard des ChPR-Pedalumfangs ist dazu eindeutig nicht mit den kurzen Oktaven seiner Lübecker Dienstinstrumente vereinbar. In umgekehrter Richtung ignoriert Lübecks überliefertes ChPR mit konventionellem Pedalambitus den (luxuriösen) Klaviatrumumfang der Nicolaiorgel in Hamburg. Zusammenfassend wird ersichtlich, daß es sich bei den verlangten Klaviatrumumfängen noch am ehesten um konventionelle Standards zweier Gattungen handelt.

Ad 7: Temperierungen der (P)SC und der Orgel – zwei Welten

Zuerst sei mit folgender Übersicht der *Praxisberichte, nicht theoretischer Schriften* über Orgelstimmungen norddeutscher Orgelbauer (insbesondere Schnitger) eine Basis geschaffen, auf welcher das Ausmaß der an der Mitteltönigkeit zuweilen vorgenommenen Manipulationen diskutierbar werden soll:

Hamburg - Georg Preus 1729:

“... da alle unsere Orgeln alhier noch nach der alten Praetorianischen Arth gestimmt seyn, worinnen den noch viele Fehler stecken: so, daß man nicht aus allen Tönen spielen kan; wegen der sehr harten Tertien, als cis f. dis g. fis b. gis c. h dis item einiger kleiner Tertien, und einige Quinten”⁵¹

Norden - Hermannus Schmit 1688:

„Daß das ds. im Accord meines Erachtens gegen dem c. in etwas zu viell schwebet, wogegen der Orgelmacher sich erbothen, wan sothane Meinung hinkünfftig von andren Organisten solte bejgepflichtet werden, solches zu endren.“⁵²

⁵⁰ Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, 159.

⁵¹ Vgl. Ortgies, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland...*, 73.

⁵² *Ibid.*, 38.

Zwolle - Abnahmebericht der Schnitgerorgel 1721:

“Die Temperatur der ganzen Orgel betreffend finden wir, dass sie wohl passieren kann (doch wurde nicht auf die Weise gestimmt, auf welche man in Holland die Orgeln zu stimmen pflegt) weil die Terzen g-h und es-g etwas größer gestimmt wurden, um die Terz h-d# einigermaßen passabel zu machen.”⁵³

Andreas Werckmeister – Kurtzer Unterricht 1698:

“...da ich doch in ihren Orgel=Wercken gefunden, daß die meisten Tertiae majores zu groß, und über sich schweben”⁵⁴ “die meisten” = wahrscheinlich die Mehrheit der 8 guten MT- Terzen, d.h. mehr als 4 zu große Terzen

Hamburg - Ahrend & Edskes, 20. Jh.

“...Pfeifen, deren originale Tonlängen noch deutlich erkennbar waren, /.../ bei den Obertasten kleine Abweichungen von der reinen MT festzustellen.”⁵⁵

Harburg - Johann Hinrich Gloger 1710:

“In der Music hatt man drey Genera, alß das Gens Diatonicum welches die breiten Claves, das Gens Gromaticum so die Semitonia, und den das Gens Enharmonicum, das die gebrochenen oder Subsemitonia anzeigt, Im ordinären Clavir aber hatt man nur zwey Genera alß die beiden ersten, *in welche das 3 te eingetheilet werden mus* /.../ Hierüber sind nun unzählig viele meinungen, der eine will es so der andere so haben, fragt man aber wie weit, wie hoch, wie tieff, wie viel, wie wenig, eine 6ta, 5ta, 4ta, 3tia e. c. gestimmt werden soll so ist niemand zuhause, ich möchte wünschen das ein mahl eine volgültige Approbirte und Cannonisirte Temperatur ans Tageslicht gebracht werden möchte /.../”⁵⁶

Die wichtige Erkenntnis für mich ist hier die Kongruenz zwischen den angeführten Quellen hinsichtlich der häufigsten und offenbar deutlichsten Manipulation an der MT: die Äusserung von Schmit 1688, diejenige der Orgelgutachter in Zwolle 1721 und die späteste von Preus 1729 sind *synergetisch* in der Erwähnung des manipulierten Tones dis, während Werckmeisters Zitat und der Befund von Ahrend&Edskes das Gesamtbild vervollständigen: von der Mitteltönigkeit ausgehend werden unregelmäßige und im Grunde nicht drastisch modifizierte Versionen abgeleitet, deren am öftesten und deutlichsten erwähnte Abweichung vom Standard eben der Ton dis ist.⁵⁷

Glogers Reaktion auf die Kritik Vincent Lübecks beweist eindeutig, daß Varianten der Orgelstimmung jenseits der reinen sc-MT in dieser Zeit keineswegs unüblich waren. Leider sagt er nichts Konkretes, aber allem Anschein nach stimmten noch seine orgelbauenden Söhne unweit der MT.⁵⁸ So könnte seine Stimmpraxis nur mit Mühe außerhalb des Bereichs der MT-Varianten angesiedelt werden und da Lübeck als Revisor völlig ablehnend reagierte, Gloger aber ein kompetenter Orgelbauer war, dürfte vermutet

⁵³ Ortgies, Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland..., 137.

⁵⁴ Befindlich in der Masuskript-Kopie von: Andreas Werckmeister “Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln (...)”, Aschersleben 1698, aufbewahrt in Yale University Library, LM 4982.

⁵⁵ Cornelius H. Edskes, Über die Stimmtonhöhe und Temperatur der Arp Schnitger-Orgel von St. Jacobi in Hamburg: Publication in Honor of Cornelius H. Edskes (Göteborg University, Organ Art Center, 1996) 22, 23.

⁵⁶ Ortgies, Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland..., 72, 73.

⁵⁷ Da in immerhin vier der angeführten Quellen von Schnitger-Orgeln die Rede ist, besitzen wir Kenntnisse von wesentlichen Zügen seiner Temperierungspraxis in einer Zeitspanne von vier Jahrzehnten.

⁵⁸ Vgl. Wolfram Syre, *Vincent Lübeck: Leben und Werk*, Bd. 205 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000), 316.

werden, daß seine Temperierung in Harburg eine ungewohnte, den konventionellen Ausdrucksmitteln des Choralspiels abträgliche war.⁵⁹

Ich kommentiere nun die Quellen einzeln, beginnend mit Zwolle 1721:

ZWOLLE – ORGELABNAHME 1721. Als modifiziert werden lediglich die Töne es und h genannt; beide seien vom g etwas weiter entfernt als bei dem MT-Standard üblich. Auf den ersten Blick entsteht der trügerische Eindruck, alle der restlichen zehn Töne seien unverändert geblieben, was ausgeschlossen ist. Das h, eine MT-Quint zum fis bildend, dürfte im Fall eines unverändert gebliebenen fis nämlich höchstens um etwa zwei Cent höher gestimmt worden sein, da sonst die Quint h-fis ruiniert gewesen wäre (bereits mit den genannten zwei Cent wurde sie enger als $-1/3$ sc), und jeder Gutachter eine solche Quint problematisch genannt hätte. Empirisch wäre durch eine so geringe „Verbesserung“ die Wolfsterz h-dis (427,5 Cent) aber absolut unverändert geblieben (eine wahrnehmbare Verbesserung bleibt gänzlich aus), ebenso wäre die Durterz g-h dadurch deutlich weniger auffällig verändert worden als die nun kritisch zu eng gewordene Quint h-fis, die von den Gutachtern aber unerwähnt blieb. Da die Terzen es-g und g-h von Gutachtern im selben Atemzug genannt wurden: „...die Terzen g-h und es-g etwas größer...“, kann nicht angenommen werden, daß sie voneinander drastisch verschieden waren, obschon der Ton es etwas mehr Spielraum hat als das h. Durch solch winzige Modifikationen aber „die Terz h-dis einigermaßen passabel zu machen“⁶⁰ ist keineswegs möglich. Folglich muss diese Quelle unausweichlich im Sinne einer ‚verwässerten‘ MT verstanden werden und es müssen kleine, wohl unregelmäßige Nachjustierungen einiger benachbarter Quinttöne (zum h beispielsweise: fis, cis; zum es aber: b, f) mitbezogen werden. Dadurch trifft einerseits Werckmeisters Definition aus *Kurtzer Unterricht* „daß die meisten Tertiae majores zu groß“ in vollem Umfang zu, ebenso die Beobachtungen von Ahrend-Edskes „...bei den Obertasten kleine Abweichungen von der reinen MT...“, ohne daß andererseits an eine auch nur halbwegs zirkulierende Stimmungsart zu denken wäre.⁶¹

Unsere Aufmerksamkeit verdient die Tatsache, daß mehrere Temperierungssysteme derselben Zeit und wahrscheinlich deutscher Provenienz einer äußerst verwandten Logik des „Verwässerns“ der MT folgen, die von Werckmeisters zirkelschließenden Vorschlägen aber grundverschieden ist. Vorrangig für Saitenclaviere hat z. B. Gottfried (bzw. Godfrey) Keller, ein Zeitgenosse Schnitgers und Buxtehudes, als Deutscher in London wirkend und 1704 verstorben, eine solche Anweisung geliefert.⁶² Noch inter-

⁵⁹ Daß für Orgelstimmung stets der Choral, nicht FPR ausschlaggebend war, bezeugt noch der von Adlung beschriebene Vorfall mit Neidhardt und J.N. Bach in Jena. Zitiert nach: Johan Norrback, *A passable and good Temperament*, Studies from the Department of Musicology, No. 70 (Göteborg University, 2002), 33

⁶⁰ Grob geschätzt könnte man als „einigermaßen passabel“ einen Orientierungswert in der Nähe von 410 Cent nennen, was noch immer um ganze 24 Cent größer als eine MT-Terz wäre und auch noch größer als die pythagoräischen Terz. Um den genannten Wert 410 Cent zu erreichen, müsste man z. B. mindestens die MT-Quinten Fb-es sowie e-h zu reinen Quinten gestreckt haben.

⁶¹ Verviesen sei noch auf den Vergleich der Formulierung der Gutachter, „...wurde nicht auf die Weise gestimmt, auf welche man in Holland die Orgeln zu stimmen pflegt“ mit der etwas verblüfften Verteidigung des Orgelbauers (hier bezüglich der beanstandeten Stimmtöne): „...in den bei uns gefertigten Orgeln ist nie eine andere Tonhöhe gefordert worden (...) als ‚gut Chorton‘, und darauf wird alle Sonntage musiziert, mit allerlei unterschiedlichen Arten von Instrumenten ...“, woraus der – nicht beweisbare – Eindruck entstehen könnte, daß Schnitger ohne genaue vorherige Absprache im Sinne seiner üblichen Maßstäbe für Tonhöhe und Temperierung gearbeitet hat.

⁶² Gottfried (in England: Godfrey) Keller, „Scale for Tuning the Harpsichord or Spinet,“ in *A Compleat Method for attaining to Play a Thorough Bass upon either Organ, Harpsichord, or Theorbo-lute* (London: I. Walsh, I. Hare, & P. Randal, 1707), letzte

essanter ist die Händel zugeschriebene Temperierungsanweisung aus den „*Rules for tuning the HARPSICORD &c. by the Celebrated Mr. HANDEL*“:⁶³ Genau wie in Zwolle 1721 haben von den acht guten Durakkorden der strengen MT hier die Durterzen es-g und g-h am meisten von ihrer Reinheit eingebüßt, somit ist ein enges Verwandtschaftsverhältnis zu unseren oben angeführten Erscheinungsformen der verweichlichten MT zu konstatieren.⁶⁴

NORDEN – SCHMIT 1688

Durch das in unserer Tabelle aus mehreren Quellen kongruent hervorgehende Tieferstimmen des Tones dis wird freilich die Mollterz c-es zunehmend dissonant. Mehr als vier Jahrzehnte vor Preus' *Grundregeln von der Structur...* hat Schmit bei der Abnahme der Schnitger-Orgel diese zu tiefe c-Mollterz beanstandet, ohne irgendeinen anderen Ton zu erwähnen. Das ähnelt sehr der Knappheit der Formulierung in Zwolle, wo die Gutachter bloß die auffälligsten Manipulationen erwähnten, keineswegs alle Abweichungen von der theoretischen 1/4 sc-MT nannten. So erwähnte Schmit nicht, daß mindestens die Quint es-b keine MT-Quint war, ebenso die Durterz es-g wohl keine ganz reine Terz usw. Nun sind empirische Quantifizierungsversuche freilich rein spekulativ; trotzdem merkte ich in meiner mehrjährigen empirischen Praxis mit oft täglichen Temperierungsexperimenten, daß die Terz c-es nicht besonders störend wirkt, solange der Ton es nicht um mehr als zehn Cent tiefer wurde als bei MT, was annähernd einem halben sc entspricht oder mit anderen Worten: bis in der MT-Quintkette die Quint es-b nicht um ein Viertel sc größer als rein wird, oder eben zwei Quinten rein gestreckt werden (reine Quinten f-b-es) usw.

HAMBURG – PREUS 1729

Die perfekten MT-Töne es und dis trennt eine Kluft von gut 41 Cent. Wollte man diese - rein theoretisch - halbieren, um zwei gleich schlechte Durterzen h-dis und es-g zu erhalten, so würden beide etwas über 406 Cent betragen – beinahe eine pythagoreische Terz (ca. 407,8 Cent). Hat Preus annähernd das gemeint mit beiden „sehr harten Tertien“ h-dis und dis-g? An diesen extremen Ausgleich ist nicht zu glauben, denn die im Choralspiel recht oft verwendete Mollterz c-es erlaubt ein so dramatisch tiefes dis nicht. Daß Preus es-g eine harte Terz nennt, hängt vielleicht in erster Linie damit zusammen, daß sie die am allerstärksten manipulierte aller vorher „guten“ MT-Terzen ist. Er nennt auch „item einiger kleiner Tertien, und einige Quinten“ sehr harte Intervalle. Da es in

Seite.

⁶³ Vgl: Jane Troy Johnson, „The Rules for ‘Through Bass’ and for Tuning Attributed to Handel,“ in *Early Music*, Vol. 17, No. 1 (Oxford University Press, 1989), 70–77.

⁶⁴ Quinten c-f-b-es müssen bei der sogen. „Händel-Stimmung“ beinahe rein gestimmt werden, wodurch sich wie in Norden 1688 eine gespannte Mollterz c-es ergibt, die Quint c-g aber kann nur begrenzt tief sein, ähnlich wie h-fis: „this will in some measure bring down the sharpenes of the Third“, also bleibt es-g viel zu groß. Die Terz c-e werde „considerably too sharp“ gestimmt und die Quint e-h beinahe rein: So ergibt sich folglich eine deutlich übergroße G-Dur-Terz g-h.

reiner MT nur eine falsche Quint gibt (gis-es), kann mit „einige Quinten“ neben der zu großen Quint es-b z. B. auch die zu enge Quint h-fis (evtl. dazu noch fis-cis) gemeint werden, die entsteht, sobald man das h ein wenig höher gestimmt hat, um die Durterz h-dis (vgl. Zwolle) zu mildern – daher: „einige“ harte Quinten. Da die Gutachter in Zwolle eine „etwas größer[e]“ Terz es-g erwähnen, Preus aber eine „harte“, könnte ein quantitativer, nicht jedoch prinzipieller Unterschied festgestellt werden, somit hätten einige der Hamburger Orgeln um 1729 vielleicht ein noch tieferes dis als die Zwoller Schnitger-Orgel; womit in Hamburg H-Dur etwas besser klänge, Es-Dur aber noch härter. Keine Spur war in diesen drei ausführlichsten Quellen jedoch von einer Absicht der deutlichen Verbesserung des Tones as. Da Preus neben dis-g eben alle üblichen MT-Wolfsterzen expliziter nennt, da Schmit nur das tiefe dis beanstandet und da schließlich die Gutachter in Zwolle nur die geschärften Durterzen dis-g-h erwähnen, müssen wir davon ausgehen, daß die besprochenen Modifikationen der MT sich in erster Linie auf die unmittelbar durch die Verrückungen von dis und h problematisch gewordenen Nachbarn in der Quintkette erstreckt haben werden. As-Dur blieb offenbar unter den schlechtesten Akkorden; seine Wolfsquint wurde jedoch durch das tiefer gewordene dis gemildert.

Obschon man die von Preus beschriebene(n) Temperierungssituation(en) auf verschiedene Weisen zu quantifizieren versuchen könnte, setzt seine knappe, durchaus schlüssige Beschreibung unserer Fantasie auch Grenzen. Diese seien symbolisch mit dem folgenden, approximativen „Arbeitsprototypus“ im Groben nachgezeichnet:⁶⁵

es $+1/8sc$ b rein f (fast) rein C $-1/4sc$ g $-1/4sc$ d $-1/4sc$ a $-1/4sc$ e rein h enger als $-1/4sc$ fs enger als $-1/4sc$ CS $-1/8sc$ gs

Selbstverständlich ist das ein Modell mit Approximativwerten zum Zweck der Veranschaulichung, während historisch wohl eine Pluralität herrschte und mit einer Bandbreite, beispielsweise der Milderungen des H-Dur-Akkordes, zu rechnen ist. Das ändert am Prinzip aber kaum was; die Hierarchie der Reinheit der Akkorde gestaltet sich wie folgt: Durakkorde: C, D, E, F, A weichen empirisch von MT nicht oder nicht wesentlich ab; G, B sind noch gut, um eine Spur weniger als die fünf erstgenannten; Es-Dur ist von allen einstigen guten MT-Akkorden bei weitem am schlechtesten. Von einstigen MT-Wolfsterzen wird dafür die H-Durterz zur erträglichsten (symbolischer Wert etwa um 411cent), gefolgt von quintenweise immer schlechter werdenden Dur-Akkorden Fis, Cis, As. Sowohl die Terz als auch die Quint von As-Dur sind jedoch etwas besser als in reiner MT.

Mollakkorde: cis, d, e, a weichen empirisch von MT nicht sehr wesentlich ab; c-Moll wird von allen vormals guten MT-Mollakkorden am dissonantesten. Von vormals schlechten MT-Mollakkorden werden es, b, f, as besser (die letzteren zwei sind dennoch am wenigsten brauchbar), während h und fis unangenehm enge Quinten erhalten und daher schlechter werden.⁶⁶

⁶⁵ Hier sei kurz auf eine vorteilhafte Eigenschaft dieser unregelmäßigen MT-Stimmungsvariante hingewiesen: Hier sind die Charaktere der Tonarten stärker differenziert und empirisch voneinander unterscheidbar als bei Werckmeister, dabei klingen Akkorde mit gestreckten (reinen und beinahe reinen) Quinten und langsam schwebenden Terzen (E-Dur, F-Dur) so gut wie reine MT-Akkorde. Der Grund dafür ist die gesteigerte Qualität der Quint bei relativ gut gebliebenen Terzen.

⁶⁶ Erwähnenswert sind noch insbesondere zwei Septimen: es-des sowie b-as verlieren ihre aus der MT bekannte Härte. Die erste ist zwar wenig brauchbar, weil der Dominantseptakkord Es7 sich nach As-Dur oder -Moll auflösen würde. Die Septime b-as wird jedoch brauchbar und beliebt, wie wir später bei den Repertoirebeispielen sehen werden; so verwendet z. B. Bruhns in seiner Choralfantasie den Ton as vorzugsweise auf die unbetonteste Unterteilung der Taktzeit als harmonische Septime (bzw.

Die entscheidende Erkenntnis wäre für mich: Die Analyse des gesamten ChPR Buxtehudes, Schieferdeckers, Lübecks, Hanffs, Erichs, Bruhns', Radecks u.a. zeigt, daß *dieser Grundtypus bzw. -prinzip* der manipulierten MT an den Orgeln völlig ausreicht, um das gesamte ChPL⁶⁷ dieser Autoren nicht nur aufführen zu können, sondern offenbart sich bei Choralbearbeitungen in der Regel ein Zusammenhang zwischen ihrem verbalen Gehalt (Choraltext), der vom Komponisten gewählten harmonischen Sprache und dem spezifischen Behandlungskanon für außermitteltönige Töne. Dieser Zusammenhang ist m. E. der bedeutendste Vorteil der durch unseren „Prototypus“ symbolisierten Stimmungsformen gegenüber den regelmäßigen Kommateilungen oder zirkelschließenden Stimmungen Werckmeisters. Einige Beispiele werden weiter unten angeführt.

Wenn man dagegen davon ausgehen wollte, daß das in modernen Tonarten stehende FPR für damalige Orgeln bestimmt war,⁶⁸ würde *die Summe* extremer FPR-Tonarten (bei Buxtehude etwa c, fis, E, A; bei Lübeck E und c) radikal moderne, jedenfalls zirkelschließende Orgeltemperierungen voraussetzen, für deren Existenz einerseits jegliche historische Evidenz fehlt, andererseits ist es auch nicht gut vorstellbar, daß die Komponisten ihr von der „Prototypus“-Logik beherrschtes ChPR samt der spezifischen Affektsprache mithilfe der MT-fremden Töne, dafür ohne weiteres zu opfern bereit gewesen wären. Z. B. wird in Buxtehudes gesamtem ChPR der Ton dis mit großer Vorsicht dosiert, während der Ton ais kaum in Erscheinung tritt und die aus FPR bekannten Töne eis, his sowie alle doppelten Vorzeichen völlig inexistent sind. In Lübecks Choralfantasie *Ich ruf zu dir* und der anonymen Bearbeitung *Ach wir armen Sünder*⁶⁹ folgen wir einer verwandten Logik; dem traurigen Affekt beider Werke gemäß werden Töne dis und ais in typischer Weise kontrolliert eingesetzt. Hier erhebt sich die Frage, warum beide Komponisten in ihren E-Dur-Präludien (ebenso Bach in BWV 566) dagegen ausgerechnet *heitere* Affektsprache wählten und dabei dis, ais und andere MT-fremde Töne quasi uneingeschränkt verwendeten. Auch stellt sich die Frage, warum in einem halben Jahrhundert kein ChPR entstand, das die außermitteltönigen Akkorde quantitativ mindestens annähernd vergleichbar eingesetzt hätte wie im FPR. Wenn also Präludien in fis, c, E, A vorliegen, müsste ein vergleichbar avantgardistisches ChPR, z. B. mit sehr positivem Affektgehalt (Choraltext) in E- statt F-Dur, oder in der Art der sog. Arnstädter Choräle Bachs mit enharmonischen Schritten, durchaus existieren. Doch noch Buxtehudes Nachfolger Joh. Chr. Schieferdecker verwendet in seinem 1710 niedergeschriebenen *Magnificat* die Töne dis und ais nach spezifischen „Prototypus“-„Regeln.“⁷⁰ Daß Buxtehudes Nachfolger ChPR im „Prototypus“-Stil schrieb, während sein Vorgänger FPR für scheinbar gleichschwebende Orgelstimmung in fis-Moll komponierte, ist kein Einzelfall, sondern bei mehreren uns bekannten Paaren von Lehrer-Schüler bzw. Vorgänger- Nachfolger (etwa Bölsche und Leyding) zu beobachten.

in der Melodie als Sekund) b-as.

⁶⁷ Bezüglich BuxWV 194, 195 als Ausnahmen siehe weiter unten.

⁶⁸ Klaus Beckmann, *Die Norddeutsche Schule; Teil I: Blütezeit und Verfall* (Mainz: Verlag Schott, 2009), 312–313.

⁶⁹ Handschrift „Hamburg ND VI 2360c,“ wohl aus Lübecks Schülerkreis.

⁷⁰ Ais wird kaum zugelassen (ausschließlich kurze Dauer auf der allerleichtesten Achtelnote des Taktes, niemals als Quintakord), dis wird etwas weniger camouffiert (auf die betonnte Taktzeit ausschließlich sehr kurz; die einzige längere betonnte Note kommt bezeichnender Weise als Tritonus im T. 26 vor), anfangs wird der Ton dis, in Tt. 3 und 4, ausschließlich in übermäßigen und verminderten Akkorden eingesetzt usw. Noch in der Schlußkadenz im T. 59 wird er bis zur allerletzten, unbetonten Achtelnote ausgespart.

Diese Kluft zwischen dem Ton- bzw. Tonartenvorrat des FPR und andererseits des ChPR zeigt m. E. mit Klarheit, daß norddeutsche Orgeltemperierungen mit denjenigen der Saitenclaviere nicht gleichzusetzen sind und beide Welten einen nur indirekten Einfluss aufeinander ausübten. In Frankreich um 1650 ist dieser Sachverhalt nie problematisiert worden: Louis Couperin (gestorben 1661) hinterließ Cembalowerke in modernsten Tonarten fis, c, h, A, während das Orgelrepertoire dieser Zeit rein mitteltönig ist und noch ein halbes Jahrhundert später de Grigny in der Hauptstadt Paris sein *Livre d'Orgue* drucken lässt, welches nur vorsichtig dosierte Abweichungen von der Mitteltönigkeit aufweist.⁷¹ Als eine norddeutsche Parallele Couperins bald nach der Mitte des 17. Jh. wären manualiter-Kompositionen von Matthias Weckmann anzusehen,⁷² die mit ihren französisierend avantgardistischen Molltonarten h-, c- und e- vielerlei Töne verwenden, die in zeitgenössischen Orgelwerken nicht vorkommen (beispielsweise eis und ais). Offenbar wurde hier das ausländische saitenclavierige Temperierungsidiom assimiliert – ohne daß ChPL Weckmanns, Tunders und ihrer Zeitgenossen davon profitiert hätten. Wenn Buxtehude und Bruhns in ihren großen pedaliter-Präludien in e (BuxWV 142 und aus der *Möllerschen Handschrift*) mit praktisch identischem Tonvorrat operieren wie eine Generation früher im manualiter-Bereich Weckmann, Froberger, Erben und L. Couperin,⁷³ braucht es dazu wahrlich keines Werckmeisters. Es scheint aber problematisch, das FPR mit seiner Summe MT-fremder Tonarten noch als genuine, exklusive Orgelmusik zu definieren. Neben den bereits besprochenen Diskrepanzen der instrumental-idiomatischer Kategorie wurden nun auch die temperierungsmäßigen identifiziert.

Die Frage wäre dann, ob das kostbare polyphone kompositorische Material der freien „Clavierstücke pedaliter“ von einigen (vielleicht in der Improvisation weniger erfahrenen) Zeitgenossen auf den Orgeln dennoch in einer Form verwertet bzw. spielbar gemacht werden konnte. Harald Vogel wiederrief zwar 2010 seine „Vermutungen zu Transpositionen in den Orgelwerken“, ⁷⁴ doch liefern die historischen Quellen eine derart klare Evidenz über die Bedeutung der Transpositionskenntnisse für Tastenspieler des 17. und 18. Jh.,⁷⁵ daß wir noch einmal daran denken wollen: Der oben genannte norddeutsche „Prototypus“ der erweiterten MT stellt ein nützliches Werkzeug dar, um

⁷¹ Die Verwendung der außermitteltönigen Töne ist auf dis und as beschränkt (eine Stelle mit des¹, bezeichnenderweise registriert mit Cromorne, wofür man diesen einzigen Ton der kurzbechrigen Zunge schnell anpassen kann, wenn man will) und geschieht nach spezifischen Regeln zur Milderung ihrer Imperfektion.

⁷² Davidsson vermutet in seiner Ausgabe der freien Orgelwerke Weckmanns in der Bemerkung „Tasto“ und „Tasti“ in der Toccata in e die Verwendung der Pedalklavatur. Mein Vorschlag wäre, daß diese Bemerkungen die Stellen markieren, wo statt der kurzen die gebrochene Unteroktave nötig wird; und zwar zum ersten Mal im Rahmen der mutmasslichen Sammlung (wohl nach Frobergischem Vorbild disponiert, vgl. Siegbert Rampe, Vorwort, IX zu Weckmann, Matthias. *Sämtliche freie Orgel- und Clavierwerke*. Revidierte Auflage, Bärenreiter, 1999).

⁷³ In Italien ist es aber z. B. Storace, der in seinem Druck 1664 ebenfalls eine außermitteltönige Vielfalt demonstriert, wozu Töne eis, ais, dis, as gehören. Die spezifische Art, wie diese angebracht werden, lässt viel eher an eine modifiziert mitteltönige Temperierung denken, vielleicht eine dem französischen *Ordinaire* verwandte, als an zahlreiche Subsemitonien.

⁷⁴ Vogel, Harald: Vincent Lübeck, *Sämtliche Orgelwerke*, Edition Breitkopf 8824, (Wiesbaden, 2010), 100.

⁷⁵ Diese ist von der Forschung bereits ausreichend beschrieben worden, so daß hier nur auf die im Beitrag von Dr. Ibo Ortgies im vorliegenden Almanach zitierten historischen Quellen verwiesen sei. Ein Beispiel verdient es, gesondert erwähnt zu werden, da es sich um Johann Wilhelm Häßler, einen Orgelschüler und Neffen von Kittel handelt und die Transpositionspraxis im Bachschen Umfeld wenige Jahre nach 1750 dokumentiert, sowie die Ansprüche anlässlich einer Organistenwahl: „Das Stück, wozu ich den Generalbaß vom Blatt eine kleine Terze tiefer spielen mußte, war in E-Dur gesetzt (...) Hätte ich da nun nicht (...) die beim Trans- und Supponieren höchstnötige Kenntnis (...) so warf ich zuverlässig in den ersten Takten der Fuge um. Noch größer war meine Freude, da ich obligate Orgelstücke (...) transponieren konnte.“ in: Jürgen Trinkewitz, *Historisches Cembalospiel* (Stuttgart: Carus Verlag, 2009), 24.

etwaige Transpositionsverfahren zwischen modernen und konservativen Temperierungsumständen im FPR zu identifizieren:

Das Präludium fis-Moll BuxWV146 zeigt sowohl in der Tonikaposition d-Moll wie auch in g-Moll restlos Prototypus-charakteristische Züge. In d-Moll zeigt sich die Komposition als dem MT-Rahmen zugehörig, nicht allerdings in dem *freien Teil* „con discretione“. * Dort werden MT-fremde Töne dis und ais sehr behutsam eingeflochten: zunächst dis im Bass eines übermäßigen Akkordes und mit einem mildernden TO in der Gegenstimme (T.79), dann unter denselben Bedingungen im Alt eines Sekundakkordes (T. 85) und zuletzt eines Septakkordes, also nie ohne Tritonus (geminderte empirische Beurteilbarkeit der Durterz h-dis). Für den (nach dem „Prototypus“ noch dissonanteren) Ton ais wurden noch strengere Verhaltensregeln eingehalten, indem dieser Ton nur ein einziges Mal vorkommen darf (T.87) und zwar einstimmig im Bass, bevor ein vernebelnder, übermäßiger Quintakkord mit bewegter Sopranstimme als sicherer Ohrenschutz eingesetzt wird. Das ais wurde erst eingesetzt, nachdem das mildere dis bereits eingeführt wurde; dieser Reihenfolge werden wir in den folgenden Beispielen immer wieder begegnen; umgekehrte Fälle sind ganz selten. Auf der Tonikaposition g-Moll indessen haben wir, wiederum ausschließlich im rhapsodischen *freien Teil*, * mit dem MT-fremden Ton as zu tun (T.89 als kurzer, dissonanter Neapolitanischer Sextakkord) sowie in der sehr ausgedehnten plagalen Schlusskadenz (ab T.111), damit durchaus dem Schlussteil der Choralfantasie von Bruhns ähnlich, d.h. ausschließlich in flüchtigen Sechszehnteln und auf leichtesten, am kürzesten artikulierten metrischen Positionen (ausnahmslos zweites oder viertes Sechzehntel). Daß eine originale Komposition in fis-Moll, vermeintlich zum Demonstrieren der Möglichkeiten der gleichstufigen Orgelstimmung entstanden,⁷⁶ rein zufällig in zwei anderen Tonikapositionen mit der „Prototypus“-Logik so genau übereinstimmt, scheint unmöglich. Vielmehr handelt es sich um eine Komposition, die in ihren Prototypus-typischen Tonikapositionen d- und g-Moll mit MT-fremden Tönen drastisch schüchterner umgeht als etwa BuxWV 142 (laut „Prototypus“ ist e-Moll hier die originale Tonikaposition), was sich nicht zuletzt auf unsere Überlegungen bezüglich ihrer Entstehungszeit auswirken kann.

Die Toccata in F-Dur BuxWV 156 behandelt in der uns bekannten Fassung den Ton cis in bezug auf seine harmonischen und metrischen Positionen nach dem Verwendungskanon für dis - interessanterweise wieder ausschließlich in *freien Teilen*. Das so streng eingegrenzte Vorkommen des Leittons zur wichtigsten Tonikaparallele d-Moll wäre wahrlich unnötig; dazu ist gis sogar inexistent (vgl. aber das regelmäßige Vorkommen des analogen Tones dis in C-Dur-FPR usw.). In G-Dur * werden aus cis und gis nämlich Töne dis und ais – wieder einmal zeigt die Statistik auch das erwartete Gefälle zwischen beiden Tönen: Dis ist selten und sehr vorsichtig eingeflochten, ais kommt nicht vor. Andererseits weckt unsere Aufmerksamkeit in der F-Dur-Fassung der einzige MT-fremde, (wie eine „Inselgruppe“ erscheinend, also nur in Tt. 83-88 vorkommende) Ton as, der in G-Dur zum b wird und somit den MT-Rahmen nicht mehr überschreitet. Die Fassung in G-Dur bietet dem gewandten Interpreten keinerlei *wirkliche* Probleme mit den Klaviaturumfängen.

⁷⁶ Wie die Fussnote 68: Beckmann glaubt noch 2009 in seiner Chronologie der Werke Buxtehudes: „1700-1705, gleichstufig“ und „...daß Buxtehudes fis-Moll-Praeludium in seinen letzten Lebensjahren, möglicherweise zwischen 1700 und 1705, entstanden ist.

Im Präludium C-Dur BuxWV 136 wird cis⁷⁷ wieder ohne Ausnahme entsprechend dem strengen Verwendungskanon für dis behandelt. Das weckt freilich alle Aufmerksamkeit, gehörte cis sonst doch seit Jahrhunderten europaweit zu den am meisten und uneingeschränkt eingesetzten Leittönen z. B. in jeder „Primi-Toni-Komposition“ und bildete den Abschlussakkord aller zeitgenössischen Stücke in der Tonika a oder A usw. Wie erwartet, kommen cis und gis in BuxWV 136 zunächst nur *in freien Teilen* vor, bevor sie dann im Schlussteil der Fuge sparsam dosiert werden, genauso in der dritten Fuge (Tt. 71,72,81,82 usw.). In der Tonikaposition C-Dur kommt cis (= dis in D-Dur) mehr als ein Dutzend Mal vor, wogegen gis (= ais in D-Dur) * nur flüchtig auftritt – chronologisch betrachtet wie immer erst nachdem das cis (= dis in D-Dur) * bereits eingeführt wurde, harmonisch gesehen is ais nie ohne Tritonus im Akkord anwesend.

Das Präludium in d-Moll BuxWV140 zeigt in e-Moll * wieder alle Eigenschaften der Prototypus-Kompositionsweise; Buxtehude bringt das dis mit allen erwarteten Einschränkungen; ais wird (obwohl Leitton der Doppeldominante) entsprechend fast gemieden und ausschließlich in empirisch kaum wahrnehmbare Situationen eingeflochten. Der Klaviaturumfang der d-Moll-Version geht oben bis b², in e-Moll aber bis c³ im T. 17.⁷⁸

Das Präludium E-Dur BuxWV 141 wird in der Tonikaposition C-Dur bekanntlich auch an MT-Instrumenten spielbar, wobei nicht übersehen werden kann, daß vom Komponisten die Klaviaturumfänge tatsächlich auch für diese Fassung berechnet wurden (vgl. die nie überschrittene gebrochene Oktave im Pedal) und es sich also kaum um eine zufällige Position handelt. Beinahe amüsant aber ist, daß die Tonikaposition D-Dur mit ihren - wieder *in freien Teilen angebrachten* und restlos spezifisch eingesetzten MT-fremden Tönen dis, ais und einem flüchtigen eis (Presto, T. 67, letztes Viertel) eindeutig dem Prototypus entspricht. * Dasselbe gilt für die quantitativen Verhältnisse zwischen diesen drei Tönen (das Gefällte dis-ais-eis).

An dieser Stelle sei vorausgreifend noch ein einleuchtendes Beispiel aus Buxtehudes ChPR, wo der Verdacht auf Transpositionen äußerst selten ist, erwähnt: *Ich dank dir, lieber Herre*, BuxWV 194.⁷⁹ Die Komposition geht auf Tonika G⁸⁰ (statt der überlieferten Version in F mit dem MT-fremden as) sehr klar mit dem (einzigen) MT-fremden Ton dis um. * Dieser wird ausgerechnet für die Textstelle „*mit Finsternis umfängen, dazu in großer Not*“ eingeführt und zwar nach allen Regeln des „Prototypus“: Als eine kurze Achtelnote auf der unbetonten metrischen Position, d.h. als Auflösung des synkopierten Vorhalts. Das einzige Mal im T. 61 im Wert einer Viertelnote auftretend, bildet dieser MT-

⁷⁷ Interessant ist, daß hier bei einer anderen Tonika als in der vorhin besprochenen Toccata BuxWV 156, dennoch derselbe Ton cis nach den für dis geltenden Bedingungen behandelt wird. Das bezeugt die absolute, nicht aber tonalitätsbedingte Charakteristik der MT-fremden Akkorde mit Tönen dis, ais, eis, die im „Prototypus“ alle gemildert temperiert wurden.

⁷⁸ Im T. 96 der e-Moll. Version gäbe es auch ein d³, aber die Stimmen Sopran und Alt können problemlos umgetauscht werden.

⁷⁹ Ebenso BuxWV 195. Beide Werke unterscheiden sich von dem Rest des ChPR Buxtehudes auffallend dadurch, daß einzig sie den MT-fremden Ton as emanzipieren. Beide sind (wie FPR) ohne simultane Zweimanualigkeit spielbar. Bei BuxWV 195 wäre auch der Gedanke an Subsemitonien as-gis verlockend (nur as0 und as1 werden gebraucht, der dankbar-positive Inhalt des Choraltextes kongruiert mit den meisten bekannten Temperierungen, außer der gleichschwebenden, zu schlecht mit der Verwendung des Tones as).

⁸⁰ Weitere Anzeichen für G-Dur als Originaltonika: Manualumfang bis c3; Pedaltaste As nicht mehr notwendig; dazu im T. 99, letztes Viertel, die plagale Schlußkadenz als Quintakkord realisierbar, nicht als Sextakkord (im norddeutschen ChPR ganz singulär; evtl. eine Verlegenheitslösung angesichts der nicht gegebenen Pedaltaste B1, vielleicht deshalb auch auf eine Achtelnote reduziert?).

fremde Ton aber –höchst bezeichnend– einen dissonanten übermäßigen Quintakkord, dazu mit einem TO in der Gegenstimme. Sobald der Choraltext zum dankbaren Inhalt „*daraus bin ich entgangen, halfst du mir, Herre Gott*“ schaltet, verschwindet das dis. Hier erschließt sich uns wunderbar das Kapitel der Choraltextdeutung im ChPR, das leider den allzu engen Rahmen des heutigen Vortrags sprengen würde. Zahlreiche Werke des ChPR Buxtehudes, Lübecks, Erichs, Bruhns', Hanffs und ihrer Zeitgenossen erstrahlen, durch die „Prototypus-Brille“ betrachtet, in einem faszinierenden Lichte.

Um zum nach norddeutschen Mustern komponiertem FPR des jungen Bachs zu wechseln: Wir begegnen in der Toccata E-Dur BWV 566 der nunmehr erwarteten Situation. In der überlieferten Tonikaposition C-Dur kehrte das Stück zahm in den MT-Rahmen zurück, wenn nicht, und zwar wieder ausschließlich *im freien Teil* Exordium, erwartungsgemäß dis und, in Kongruenz mit der sonstigen Statistik, erst darauffolgend ais, vorkämen. Das dis wird anfangs als Basston des verminderten Sektakkordes eingeführt, nachher sukzessive bis zu einem Quintakkord gesteigert (in sehr vielen Beispielen können wir genau dieser unauffälligen „Steigerung des Übels“ folgen, wie bei BuxWV 146 oder Schieferdeckers Magnificat bereits gesehen). Ais kommt erwartungsgemäß seltener, nämlich zweimal vor, harmonisch gesehen nur als Bass des dissonanten verminderten Septakkordes (T.17) und als große Septime über dem Orgelpunkt (T.18), bewusst beide Male empirisch nicht genau beurteilbar im Hinblick auf den Reinheitsgrad des Tones.⁸¹ In einem weiteren Bachschen Präludium und Fuge in doppelter Überlieferung in c- und d-Moll, BWV 549 und 549a, treffen wir in der d-Moll-Variante auf ein dis,⁸² erwartungsgemäß wieder im „*freien Teil*“, nämlich dem Präludium, als eine große Septime über dem Orgelpunkt e, also sehr gemildert wahrnehmbar, während der Tonvorrat der Fuge im MT-Rahmen verbleibt.

Vincent Lübecks FPR birgt ebenfalls zahlreiche Beispiele der vom Komponisten offenbar bewusst berechneten, multiplen Tonikapositionen. Erwähnt sei das Präludium LübWV 6 in c-Moll. Neben der oft diskutierten d-Moll-Variante mit ausschließlichem MT-Tonvorrat zeigt sich diejenige in e-Moll für unseren, die MT erweiternden „Prototypus“, typisch. * Wieder sei auf statistisch beweisbare Faktoren wie die Reihenfolge des Auftretens der Töne dis und erst danach ais hingewiesen, sowie die typische harmonische Behandlung: Dis tritt öfter und in diesem Stück zuweilen auch in (im flüchtigen Maximalwert Achtelnote) Dur-Quintakkorden auf; ais indes genießt diese Freiheit nie und tritt zunächst im Bass des verminderten Septakkordes auf (T. 26), dann als ein einstimmiger Ton (T. 40), dem ein Tritonus hinzugefügt wird usw.⁸³

Mithilfe unserer Erkenntnisse über den modifizierten Ton dis kann auch das berühmte Präludium in g-Moll BuxWV 149 untersucht werden: Die Tonikaposition a-Moll respektiert restlos den Verwendungskanon für den Ton dis. Besonders interessant:

⁸¹ Ein fakultatives dis (kurze Auflösung des Vorhalts im T. 167 auf dem unbetontesten Achtel des Taktes; ebenso könnte dort d gespielt werden) bestätigt als Ausnahme die Regel: In freien Teilen ja, in den Fugen nicht.

⁸² In diesem Stil ist die erhöhte I. Stufe in Moll wahrlich eine Seltenheit, vgl. das gesamte norddeutsche FPR in Moll-Toniken; das beweist wieder einmal die absolute, d.h. tonalitätsunabhängig charakteristische Behandlung des MT-fremden Tones dis.

⁸³ Nebenbei: da Preus 1729, also zu Lebzeiten Lübecks, die Hamburger Terz es-g „sehr hart“ nennt (nicht nur „etwas größer“ wie die Gutachter in Zwole acht Jahre zuvor), wird H-Dur dadurch als verhältnismäßig weniger dissonant definiert. Die gegenüber dem gesamten ChPR Buxtehudes ein wenig gesteigerte Akzeptanz des Tones dis in der vom „zerknirschten“ Affekt beherrschten Choralfantasie LübWV13 (sowie in der ebenso traurigen anonymen Choralbearbeitung Ach wir armen Sünder, vermutlich aus seinem Schülerkreis, Hs. Hamburg ND VI 2360c) scheint dieser Logik zu entsprechen.

Die Verzierungen zu Beginn der Fuge (Tt. 26 und 32)⁸⁴ entpuppen sich als TO, da sie auf beiden genannten Stellen simultan mit beiden allerersten dis-Tönen auftreten. * Sie werden in der Gegenstimme, nicht am imperfekten Ton dis gebraucht, was an PSC noch erfolgreicher den MT-fremden Ton kaschiert als an der Orgel. Andere MT-fremde Töne werden in dieser a-Moll-Fassung gemieden, bis uns im T. 126 ein Mollseptakkord auf dem Grundton f begegnet. Dem „Prototypus“ entsprechend wurde die Charakteristik dieses Akkordes im Vergleich zur reinen MT sehr gemildert⁸⁵ und somit als eine klug dosierte Härte erlebbar. Die a-Moll-Position des BuxWV 149 respektiert, wie bislang alle Beispiele, die Reihenfolge des Auftretens der MT-fremden Töne (dis zuerst) sowie den Manualumfang bis c³ und bietet dem Pedalspiel keinerlei Probleme, wenn man zur manualiter-Auffassung des continuoartigen Allegro-Allabreve-Teiles bereit ist⁸⁶ und im T. 119 das 32'-Register zieht.⁸⁷ Während der a-Moll-Position von BuxWV149 eine äußerst „höfliche“ Behandlung des Tones dis eigen war, stimmt diese einen Schritt in der Quintkette tiefer, also auf der e-Moll-Tonika,⁸⁸ mit dem typischen Idiom bekannter e-Moll-Kompositionen wie BuxWV142 oder Bruhns' großes e-Moll-Präludium praktisch überein. Außer dem Ton dis betritt nun auch ais die Bühne, beide unterliegen, statistisch betrachtet, den erwarteten „Prototypus“-Regeln * für Verwendung MT-fremder Töne, das typische statistische „Gefälle“ dis-ais kann beobachtet werden usw. Durch die „Prototypus“-Brille betrachtet, sind alle drei Kompositionen explizite Früchte der Beschäftigung mit dem spezifischen Idiom der Tonalität e-Moll; eine komparative Studie aller dreien Stücke würde freilich einen eigenständigen Vortragstermin füllen.

Beispiele dieses Einschlags sind für das FPR norddeutscher Komponisten allgemein kennzeichnend und stellen m. E. ein stiltypisches Merkmal dar. Wie der Leser bereits bemerkt haben wird, fallen auch die Klaviaturnumfänge in den Kontext des von norddeutschen Komponisten auf multiple Tonikapositionen vorberechneten FPR. Es wäre aus statistischer Sicht sonst schier unmöglich, daß ihre Werke – meist entweder mit der sog. gebrochenen oder sogar kurzen Bassoktav rechnend - beinahe immer in verschiedenen Positionen funktionierten. Wie kann es z. B. erklärbar sein, daß LübWV 6 in Toniken c, d, e stets den Pedalumfang C-d¹ und die gebrochene Oktav respektiert, gleichfalls im

⁸⁴ Zur italienisch-süddeutschen Praxis, nur zu Beginn der Komposition oder des Abschnitts Ornamente zu notieren vgl. Candida Felici, "Venetian-Style ornamentation in the books of the Turin organ tabulature," in *The Organ Yearbook 2005*, edit. Peter Williams (Laaber: Laaber-Verlag, 2005), 95–108.

⁸⁵ Seine Grundquint f-c ist rein oder fast rein, die Septime f-es wesentlich kleiner als in MT (und differiert somit von der gleichschwebenden um den Approximativwert von ca. drei Cent), die Molterz f-as ist um sieben bis acht Cent perfekter geworden, insbesondere aber ist die MT-Wolfsquint as-es nun deutlich gemildert, der symbolische Wert der Milderung wäre knapp 20 Cent.

⁸⁶ Verglichen mit lebhaften Allegro-Tempi in der Allabreve-Taktart des annähernd zeitgenössischen Opernrepertoires und der italienischen Tasten- sowie Ensemblesmusik wäre das m. E. ohnehin die sympathischere Lösung

⁸⁷ Da für die hanseatische Großorgel die 32'-Basis im Pedal (= Bass) und die 16'-Basis des HW (Tenor, Alt, Sopran) stiltypisch und kennzeichnend sind, könnte man diese Stelle als explizit orgelidiomatisch auffassen, wobei man für PSC mit voll ausgebauter Großoktav in realer Tonhöhe notieren musste (zur Notation der realen Tonhöhe vgl. u.a. BWV 608 mit vermeintlichem fis¹ im Pedal, des Weiteren BWV 600 usw.). Die Bedenken Michael Belottis (*Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes*, Europäische Hochschulschriften, Verlag Peter Lang, 2. Aufl. 1997, Seite 255) könnten dadurch als ein Teilaspekt im Rahmen der breiteren Gesamtheit wahrnehmbar sein. Unmittelbar vor dem problematischen Themeneintritt im Pedal im T. 119 schrumpft der kompositorische Satz – eine einzigartige Situation in dieser Fuge - auf Einstimmigkeit; für die linke Hand ergibt sich eine zum Ziehen des 32'-Registers ausreichende Pause in der Dauer einer Taktzeit im 2/3-Takt.

⁸⁸ Die e-Moll-Fassung ist, ähnlich wie diejenige in a-Moll, im Hinblick auf den Manualumfang generell problemlos, in beiden aber zeigt sich der continuoartige Allegro-Allabreve-Abschnitt gewissermaßen als ein vielleicht eigens für die g-Moll-Fassung komponierter Implantat. In e-Moll muss das Es (Dis) im Pedal zur Verfügung stehen.

Manual nie aus dem Rahmen gerät? Dasselbe gilt für LübWV 7 (E-, D-, C-Dur), LübWV 8 (F-, E-, D-, C-Dur) und selbst für das mit dem großen Pedalsolo beginnende LübWV 10, das auf jeder Position zwischen C- und F-Dur spielbar ist.⁸⁹

So möchte ich das norddeutsch-barocke FPR grundsätzlich und im deutlichen Unterschied zum ChPR als in vielen Fällen eigens zum Transponieren konzipierte, die pädagogische Dimension nicht leugnende und vorrangig für das PSC-Idiom maßgeschneiderte „Transponierware“ definieren, was dem künstlerischen Wert dieses Repertoires und den Ambitionen heutiger Interpreten freilich nicht den geringsten Abbruch tut. Allerdings wird das Suchen nach der einzig wahren „Originalgestalt“ bzw. „Originaltonart“ oft gegenstandslos, da meist multiple Tonikapositionen explizit vorbestimmt zu sein scheinen, wobei die Prototypus-Fassungen als eine Art verschiebbare Matrix zu nennen wären.

Auf dieser Basis könnte auch eine Erklärung für den stets gering gehaltenen Modulationsradius⁹⁰ dieser Kompositionen zuwege kommen: Ähnlich dem Ausarbeiten des doppelten oder dreifachen Kontrapunktes muss der Komponist in transponierbar konzipierten Stücken gewisse Töne und Situationen meiden, um die Polyvalenz zu sichern. Im Fall von BuxWV 146 und LübWV 7 sind die Toniken d und g sowie C und D also für den „Prototypus“ vorberechnet. Die „wilden“ rücksichtslosen Transpositionen (e- und fis-Moll für BuxWV 146, E-Dur für LübWV 7) aber sind nur mittels einer zirkelschließenden Stimmung und wohl nur in der Domäne der PSC realisierbar.

Wie die Analysen zeigen, finden sich die MT-fremden Töne in entsprechenden, durch den „Prototypus“ entdeckten Tonikapositionen meist außerhalb der Fugenteile. Das lässt norddeutsche Präludien – ungeachtet ihres hohen künstlerischen Wertes – auch als praxisnahe Patchworks erscheinen, deren Teile (nicht aber die Gesamtheit) auf konservativen MT-Instrumenten auf mehreren beliebigen Toniken spielbar sind, wodurch ihr hochkarätiges polyphones Fugenmaterial vielfältig verwertbar wird. Eines der deutlichsten Beispiele für diese beabsichtigte Distinktion zwischen dem MT-Fugenmaterial und den wilden, beliebigen freien Teilen liefert das Präludium D-Dur des als Lübecker Jacobiorganist gestorbenen Georg Saxer. In den freien Teilen lassen die völlig „schamlos“ (d. h. weitab von jeglichen „Prototyp-Regeln“) exponierten Töne his, ais, eis, dis am ehesten an eine gleichschwebende Situation denken. Die fast 70 Takte lange Fuge meidet indes konsequent jegliche MT-fremden Töne insb. dort auffallend, wo sie sich in temporären Toniken e- und fis-Moll bewegt (vgl. Tt. 107-112).*

Das Temperierungs-Patchwork ist hier besonders auffällig, keineswegs aber singulär. Derselben Patchwork-Logik können wir durch den vorwiegenden Teil des FPR Saxers berühmterer Kollegen folgen, darunter neben bereits erwähnten BuxVW 137, 136 (in Tonika D), 139 (MT-Fuge mit interpolierter „Insel“ Tt. 45- 49 mit his, eis, ais, dis), 140

⁸⁹ Vgl. im T. 97 der Fuge die fehlerhafte Anomalie der Stimmführung im Bass und Tenor: Eine Verlegenheitslösung, die in E- und F-Dur unnötig ist; ähnlich die singulär große Entfernung Alt-Sopran, T. 109. Auch Brunchhorsts e-Moll-Präludium und Fuge sind z. B. in d und g gleichermaßen MT-typisch und konform mit dem Standard der Klaviaturnumfänge (lediglich T. 59 der g-Moll-Fassung verlangt im Bass eine – wiederum problemlose – Oktavtransposition des Fugenthemas bzw. manualiter-Ausführung).

⁹⁰ Auch das kühnste Beispiel des erweiterten Modulationsradius in Buxtehudes FPR (und somit seinem gesamten Tasten-Oeuvre), das *Präludium e-Moll* BuxWV 142, bewegt sich harmonisch eindeutig innerhalb der Prototypus-Grenzen. Sämtliche seiner MT-fremden Töne (nur dis, ais, dazu höchst marginal vorkommend eis) und die daraus gebildeten Akkorde samt ihrer Verhaltensweisen sind u.a. aus Weckmanns e-Moll-Manualiter-Werken, längst bekannt und somit absolut konventionell.

(in e-Moll *), 141 (in D-Dur *), 156, 145, 146 etc., weiters in Böhms Präludium und Fuge C-Dur, Bachs BWV 566 (auf der Tonika C-Dur) u.v.a.

Der Gedanke, daß die Fugen quasi zufällig, im Sinne des „stile antico“ eine derart engere Anlehnung an die MT aufweisen als die freien Zwischenteile, greift vom statistischen Standpunkt her gesehen, also zu kurz: Es geht um ein gewolltes Beachten der MT-Grenzen, einen absichtlich minimierten Modulationsradius und somit um eine gesteigerte Applizierbarkeit an den konservativ gestimmten Instrumenten, insbesondere Orgeln. Vielleicht wird das noch deutlicher bei einer anderen Form dieses Patchwork-Konzeptes, die mit dem MT-fremden Ton as zusammenhängt. Der statistische Überblick über das norddeutsche FPR legt einen entschiedenen Unterschied zwischen as einerseits und dis andererseits bloß. Während dis in Tonarten e-Moll, a-Moll usw. in aller Regel im Grunde *flächendeckend* vorkommt (d.h. verstreut von Anfang bis Ende der Komposition) und in anderen Tonarten als der *allererste* eingeführte MT-fremde Ton fast ausschließlich in freien Teilen erscheint, sind für das Auftreten des Tones as „Inselgruppen“ gegen *Ende* der g-Moll-Fugen * besonders typisch, aber auch im FPR anderer Tonarten wie in BuxWV 140, 145, 156 usw. (in diesen ausschließlich außerhalb der Fugenteile, in BuxWV 140 in d-Moll ein höchst fremder Ton!). Dies mindert keineswegs die Verwunderung darüber, warum gerade freie Kompositionen in g-Moll so oft mit as-Abschnitten angereichert wurden. Im deutlichen Gegensatz zur Verhaltensweise des Tones dis, wird as im FPR oft recht exponiert angebracht (z. B. auf der betonten Taktzeit als Grundstellung des Quintakkords As-Dur oder f-Moll, vgl. BuxWV 145, 149, Brunckhorsts/Bruhns' Präludium in g-Moll * usw.), während aber der gesamte Rest der Komposition den MT-Rahmen nirgends überschreitet.⁹¹ Solche „as-Inselgruppen“ fehlen unerwarteterweise in keiner überlieferten FPR-Komposition in g-Moll Buxtehudes, Böhms, Heydorns, Brunckhorsts⁹² und des jungen Bach (Frühfassung BWV 535a, hier die Fuge). Wieder im Unterschied zum obligaten Leitton dis in e-Moll usw. werden as-Abschnitte (oder nur Töne) quasi fakultativ verwendet, d.h. meist herausschneidbar, „umsegelbar“.⁹³ Wenn man von zirkelschließenden Temperierungstendenzen ausgehen wollte, wäre eine solche Schreibweise geradezu widersinnig.⁹⁴ Warum wird as im FPR „inselweise“ und dort aber „mutiger“ als dis angebracht? Warum erst als eine Art Extension der Fuge, nachdem diese bereits gut durchgeführt wurde?⁹⁵ Diese Logik ist bei dis inexistent und der Grund für diesen Sachverhalt ist m. E. darin zu suchen, daß der Ton as an norddeutschen Orgeln ohne Subsemitonien, im Gegensatz zum dis, nie wirklich

⁹¹ Die einzige nennenswerte Ausnahme: ein Moll-Septakkord in BuxWV 149, T. 126.

⁹² Von manchen Forschern auch Bruhns zugeschrieben.

⁹³ Dieser Unterschied ist noch so spät wie in Lübecks Clavierübung 1728 deutlich zu beobachten. Hat derselbe Komponist davor wirklich „originale Orgelwerke“ in e-Moll und E-Dur geschaffen (die auf anderen Toniken wiederum MT oder Prototypus-typisch sind)?

⁹⁴ Eine Bestimmung für Orgeln mit Subsemitonien as/gis halte ich für ganz unwahrscheinlich, gehören doch alle genannten Komponisten einer Zeit an, in der Subsemitonien aus der Mode waren. Dann wäre auch eher zu erwarten, daß ihre Vorgänger aus der Blütezeit der Subsemitonien wie Tunder, J. Praetorius, Weckmann... solche as-„Inseln“ in ihr FPR einfügten. Kühne enharmonische Situationen wie in J. Praetorius' 3. Versus aus dem *Vater unser* (as, gis, dis, es innerhalb desselben Taktes) hätten dagegen, wenn Subsemitonien in den Generationen Buxtehude - Böhm - junger Bach denn eine Rolle gespielt hätten, höchstens häufiger werden müssen als in der 1. Hälfte des 17. Jh., was ebenfalls nicht zutrifft. Die Verwendung der Pedaltaste As in Buxtehudes pedaliter-Opus spräche ebenso gegen Subsemitonien (seine Dienstorgeln verfügten nicht einmal über Fis und Gis).

⁹⁵ Vgl. BuxWV 148, 149, 150, sowie: Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude* (Kassel: Bärenreiter Verlag Kassel, 2007), 296. (zu BuxWV 149)

existent war. Das würde erklären, warum dieser Ton so gerne gerade in g-Moll (oder d-Moll bzw. F-Dur), wo er keinen vitalen Bestandteil der konkreten Tonalität darstellt, als eine quasi fakultative Extension angebracht wurde, was an PSC durch das Umstimmen eines einzigen Tones pro Oktave realisierbar ist. Das wird durch das statistische Ergebnis bestätigt: Zeitgleich mit dem mutigen, aber quasi fakultativen Gebrauch des Tones as sind im norddeutschen FPR Toniken extrem rar, bei denen as einen vitalen Bestandteil darstellen müsste (Es-Dur, f-Moll, Des-Dur...), d.h. sie sind auf c-Moll beschränkt und selbst hier, wie wir gezeigt haben, stets eine – wohl für PSC gedachte – Transposition des „Prototypus“.⁹⁶

Um vor auszugreifen: Verglichen mit der eben beschriebenen Anwendungsweise des Tones as in FPR zeigt die Statistik im norddeutschen ChPR ein ganz anderes Gesicht. Hier wird as nie als eine „fakultative Appendix“ am Ende der Abschnitte zugefügt, sondern (die Subsemitonien-Manier von J.Praetorius, Scheidemann...freilich ausschließend) kann überall vorkommen und wird als ein sehr „schlechter“ MT-fremder Ton behandelt: Reincken, Buxtehudes Schüler Bruhns, Erich und noch J.G. Walther sowie Bach in seinem *Orgelbüchlein* verwenden die Akkorde As-Dur und f-Moll in aller Regel in ChPL mit schmerzhaftem verbalen Inhalt, die entsprechenden Mittel zur kontrollierten Dosierung einsetzend.⁹⁷

Vom statistischen Standpunkt wird man den „Appendix“-Ton as in norddeutschen freien g-Moll-Stücken auch als unverhältnismäßig oft vorkommend bezeichnen, denn analoge Töne (die erniedrigte II. Stufe) sind in anderen Tonarten seltener: es in d-Moll, f in e-Moll, und b in a-Moll. Deshalb wäre evtl. wieder zu überlegen, ob PSC nicht das primäre Mittel für Aufführung dieser beliebten MT-fremden Zutat sind.

Einem besonderen Fall der as-„Insel“ begegnen wir in Bachs g-Moll-Fuge BWV 542/2 (Takte 71-89, neben as wird auch des eingeführt). Unser approximativer „Prototypus“ für erweiterte MT norddeutscher Orgeln erlaubt uns, diese Komposition in einem neuen Lichte zu sehen: Bis zum T. 71 und ab dem T. 89 finden wir keinen einzigen Ton außerhalb des MT-Rahmens (obschon die Weise, wie Septakkorde verwendet werden, eine perfekte -sc-MT als ideale Grundlage weniger plausibel erscheinen lässt). Im kurzen Abschnitt in den Takten 71-89 werden plötzlich mit MT-fremden Tönen as und des die wildesten Akkorde sehr auffällig angebracht (lange Tondauer, betonte Taktzeit): As-Dur, Des-Dur, f-Moll, b-Moll. Man darf vermuten, daß es sich um eine Extension der ursprünglichen Fassung handelt (T. 90, 1. oder 3.Viertel, oder T. 89, 3. Viertel, knüpft an T. 70 praktisch perfekt an *). Nun ist es interessant, den harmonischen Duktus dieser Komposition durch die Brille des „Prototypus“ zu analysieren: Wir wissen, daß von allen guten -sc-MT-Akkorden des b-Bereichs bei der Umstimmung auf den „Prototypus“ gerade c-Moll und Es-Dur am drastischsten an Qualität verlieren. Die Statistik zeigt, daß in der vermutlichen ursprünglichen Fassung von BWV 542/2

⁹⁶ Von Leyding ist in demselben Sinne ein Präludium in Es überliefert, das in C* und G* eindeutig dem „Prototypus“ entspricht und in F-Dur MT wird. Somit wäre die Position Es-Dur wieder als eine in die Domäne der PSC gehörende Parallele des BuxWV 146 oder LübWV 7, also als eine „wilde Transposition“, auffassbar. Tt. 99, 100 und 109 der G-Dur-Fassung liefern dabei treffende Beispiele, wie leicht die Anpassung an die Klaviaturnumfänge – ähnlich den überlieferten Manipulationen an der Pedalstimme in BWV 566, Tt. 127 bis 129 – durch Oktavtransposition oder Stimmentausch geschehen kann.

⁹⁷ ILK, kurze Dauer, unbetonte metrische Positionen, harmonisch bei vielen Autoren vorzugsweise als Septime b-as, die im „Prototypus“ um ca. 12-15 Cent weiter als in reiner MT ist, und somit der gleichschwebenden empirisch nahe. Darüber weiter unten mehr.

reine Quintakkorde der Subdominante c-Moll (= Grundstellung ohne Tritonus a-es bzw. sixte ajoutée) und der Tonikaparallele Es-Dur penibel ausgespart werden: Der - unglaublich! - erste Quintakkord Es-Dur steht in T. 61, c-Moll in T. 70.⁹⁸ Im interpolierten, harmonisch wilden Passus kommen dagegen ohne Bedenken zahlreiche Quintakkorde Es und c von gut erkennbarer Dauer vor (Viertelnoten). Diese statistische Diskrepanz spricht für eine zirkelschließende Situation der verlängerten Fassung, während die ausschließlich in der Nähe der Nahtstellen (Tt. 70, 89) vorkommenden c-Moll-Akkorde der „alten“ Fassung als eine Steigerung der Spannung erlebt werden können. Es überrascht nicht, daß auch der interpolierte Teil von einer analogen Dramatik der harmonischen Schritte zwischen den Quintakkorden As, Des, f, b beherrscht wird, diesmal in einer zirkelschließenden Logik, bevor der harmonische Duktus ab T. 91 wieder in den MT-Rahmen findet.⁹⁹ Die kurze, wohl ursprüngliche Fassung der Fuge BWV 542/2 könnte man anhand ihrer Kongruenz mit dem „Prototypus“ in den Zusammenhang mit dem Probespiel Bachs für die im Jahr 1720 frei gewordene Organistenstelle der Jakobikirche in Hamburg bringen.

Abschließend verdient unsere Aufmerksamkeit in diesem Kontext, daß dieses patchworkmäßige Zerfallen des FPR auf MT-Abschnitte und modernere freie Teile bei den Norddeutschen in aller Regel *einhergeht* mit dem Auftreten exklusiver PSC-idiomatischen Elemente, also solchen, die niemals im gesamten Zeitraum der norddeutschen Schule in ChPR auftraten. Pedaltriller im FPR finden sich nur in freien Abschnitten,¹⁰⁰ ebenso die für den Orgelwind recht problematische (unter Ad 5 besprochene) Vollgriffigkeit usw. Bei jungem Bach wird dieses Prinzip auch noch nach der Zweiteilung der Form auf Präludium und Fuge beibehalten: In BWV 549a sind Pedaltriller ausschließlich im Präludium sowie dem toccatischen Teil nach der Fuge (T. 45) anwesend. Das erweckt den Eindruck, daß freie pedaliter-Kompositionen in ihrer Gesamtheit eher für PSC bestimmte, mit freien Teilen zwischen den Fugen „angereicherte“ Arrangements sind, deren wertvolles Fugenmaterial jedoch offenbar auf eine maximale Verwendungsflexibilität ausgelegt wurde. Das wäre denn auch in Kongruenz mit der allgemein praktizierten „Selbstbedienung“-Tendenz der Tastenspieler dieser Jahrhunderte, worüber uns zahlreiche Quellen unterrichten.¹⁰¹

⁹⁸ Eine interessante Parallele bietet Bruhns' *Nun komm der Heiden Heiland*; die ersten flüchtigen c-Moll-Quintakkorde von sehr kurzer Dauer treten erst in Tt. 74, 75 auf, der überhaupt einzige Akkord längerer Dauer folgt im T. 104 sowie in der lebhaften plagalen Schlusskadenz. Diese Schreibweise als Zufall zu interpretieren scheint mir unmöglich.

⁹⁹ Analogen harmonischen Spannungs-Crescendi mittels Töne dis, aus, eis, as usw. begegnen wir im Bereich der erweiterten MT oft – sie gehen in anderen Temperierungsmilieus leider weitgehend verloren. Vom gesamten norddeutschen Pedaliter-Repertoire zeigt dies in knappster, konzentriertester Form wohl das Fragment in D-Dur von Bruhns: Innerhalb weniger Takte erleben wir einen harmonischen Crescendo-Decrescendo-Bogen, der im MT-Rahmen beginnt, erst im T. 8 das erste dis als Auflösung eines Vorhalts einfließt, ab T. 12 häufen sich die härteren Töne eis und ais, im T. 17 lockert das allerletzte dis die harmonische Spannung, um innerhalb des MT-Rahmens bis zum Schluss im T. 28 zu verbleiben.

¹⁰⁰ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Ausnahme von dieser Regel. Im Präludium g-Moll BuxWV 150, T. 36 * erscheint ein langer kadenzieller Pedaltriller mitten in der Fuge und stellt eine Art „Warnzeichen“ dar: der Kadenz folgt (T. 38) ein an MT-Instrumenten nicht spielbarer as&des-Abschnitt, womit die Patchwork-Logik erneut bestätigt zu sein scheint.

¹⁰¹ Vorworte des Scipione Giovanni um 1650 und davor Frescobaldis (Toccaten, Fiori Musicali) sind hierfür besonders explizit zu nennen, in Deutschland aber ist etwa Krebs' verkürzte Fassung der Toccata BWV 540 bezeichnend, im Bereich der norddeutschen pedaliter-Werke könnten Schaumkells Abschriften der Werke Scheidemanns genannt werden, oder vielleicht die von H. Keller, Beckmann, Syré und Rampe bereits erörterten Andreaskreuze in Walthers Exemplaren der LübWV 11 und 15. Bislang als Kopiermarken oder Registrieranweisungen diskutiert, könnten diese Andreaskreuze m. E. als Zeichen verstanden werden, an welchen Stellen anzuknüpfen ist, wenn die Kompositionen beliebig verkürzt oder auch verlängert werden sollen.

ChPR UND „PROTOTYPUS“

Für den „Prototypus“ als eine MT-Variante ist eine quintweise fortschreitende Verschlechterung der MT-fremden Dur-Akkorde des Kreuzbereichs charakteristisch: H (am wenigsten schlecht), Fis (schlechter), Cis (noch schlechter), Gis (=As, am schlechtesten, die Wolfsquint jedoch abgemildert). Diese Eigenschaft wiederspiegelt sich in dem quantitativen sowie qualitativen Sinne eindeutig in der Verwendung der MT-fremden Töne innerhalb des norddeutschen ChPR seit Buxtehude. In Buxtehudes ChPR kommt, wie bereits oben aufgelistet, fast nur dis vor, ais ist quantitativ ganz marginal; eis, his sowie doppelte Vorzeichen kommen nicht vor (in FPR jedoch regelmäßig).¹⁰² Hanffs überliefertes ChPR verwendet, den selben „Prototypus“-Regeln entsprechend, oft dis, aber ein einziges, mit TO versehenes ais und keine anderen MT-fremden Töne. Lübeck gestaltet seine dem Choraltext dienende Affektensprache in LübWV 13 sehr beeindruckend mit dem erwarteten quantitativen und qualitativen Gefälle dis-ais-eis (dis quantitativ vorherrschend, harmonisch insgesamt am „mutigsten“ eingesetzt; ais seltener und nach vorwiegend strengeren harmonisch-melodischen Bedingungen; eis ausschließlich in ILK des T. 155). Mit dem Schlussakkord E-Dur, im Prototypus einem der besten Akkorde überhaupt, entsteht eine den Choraltext wunderbar unterstützende, verklarte Atmosphäre.

Bruhns behandelt in seiner einzigen überlieferten Choralfantasie den Ton as ebenso dem Prototypus entsprechend, harmonisch gesehen als eine dominantische Septime und stets als unbetonte, kurze Notenwerte. Diese Septime (b-as) wurde im Prototypus -wie bereits erwähnt- zu einer sehr brauchbaren Septime. Ausgespart bis zur erweiterten Schlusskadenz wird as dagegen in der Rolle der merklich gespannten Mollterz f-as (ab T. 135). Hier wird dieser abgemilderte MT-fremde Ton mit je einer flüchtigen Sechszehntelnote pro Takt (auf der unbetonten 2. oder 4. Viertelnote) extrem sparsam dosiert. Der Affekt der Sehnsucht nach dem Erlöser wird dadurch sehr überzeugend dargestellt.¹⁰³

Ein weiterer Komponist der Buxtehude-Schule, Daniel Erich, verwendet in zwei seiner dreien erhaltenen ChPR-Werke dis und ais in der Prototypus-typischer Weise. In der Bearbeitung des Bussliedes *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* wechselt er ebenso Prototypus-typisch zum as-Bereich und erzeugt dadurch äußerst effektiv die dem Text angemessene reuevolle Atmosphäre. Der Ton as wird stets ILK-gebunden angewandt, bis auf ein einziges Mal (dort als die bereits bekannte dominantische Septime b-as).

Nun wird bei einem konkreten Werk kaum je beweisbar, ob es denn „für reine MT oder nicht“ gedacht war, beispielsweise für Buxtehudes BWV 210, Tt. 168, 172, 179, 190 mit exponierten Tönen dis und ais (der schmerzvolle Choraltext über das Leiden Christi). Aber die Statistik lehrt uns, daß es kein Zufall ist, wenn von Komponisten dieses Stilbereiches nicht wahllos beliebige MT-fremde Töne verwendet wurden, sondern die ausgewählten Töne dis, ais, eis, die nach bestimmten Verhaltensregeln auftreten. In

¹⁰² BuxWV 194 * und 195 sind transponiert überliefert, as ist nur in BuxWV 185 und 201 wirklich anwesend, und zwar Prototypus-typisch.

¹⁰³ Bereits oben erwähnt wurde das Aussparen des (im Prototypus gespannten) c-Moll-Quintakkordes. Diese reine Subdominante (ohne Tritonus es-a, der die Imperfektion der Mollterz empirisch weniger beurteilbar macht) erscheint flüchtig erst in Tt. 74, 75, eigentlich aber erst im T. 104.

diesem Sinne würde ich BuxWV 210 lieber im Kontext des Prototypus als der reinen MT betrachten: So wirkt der dargestellte Schmerz in den erwähnten Takten 168 u. ff. nicht brutal, sondern veredelt, die Güte des aus Liebe zu den Menschen leidenden Gottes trefflich darstellend. Auch am Beispiel des BuxWV 194 wurde unter Ad 7 gezeigt, wie mithilfe des „Prototypus“ der Zusammenhang zwischen den kompositorischen Mitteln und dem Affekt der Choraltexte * nachvollziehbar wird.

Zu einer Überraschung während der Forschung kam es, als die Analysen und Statistiken Bachs Orgelbüchlein eindeutig als einer Prototypus-Form zugehörig definierten¹⁰⁴. Um einige Nuancen freilich weiterentwickelt als Zwolle 1721, könnte diese Prototypus-Form etwa zwischen Preus 1729 und die sogen. Händel-Stimmung anzusiedeln sein. Den Rahmen des Vortrags beachtend sei hier nur erwähnt, daß die Verhaltensweisen der MT-fremden Töne dis, ais, eis, as, des... in quantitativer sowie qualitativer Hinsicht statistisch eindeutig sind,¹⁰⁵ ebenso die Wahl der Tonikapositionen samt ihrer vorkommenden Akkorde: Die Tonalitäten Es-Dur und f-Moll (im Prototypus beide sehr schlecht¹⁰⁶) bleiben z.B. ausschließlich den allertraurigsten Chorälen vorbehalten und sleten.¹⁰⁷ Die Deutung des verbalen Inhalts der Choraltexte stimmt perfekt mit den gewählten harmonischen Mitteln überein.¹⁰⁸

Vor diesem Hintergrund könnte es als verständlich angesehen werden, daß der junge Bach in seinen Orgelwerken keine wirkliche Parallele zu Buxtehudes pedaliter-Präludium fis-Moll schuf, wogegen freilich im manualiter-Bereich z. B. die relativ frühe Cembalotoccata in fis-Moll BWV 910 vorliegt. In der Tat entspricht sein FPR noch in der Weimarer Zeit dem eben erwähnten Stadium des Prototypus¹⁰⁹ aus dem Orgelbüchlein, das symbolisch etwa folgendermaßen veranschaulicht werden könnte:

es rein b rein f rein c -1/4sc g -1/5sc d -1/5sc a -1/8sc e rein h -1/4sc fs -1/4sc cs -1/4sc
gs

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Alle obigen Punkte des Vortrags zusammenfassend könnte man sagen, daß sich seit der Mitte des 17. Jh. die Gattungen FPR und ChPR in instrumentalidiomatischer

¹⁰⁴ BWV 601 scheint jedoch eine Ausnahme zu bilden; seine harmonische Sprache erscheint weniger erwartet

¹⁰⁵ So wird z.B. in BWV 608 * zwar eis verwendet, aber stets ILK-gebunden (c.f. im Pedal!), als die kürzesten, unbetonten Rhythmuswerte in dissonanten Akkorden mit Tritonus; ais ist erwartungsgemäß insofern um eine Spur »emanzipierter«, als er zwar unter denselben Bedingungen, aber auf der 1. Taktzeit stehen darf.

¹⁰⁶ Für die frühe Partita BWV 766 in f-Moll trotz dem dankbar-positiven Choraltextinhalt wäre das geradezu ein zusätzliches Indiz für ihre vorwiegende Zugehörigkeit dem PSC-Bereich.

¹⁰⁷ Es-Dur erscheint im Orgelbüchlein (ebenso im ChPR J. G. Walthers) nur ein einziges mal: O Mensch, beweine BWV 622 (Walther aber: Erbarm dich mein, o Herre Gott), mit der Subdominante As-Dur nur für den Affektgehalt des tiefsten Schmerzes brauchbar. Und Tonika f-Moll: *Ich ruf zu dir* BWV 639, auch Fragment *O Traurigkeit, o Herzeleid* BWV Anh. 200, vgl. auch das ChPR J. G. Walthers...

¹⁰⁸ Z. B. ist in BWV 640, In dich hab ich gehoffet, Herr, beim Text »*daß ich nicht zuschanden werd*« die deutlich stärkste Konzentration der Töne eis, ais und dis feststellbar, während der Text »*in deiner Treu, mein Gotte*« von allen MT-fremden Tönen zuerst nur dis zuläßt und daraufhin mit dem im Prototypus sehr guten E-Dur-Akkord endet.

¹⁰⁹ Bachs Präludien und Fugen wie etwa BWV 551, 545, 546, 532, 533, 548, 541, 536, 564 u.a. gehören mit ihrem konsequenten Verwendungskanon für Töne dis, ais, eis, as, des etc. sämtlich der Bandbreite des Temperierungsidiums verwässerter MT-Formen an. Unnötig zu sagen ist, daß mit diesem Temperierungsidium der Affektgehalt der Kompositionen (beispielsweise eines »Passions«-Präludiums c-Moll BWV 546 mit seinen gespannten Harmonien c-Moll, f-Moll...) hervorragend unterstützt wird.

Hinsicht voneinander abzugrenzen begannen und somit eine gewisse Emanzipation im Sinne der Zugehörigkeit zu ihren spezifischen Instrumentarien demonstrierten. Durch zahlreiche, seitens der Komponisten respektierte „Eintrittsverbote“ für gewisse instrumental-idiomatische Elemente wurde die Eigenständigkeit beider Gattungen gewährleistet. Dadurch erklärt sich vollständig die Absenz der Pedaltriller, moderner Tonikapositionen, vollstimmig knallender Akkorde usw. im ChPR, andererseits im FPR das Fehlen jeglicher Orgelregistrierungen, der simultanen Zweimanualigkeit oder etwa des solistischen Gebrauchs der 2^e-Pedalregister.

Vielleicht konnte durch obige Ausführungen auch plausibel gemacht werden, daß die Funktionalität des FPR, auch jenseits einer Aufführung an den Orgeln, vollständig erklärbar sei. Sie besteht aus Summe mehrerer Interessen:

- künstlerische Kommunikation zwischen den Musikern
- Musizieren im häuslichen Milieu mit seinen zahlreichen Erscheinungsformen „privater Musikgesellschaften“
- künstlerisch höchst stimulierendes spieltechnisches Studienmaterial künftiger Tastenspieler (Sowohl Manual als auch Pedal sind an PSC präziser und strenger als an der Orgel im Hinblick auf Nuancen des Toucher, des Rhythmus, der Ornamente und Affekte.)
- lebenslange Auseinandersetzung mit dem Tonsatz, der Kunst der gezielten Erregung bestimmter Affekte und besonders mit der Polyphonie, deren Früchte später in die (improvisierende) Orgeltätigkeit sowie in Ensemblekompositionen einfließen. Ebenso lebenslange und an den Umkreis weitergegebene Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Stilmitteln wie modernsten, an der Orgel nicht realisierbaren Tonnarten, sowie mit der Transposition
- hochkarätiges Material für beliebige, jedoch kaum „integrale“ Verwendung an Orgeln anstatt eigener Improvisationen (noch Bachs Cembalotoccaten und WTK wurden in diesem Kontext erwiesenermaßen an der Orgel verwertet)
- eine Form der „public relations“ gegenüber den in aller Regel über (P)SC verfügenden Liebhabern. Die gedruckten Tastenwerke der Zeitgenossen Buxtehudes, etwa Reinckens *Galante Orgelstücke*,¹¹⁰ Lübecks *Clavierübung*, Kriegers *Anmuthige Clavierübung*... dokumentieren diese Ambitionen hinreichend.

Rückblickend könnte man fragen, ob die klangliche Ästhetik des neobarocken Zeitalters nicht allzu subjektiv von der Idee geprägt war, eine ideale Orgel ausgerechnet für das freie Repertoire zu schaffen. Mit ihren schrillen Aliquotstimmen und Plena, der starren Windversorgung und grundtonlosem „polyphonen“ Zungenklang scheint dieses Zeitalter seiner unbewussten Sehnsucht nach einer für die Orgel utopischen klanglichen Transparenz des PSC-Typus nachgegeben zu haben. Vielleicht wäre es anders gekommen, wenn auf das ChPR mit seiner unglaublichen Vielfalt und Poetik der Soloregistrierungen, Echowirkungen und des zuweilen hypnotisch tiefen, warmen Ausdrucks des grundtönigen Prinzipal- sowie Zungenklangs fokussiert worden wäre. Doch bereits seit dem 19. Jh. galt das allgemeine Interesse derart eindeutig dem FPR, daß noch in heutiger Zeit Pier Damiano Peretti feststellen musste, wie sehr freie Stücke „in der Gunst der Organisten

¹¹⁰ Vgl. Pieter Dirksen, *Johann Adam Reincken*, ..., 3.

nach wie vor weit vor den großangelegten choralgebundenen Stücken angesiedelt sind. Letztere sind de facto exklusives Spezialterrain einiger „Spezialisten“ und erscheinen selbst in Prüfungsprogrammen eher selten“.¹¹¹ Sehr bezeichnend für die Genese dieses Sachverhalts ist die Einschätzung des ChPR Buxtehudes in Spittas Bach-Monographie: „Es war sehr gegen den Vortheil des Meisters, daß von den wenigen seiner Compositionen (...) die meisten grade Choräle sind. Hierdurch bekommt man von seiner Bedeutung ganz schiefe, oft ungünstige Vorstellung. Seine Stärke ruht (...) vor allem in der reinen, durch keine poetische Idee beeinflussten Instrumentalmusik.“¹¹² oder „Buxtehude, an tiefer Erfassung des Chorals und an ruhiger Schönheit Pachelbel weit nachstehend (...)“¹¹³ sowie „Buxtehude (...) der größte Romantiker. Von seinen Chorälen einmal abgesehen, gibt es sehr wenige Stücke von ihm, in welchen dieser Zug nicht hervorträte.“¹¹⁴

Anhand einiger überaus erfolgreicher Projekte der letzten Zeit im Sinne der Restaurierung und Rekonstruktion historischer norddeutscher Barockorgeln und der daraus resultierenden musikalischen Erlebnissen sowie der ChPR-Diskographie mit hervorragenden Interpreten, bestehen beste Hoffnungen, daß dem umfangreichen norddeutschen choralgebundenen Oeuvre im vollen Umfang die gebührende Präsenz in der heutigen Orgelkultur und -pädagogik gesichert wird. Zugleich wartet auf die Interpreten und auf die begabten „Instrumentenmacher“ eine wunderbare künstlerische Herausforderung: Norddeutschen freien Meisterwerken, neben Aufführungen an den Orgeln, ihre Urheimat an Saitenclavieren mit Pedal wieder zu schenken.

POVZETEK

Severno nemški baročni repertoar za glasbila s tipkami in pedalno klaviaturo ne predstavlja nujno izključne orgelske glasbe, kot so mislili od 19. stoletja naprej. Baročni sodobniki teh skladb niso izrecno imenovali »orgelska glasba«, marveč so bili v rabi krovni izrazi kot »Clavierstücke«, »Claviersachen«, »Tabulaturstücke« itd. Mnogi baročni viri opisujejo strunska glasbila s pedalno klaviaturo kot samoumeven del takratne glasbene kulture, zato se zdi umevanje teh glasbil kot zgolj »vadbena orodja« za organiste preozko. Številne razlike v strukturi med koralnimi in »svobodnimi« skladbami kažejo, da gre za dve ločeni zvrsti, pri čemer se koralne obdelave izrecno prilegajo hanzeatskim zgodovinskim orglam, medtem ko preludiji in tokate itd. docela pripadajo idiomu pedalnih čembalov in

klavikordov. Analize celotnega severnonemškega repertoarja pedaliter so vključevale kategorije kot: kompatibilnost skladb z uglasitvami orgel, obsegi klaviatur in orgelskim zračnim sistemom, idiomatske primerjave med polifonijo oz. nasploh strukturo glasbenega stavka v »svobodnih« in koralnih skladbah. Številni elementi se nikoli ne pojavljajo v obeh zvrsteh hkrati, marveč dosledno pripadajo le eni (npr. pedalni trilčki v svobodnem repertoarju ali do 13 taktov dolgi diskantni toni v koralnem). Iz tega vidika dveh ločenih zvrsti je bilo osvetljeno tudi vprašanje uglasitev. Omenjena dognanja vnašajo v izvajalsko prakso tega repertoarja docela nove razmere in kaže se potreba po rekonstrukciji izumrlih pedalnih glasbil s tipkami. To bo omogočalo oz. vodilo v nadaljnje, tako umetniško kot znanstveno, poglobljeno odkrivanje tega novega področja.

¹¹¹ Pier Damiano Peretti, „'...mit Lust und Liebe Singen' Dieterich Buxtehudes 'Choralfantasien' - ein aufführungspraktischer Exkurs,“ *Organ* 3 (2007): 18.

¹¹² Vgl. Beckmann, *Die Norddeutsche Schule*..., 302, 303.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

Joel Speerstra

Göteborg Organ Art Center, University of Gothenburg
Göteborgski center za orgelsko umetnost, Univerza v Göteborgu

„Einen guten Flügel und auch ein gutes Clavicord haben“: some reflections on the importance of keyboard-instrument landscapes

»Imeti dober klavir ali dober klavikord«:
nekaj razmišljanj o pomembnosti
razgledovanja po instrumentih s tipkami

Prejeto: 18. julij 2011
Sprejeto: 9. september 2011

Received: 18th July 2011
Accepted: 9th September 2011

Ključne besede: klavikord, cembalo, organologija, haptični vtisi, umetniško raziskovanje

Keywords: clavichord, harpsichord, organology, haptics, artistic research

IZVLEČEK

Študij haptičnih povratnih informacij v zvezi z različnimi zgodovinskimi instrumenti s tipkami postavlja vprašanje, zakaj je C. P. E. Bach med drugim spodbujal praktične glasbenike, da se posvetijo fenomenologiji mnogovrstnih instrumentov s tipkami in da se tako na vseh ustrezno verzirajo.

ABSTRACT

Studying the haptic feedback of various instruments within a historical keyboard instrument landscape raises questions about why C. P. E. Bach, among others, encouraged practicing musicians to engage with the phenomenology of multiple keyboard instruments, in order to develop musicianship at all of them.

I recently heard an American radio interview with a young pianist who had just flawlessly recorded, in a single take, a half-hour long work of Franz Liszt for her new CD. She played it through in the studio a second time, just to be sure she had everything, but she wound up using the first take because she was passionate about recording what was true to her live performance. Her interviewer eventually asked her a leading question about why she had chosen the piano in the first place. The young pianist's answer stopped the interviewer in her tracks. She said she was often not all that excited about

the piano. Radio silence. Followed by what I can only describe as spluttering. Eventually, an incredulous follow-up question: “You just said you don’t like to play the piano?” The young woman rephrased herself, saying that she loved symphonic music more than piano music, but that the piano (as a musical tool) could come closest to making the kind of music she wanted to make.¹

I remember immediately thinking that Franz Liszt probably felt exactly the same way about the piano. He followed his own quest for expressivity in keyboard instruments. While pianos literally piled up in his front hallway, given to him by builders who hoped for free publicity from his concerts, Liszt himself was engaged directly in the design of an instrument that, we must assume, was motivated by a personal craving for more expressivity and tonal breadth than the piano alone could give him. The resulting clavichord consists of a grand piano by Érard sitting on a box with the same wing-shape as the piano and containing a French art harmonium by Alexandre. I count myself very lucky that I was able to play this instrument briefly several years ago while it was under restoration, and I still vividly remember the thrill of being able to play a chord on the reedy and clear Érard piano, and just as the sound nearly died away, begin filling the bellows of the Alexandre harmonium. It seemed literally possible to create a percussive piano chord whose afterglow never completely died away, seamlessly blending into the sound of the harmonium.

These two stories about Liszt have something in common. Each of them involves friction between the worldview of the music-producer and the worldview of the music-consumer. In the first case, we have a young musician who is trying to realize her musical potential and understands that the physical instrument is an imperfect tool for that realization, while the interviewer represents us music consumers, who begin with the assumption that this Liszt piece already exists inside all Steinway grand pianos and the musician’s only job is to push all of the right buttons to let it out for us. Standardized instrumentation and interpretation in modern recordings only strengthens this consumer view that the piece of repertoire is a kind of monument that has its own life separate from the performers.

In the second case, we might be forgiven for thinking from the musical consumer’s perspective that the “real” instruments that created Liszt’s career are those commercially-built pianos in Liszt’s hallway, each surrounded by a thoroughly modern aura of marketing hype and brand loyalty. The public created a legendary sideshow out of the musician-hero Liszt’s jousting battles with these great commercial pianos in his public concerts: who would win, man or machine? Was it a successful concert if no strings had broken? Yet Liszt himself probably saw these instruments in much the same way as our young modern pianist—as tools, with strengths, weaknesses and limitations to be used to develop his musicianship and communicate it with an audience. If he saw these pianos as static cultural monuments, as “givens” only to be used to deliver a specific repertoire, would he have been so personally engaged in a search for new sound in the construction of a clavichord for himself?

¹ 22-year-old Yuja Wang as interviewed on NPR’s Weekend Edition Saturday on January 23, 2010, after her debut CD *Sonatas and Etudes* garnered a Grammy Award nomination. David Patrick Stearns in the April 25, 2010 *Philadelphia Inquirer* commented as well on this moment in her interview: “Wang shocked National Public Radio listeners by saying she doesn’t necessarily love her chosen instrument, but that’s not quite what she meant. She’s about self-expression, and piano happens to be her best way of achieving that.” Accessed on February 10, 2011, <http://www.yujawang.dreamhosters.com/?cat=3&paged=2>.

And yet Liszt's claviorganum is really just the combination of two, well-developed commercial instruments both from the same time-period and aesthetic, which is, of course, why they blend together acoustically so perfectly. But the experience of physically combining the two instruments is extremely intriguing. The musician learns to create long arching melodic lines on the harmonium. It has a wickedly challenging stop called "expression" which, when drawn, bypasses the normal reservoir bellows, and sends the air under pressure created by the feet directly to the reeds. Anything you do with your feet affects the tone, its pitch, its strength, and its sustaining quality. If you pump it like a normal pump organ as if you were stomping grapes or walking on an exercise machine, you hear each rhythmic pump, wah, wah, wah, waaaah like a seasick tremulant. You must learn to tramp the bellows with overlapping movements from foot to foot, so that one pedal is always moving down, and then you have to learn at the same time, to do this while gradually increasing and decreasing the wind pressure to make dynamic contrasts. This challenge develops in the musician a really physical sense of responsibility for the creation of the tone and the development of the dynamic line. Combine this already well-developed harmonium with the quick percussive virtuosic passagework possible at the Érard piano and one has a high-quality aesthetically coherent musical tool that is also infinitely challenging and inspiring musically and technically for the performer. One probably even plays the piano differently for the experience of the harmonium, finding ways to create longer more expressive lines and greater dynamic contrasts at the piano through the inspiration of the harmonium's possibilities. I have experienced first hand as a teacher that when you develop your harmonium skills you will look for and find more ways to be expressive at the symphonic organ because you have had the physical experience of being responsible for, and in infinite control of, dynamic shaping. But, because this claviorganum of Liszt's was so commercially unviable, almost no one knows about it today.

When we turn to the earlier keyboard repertoire, with which our June 2010 conference in Ljubljana was engaged, there is a clear and inviting parallel to be drawn with Carl Philip Emanuel Bach's admonition that we should play everything interchangeably on the harpsichord and the clavichord.

Every keyboardist should own a good harpsichord and a good clavichord to enable him to play all things interchangeably. A good clavichordist makes an accomplished harpsichordist, but not the reverse.²

But from the music-consumer's point of view, many of us have been trained to place a high cultural value on knowing that we are listening to a piece of music on the right instrument. From the very beginning, the early music movement also had both "producing" and "consuming" participants. The consumers were trained to buy recordings that were marketed as "authentic" and therefore culturally more important. Then the third axis was heard from, loud and clear. The musicologists delivered the message to both producers and consumers that "authenticity" was not attainable. It involved too many unknowables, not just about whether the instruments and their playing techniques were accurately replicated, but also whether we could ever be sure that with our modern

² Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. William J. Mitchell (New York: Norton, 1949), 37.

sensibilities we were perceiving the music in the same way as those who listened to it hundreds of years ago. By the late 1980s, The early music movement had universally adopted the term “historically-informed performance practice” to reflect our now more mature, if not downright chastened, understanding of the complexities of recreating music from past eras, and treated the term “authentic” with understandable caution and nuance.³

In a recent dissertation on the problems of historically-informed performance practice using the case study of the reconstruction of a performance practice for the E Major Flute Sonata BWV 1035 of Bach, the flutist and musicologist Lena Weman Ericsson captures a new way of relating to the concept of authenticity. She turns to a branch of music philosophy called contextual musical ontology.

Contextual musical ontology is a branch of the philosophical field of music ontology. Music ontology can be briefly defined as the study of different existing musical elements that constitute a work and the relationships that hold them together. The definition of music ontology can also be formulated as the study of “...what kind of thing is a musical sound or a musical work?” Even more precisely it can be expressed as “...what exactly is a work of music. When is a work A the same as work B...? What is the relation between a work and a (true) performance of it?”

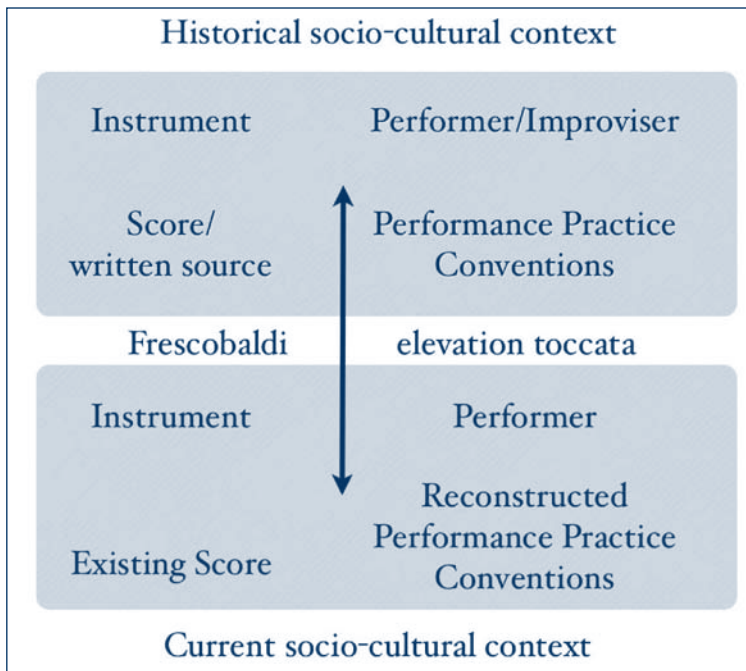
A central question for music ontology is in other words the relationship of the performance to the work... contextual music ontology views the work as made up equally of the notation and the performance. Contextual music ontology adds the requirement of performance. A fundamental idea within contextual music ontology is, as the name implies, that the musical work is a cultural phenomenon that is dependent on its historical socio-cultural context and though the work presupposes its performance it must take into account the context and in particular the part of the socio-cultural context that consists of historical performance practice conventions.⁴

From the contextual-music ontological perspective, the work doesn't exist if it is only on paper. For the work to exist it must exist in performance, and then being authentic, ontologically, to the work, can be judged on a kind of sliding scale. One can be more or less ontologically authentic to the work depending on how close we can reproduce factors that surrounded the work in its original context. We can learn more, for instance, about the performance practice conventions that were part of the musical culture at the time of the work's generation, and that simply didn't need to be written down at the time. *Notes inégales* in French baroque music for instance, was a conventional way of playing dotted rhythms in scales even when the note picture gives those scalar passages in simple eighth notes. Not knowing this, and playing straight eighth notes, we are being less ontologically authentic to the work.

Picture 1 attempts to give a simple map of the interactions between some of these factors.

³ See for instance Taruskin, Richard. *Text and Act*. New York: Oxford University Press, 1996.

⁴ Lena Weman Ericsson, *...the world in a skater's silence before Bach, 'Historically Informed Performance Practice in the Perspective of Contextual Musical Ontology; Illustrated through a Case Study of Sonata in E major, BWV 1035, by J. S. Bach* (Dissertation, Sweden, Luleå University of Technology, 2008), 13–14.



Picture 1: a work in its socio-cultural contexts.

If the work in Picture 1 is an elevation toccata by G. Frescobaldi, then the figure helps illustrate just how complex our task is as keyboardists when we are engaged with historical repertoire. The elevation toccata is a work with a high degree of dependence on its historical socio-cultural context. In the upper box, representing the work's original context, the score does not specify organ, but the work is meant for the organ, and not just any organ, but the Italian Baroque organ that Frescobaldi knew, and these organs have a stop called a *voce humana*, which is a second principal stop, slightly and gently detuned so that when it is used with the façade principal stop it creates an undulating, complex, almost random vibrato that is supposed to mimic the human voice. A modern pipe organ with a Principal 8' on high wind pressure and the tremulant turned on produces about as different an effect aesthetically from an Italian *voce humana* on low wind pressure as jet skiing differs from sailing. The elevation toccatas traditionally had this registration, which heightens the expressivity of their extensive use of chromaticism. Among the unwritten performance-practice conventions for this particular tradition, elevation toccatas were played or improvised during the celebration of the Roman Catholic mass in conjunction with the elevation of the host for adoration and were probably intended to create a meditative musical picture of Christ's suffering on the cross.

Our task as modern performing musicians, if we take on the responsibility of being ontologically authentic to the work, is to translate as much of the upper box as possible to our current socio-cultural context in the lower box. An Italian organist friend recently

sat in the jury of an organ competition where one of the contestants had read the word Toccata in the title, and played a Frescobaldi elevation toccata with full plenum registration and an aggressive *affekt* suitable to a powerful dynamic North German organ toccata, blissfully unaware of anything to do with the piece's original context. From the note picture alone, she was not wrong, and apparently it was a convincing performance, although wildly jarring to listen to if you knew and loved the tradition, because music-ontologically, the organist had been ignorant of almost all of the work's unwritten performance-practice conventions, and the performance, therefore was as far from authentic as it was possible to come without actually going ahead and playing it on a marimba. In fact, a marimba performance with the intention of recreating the piece's "beingness" as a specific liturgical musical act, might be judged as more authentic.

Let's look again at C. P. E. Bach's description, this time in a little more of its original context.

Every keyboardist should own a good harpsichord and a good clavichord to enable him to play all things interchangeably. A good clavichordist makes an accomplished harpsichordist, but not the reverse. The clavichord is needed for the study of good performance, and the harpsichord to develop proper finger strength. Those who play the clavichord exclusively encounter many difficulties when they turn to the harpsichord. In an ensemble where a harpsichord must be used rather than the soft-toned clavichord, they will play laboriously; and great exertion never produces the proper keyboard effect. The clavichordist grows too much accustomed to caressing the keys; consequently, his wonted touch being insufficient to operate the jacks, he fails to bring out details on the harpsichord. In fact, finger strength may be lost eventually, by playing only the clavichord. On the other hand, those who concentrate on the harpsichord grow accustomed to playing in only one color, and the varied touch that the competent clavichordist brings to the harpsichord remains hidden from them. This may sound strange, since one would think that all performers can express only one kind of tone on each harpsichord. To test this truth ask two people, one a good clavichordist, the other a harpsichordist, to play on the latter's instrument the same piece containing varied embellishments, and then decide whether both have produced the same effect.⁵

Bach sets up oppositions to show that both instruments have their strengths, but both instruments have weaknesses as well, (and he goes on to praise the new piano, but warns that its touch needs to be very carefully worked out in order to take advantage of its best traits). Although the clavichord is praised for generating technical and musical knowledge that helps get a different kind of sound out of the harpsichord, the musician who limits herself to the clavichord alone also develops habits that leave her less than a well-rounded keyboardist. The knowledge that a keyboardist possesses in order to be well rounded can only be found in the space *between* these two instruments, in a personal and hands-on exploration of more than one keyboard instrument.

From the music-ontological perspective, could authenticity to a specific work include the performer's training at multiple keyboard instruments? C. P. E. Bach seems to be

⁵ Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. William J. Mitchell (New York: Norton, 1949), 37.

saying this about his own time, where there is a landscape of keyboard instruments⁶ from which the skilled keyboardist needs to draw knowledge to inform performance. Thinking about Weman Ericsson's work in relation to the themes of our conference, I would like to suggest that, for keyboard players in each historical period, we can add a demand to both the upper and lower boxes of Figure 1: "skills gained at one keyboard instrument, expressed at another." An ontologically authentic approach would then be as simple and challenging as the following, admittedly leading, questions: Is it possible to give an ontologically authentic performance of Cesar Franck's Choral in B Minor on the organ with no experience of the French art harmonium? Is it possible to authentically perform C. P. E. Bach's Württemberg Sonatas on the harpsichord with no experience of the clavichord?⁷

Would this way of thinking shed new light on some old problems? The discussion still goes on about whether the pedal clavichord or the organ is the appropriate vehicle for J. S. Bach's trio sonatas. Johann Nikolaus Forkel's biography of Bach calls them "Six Sonatas, or Trios, for two keyboards and obbligato pedal. Bach composed them for his eldest son William Friedemann, who, by practising them, prepared himself to become the great performer on the organ that he afterwards was."⁸ Debating the "appropriate" instrument for performance is a music-consumer's question. From the producer-perspective, however, that final phrase "to become the great performer on the organ that he afterwards was," points directly to knowledge gained at one keyboard instrument in order to be used at another. Can a musician give an authentic performance of the Trio sonatas *on the organ* with no experience of the pedal clavichord?

And what kind of knowledge are we really talking about? The historical harpsichord, clavichord, organ and fortepiano in different times and socio-cultural contexts created time-specific landscapes of instruments, each reflecting the same technology of the moment, and each sharing similar tonal qualities and visual aesthetics, but each with different qualities, too, that led to a varied key-touch experience on each of them. This key-touch experience is currently being discussed in our field in terms of haptics. Haptics is literally the study of information we receive from our fingertips. An example of a haptic project we can all relate to: the Apple company spent a good deal of time and money doing haptic research in order to get the right feeling for their new laptop computer track pads. The surface has to be smooth enough to be pleasant to touch, but resistant enough to give us haptic response about starting and stopping a gesture, and there is a psycho-haptic response as well, because our eyes see the result of our gesture on the screen and it effects how we perceive or are aware of the sense data we receive from the track pad. On keyboard instruments, haptics involves not only information from the touch and feel of the keyplate material, but also the infor-

⁶ Bach also knows that the keyboard landscape is even broader. He says: "Of the many kinds [of keyboard instruments], some of which remain little known because of defects, others because they are not yet in general use, there are two which have been most widely acclaimed, the harpsichord and the clavichord." Bach, *Essay*, 36.

⁷ In this discussion we must keep in mind what Weman is quick to point out elsewhere in her dissertation: an ontologically authentic performance doesn't automatically have to be musically convincing, and the corollary is also certainly true!

⁸ "Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal. Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist." Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk* (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802), 60.

mation we receive about the way that the key is depressed and “psycho-haptically” how the resulting sound of both the action and the instrument seems to be related to that touch information. Some kinds of action noise, for instance, may be relevant for haptic feedback to the performer even if it isn’t necessarily actively perceived by the consumer.

The action of the clavichord gives an unusually high amount of haptic feedback coupled to acoustic feedback. A clavichord key pivots on a balance pin so that when the front end is depressed, the back end rises where a tangent (a standing triangle of metal, usually brass), is pushed against a pair of strings. This action defines the string length (and therefore the pitch) by making the second node point with the bridge, and gives the strings the energy to set them vibrating, as long as the tangent stays in contact with the strings. There is no bottom to the key action. If the key is played with more force or velocity, the sound is louder and the key usually travels deeper, and if it is played with less force or less deeply, the sound is quieter. If it is played and then pushed down further and relaxed a bit, and this process is repeated, the player can make a vibrato called *Bebung* in German, because she is literally altering the string tension enough to change the pitch. This action is difficult to control, and one technique that seems to work with many students can also be found described in Forkel’s biography of Bach, and further elaborated on by his student Griepenkerl.⁹ If you stand some of the natural weight of your arm on one finger, and “walk” that weight to the next finger without picking up your arm, it is possible to make a musical figure where the first note is louder than the second, and then there is a small natural articulation as the arm moves the hand to a new position for the next figure. The so-called Baroque musical rhetorical figures and their names (*circulatio*, *transitus*, *figura corta*, to name a few) have been used in an ongoing performance practice experiment I have been carrying out with myself and students to see how this way of figural playing affects tone production and performance at the clavichord.

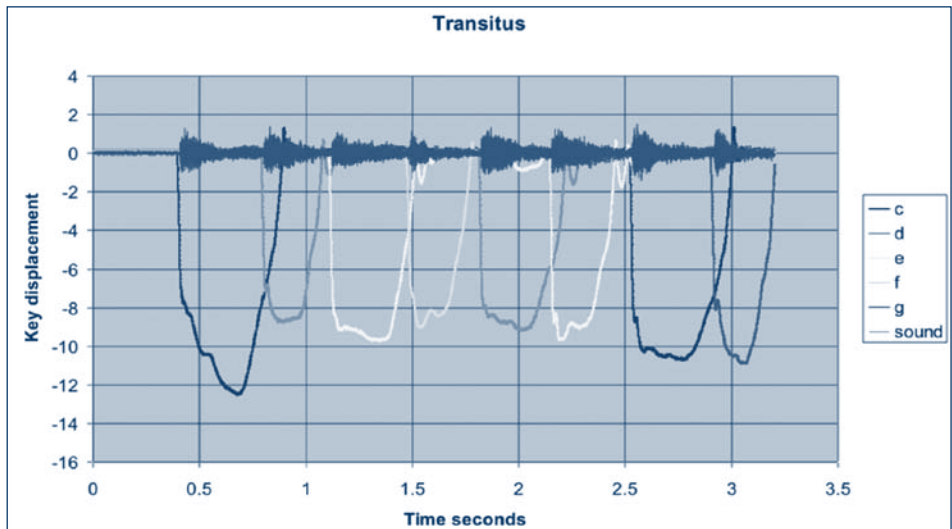
One primary advantage of this approach is that the performer develops a haptic memory of these figures, because the acoustic response gives such a rich amount of information back to the player when changes are made in parameters like acceleration, amount of mass application, manipulation of the position of the key and weight transfer from key to key. This haptic memory seems to make it easier for the student to repeat the figure with similar success in tone production. Last autumn, I made some measurements at the pedal clavichord at the University of Gothenburg in collaboration with Alan Woolley, a post-doctoral student at the University of Edinburgh, who is currently working on the role of performing styles in acoustic response from pipe organs. We decided to make some of the same measurements of figures on the clavichord as we had done on the North German Baroque organ in Göteborg. Picture 2 shows the measuring set-up on the upper manual of the pedal clavichord with five laser sensors over five consecutive natural keys giving the position of the key over time.

⁹ See: Joel Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord: an Organist's Guide* (Rochester: Rochester University Press, 2004), 95–128.

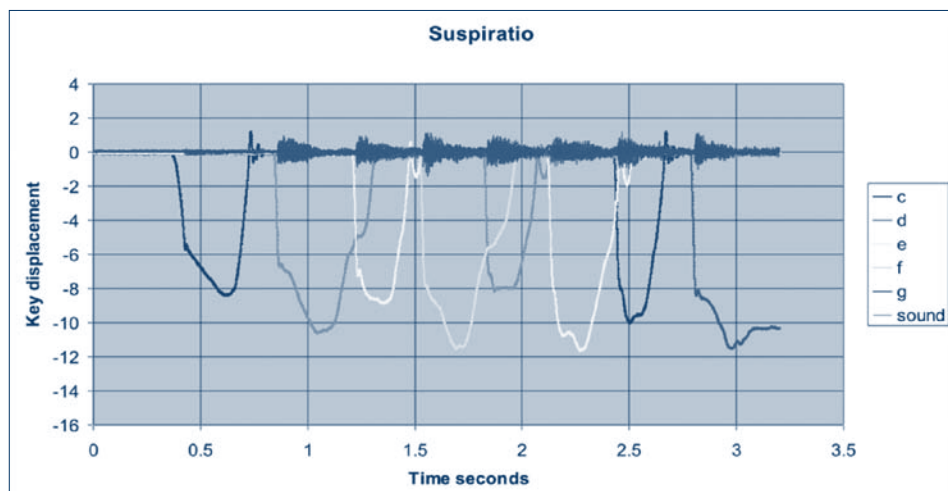


Picture 2: recording gestural figures at the clavichord.

In Examples 1 and 2 we see the same C major scale. Example 1 that scale is played with paired fingering (3 4, 3 4, 3 4 going up) in *transitus* figures. In Example 2, the scale begins with a figure called *suspiratio*, where after a rest, the next three notes (fingered 2 3 4) are an upbeat figure like the first three notes of J. S. Bach's two-part Invention in C Major BWV 772. After the first three notes, the scale continues in paired fingering using *transitus* figures.



Example 1: transitus at the clavichord.



Example 2: *suspiratio* at the clavichord.

The line at the top of the graph gives the strength and duration of the sound signal. Compare the first notes of each example. In the *transitus* example, the first note is a good note. The weight is standing on the key so it goes deeper than the second bad note. It takes more time to play than the following bad note and is also overlapping it. After this pair, there is a distinct articulation. In Example 2, the first note is a bad note, as it lands after a rest, it does not go as deep into the key as the following good note, it is quieter, and there is a distinct articulation before the second note which is a good note. In fact, if you remove the first note from the *suspiratio* sample, the two graphs look very similar, but these three notes together are learned as a single *suspiratio* gesture, different from *transitus* with an extra upbeat note tacked on the front. One thing that sets the two examples apart is the relative strength of the fourth note in the *suspiratio* example. This is the note of the first *transitus* pair after the completion of the *suspiratio*, and it is deeper and longer than the good note in the middle of the *suspiratio* and produces more sound. All of these parameters affect how the figure is memorized haptically as a single gesture. It is perhaps the clavichord's ability to train haptic memory for different rhetorical musical figures that is one of its primary benefits when turning to the other historical keyboard instruments. An articulation pattern and control of micro-dynamics in strong and weak note patterns at the clavichord is necessary for tone production in a way that it is not at the organ or the harpsichord. Play a harpsichord or organ key relatively carefully with the finger alone, or with the finger balancing some of the weight of the arm, or with the back of your knuckle, or even with your nose, and you will get the same quality of sound. Not so with the clavichord. But, once these figures are learned at the clavichord, the dynamic shapes and shadings they produce leave not only a haptic memory that transfers to the other keyboard instruments, but a desire to find the same kinds of dynamic response at the other keyboard instruments through careful articulation.

If Carl Philipp Emanuel Bach is any guide in this matter, we should be asking more questions about repertoire and performance practice from the producer's rather than the consumer's perspective. How does this instrument contribute to the development of my technique and musicianship? How is improvisation affected by the phenomenology of this particular keyboard instrument tradition as opposed to another? How does this piece feel similar or different on various keyboard instruments? How do I play this piece differently on the harpsichord, the clavichord, and the organ? How do I develop and nurture my musicianship using all of the tools available to me? The current discussion of the appropriate keyboard instrument for pedaliter works in the North German Baroque would benefit strongly from remembering, exploring and honing this producer perspective, remembering that being authentic to our craft as keyboard players often may mean expressing skills, ideas and inspirations that we learned from one keyboard instrument when we sit down to perform at another.

POVZETEK

Neka novejša disertacija, ki se ukvarja z izvajalno prakso, je v meni vzbudila pozornost za kontekstualno glasbeno ontologijo in odprla novo pot mojemu ukvarjanju z zavozlanim konceptom avtentičnosti pri zgodovinsko ozaveščenih izvedbah. Kontekstualna glasbena ontologija smatra, da je izvedba neke skladbe integralni del koncepta glasbenega dela. Ontološko »avtentična« izvedba bi potemtakem morala npr. odsevati izvedbene konvencije časa, ko je delo nastalo, za katere pa ni nujno, da obstajajo ohranjeni viri; izvedbeno bi seveda moralo biti na instrument, za katerega je bilo napisano. Toda: kot izvajalci vemo, da obstaja množica instrumentov iz časov, ko je delo zgodovinsko nastalo, in da nam je na izbiri dobesedno

cela pokrajina instrumentov s tipkami. Namesto da bi iskala »ta pravi« instrument, razprava skuša postaviti vprašanje o tem, kaj se dogaja, ko se razgledujemo po določeni instrumentalni pokrajini. Ali se naučimo veščin in raziskujemo glasbene ideje na enem od instrumentov s tipkami določene instrumentalne pokrajine, ki jih je možno drugače izraziti na drugih instrumentih? Tudi če teh veščin in glasbenih idej tam ne najdemo, ali jih lahko tam izrazimo? Ali je ta dialog med instrumenti s tipkami zaželen ali sploh potreben za glasbenika, ki se želi lotiti zgodovinsko utemeljene izvedbe? Ali je kaj prostora znotraj definicije, da smo »ontološko avtentični«, kar zadeva neko delo, da lahko velja koncept, ki pravi: »tipkovne večšine pridobljene na enem instrumentu izraziti na drugem«?

Michael Belotti

Hochschule für Musik Freiburg, Freiburg
Visoka glasbena šola v Freiburgu, Freiburg

Die norddeutsche Choralbearbeitung - rein funktionale Musik?

Severnonemške koralne obdelave – čista funkcionalna glasba?

Prejeto: 8. avgust 2011
Sprejeto: 9. september 2011Received: 8th August 2011
Accepted: 9th September 2011

Ključne besede: orgelski koral, praksa alternatim, improvizacijska praksa, severnonemška orgelska glasba

Keywords: organ chorale, alternatim practice, improvisational practice, North German organ music

IZVLEČEK

V baročni dobi je liturgična orgelska igra večinoma slonela na improvizaciji. Severnonemških orgelskih koralov niso pisali za praktično uporabo, temveč kot vzorce različnih kompozicijskih tehnik za študente ali kot dokaze umetnosti samih skladateljev. Johann Sebastian Bach, ki je v svojih zgodnjih letih prepisal in študiral obsežne koralne fantazije Johanna Adama Reinkena in Dietricha Buxtehudeja, je znal improvizirati na način severnonemških organistov, ko je leta 1720 obiskal Hamburg.

ABSTRACT

Liturgical organ-playing depended largely on improvisation in the Baroque era. North German organ chorales were not primarily written for practical use but rather as examples of different compositional techniques for students, or testimonies of their composers' skills. Johann Sebastian Bach, who had copied and studied the large-scale chorale fantasias of Johann Adam Reinken and Dieterich Buxtehude in his early years, was able to improvise in the manner of the North German organists during his visit to Hamburg in 1720.

Johann Gottfried Walther überliefert die Anekdote von dem holländischen Musiker, der von der Berufung Johann Adam Reinkens als Nachfolger Heinrich Scheidemanns an die Organistenstelle der Hamburger St. Katharinenkirche gehört und gemeint hatte, „es müsse dieser ein verwegener Mensch seyn, weil er sich unterstanden, in eines so sehr berühmten Mannes Stelle zu treten“. Reinken schickte ihm seine Choralfantasie *An Wasserflüssen Babylon* mit der Bemerkung, „hieraus könne er des verwegenen

Menschen *Portrait* ersehen“, woraufhin es zu einer Begegnung der beiden kam: „Der Amsterdammische Musicus ist hierauf selbst nach Hamburg gekommen, hat Reincken auf der Orgel gehört, nachher gesprochen, und ihm, aus *veneration*, die Hände geküsst.“¹

Mit der genannten Choralfantasie Reinkens sind noch weitere Geschichten verknüpft. Johann Sebastian Bach reiste 1720 von Cöthen nach Hamburg und ließ sich dort auf der Orgel der Katharinenkirche hören. Es wird berichtet, dass er den Choral *An Wasserflüssen Babylon* „aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespers gewohnt gewesen waren, ausführende“ und danach von Reinken folgendes „Compliment“ erhielt: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.“² Nicht unerwähnt bleibt in der Erzählung des Nekrologs, dass der Katharinenorganist „vor langen Jahren diesen Choral selbst, auf die oben gemeldete Weise gesetzt hatte“. Seit dem Fund der Weimarer Tabulatur wissen wir, dass Bach Reinkens Choralfantasie schon lange vorher gekannt hat. Seine Abschrift dieses Stücks ist auf das Jahr 1700 datiert; wahrscheinlich wurde es durch Georg Böhm vermittelt.³ Anscheinend hat Bach seine Schulzeit in Lüneburg dazu benutzt, sich mit der norddeutschen Orgelkunst vertraut zu machen – so sehr, dass er 20 Jahre später einen ihrer letzten großen Vertreter durch seine Improvisation beeindrucken konnte.

Während sich Philipp Spitta in seiner Bach-Biographie lobend über Reinkens Stück äußert⁴, steht ihm August Gottfried Ritter, der Magdeburger Domorganist und Sammler älterer Orgelmusik, distanziert gegenüber. Er betrachtet es als Beispiel einer „von der aml. Praxis des Organisten gänzlich abgelösten und lediglich auf sich selbst beruhenden Kunst-Arbeit“.⁵ Auch den Choralfantasien Buxtehudes spricht er bei aller Anerkennung ihrer kompositorischen Qualität das Vermögen ab, „die Gemeinde erbaulich zu sammeln“.⁶

Bei dieser kurzen Betrachtung der Rezeption von Reinkens Choralfantasie sind schon einige wichtige Themen angeklungen. Es ist nicht schwer, die Zeitgebundenheit der Urteile Ritters zu erkennen. Die Frage des Verhältnisses von liturgischer Funktion und künstlerischer Eigenständigkeit muss aber ernst genommen werden. Weist der Bericht des Nekrologs auf die Ursprünge der Gattung Choralfantasie im Vesperspielen der Organisten hin, so lässt die von Walther überlieferte Anekdote

¹ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig: Deer, 1732), art. „Scheidemann.“

² Siehe den Bericht des Nekrologs über Bachs Reise nach Hamburg (Hans-Joachim Schulze, hrsg., *Bach-Dokumente* III (Kassel: Bärenreiter; Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972), 84).

³ Dafür spricht der Schlussvermerk der Tabulaturabschrift von Reinkens Choralfantasie: „â Dom. Georg: Böhme descriptum aö 1700 Lunæburgi“. Über die Schreiberidentifizierung und die Einordnung der Weimarer Tabulaturen hat sich eine kontroverse Diskussion entwickelt; ich halte aber die Argumentation von Peter Wollny und Michael Maul im Vorwort der Faksimileausgabe (*Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs* [...]. Kassel: Bärenreiter, 2007.) trotz der von Martin Stähelin („Beweis oder Vermutung? Zur Publikation der Bach zugeschriebenen Tabulaturblätter.“ *Die Musikforschung* 61 (2008): 319–329.) vorgebrachten Zweifel für überzeugend.

⁴ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930), 195: „Auf 335 Takte gar hat es der Orgelchoral »An Wasserflüssen Babylon« gebracht, welcher durch Bachs spätere Lebensgeschichte zu einer gewissen Berühmtheit gekommen ist, dieselbe aber auch an sich vollständig verdient.“ Ibid., 628: „das allerdings hervorragende Stück.“

⁵ A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, Bd. 1 (Leipzig: Hesse, 1884), 176.

⁶ Ibid., 178.

erkennen, dass Reinken die ausgearbeitete Komposition zur Demonstration künstlerischen Selbstbewusstseins nutzte, gewissermaßen als Visitenkarte des Virtuosen und Komponisten.

Es erscheint zunächst naheliegend, die überlieferten Choralbearbeitungen norddeutscher Meister in Beziehung zur „amtl. Praxis des Organisten“ zu setzen. Zuletzt wurde von Siegbert Rampe ein umfassender Versuch vorgelegt,⁷ den verschiedenen Gattungen der Orgelmusik anhand von Quellenberichten und daran anknüpfenden Überlegungen einen Ort in der gottesdienstlichen (Vesper, Vormittagsgottesdienst) oder allgemein musikalischen Praxis (Unterricht, Abendmusik, Orgelprobe) zuzuweisen. Dabei bleiben freilich immer noch viele Fragen offen, besonders was die Einordnung der mehrversigen Bearbeitungen angeht.

Bekanntlich wurden die Gemeindechoräle bis zum Ende des 17. Jahrhunderts vielerorts, so auch in Lübeck, nicht auf der Orgel begleitet, sondern vom Chor gestützt. Der Organist spielte abwechselnd mit dem Gesang der Gemeinde oder des Chors. Hier scheint die Bestimmung der zyklischen Choralbearbeitungen zu liegen, wie sie in großer Anzahl von Jacob Praetorius, Melchior Schilt, Heinrich Scheidemann, Matthias Weckmann und Dieterich Buxtehude⁸ überliefert sind. Norddeutsche Tabulaturen enthalten viele zweiversige Folgen, wobei der erste Vers die Melodie als *cantus planus* im Tenor oder Bass vorstellt, der zweite hingegen sie mit mancherlei Figuren umspielt und meist solistisch auf einem gesonderten Manual darbietet. Diesem Muster folgen schon die Hymnenbearbeitungen der Visbyer Orgeltabulatur, die wahrscheinlich Hieronymus Praetorius zum Verfasser haben,⁹ sowie viele meist anonyme Bearbeitungen aus den Lüneburger und Zellerfelder Orgeltabulaturen. Interessant ist, dass sich auch in der französischen Orgelliteratur entsprechende Abfolgen finden. Guillaume-Gabriel Nivers gibt in seinem zweiten Orgelbuch¹⁰ Hymnenbearbeitungen, die aus einer Bassdurchführung und einem für zweimanualiges Spiel bestimmten *3e Couplet* bestehen. Die Wahl dieser Satztypen ergibt im Gefüge des *alternatim*-Vortrags einen guten Sinn: Die Melodie musste zuerst unverziert vorgestellt werden, der kolorierte *cantus-firmus*-Vortrag stellte dann ein Wiederaufgreifen und Vertiefen der soeben gesungenen Melodie dar. Die monodischen Orgelchoräle Buxtehudes wären dann eben nicht als „Choralvorspiele“ zu sehen, sondern als Bearbeitungen *alio modo*.¹¹

Immer wieder stoßen wir allerdings auf Zyklen, die für die *alternatim*-Praxis ungeeignet erscheinen, weil die Verse teilweise ohne Pause ineinander übergehen. Dies

⁷ Siegbert Rampe, „Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.“ *Schütz-Jahrbuch* 25 (2003): 7–70; 26 (2004): 155–204; 27 (2005): 53–127.

⁸ Zu den Choralzyklen Buxtehudes siehe Markus Rathey, „Funktion und Struktur – Zur Zyklusbildung in Dietrich Buxtehudes Choralvariationen.“ *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 16 (2008/09): 91–112.

⁹ Siehe Jeffery T. Kite-Powell, *The Visby [Petri] Organ Tablature: Investigation and Critical Edition* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979), 14–15. Praetorius, Hieronymus, zugeschrieben. *Hymnen für Orgel aus der Visby (Petri) Orgeltabulatur*. Hrsg. Jeffery T. Kite-Powell. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978.

¹⁰ Nivers, Guillaume-Gabriel. *2. Livre d'Orgue Contenant la Messe et les Hymnes de l'Eglise*. Paris, 1667; Faksimile Courlay: Fuzeau, 1992.

¹¹ Dass am Ende des 17. Jahrhunderts in den Lübecker Kirchen Nummerntafeln eingeführt wurden, weil die Gemeinde aus dem Vorspiel das Lied nicht erkennen könne, hat wohl weniger mit der Freiheit der Kolorierung in den Vorspielen der Organisten zu tun als mit der Tatsache, dass den traditionellen Melodien immer mehr neue Texte unterlegt wurden. So steht die Melodie *Vater unser im Himmelreich* in Pagendarms Choralbuch bei zehn verschiedenen Texten.

lässt sich besonders bei Jan Pieterszoon Sweelinck beobachten, der als Organist in städtischen Diensten keine liturgischen Pflichten zu erfüllen hatte.¹² Er konnte seine Variationszyklen ohne Rücksicht auf gottesdienstliche Erfordernisse nach formal-logischen Kriterien (Steigerung der Stimmenzahl, Lage des *cantus firmus*) planen. Aber auch bei seinen Schülern lassen sich Beispiele für Choralzyklen mit verzahnten Variationen finden, wie etwa der Zyklus *Mensch wiltu leben seliglich* von Heinrich Scheidemann, dem Organisten der Hamburger Katharinenkirche.¹³ Eine in der Lübbenauer Tabulatur Lynar B 2 anonym überlieferte Variationenfolge *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*¹⁴ scheint mit fünf Orgelversen für die *alternatim*-Praxis ideal geeignet (Luthers Lied hat zehn Strophen), aber der mittlere Vers ist eine Choralfantasie von 248 Takten, und die Außenverse sind jeweils paarweise verbunden (zwei vierstimmige Orgelchoräle mit dem *cantus firmus* im Tenor bzw. Bass, zwei dreistimmige Bearbeitungen mit der Melodie in der Ober- bzw. Unterstimme). Vollends gesprengt wird der liturgische Rahmen in Matthias Weckmanns Zyklus *O lux beata Trinitas*¹⁵, der nicht nur mit sechs Versen die Strophenzahl des zugrundeliegenden Hymnus verdoppelt, sondern den sechsten Vers in vier Variationen von hoher kontrapunktischer Kunstfertigkeit unterteilt. Fritz Dietrich sah in den Choralzyklen Weckmanns „wahre ‚Summen‘ kontrapunktischer Scholastik“.¹⁶

Bearbeitungen lateinischer *cantus firmi* spielten in der älteren norddeutschen Orgelmusik eine große Rolle. Es handelt sich überwiegend um Gesänge zur Vesper, weniger häufig um Messensätze. Erinnert sei an die großen Magnificat-Reihen von Hieronymus und Jacob Praetorius und Heinrich Scheidemann,¹⁷ denen sich beachtliche Einzelzyklen von Melchior Schilt, Matthias Weckmann und Delphin Strunck¹⁸ zur Seite stellen lassen. Auf den ersten Blick haben wir es hier mit Musterbeispielen der *alternatim*-Orgelpraxis zu tun: Der erste Vers ist in der Regel ein Plenumstück mit dem *cantus firmus* im Tenor (bei Scheidemann vielfach im Bass); der zweite, bei Hieronymus Praetorius als Soprandurchführung konzipiert, wird in der Generation der Sweelinck-Schüler für das Spiel auf zwei Manualen und Pedal ausgelegt und zur

¹² Die sechs Variationen des Choralzyklus *Erbarm dich mein, o Herre Gott* sind als Abfolge von drei Verspaaren angeordnet: 1-2 (zweistimmig, Melodie in der Oberstimme dreistimmig, Melodie in der Unterstimme); 3-4 (vierstimmig, *cantus firmus* im Pedal, erst als Tenor, dann als Bass); 5-6 („vff 2 Clavier“, dreistimmig, Melodie im Sopran, erst plan, dann koloriert).

¹³ Anlage in zwei Verspaaren: 1-2 (*cantus firmus* im Pedal, erst als Tenor, dann als Bass); 3-4 („auff 2 Clavier“, zuerst wird die kolorierte Melodie auf dem Solomanual ausgeführt, dann eine kontrapunktierende Unterstimme). Innerhalb der Verspaare gehen die Variationen ohne Zäsur ineinander über.

¹⁴ Zugrundegelegt ist die Melodie, die in norddeutschen Quellen meist dem Text *Was kann uns kommen an für Not* zugeordnet wird. Der Komponist ist im Umkreis der Sweelinck-Schule zu suchen. Edition in: Pieter Dirksen, hrsg., *Acht Choralbearbeitungen für Orgel von Jan P. Sweelinck und seiner Schule* (Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991), 45-67.

¹⁵ Edition: Matthias Weckmann, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. Werner Breig (Kassel: Bärenreiter 1979), 82-103.

¹⁶ Fritz Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert* (Kassel: Bärenreiter, 1932), 58.

¹⁷ Siehe die Editionen Kite-Powell, Jeffery T., *The Visby [Petri] Organ Tablature – Investigation and Critical Edition*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979. Praetorius, Hieronymus. *Sämtliche Orgelwerke*. Hrsg. Klaus Beckmann. Bd. 1. Mainz: Schott, 2002. Praetorius, Jacob. *3 Praeambula – Magnificat-Bearbeitungen*. Hrsg. Michael Belotti. Stuttgart: Carus, 2000. Scheidemann, Heinrich. *Magnificat-Bearbeitungen*. Hrsg. Gustav Fock. Kassel: Bärenreiter, 1970.

¹⁸ Editionen: Melchior Schildt, *Choralbearbeitungen* (Organum II/24), hrsg. Werner Breig (Köln: Kistner & Siegel, 1968), 27-54; Delphin Strunck, *Zwei Choralfantasien* (Organum II/12), hrsg. Wilhelm Krumbach (Köln: Kistner & Siegel, 1960), 10-22; Matthias Weckmann (wie Anm. 15), 70-75. Die Tabulaturfragmente aus Schloss Clausholm (aufbewahrt in Kopenhagen, Det kongelige bibliotek) enthalten Bruchstücke von Magnificat-Bearbeitungen von Johann Rudolph Radeck (um 1610-1663), eine davon datiert 1638 (siehe *Musikhåndskrifterne fra Clausholm*. Samlet og udgivet af *The Clausholm Music Fragments*. Reconstructed and edited by Henrik Glahn og/and Søren Sørensen (København: Hansen, 1974), 26, 40, 85-86. Eine Rekonstruktion durch den Verfasser ist in Vorbereitung).

Choralfantasie ausgebaut. Anzahl und Satztypen der danach folgenden Verse sind in den erhaltenen Magnificat-Zyklen sehr unterschiedlich, und hier stößt die rein liturgisch-funktionale Betrachtungsweise schon gleich an ihre Grenzen. Das lateinische Magnificat besteht (einschließlich des *Gloria Patri*) aus zwölf Versen; nimmt man an, dass Chor und Orgel einander regelmäßig abwechselten, so hätte die Orgel sechs Verse zu spielen. Keiner der norddeutschen Magnificat-Zyklen enthält aber so viele Verse: Bei Hieronymus Praetorius sind es in der Regel drei, gelegentlich vier, bei Scheidemann und Weckmann vier, bei Schilt fünf, bei Jacob Praetorius schwankt die Zahl zwischen einem und fünf. Man könnte nun an spezifische Ausführungsbedingungen denken, die weitere vokale oder instrumentale Gestaltungen einschlossen oder die Orgelverse als Interludien zum vollständigen Gesangsvortrag des Magnificat vorsahen.¹⁹ Vielleicht ging es den Komponisten aber gar nicht darum, einen vollständigen Orgelpart für die *alternatim*-Ausführung des Magnificat zu schreiben, sondern um die exemplarische Darstellung verschiedener in der Orgelpraxis anwendbarer Satztypen. In den dreiversigen Zyklen von Hieronymus Praetorius werden die einzelnen Verse nach der Lage des *cantus firmus* definiert: *in tenore*, *in discantu*, *in basso*. Die Magnificat-Bearbeitungen Heinrich Scheidemanns folgen einem festen Plan: Orgelchoral mit *cantus firmus* in tiefer Lage – Diskantkolorierung oder Choralfantasie – Choralricercar – dreistimmiger Orgelchoral. Hier liegen also ganz eindeutig nach musikalischen Gesichtspunkten geplante Zyklen vor. Werner Breig weist darauf hin, dass bei einer *alternatim*-Ausführung „die Orgelverse die Chorverse an Länge um das Vielfache“ übertreffen würden.²⁰ Die musikalische Formgebung triumphiert in diesen Zyklen über die liturgische Bestimmung.

Erst recht gilt dies für die beiden Bearbeitungen des Magnificat I. toni durch Buxtehude. Sie sind keine Versuszyklen, sondern haben das Aussehen von mehrteiligen Toccaten mit freien und fugierten Teilen. Ihr *cantus-firmus*-Bezug blieb lange Zeit verborgen. Jeder ihrer Abschnitte verarbeitet aber, wie William Porter²¹ überzeugend nachgewiesen hat, einen der vier Teile²² des gregorianischen Tonus, der so in der kürzeren Bearbeitung (BuxWV 204) einmal durchlaufen wird, in der längeren (BuxWV 203) zweimal. Auffallend ist, dass die Arbeit mit Kontrasubjekten und die Technik des doppelten Kontrapunkts breiten Raum einnehmen. Wie könnte man sich die Verwendung dieser Kompositionen in der *alternatim*-Praxis vorstellen? Manche der fugierten Abschnitte erinnern an süddeutsche Orgelversetten, und Siegbert Rampe hält tatsächlich die abschnittsweise Darbietung der Magnificat-Bearbeitungen und sogar *cantus-firmus*-freier Praeludien Buxtehudes in diesem Rahmen für möglich. Die übergeordnete Gesamtform der mehrteiligen Orgelwerke Buxtehudes bleibt dabei unberücksichtigt.

¹⁹ Rampe, „Abendmusik oder Gottesdienst?...“, 2005, 57–62. Der immer wieder zitierte Nachtrag zur Hamburger Agenda von 1699, nach dem das Magnificat „in 4 sätzen abgetheilet“ wird „und alle Zeit wen ein satz aus ist, die Orgel dazwischen spielet“, bezieht sich auf das *deutsche* Magnificat und ist deshalb in diesem Zusammenhang mit Vorsicht zu bewerten.

²⁰ Werner Breig, „Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach. Gattung, Typus, Werk,“ in *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens; Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab (Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 1982), 79–94.

²¹ William Porter, „Psalm-Tone Formulas in Buxtehude's Free Organ Works?,“ in *Charles Brenton Fisk, Organ Builder. Essays in His Honor*, hrsg. F. Douglass, O. Jander and B. Owen (Easthampton Mass.: The Westfield Center, 1986) 161–174.

²² Initium (*f g a*) – Mediatio (auf *a* schließend) – Initium der 2. Vershälfte (*g/fis/a c a*) – Terminatio (auf *d* schließend).

Darüber hinaus ließe sich über die Einteilung der Stücke²³ und die Eingliederung der einzelnen Abschnitte in den Ablauf des *alternatim*-Vortrags trefflich streiten. Es scheint, als habe Buxtehude in seinen Magnificat-Bearbeitungen primär eine Gesamtdarstellung des I. Magnificat-Tons beabsichtigt. Er schuf damit eine sehr persönliche Synthese verschiedener Gattungstraditionen.

Über das lateinische *Te Deum laudamus* schreibt Buxtehude einen Versuszyklus (BuxWV 218) nach Art der Magnificat-Zyklen der älteren Meister, mit einer ausgedehnten Choralfantasie als zweitem Vers.²⁴ Während der dritte Vers eine konventionelle *cantus-firmus*-Bearbeitung darstellt, ist in allen anderen die Technik des doppelten Kontrapunkts gegenwärtig. Im folgenden wird eine Übersicht über die in diesem Werk verwendeten Satztechniken gegeben. Dabei erweist es sich als sinnvoll, von der Gliederung der zugrundeliegenden Verse auszugehen, die im Notenbeispiel nach Franz Elers *Cantica Sacra* wiedergegeben sind, dem bis Ende des 17. Jahrhunderts in Norddeutschland maßgeblichen Kantionalbuch. Eler bietet eine lateinische und eine niederdeutsche Version. Wie bei den Magnificat-Tönen beginnt in den Versen des *Te Deum* auch die zweite Vershälfte mit einem Initium, das innerhalb der Orgelverse eine eigene Durchführung erfährt. Buxtehude tut dies sogar in dem Vers *Te martyrum candidatus laudat exercitus*, der nur in der niederdeutschen Fassung ein zweites Initium hat (der lateinische Text ist dafür zu kurz).

1. Te De - um lau - da - mus, te Do - mi - num con - fi - te - mur.

8. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - ie - sta - tis glo - ri - ae tu - ae.

11. Te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

19. Tu de - vic - to mor - tis a - cu - le - o, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - rum.

Notenbeispiel 1: Franz Eler, „Canticum Sanctorum Ambrosii & Augustini,“ in *Cantica Sacra* (Hamburg: Wolff, 1588), i–iii.

²³ Wie Rampe zu einer Einteilung von BuxWV 203 in vier „Verse“ kommt, deren erster bis Takt 47 geht („Abendmusik oder Gottesdienst?...“, 2005, 65), bleibt unerfindlich.

²⁴ Dem kritischen Bericht Philipp Spittas zufolge war der Vers *Pleni sunt caeli et terra* in der verschollenen Abschrift des Instituts für Kirchenmusik mit „Secundus versus“ überschrieben (diese Information ist in der Abschrift Walthers verlorengegangen). Dass er am Ende des Zyklus notiert ist, mag mit schreibtechnischen Gegebenheiten zu erklären sein, die wir infolge des Verlusts der Quelle nicht nachprüfen können. Es ist kaum wahrscheinlich, dass Buxtehude in der Reihenfolge der Verse einer Sondertradition folgt.

1. O Godt wy la - ven dy/ wy be - ken - nen dy ei - nen HE - ren.

8. Hem - mel und Er - de sint vor - fül - let/ mit der her - lic - heit dy - nes pry - ses.

11. De gan - tze schaer der hil - gen Mar - te - rer/ la - vet dy mit ho - ger ge - tüh - niß.

19. Do du den stridt des bit - te - ren Do - des be - hol - den heffst/ is al - len uth - er - wel - den ge - ö - pent dat Ryck der Hem - mel.

Notenbeispiel 2: Franz Eler, "Dat TE DEUM LAUDAMUS Düdesch," in *Cantica Sacra* (Hamburg: Wolff, 1588), iii-vi.

Et ex - sul - ta - vit Spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Notenbeispiel 3: Franz Eler, "Magnificat I. toni," in *Cantica Sacra* (Hamburg: Wolff, 1588), cclviii.

Te Deum laudamus BuxWV 218

Versus 1:

cantus planus mit Kontrasubjekt
2- bis 3-stimmig

Te Deum laudamus,

Fugato mit Kontra-
subjekt, 5-stimmig
te Dominum

Fuge mit Kontrasubjekt,
4-stimmig
confitemur.

Versus 2:

Echofantasie/ Ciaccona
Pleni sunt coeli et terra

Permutationsfuge
maiestatis

Fragmentierung, Diskantkol.
gloriae tuae.

Versus 3:

dreistimmiger Satz mit c. f. in der Mittelstimme (pedaliter)

Te martyrur candidatus
(*De gantze schaer der hilgen*

marterer lavet dy

laudat exercitus.
(*mit hoger getüchniß.*)

Versus 4:

Fugato mit Bass-c. f.
Tu devicto mortis aculeo

Permutationsfuge
aperuisti

verzierter 4-stimmiger Satz
credentibus regna coelorum.

Wiederum stehen wir vor der Frage, ob und in welcher Weise Buxtehudes Zyklus für die *alternatim*-Praxis gedacht und verwendbar war. Von den dreißig Abschnitten in Elers Notation werden nur vier Verse für Orgel bearbeitet. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass ein Großteil der Verse nach wiederkehrenden Psalmmodellen des III. und IV. Tons gesungen wird; dafür konnten Buxtehudes dritter und vierter Vers als exemplarische Bearbeitungen stehen. Der Vers *Te ergo quasumus/ O Herr wy vormanen dy/ Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein*, der ebenfalls noch im IV. Ton steht, wird in den Kantionalbüchern in doppelten Notenwerten notiert; hier scheint ein natürlicher Schlusspunkt gegeben zu sein, jedenfalls finden sich die danach folgenden Verse weder bei Buxtehude noch in Franz Tunders Bearbeitung des lutherischen *Herr Gott, dich loben wir*.²⁵ Der Vers *Pleni sunt caeli et terra/ Dein göttlich Macht und Herrlichkeit* wird bei Buxtehude besonders reich ausgestaltet, mit Echoresponsionen und Fragmentierungstechnik; Vergleichbares ist in den entsprechenden Abschnitten von Tunders Choralfantasie und Jacob Kortkamps Versus-Zyklus zu finden.

Mögen also die Komponisten zunächst an die *alternatim*-Praxis angeknüpft, teilweise sogar auf besondere lokale Gegebenheiten reagiert haben, so wird man letzten Endes doch nicht sagen dürfen, dass sie Musik „für den gottesdienstlichen Gebrauch“ geschrieben hätten. Von Organisten wurde im 17. Jahrhundert allgemein erwartet, dass sie die liturgischen Anforderungen durch *ex tempore*-Spiel erfüllten. Bei Probespielen wurden verschiedene Bereiche des gottesdienstlichen Orgelspiels abgefragt; Andreas Werckmeister nennt als Prüfungskriterien: Durchführung eines vorgegebenen Themas, Variieren und Transponieren einer Chormelodie, Realisierung eines bezifferten Basses. Bewerber, die vorher einstudierte Stücke nach der Tabulatur oder auswendig „daher machen“, sind für ihn keine guten Organisten.²⁶ Wozu dienten dann niedergeschriebene Kompositionen?

Man wird ihnen in erster Linie Beispielcharakter zusprechen dürfen: Ein Komponist konnte mit ihnen demonstrieren, wie er eine satztechnische Aufgabe aufgrund seiner Beherrschung der Kompositionslehre und seiner figurativen Phantasie zu lösen verstand. Solche Beispiele konnten sich einerseits, wie die Reinken-Anekdote zeigt, an sachverständige Kollegen richten, andererseits konnten sie im Unterricht eingesetzt werden. Wie viele Quellen zeigen, spielte in der Organistenausbildung die Aneignung von Kompositionen des Lehrers (und anderer Meister der Kunst) durch Abschreiben eine wichtige Rolle.²⁷ Die pädagogische Zielsetzung wird am klarsten im Titel von Bachs *Orgel-Büchlein* formuliert: „Orgel-Büchlein Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen *Choral* durchzuführen, anbey auch sich im *Pedal Studio* zu *habilitiren* [...]“. Die Fertigkeit, die anhand des Studiums der hier versammelten Orgelchoräle erworben werden sollte, erstreckte sich also nicht allein auf bloße spieltechnische Geläufigkeit im Pedal, sondern auch und mehr noch

²⁵ Zu Buxtehudes *Te Deum* und dem Verhältnis zu Tunders *Herr Gott, dich loben wir* siehe auch Matthias Schneider, *Buxtehudes Choralfantasien – Textdeutung oder „phantastischer Stil“?* (Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1997), 109–117.

²⁶ Andreas Werckmeister, *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe* (Quedlinburg: Calvisius, 1698), 77.

²⁷ Siehe dazu Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien* (Bern-Frankfurt/M: Lang, 2004), 33–44; ders., „Johann Pachelbel als Lehrer,“ in *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen. Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt, 13.–16. Januar 2000*, hrsg. Rainer Kaiser (Eisenach: Wagner, 2001), 8–44.

auf ein satztechnisches Verständnis, das zur selbständigen Lösung gottesdienstlicher Aufgaben befähigte.

In diesem Zusammenhang sollte nicht vergessen werden, dass im 17. und 18. Jahrhundert normalerweise nicht an der Orgel unterrichtet wurde, sondern an einem besaiteten Tasteninstrument. Im Haushalt des Organisten befand sich meist ein Übungsinstrument, das aus zwei übereinandergelegten Clavichorden mit einer Pedalklavatur bestand.²⁸ Auf derartigen Instrumenten erklangen also die Stücke, die den Organistenschülern zum Studium aufgegeben waren – womit nicht gesagt sein soll, dass sie nicht als Orgelmusik geschrieben wurden, sind sie doch, wie vielfach zu spüren ist, auf die Spiel- und Klangmöglichkeiten der Orgel hin konzipiert. Gelegentlich sind in Quellen norddeutscher Orgelmusik sogar Registrierangaben anzutreffen, so in der Pelpliner Tabulatur, die Choralfantasien von Heinrich Scheidemann, Nicolaus Hasse und Franz Tunder enthält, und in der Lüneburger Tabulatur KN 209, die Einblicke in Matthias Weckmanns Registrierungspraxis gibt.²⁹

Ein weiteres Betätigungsfeld der Organisten muss in die Betrachtung miteinbezogen werden, nämlich die konzertartigen Darbietungen, von denen aus Kopenhagen (Johann Lorentz)³⁰ und Lübeck (Franz Tunder)³¹ berichtet wird. Konnten hier komponierte Werke zur Ausführung kommen? Die Quellen geben auf diese Frage keine Antwort. Allem Anschein nach war die Improvisation nicht nur in der Gottesdienstpraxis und in Probespielen, sondern auch in außerliturgischen Demonstrationen vorherrschend; der Nekrolog erwähnt ausdrücklich, dass Bach vor Reinken „aus dem Stegreife“ gespielt habe. Philipp Spitta hielt es für möglich, dass Bach seine Choralbearbeitung *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 720 zur Einweihung der umgebauten Mühlhäuser Orgel im Jahr 1709 vorgetragen hätte.³² Verleihen die überlieferten Registrierungsangaben dieser Vermutung eine gewisse Plausibilität, so ist es doch weit schwieriger, die Kompositionen der vor-Bachschen norddeutschen Meister mit einer konkreten Aufführungssituation in Verbindung zu bringen. Pieter Dirksen meint, dass Buxtehudes Choralfantasie *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* BuxWV 210 als „presentation piece“ zu seinem Amtsantritt als Organist der Lübecker Marienkirche entstanden sein könnte.³³ Die „Präsentation“ muss aber nicht in einem einfachen Abspielen des Stücks nach der Tabulatur bestanden haben; vielmehr könnte man sich vorstellen, dass es den Musikverständigen schriftlich überreicht und bei einem öffentlichen Vorspiel in frei paraphrasierender Weise dargeboten wurde. Hier kann die Reinken-Anekdote zum Ver-

²⁸ Siehe dazu die weiteren Beiträge dieses Symposions. „1 Dobbelt *ClauCordium* med *pedaler*“ wurde beispielsweise im Nachlass des dänischen Organisten Esaias Erichsen Hase (1645–1688), des Nachfolgers von Hans Buxtehude in Helsingor, gefunden (Skifteprotokol, Helsingor Landsarkivet).

²⁹ Siehe dazu Michael Belotti, „Die Registrierung des seel. Jacob Schultzen.“ Zur Wiedergabe der Orgelmusik von Jacob Praetorius, in *375 Jahre Scherer-Orgel Tangermünde: Symposium „Die norddeutsche Orgelkunst zu Beginn des 17. Jahrhunderts“*, Tangermünde, 30./31. Juli 1999, hrsg. Christoph Lehmann (Berlin: Freimut & Selbst, 2005), 39–49.

³⁰ Bo Lundgren, „Johan Lorentz in Kopenhagen – organista nulli in Europa secundus,“ in *Bericht über den 7. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958* (Kassel: Bärenreiter, 1959), 183–185.

³¹ Caspar Ruetz, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik und von der Lebens-Art einiger musicorum* (Lübeck: Böckmann, 1752), 44–49. Wiedergegeben in Volker Scherliess, Arndt Schnoor, „Theater-Music in der Kirche.“ *Zur Geschichte der Lübecker Abendmusiken; Katalog der Ausstellung in der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003* (Lübeck: Bibliothek der Hansestadt, 2003), 36–38.

³² Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 394.

³³ Pieter Dirksen, „Dieterich Buxtehude and the Chorale Fantasia,“ *GOArt Research Report* 3 (2003): 149–165.

ständnis weiterhelfen: Der „Amsterdammische Musicus“ erwartete in Hamburg sicher nicht, das Werk, das ihm Reinken bereits in geschriebener Form übersandt hatte, nun von ihm notengetreu vorgespielt zu bekommen. Und Bach, der jede Note von Reinkens Choralfantasie kannte, wollte bei seinem Vorspiel in St. Katharinen dem anwesenden Komponisten nicht zeigen, dass er das Stück eingeübt hatte, sondern vielmehr, dass er die zugrundeliegenden Satztechniken beherrschte. Es erscheint durchaus möglich, dass Buxtehude, Reinken und Bach aus geschriebenen Kompositionen (eigenen wie fremden) zitierten und sich den Wiedererkennungseffekt zunutze machten, den diese Zitate bei den Kennern auslösten.³⁴ Ihre Darbietungen bestanden aber nicht in bloßem Reproduzieren.

Zwischen komponierter und improvisierter Musik sind mannigfache Wechselbeziehungen denkbar: eine Improvisation konnte nachträglich niedergeschrieben und zu einer Komposition geformt werden, ein schriftlich fixiertes Stück konnte zum Ausgangspunkt einer phantasievollen Ausgestaltung werden. Die Vorstellung, dass die norddeutschen Orgelkompositionen in der Fassung, wie sie uns schriftlich überliefert sind, tatsächlich auch erklangen, ist daher problematisch. Sie wurden kopiert und studiert, teilweise in der Organistenpraxis als „Improvisationsmuster“³⁵ verwendet, aber wohl nur selten einfach „gespielt“. Im Licht dieser Praxis ist es nicht verwunderlich, dass Choralbearbeitungen Buxtehudes und anderer Komponisten in den umfangreichen Sammelhandschriften Johann Gottfried Walthers oftmals in bearbeiteter Fassung erscheinen: ornamentiert, rhythmisch und harmonisch geglättet, gekürzt.

Vor Verallgemeinerungen muss aber auch hier gewarnt werden, denn Walther verfolgt in seinen Sammlungen unterschiedliche Ziele: Die Handschriften „aus dem Krebschen Nachlass“³⁶ sind von einem starken Studieninteresse geleitet und enthalten die großen Choralfantasien von Buxtehude, Reinken, Lübeck und Bruhns zusammen mit einer Anzahl Bachscher Orgelchoräle; die Manuskripte aus dem Besitz von Joseph Seeger³⁷, Friedrich August Gotthold³⁸ und Heinrich Frankenberger³⁹ stellen Material für die Praxis bereit: einzelne, meist kürzere Choralbearbeitungen (darunter einen Großteil der monodischen Orgelchoräle Buxtehudes) sowie Variationsreihen. In den Studienhandschriften versucht Walther die Stücke der norddeutschen Meister zu dokumentieren; dabei treten infolge ihrer komplexen Struktur manchmal notationstechnische Probleme auf, die dazu führen können, dass die vom Komponisten beabsichtigte Ausführungsart nur noch schwer zu erkennen ist.⁴⁰ Die praktischen Sammlungen sind in zwei Versionen von Walthers Hand erhalten; wenn er ein Stück zum zweitenmal abschrieb, brachte er fast immer kleinere oder größere Veränderungen an. Der Umgang

³⁴ Diese Überlegung wurde durch einen Diskussionsbeitrag von Marko Motnik während des Symposions angeregt, dem ich dafür herzlich danke.

³⁵ Rampe, „Abendmusik oder Gottesdienst?..“, 2005, 75 u. ö.

³⁶ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 801 und 802.

³⁷ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 22541-1, 2, 3 (enthalten Choräle zum Kirchenjahr).

³⁸ Vormals Königsberg, Universitätsbibliothek, Slg. Gotthold 15839 (verschollen; teilweise in Fotografien erhalten).

³⁹ Den Haag, Nederlands Muziek Instituut, Ms. 4.G.14. Die zuletzt genannten Handschriften enthalten Choräle *omni tempore*; siehe dazu den Kritischen Bericht in Dieterich Buxtehude, *The Collected Works*, hrsg. Michael Belotti, vol. 16: *Organ Chorales*. New York: The Broude Trust, 2010.

⁴⁰ Dies trifft insbesondere für die Echostelle innerhalb der Choralfantasie *Gelobet seist du, Jesu Christ* BuxWV 188, ab Takt 99 zu (ausführlich dargestellt im Kritischen Bericht der Gesamtausgabe, siehe Anm. 39).

mit den Vorlagen ist somit auch von jeweils herrschenden Sammlerinteresse (Studium oder Praxis) abhängig.

Welche Folgerungen ergeben sich aus diesen Betrachtungen für die heutige Rezeption alter Tastenmusik? Zunächst einmal ist festzuhalten, dass sich unser Umgang mit norddeutscher Orgelmusik wesentlich von der Praxis des Barock unterscheidet. In gewisser Weise begegnen wir den Kompositionen mit mehr Respekt, insofern wir bemüht sind, möglichst korrekte Notentexte mit Hilfe unseres Wissens über die historische Aufführungspraxis stilgetreu wiederzugeben. Unsere Kenntnis des Repertoires hat sich seit der Zeit, da Philipp Spitta die erste Gesamtausgabe der Orgelwerke Buxtehudes edierte (1875/76), bedeutend erweitert. Vieles davon ist selbstverständlicher Bestandteil der organistischen Praxis geworden. Wenn wir aber die Kompositionen der älteren Meister in Gottesdiensten und Konzerten darbieten, setzen wir retrospektive Musikkpflege an die Stelle einer lebendigen Kunstübung, wie sie im Barockzeitalter üblich war. Oben wurde gezeigt, dass sich die Aufführungssituation eines niedergeschriebenen Stücks norddeutscher Orgelmusik nicht rekonstruieren lässt; auch der liturgische Kontext ist heute meist nicht mehr nachvollziehbar. Eine Interpretation, die immer und überall Gültigkeit hat, ist angesichts der Verschiedenheit der Instrumente und Räume nicht denkbar; und die Einsicht in die Verzierungs- und Bearbeitungspraxis des Barock eröffnet viele Aufführungsmöglichkeiten, die sich einer einfachen Kategorisierung in „richtig“ oder „falsch“ entziehen. Die Wiedergabe einer Orgelkomposition kann Authentizität für den jeweiligen Ort und Zeitpunkt, für ein bestimmtes Instrument und eine individuelle Künstlerpersönlichkeit beanspruchen; wenn sie auf diese Weise als glaubwürdig wahrgenommen wird, kann sie mithelfen, dem aufnahmebereiten Zuhörer heutiger Zeit Beispiele einer hochentwickelten Satz- und Ausdruckskunst nahezubringen, sei es in schlicht dienender oder frei nachschaffender Spielhaltung.

POVZETEK

Severnonemške orgelske korale ponavadi opisu-jemo v zvezi z njihovo liturgično funkcijo. Zlasti variacijske nize lahko povežemo z izmenjalno (*alternatim*) prakso tistega časa, ko so orgle in pevci izmenjaje izvajali korale, himne in psalme, medtem ko se je liturgična orgelska igra pretežno opirala na improvizacijo. Zapisani ciklusi uglasbenih magnificatov (Hieronyma in Jacoba Praetoriusa, Melchiorja Schildta, Heinricha Scheidemanna, Johanna Rudolfa Radecka in Mathiasa Weckmanna) često vsebujejo manjše število verzov, kot je potrebnih za *alternatim* izvajanje, kar napeljuje na misel, da skladateljem ni šlo toliko za pisanje glasbe za praktične namene, ampak za ustvarjanje reprezentativnih vzorcev različnih kompozicijskih tehnik, ki bi rabili študentom liturgične improvizacije.

Višek te umetnosti, ki so jo – pa čeprav je slonela na različnih žanrih liturgične orgelske igre – gojili z namenom, da bi demonstrirali tehnične kompozicijske veščine skladateljev, je najti v obsežnih koralnih fantazijah Johanna Adama Reinkena in Dietricha Buxtehudeja. Reinken je svojo koralno fantazijo *Na valovih Babilona* poslal nekemu nizozemskemu kolegu z namenom, da bi dokazal, da je vreden naslednik svojega učitelja Scheidemanna. Buxtehude je zložil dva orgelska magnificata v maniri severnonemške toccata in razdelal štiri verze *Te Deuma* kot primere kontrapunkta, ki ga je možno zaobrniti. Mladi Johann Sebastian je podobno preštudiral Reinkenove in Buxtehudejeve koralne fantazije, tako da mu je Reinken, potem ko je slišal njegovo improvizacijo *Na valovih Babilona*, dejal, da je »ta umetnost v njem še vedno živa«.

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

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.

ABSTRACT

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“.¹

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

¹ 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“.²

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 Klaviaturnumfängen der Orgeln ausgehen. Doch z. B. bei Buxtehude gestaltet sich „die Zuordnung der Stücke zu den Orgeln [...] schwieriger als erwartet“³, 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.⁴ Eine Datierung in die Zeit in Helsingør ist wiederum auch nicht möglich, da diese Orgel kein d’ hatte.⁵ 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.⁶ Letztlich lassen sich nur insgesamt sechs freie Werke problemlos einer der drei Orgeln zuordnen.⁷ Belotti schlussfolgert, Buxtehude habe sich „vielmehr an dem im späten 17. Jahrhundert gebräuchlichen Klaviaturnumfang“⁸ orientiert, an einem „Standardtypus der norddeutschen Orgel“, „der an den Wirkungsorten Buxtehudes nicht anzutreffen

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

³ Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes: Überlieferungsgeschichtliche und stilleritische Studien*, 3. Auflage (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004), 261.

⁴ Ibid., 261.

⁵ Ibid., 262.

⁶ Ibid., 263.

⁷ Ibid., 296.

⁸ Ibid., 262.

war.“⁹ 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.“¹⁰

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.¹¹

Andere Diskrepanzen bei der Datierung entstehen durch Unstimmigkeiten zwischen der Faktur und Überlieferung der Musik und den Orgeln. Georg Böhm's 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“¹², 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“¹³ – 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.“¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

⁹ Ibid., 296.

¹⁰ Ibid., 262.

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

¹² Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620-1755*, 439.

¹³ Ibid., 440.

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

¹⁵ Ibid., 21f.

¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ Sind also die Stücke womöglich in einer Tonart auf uns gekommen, die nicht ihrer ursprünglichen Fassung entspricht? Bestand hier ein „Überlieferungsinteresse“,¹⁹ 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.²⁰ 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.“²¹ 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.²² Tieftranspositionen können zudem den Gesamtklang verdunkeln und schnelle Passagen verunklaren.

Ibo Orgties widersprach Snyders Stimmungshypothese 2002,²³ 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.“²⁴ Georg Preuß, Organist der

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

¹⁸ Vogel, *Dietrich Buxtehude*, 115f.

¹⁹ *Ibid.*, 116.

²⁰ Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes...*, 279ff.

²¹ Koopman, „Dietrich Buxtehude's Organworks ...“, 152.

²² Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes...*, 291.

²³ *Ibid.*, 278.

²⁴ 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.“²⁵

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.²⁶ 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“.²⁷ 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.“²⁸ 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.“²⁹ 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.“³⁰ 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.“³¹

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

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

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

²⁷ *Ibid.*, 335.

²⁸ *Ibid.*, 113.

²⁹ *Ibid.*, 558.

³⁰ *Ibid.*, 109.

³¹ 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 Mitteltönigkeit zu mildern.“³²

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 Klaviaturumfänge hatten und in der Stimmung flexibler waren.³³ 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.³⁴ Sollte die Musik also nur Beispielcharakter haben und höchstens einmal zu Studienzwecken im „stillen 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“?³⁵ 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“,³⁶ und den freien Werken Buxtehudes gar eine „autonom-konzertante Funktion“ zuschreibt.³⁷ 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.“³⁸

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“).³⁹ 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

³² Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620–1755*, 109.

³³ 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.

³⁴ Rampe, *Vincent Lübeck Senior & Junior*, XIV.

³⁵ Koopman, „Dieterich Buxtehude's Organworks ...“, 153.

³⁶ Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620–1755*, 554.

³⁷ Ibid., 311.

³⁸ Snyder, *Dieterich Buxtehude...*, 262.

³⁹ Ibid., 263.

schriftlich ausgearbeitete Praeludien, der Gipfel seiner Kunst, müssen ganz einfach die Musik widerspiegeln, die er auf den Orgeln von St. Marien spielte,⁴⁰ 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 Wunschkonstruktion, wie diese Musik zu realisieren sei, im 20. Jahrhundert womöglich sogar mit zur Ausbildung von Charakteristika der neobarocken Orgel beigetragen?⁴¹ 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.⁴² Wolfram Syré⁴³ 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.⁴⁴ 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.⁴⁵

⁴⁰ Ibid., 265.

⁴¹ Hierauf machte mich dankenswerterweise Dalibor Miklavčič aufmerksam.

⁴² Peretti, „Sopra i pedali, e senza...“ 24.

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

⁴⁴ Ibid., 4.

⁴⁵ 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.⁴⁶ 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.“⁴⁷ Und er fügt hinzu: „Ausschlaggebend kann allein jenes Ergebnis sein, das dem Willen Buxtehudes entspricht.“⁴⁸ 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.“⁴⁹ Beckmann sieht hierin eine „retrospektive Position [...], die Züge von Pessimismus gegenüber jeglichem Fortschritt in der Textfrage, von trotziger Verweigerungshaltung und Quellenfetischismus aufweist.“⁵⁰ 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?“⁵¹ 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.“⁵² Des Weiteren warnt Koopman: „Don't be too intelligent and change all the

⁴⁶ Beckmann, *Teil II: Blütezeit und Verfall 1620-1755*, 140.

⁴⁷ *Ibid.*, 146.

⁴⁸ *Ibid.*, 146.

⁴⁹ *Ibid.*, 140.

⁵⁰ *Ibid.*, 140.

⁵¹ *Ibid.*, 144.

⁵² Koopman, „Dietrich Buxtehude's Organworks ...“, 153.

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

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.⁵⁴ 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.“⁵⁵ Für Beckmann hingegen steht eine dreisystemige Notation dem Wesen der Tabulatur näher. Es verbinde sich hier eine „partiturrähnliche Anordnung“ (wie in der Tabulatureschrift) mit „optimaler Lesbarkeit“.⁵⁶ 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.“⁵⁷ 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 sechsstimmigen 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 pedalisierten 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“.

⁵³ Koopman, „Dietrich Buxtehude’s Organworks ...“, 148.

⁵⁴ Snyder, *Dieterich Buxtehude...*, 439.

⁵⁵ Koopman, „Dietrich Buxtehude’s Organworks ...“, 152.

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

⁵⁷ *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 tonaliteto, 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 Orgtjes 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.

Marko Motnik

Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien
Inštitut za muzikologijo, Univerza na Dunaju

Deutsche Tabulatur: gebreuchlich oder verdrießlich?*

Nemška tabulatura: uporabna ali utrudljiva?**

Prejeto: 19. avgust 2011
Sprejeto: 9. september 2011

Received: 19th August 2011
Accepted: 9th September 2011

Ključne besede: Tabulatura, intabulacija, vokalna polifonija, glasbila s tipkami

Key words: tabulature, intabulation, vocal polyphony, keyboard instrument

IZVLEČEK

Intabuliranje in igranje vokalnih skladb sta v 16. in 17. stoletju sodili med pomembne dolžnosti organistov. To potrjujejo tako izrecna poročila kot tudi vsebina številnih tabulturnih knjig iz tega časa.

ABSTRACT

Intabulation and playing vocal compositions were important duties of 16th- and 17th-century organists, which are corroborated both by explicit reports as well as by the contents of numerous volumes of tabulatures from this period.

Der Quellenbestand mit der in die deutsche Buchstabentabulatur übertragenen Vokalmusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert nimmt rein quantitativ betrachtet gewaltige Ausmaße an und ist trotz mehrerer Versuche bisher alles andere als vollständig erschlossen worden.¹ Obgleich die ablehnende Haltung gegenüber diesen Quellen vonseiten der Musikwissenschaft heute überwunden zu sein scheint, konnten die Fragen nach Entstehungszweck und Funktion der intavolierten Vokalmusik noch nicht eindeutig beantwortet werden. Allein die Vielzahl an erhaltenen Handschriften - *ihre Zahl ist Legion*² - mit ihren weit auseinanderliegenden Fundorten deutet unmissverständlich

* Der vorliegende Beitrag ist ein Auszug aus der Dissertation des Verfassers: Motnik, Marko. *Jacob Handl - Gallus. Werk und Übertieferung*. Univ. Dissertation, Universität Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2009.

** The present article is an extract from the author's dissertation: Motnik, Marko. *Jacob Handl-Gallus. His work and His Legacy*. Dissertation, University of Vienna, Institute of Musicology, 2009.

¹ Den umfangreichsten Katalog der in die Buchstabentabulatur übertragenen Vokalkompositionen bietet Cleveland Johnson in seiner Dissertation *Vocal Compositions in German Organ Tablatures, 1550-1650. A Catalogue and Commentary*. New York, London: Garland Publishing, 1989. (Outstanding Dissertations in Music from British Universities)

² Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Nachdruck 1967 (Kassel, Basel, Paris: Bärenreiter, 2004), 281.

darauf hin, dass es sich dabei um Zeugnisse einer als wesentlich zu bezeichnenden Praxis der Tasteninstrument-Spieler im 16. und 17. Jahrhundert handeln muss. Die zeitgenössischen Berichte und andere außermusikalische Dokumente scheinen dies genau zu bestätigen.

1. Von den Pflichten der Organisten

Die schriftlichen Belege, beispielsweise die für bestimmte Regionen erlassenen Kirchenordnungen mit Vorschriften zum Orgelspiel oder andere archivalische Dokumente aus dem 16. und 17. Jahrhundert, sind reichhaltig und bezeugen vielfach das sogenannte *Motetten-Schlagen*. So ist beispielsweise in einer 1582 publizierten Kirchenordnung für die Grafschaft Henneberg in Mitteldeutschland vermerkt, dass zum Beginn des Gottesdienstes *erstlich ein stück oder moteten, nach gelegenheit der zeit oder sonst, gesungen, darnach, wo ein orgel vorhanden, dasselbe oder ein anderes geschlagen, oder aber erstlich auf der orgel geschlagen, und darnach figuraliter gesungen werden sollte*.³ Um ein weiteres Beispiel anzuführen: Der Wernigeroder Organist wurde im Jahr 1626 verpflichtet, [...] *mit dem Domino Cantore jederzeit in guter Correspondenz zu leben und alle Sonn- und Festtage zuvor sich mit demselben gründlich zu bereden, was er an Responorio, Introitu, Hymnis, Psalmen Tonis, Muteten, Missen u. dergl. singen wollte, es sei choralis oder figuralis Cantus, was er nicht habe, zeitig genug vorher absetzen und solche Mühe des Absetzens sich im geringsten nicht verdriessen lassen, damit also ein fein harmonia und Gleichstimmigkeit zwischen den Orgeln und dem Chor erhalten und der liebe Gottesdienst mit desto mehr Zier und Andacht verrichtet werde*.⁴ Und man lobte noch im selben Jahr in Wernigerode den Organisten Johann Becker, welcher *auf gute, wol klingenden Muteten und Absetzungen derselben, sonderlich aber auf den Orlandum ziemlichermaßen beflissen* gewesen sei.⁵

Die Vielzahl der in den Kirchordnungen verlangten Motetten, die bei den Gottesdiensten an der Orgel erklingen sollten, ist oft überraschend hoch und möglicherweise ist das umfassende Material an Intavolierungen gerade durch solche Forderungen zu erklären. Laut einer ausführlichen *Agenda* des Domstiftes Ratzeburg in Mecklenburg *schlägt der Organist eine Mutete de festo* bei den Vespers am Vorabend der hohen Kirchenfeste nach dem figuraliter gesungenen Eingangpsalm, *welche der Cantor darauf [mit dem Chor] singet*.⁶ In den Vesper- oder Nachmittagspredigten soll eine Motette nach

³ Des durchlauchtigsten hochgebornen fürsten und herrn, Georg Ernsten, graven und herrn zu Henneberg, etc. kirchen ordnung, wie es in s. f. g. fürstlichen graf- und herrschaft, beide mit lehr und ceremonien, christlich, und gottes wort ebenmessig, gehalten werden sol. Schmalkalden: Michael Schmuck, 1582. Zit. nach Emil Sehling, hg., *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, 2/1. Sachsen und Thüringen, nebst angrenzenden Gebieten (Leipzig: O. R. Reisland, 1904), 307.

⁴ Zit. nach Georg D. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert* (Leipzig: Dürrsche Buchhandlung, 1892; Hildesheim: Georg Olms, 1971), 44.

⁵ Zeugnis des Pastors Heinrich Burchardi an Johann Becker, 1626. Zit. nach Ed Jacobs, "Der Organist Joachim Mager in Wernigerode (1607 bis 1678)," *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 10 (1894): 172.

⁶ Nikolaus Peträus, Kirchenordnung. Des in des heiligen Römischen Reichs Nieder Sächsischen Kreiße gelegenen Bischofflichen Stiffts Ratzeburgk. Agenda, oder Verrichtung des Gottes- und Kirchendienstes in öffentlichen Kirchenversammlungen. Zit. nach Heinrich Gebler, "Die Kirchenordnung des Domstifts Ratzeburg," *Jahresberichte über das Gymnasium zu Ratzeburg* (1894): 8.

dem alternatim mit dem Chor und Orgel aufgeführten *Magnificat* gespielt werden.⁷ Bei den *Messpredigten* sind die Motetten zwischen dem *Introitus* und *Kyrie*, an bestimmten Festtagen auch an Stelle des deutschen Psalms nach der Lesung, ansonsten jedoch immer *nach der Predigt und dem gemeinen Gebet, und wenn das Vaterunser gebetet*, entweder vom Organisten zu spielen oder vom Chor zu singen. Außerdem *singet der Cantor und schlägt der Organist eine Mutete* auch während der Kommunion.⁸ Zum Ausgang steht es ihm frei, *eine feine geistliche und sich zur Zeit schickende Mutete zu schlagen*.⁹

Da die meisten derartigen Berichte vor allem aus den protestantischen Gebieten stammen, könnte angenommen werden, dass es sich in erster Linie um eine durch die evangelische Kirche geförderte Organistenpraxis handelt, doch stammen die überlieferten Intavolierungen gleichermaßen aus katholischen Gegenden. Darüber hinaus lassen sich zwischen den Quellen protestantischer und katholischer Provenienz hinsichtlich des Inhalts, der Intavolierungsformen sowie der notationstechnischen Merkmale keine gravierenden Unterschiede feststellen.

Es ist geradezu bezeichnend, dass das *Motetten-Schlagen* meistens in Zusammenhang mit dem Gesang erwähnt wird, wobei aus den Formulierungen nicht immer eindeutig zu erkennen ist, inwieweit von der Begleitpraxis beziehungsweise vom solistischen Orgelspiel die Rede ist. Belege für das Spielen der Motetten als Ersatz für den fehlenden Sängerkhor sind in den Quellen explizit nicht vorhanden. Diese von Liselotte Krüger 1933 geäußerte und zugegebenermaßen plausible These über die Hamburger Organistenpraxis hat sich in der Literatur inzwischen als Faktum durchgesetzt.¹⁰ Die Orgel und weitere Tasteninstrumente wurden allerdings nachweislich sowohl zum Begleiten als auch als Ersatz fehlender Stimmen oder ganzer Chöre (Subsidärpraxis) eingesetzt, sei es aufgrund von vielerorts bescheidenen kirchenmusikalischen Verhältnissen oder bei besonders feierlichen Anlässen.¹¹

Es sei damit jedoch nicht gesagt, dass das Intavolieren ausschließlich den Kirchenorganisten, welche die Übertragungen aus dienstlichen Zwecken anfertigten, vorbehalten war. Dieses Repertoire wurde zugleich in privaten Adelsgemächern, Patrizierhäusern, Bürger- und Studentenstuben zum Lernen, Lehren, zum Vergnügen, oder auch bei den häuslichen Religionsandachten gepflegt.¹² Die Vielfalt und die Anzahl der Tasteninstrumente, die in einigen privaten Sammlungen im 16. und 17. Jahrhundert bezeugt sind, sind oft beachtlich. Der Organist des Benediktinerklosters Kremsmünster in Oberösterreich hatte laut einem Inventar aus dem Jahr 1568 in seinem Zimmer beispielsweise, *zwai Clavicordum, zwai Virginal vnnd ain Regall, sampt vier Harpfen, Ain Lautten samt*

⁷ Ibid., 12.

⁸ Ibid., 14f.

⁹ Ibid., 25.

¹⁰ Liselotte Krüger, *Die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert* (Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie, 1933), 110f.

¹¹ Siehe beispielsweise die Beschreibung der festlichen Musiken anlässlich der Einweihung der wiedererrichteten St.-Gretundenkapelle 1607 in Hamburg. Ibid., 263f.

¹² Als Beispiel seien hier die Tabulaturbücher von Christoph Leibfried genannt, welcher nachweislich kein beruflicher Musiker gewesen ist, sich jedoch aus Liebhaberei intensiv mit der Musik befasste. Siehe die Beschreibung der Handschriften F IX 42, 43, 44 und 51 der Universitätsbibliothek Basel, in: Kmetz, John. *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*. Basel: Verlag der Universitätsbibliothek Basel, 1988.

dem *Fueterall* [...] stehen.¹³ Die aus dem Umkreis der Klöster und Kirchen stammenden Tabulaturbücher müssen daher nicht zwangsläufig als Zeugnisse einer offiziellen und öffentlichen Musikpflege betrachtet werden. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass die große Mehrzahl der Schreiber oder Besitzer der Intavolierungen, sofern diese ermittelt werden können, keineswegs Kantoren, sondern eindeutig Organisten beziehungsweise Tasteninstrument-Spieler waren.¹⁴

2. Vom Gebrauch der Intavolierungen

Die Mehrzahl der erhaltenen Quellen nördlich der Alpen weist nur wenige bis gar keine schriftlich fixierten Veränderungs- und Anpassungsformen zugunsten einer bequemen Spielbarkeit auf.¹⁵ Im Gegenteil, es handelt sich größtenteils um relativ getreue Übertragungen der Vokalmusik aus der Mensural- in die Tabulturnotation. Mit diesen in unüberschaubarer Anzahl vorliegenden Übertragungen von Vokalkompositionen ohne jegliche instrumental-spezifischen Zusätze und Umformungen tut sich die Musikwissenschaft – gleichermaßen die Praxis – sichtlich schwer. Sobald in den Intavolierungen instrumental-idiomatische Elemente auftreten, gelten sie als Musik für Tasteninstrumente. Die unveränderte und aufgrund der hohen Stimmenanzahl schwer, unbequem bis völlig unspielbaren Übertragungen von Vokalkompositionen bezeichnet man dagegen gewöhnlich als Partituren in Tabulaturen. Inwieweit es sich dabei um Vorlagen für das Spielen beziehungsweise um andere Zeugnisse der Musikpraxis (beispielsweise Dirigiervorlagen) handelt, bleibt eine alte Streitfrage.¹⁶

Eine entfaltete und ausgeschriebene Verzierungs- beziehungsweise Kolorierungstechnik sowie weitere angewandte Mittel der clavieristischen Spielpraxis sind in der Mehrzahl der überlieferten Intavolierungen nicht vorhanden. Die Motettenkolorierungen eines Heinrich Scheidemanns oder des Braunschweiger Organisten Delphin Strungk stellen unter den unzähligen in Tabulatur notierten Vokalkompositionen wohl eher eine Ausnahme dar, zumindest was die schriftliche Überlieferung solcher Bearbeitungen angeht. Zweifelsohne wurde ein mit Heinrich Scheidemann vergleichbares Niveau nicht allzu häufig erreicht und dieses wurde, wie Michael Belotti bemerkte, womöglich gar nicht angestrebt, denn *nicht jeder Hamburger Organist, der von Amts wegen mit der Intavolierung von Vokalwerken zu tun hatte, sah darin auch eine künstlerische Herausforderung*.¹⁷ Die Kenntnis über die kunstvolle Kolorierungspraxis Scheidemanns verdankt man der schriftlichen Überlieferung seiner Motettenkolorie-

¹³ Zit. nach Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel, Basel: Bärenreiter, 1956), 135.

¹⁴ Es gibt freilich auch Ausnahmen. Stellvertretend seien hier die Tabulaturbücher des Breslauer Kantors Michael Büttner genannt. Vgl. dazu Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005), 360f.

¹⁵ Genau diese werden von Arnfried Edler als ein wesentliches Merkmal der Intavolierung bezeichnet. Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1. Von den Anfängen bis 1750* (Laaber: Laaber Verlag, 1997), 18.

¹⁶ Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910; Hildesheim: Georg Olms, 1984), 190ff.

¹⁷ Michael Belotti, "Die Kunst der Intavolierung. Über die Motettenintavolierungen Heinrich Scheidemanns," *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 22 (1998): 93.

rungen. Es ist allerdings kaum zu beurteilen, wie viele vergleichbare Bearbeitungen von anderen Organisten im Laufe der Jahrhunderte verloren gingen. Darüber hinaus lässt sich nur vermuten, welche Rolle die improvisatorischen Elemente, also die zusätzlich aus dem Stegreif angebrachten instrumentalen Ausschmückungen, bei der Wiedergabe der Vokalkompositionen auf den Tasteninstrumenten gespielt haben. Es muss nicht ausdrücklich betont werden, dass die Kunstfertigkeit eines auf dem Tasteninstrument erklingenden Vokalstückes letztendlich in starkem Maße von den Fähigkeiten des jeweiligen Spielers abhing.

Einen aussagekräftigen Hinweis auf den improvisatorischen Zugang zum *Motetten-Schlagen* enthält bekanntlich die sogenannte *Organistenchronik* von Johann Kortkamp, welcher darin das Probespiel seines ehemaligen Lehrers Matthias Weckmann für die Organistenstellen an den Kirchen zu St. Jakobi und St. Gertruden in Hamburg im Jahr 1655 schilderte: *Auch muste er eine Motete des seel. H. Hieronymo Praetorio auß den Bass tractieren, 6 vocum und nachgehens auff 2 Claviir variiren*.¹⁸ Der Proband sollte also in der Lage sein, eine sechsstimmige Motette aus einem *basso pro organo* zu begleiten und daraufhin eine kolorierte Fassung auf der Orgel mehr oder weniger aus dem Stegreif wiederzugeben. Interessant ist ebenfalls das Datum dieses Berichts, das diese Praxis weit in das 17. Jahrhundert bezeugt.

Die Vielzahl der unverändert notierten Übertragungen der Vokalmusik lässt sich möglicherweise durch den Intavolierungsprozess selbst erklären. Bevor der Schreiber nämlich mit dem instrumentalbedingten Umformen der Satzstruktur und Hinzufügen von Verzierungen beginnen konnte, musste erst die üblicherweise in Stimmbüchern notierte Vokalvorlage als Ganzes erfasst werden. Dies gilt umso mehr für die jungen unerfahrenen Organisten, die oft als Verfasser von handschriftlichen Tabulaturbüchern bekannt sind. Der Intavolator konnte sich mit der Umsetzung des Stückes auf dem Tasteninstrument erst befassen, nachdem ihm sämtliche Stimmen in einer leicht überschaubaren Form vorlagen. Die endgültige, dem Idiom des jeweiligen Instruments angepasste Fassung, die letztendlich erklang (wobei die Ausführung von Aufführung zu Aufführung variieren konnte), wäre demnach in den meisten Fällen schriftlich gar nicht fixiert.

Nicht einmal die im Druck publizierten Tabulaturbücher enthalten immer fertige und spielbereite Fassungen. Im *Tabulaturbuch Auff Orgeln vnd Instrument* von Johannes Rühling sind zwar keine Werke mit mehr als sechs Stimmen enthalten, doch sind diese gleichermaßen (un)spielbar wie die in zahlreichen handschriftlichen Quellen. Der Herausgeber sieht einen Vorteil darin, die Werke so zu präsentieren, *wie dieselben von den Autoribus im Gesang ohne Coloraturen gesetzt worden*. Im Titel vermerkt er, dass jeder Organist *solche Tabulatur auff seine Application bringen/ vnd füglich brauchen kann*.¹⁹ In ähnlicher Weise erklärte Johannes Woltz in der Vorrede zu seiner *Nova musices organicae tabulatura* von 1617: *Diueil aber ein jeder sein sondere application/ Coloraturen und Mordanten auff dem Clavier hatt; so hab ich diese stuck ohn alle*

¹⁸ Johann Kortkamp *Organistenchronik*, Hamburger Staatsarchiv, Archiv St. Gertruden, Hs. 1702–1718. Zit. nach Liselotte Krüger, "Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts," *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 33 (1933): 206.

¹⁹ Johannes Rühling, *Tabulaturbuch Auff Orgeln vnd Instrument* (Leipzig: Johannes Beyer, 1583; Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2002), Titelblatt.

*Coloraturen setzen/ und einem jeden seines beliebens solche damit zu adorniren frey stellen wollen.*²⁰

Die auf einem Tasteninstrument dargebotene Vollstimmigkeit der Vokalvorlage scheint durchaus erwünscht gewesen zu sein. Elias Nicolaus Ammerbach sieht in der vollkommenen und *unzerstümmelten Harmonia*,²¹ welche lediglich auf der Orgel und anderen Tasteninstrumenten realisierbar ist, geradezu ein Ideal. Gelegentlich sind in den archivalischen Quellen auch Beschreibungen zu finden, die diese These bekräftigen. So stellte man im Jahr 1645 dem Schweriner Hoforganisten Methusalem Neuhausen ein Zeugnis aus, in dem behauptet wurde, dass er [...] *doch allem music-verstendigen unpassionirten ermessens nach in schlagung der moteten von 6. 8. biß 18 Stimmen, und anderen in Kirchen zu singen geziemenden neuen Sachen, wie geschwinde selbige auch gesetzt seyn, guter maßen geübet ist.*²² Obwohl es sich bei der letzten Stimmenanzahl wohl um einen Schreib- beziehungsweise Transkriptionsfehler oder zumindest um eine Übertreibung handelt, bekräftigt dieses Dokument eindeutig die Behauptung, dass die vielstimmigen Kompositionen auf der Orgel in irgendeiner Weise tatsächlich erklingen sind und dies von den Zeitgenossen als eine beachtenswerte Leistung bewertet wurde.

Ungeachtet dessen, ob die Intavolierungen zum solistischen Spiel oder zur Begleitung der Sänger verwendet wurden, fand die spieltechnische Umformung der Vorlagen wohl erst unmittelbar auf dem Tasteninstrument statt. Die überlieferten Partituren in Tabulaturen wären demnach als alles andere denn starre Spielvorlagen zu betrachten. Das schließt gleichzeitig nicht aus, dass einige Tabulaturen auch zum Dirigieren,²³ Komponieren, zum bloßen Studium der Musik oder noch zu weiteren Zwecken entstanden sind. Es sei jedoch erwähnt, dass im 17. Jahrhundert ebenfalls etliche Belege für die Verwendung einer *Basso-continuo*-Stimme beim Dirigieren zu ermitteln sind.²⁴ Zweifellos handelt es sich bei Motettenintavolierungen um eine vornehmlich von den Organisten gepflegte 'Gattung', welche in den Gottesdienstordnungen einen festen Platz innehatte.

Bei der Begleitung des Sänger-Chors wurde für gewöhnlich nicht die große Orgel auf der Empore eingesetzt, sondern man zog kleinere Tasteninstrumente heran. Dies

²⁰ Johannes Woltz, *Nova musices organicae tabulatura* (Basel: Johann Jacob Genath, 1617; Bologna: Forni Editore, 1970), fol.)(iij^v.

²¹ Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur* (Leipzig: Jacob Berwalds Erben, 1571), fol.)(iij^v. Siehe Faksimile in Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571/83)*, hg. Charles Jacobs (Oxford, 1984), LXIII.

²² Schreiben des Domstiftes zu Schwerin an den Herzog Adolf Friedrich von Mecklenburg-Schwerin vom 27. 12. 1645, Staatsarchiv Schwerin, Akten über die Organisten des Domes zu Schwerin. Zit. nach Walter Haacke, "Der Buxtehude Schüler F. Schaumkell und seine Orgel in Schwerin," *Musik und Kirche* 40 (1970): 111.

²³ [...] *wie ich dann unterschiedliche Directores gekennet/ die ihre Partituren in teutsche Tabulatur gesetzt/ und daraus gesungen/ und dirigiret.* Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse, Oder Ungemeine Vorstellungen, Wie Die Musica einen Hohen und Göttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemißbraucht wird* (Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisius, 1707). Siehe Faksimile in Andreas Werckmeister, *Hypomnemata musica (1697) zusammen mit Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe (1698), Cribrum musicum (1700), Harmonologia musica (1702), Musicalische Paradoxal-Discourse (1707)* (Hildesheim: Georg Olms, 1970), 72.

²⁴ Siehe beispielsweise die Vorrede zu *Triades Sioniae* von Christoph Demantius (Frieberg: Melchior Hoffman, 1619), fol. 3^v. Im Jahr 1626 beschrieb Nicolaus Gengenbach in seinem Traktat *Musica nova* den *Basso continuo* folgendermaßen: *Ist eine sonderliche neue erfunden Stimme/ welche durch das gantze Stück das Fundament führet/ vor Organisten/ Lautenisten/ etc. daß sie daraus/ gleich obs das Concert oder Moteta abgesetzt/ gar künstlich mit einschlagen (spielen) können. Item/ er ist gantz bequem vor Chori Directores, wenn er abgeschrieben wird.* Nicolaus Gengenbach, *Musica nova* (Leipzig: Elias Rehefeld und Johann Grosse 1626; Leipzig: Kassel, 1980), 146f.

ist beispielsweise für die Lüneburger St.-Johanniskirche dokumentiert, wo man um die Mitte des 17. Jahrhunderts ältere Schüler der Lateinschule als Regalisten beschäftigte. Die Bezeichnung bedeutet allerdings nicht, dass zwangsläufig auf dem Regal gespielt wurde. Laut einer *Supplication* des Kantors Michael Jacobi von 1652 soll ein guter Regalist *den General Bass aufs Positiv richtig führen, diesen alle Wochen selbst durchstimmen und waß in absetzung vom Kantor dargereicht wird, zu papier bringen und allemahl bereit seyn*.²⁵

Die Handschrift Mus. ant. pract. K.N. 207/3 der Lüneburger Ratsbibliothek scheint laut Untersuchungen von Curtis Lasell von dem an der dortigen St.-Johanniskirche tätigen Regalisten Joachim Dralle zu stammen.²⁶ Falls die Aufzeichnungen tatsächlich zu diesem Zweck entstanden sind, bekräftigen diese partiturartigen und dem Notenbild zufolge unbequem spielbaren Übertragungen von mehrchörigen Vokalwerken die Behauptung, dass sich die Umformung der Vorlage erst auf dem Instrument, nicht jedoch auf dem Papier ereignete.

3. Von der Beschaffenheit der Tabulatur

Die Buchstabentabulatur blieb im deutschsprachigen Raum nicht ohne Grund durch das gesamte 17. und mancherorts gar bis ins 18. Jahrhundert in Gebrauch. Ihre Langlebigkeit lässt sich keineswegs bloß durch die Uneinsichtigkeit der konservativen Musiker erklären. Dieses Notationssystem gewährleistet nämlich die Bewahrung der Stimmführungen in einzelnen Stimmen, ist gegenüber den Partituren mit Liniensystemen jedoch beträchtlich platzsparender.²⁷ Selbst Friedrich Erhard Niedt, der sich im ersten Teil seiner *Musikalischen Handleitung* von 1710 abweisend über die *verdrießliche Tabulatur* äußerte, griff damit nicht die Notation, sondern die *Pappiernen Organisten* an, welche nichts von den *Fundamenta* der Musik verstehen und bloß die aufgeschriebenen Stücke aus der Tabulatur zu spielen in der Lage seien.²⁸

In notationstechnischer Hinsicht ist dieses System seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehr oder weniger normiert. Nichtsdestotrotz ist in jeder einzelnen Tabulaturquelle auch ein individuelles Herangehen des jeweiligen Schreibers festzustellen, welches besonders stark in der Darstellung des Metrums und des Rhythmus zum Vorschein kommt. Der Gebrauch der Rhythmussymbole ist in der deutschen Buchstabentabulatur weitgehend einheitlich: unabhängig vom Mensurzeichen wird mit dem Punkt immer die Brevis angezeigt, mit dem geraden Strich die Semibrevis

²⁵ Michael Jacobi, *Musicalische Supplication* (Konzept) vom 15. Dezember 1652, Stadtarchiv Lüneburg, Nachlass W. Vogler, Nr. 106. Zit. nach Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg. Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts* (Tützing: Hans Schneider Verlag, 1967), 173.

²⁶ Vgl. Curtis Lasell, "Vocal Polyphony in the Lüneburg Tablatures: A Double Repertory of Solo Orgal Literature and Accopanimental Absetzungen," in Paul Walker, hg., *Church, Stage and Studio. Music and Its Context in Seventeenth-Century Germany* (London: Ann Arbor, 1990), 244 und 255.

²⁷ [...] ein jeglichs Blätlein Papier ist genug/ eine Composition drauff zuzeichnen. Dernach/ was allhier eng/ vnd mit einem geringen spacio geschrieben wird/ muß dorten (verstehe in den Noten) drey oder viermal grösser spacium oder Raum von nöthen haben. Johann Andreas Herbst, *Musica Poëtica, Sive Compendium Melopoëticum* (Nürnberg: Jeremia Dümmler, 1643), 33.

²⁸ Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung Oder Gründlicher Unterricht, Erster Theil* (Hamburg: Benjamin Schiller, 1710; Oxford: Clarendon Press, 1989), Einführung.

und bei den kleineren Notenwerten kommen Fähnchen zum Strich hinzu. In manchen Tabulaturbüchern wurde ein Rastersystem erstellt, bei dem in ein Kästchen Notenwerte im Gesamtumfang einer Brevis, also zwei Semibrevis des geraden Takts (*integer valor*) eingetragen werden. Hier lässt sich vom *Tempus*-Abstand beziehungsweise von den *Tempora* sprechen, wie beispielsweise vom deutschen Musiktheoretiker Nikolaus Gengenbach im Traktat *Musica nova* von 1626 erläutert wurde: *TEMPUS, bedeutet in der Musica zweene Tactus, als wenn ein Organist seine Tabulatur/ oder ein Componist seine Partitur in Tempora eintheilet/ so machet er allezeit nach zween Schlägen einen Strich durch die Linien: Inmassen auch heutiges Tages der Bassus continuus in Tempora eingetheilet wird.*²⁹ Die Verwendung der *Tempus*-Striche ist nicht bindend. Sie fehlen meistens in den Gebrauchshandschriften, die ohne repräsentativen Anspruch erstellt wurden. Regelmäßig sind in den Quellen nach der Dauer einer Semibrevis jedoch mehr oder weniger deutliche Leerräume vorhanden, die den *Tactus*-Abstand anzeigen. Nicht uninteressant ist, dass in den Handschriften mit Liniensystemen aus dem deutschsprachigen Raum bei den Intavolierungen von Vokalmusik keine *Tempora* sondern *Tactus*-Striche verwendet werden (Abbildung 1).



Abbildung 1: Iacobus Handl-Gallus, *Alleluia*. [*Cantate Domino canticum novum*], Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, Signatur: Mus.ms. 4480, fol. 42r.

Die Gruppierung von metrischen Einheiten variiert von Quelle zu Quelle und ihre Darstellung scheint stark vom Herangehen des jeweiligen Schreibers abhängig zu sein. Das Verfahren veränderte sich im Laufe der Zeit nicht. Die Abweichungen dieser Art sind in zeitlich weit auseinanderliegenden Handschriften zu konstatieren und die geographische Komponente spielt ebenfalls keine Rolle.

Der individuellen Handhabung obliegt auch die Teilung der langen Notenwerte. Falls der Notenwert über die Dauer einer *Tempus*-Einheit hinausgeht, wird er entweder aufgeteilt und mit Bindebögen versehen oder auch entsprechend der Vorlage ohne Rücksicht auf die Gruppierung von metrischen Einheiten unverändert beibehalten. Gelegentlich werden die langen Noten aufgeteilt, jedoch nicht mit Bindebögen oder sonstigen Zeichen versehen. Es bleibt ungeklärt, ob hier das Nachschlagen der Tasten

²⁹ Gengenbach, *Musica nova*, 137.

gewollt ist und dies auf die Verwendung von besaiteten Tasteninstrumenten hindeutet. Es könnte sich auch um bloße Inkonsistenzen handeln.

Da beinahe die gesamte Motettenliteratur des späten 16. Jahrhunderts in *Alla breve* (*Tempus imperfectum diminutum*) notiert ist, wird dieses übliche Mensurzeichen in den Tabulaturquellen häufig ohne explizite Angabe vorausgesetzt. Für mehr Unklarheit sorgt die Darstellung von ungeraden 'Takten'. Diese sind in den Tabulaturen oft erstaunlich uneinheitlich und gar willkürlich übertragen. Die Notierungsart solcher Stellen variiert nicht bloß von Quelle zu Quelle, Abweichungen können oft sogar innerhalb ein und derselben Handschrift auftauchen. Auch hier spielt der geographische und zeitliche Aspekt keine Rolle und sogar ein und dieselbe Vorlage wird in verschiedenen Quellen unterschiedlich notiert. Die Intavolatoren weichen unabhängig voneinander an gleichen Stellen von der Vorlage ab, interpretieren diese Abschnitte jedoch auf verschiedene Arten und gelangen somit zu uneinheitlichen Lösungen.

Es kommen allerlei Varianten und verschiedenste Interpretation der Dreier-Takte vor. Oft bleiben die Notenwerte unverändert, der Schreiber verwendet jedoch eine von der Vorlage abweichende Mensurbezeichnung. Immer wieder werden die Notenwerte aber auch halbiert oder sogar zweifach halbiert und sind entweder mit einem veränderten oder einem unveränderten Mensurzeichen versehen. Das eingesetzte Zeichen steht oft in keiner nachvollziehbaren Relation zu den verwendeten Notenwerten. Das Vorgehen lässt sich durch kein bekanntes theoretisches Regelwerk des 16. und 17. Jahrhunderts erklären. Die Gründe dafür liegen vermutlich gerade in der unterschiedlichen Auffassung der Mensuralnotation, deren Regelement sich bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu lockern begann und im Verlauf des 17. Jahrhunderts offensichtlich völlig in sich zusammenbrach. Die notierten Mensur-beziehungsweise Taktart-Zeichen entsprechen weder der Mensurallehre noch sind sie als Taktarten im modernen Sinne zu deuten. Es scheint sich eher um völlig pragmatische Lösungen und Deutungsversuche zu handeln, denen womöglich nicht allzu viel Bedeutung beizumessen ist. Bei den offenbar völlig willkürlich tradierten Stellen lassen sich so auch die möglichen Auswirkungen auf die Ausführung nicht nachvollziehen. Um über diese Problematik jedoch endgültige Aussagen treffen zu können, wäre erst eine lückenlose statistische Auswertung der entsprechenden Stellen im Vergleich mit den originalen Vokalvorlagen erforderlich.

4. Exemplum: Tabulaturbuch Mus. ant. pract. K.N. 210 der Ratsbücherei Lüneburg

Durch einen glücklichen Umstand blieb in der norddeutschen Hansestadt Lüneburg eine Reihe von Musikhandschriften aus dem 17. Jahrhundert erhalten. Die Lüneburger Tabulaturbücher waren zwar bereits des Öfteren Gegenstand musikwissenschaftlicher Abhandlungen, sie sind als Ganzes jedoch noch nicht umfassend untersucht worden.³⁰ Von den zwanzig vornehmlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstande-

³⁰ Die Dissertation von Curtis Lasell an der Princeton University in USA (*Origins of the Lüneburg Organ and Clavier-Tablatures*) ist aufgrund des vorzeitigen Todes des Verfassers nicht vollendet worden und seine Materialien sind der Öffentlichkeit leider nicht zugänglich.

nen Handschriften unterschiedlichen Umfangs enthalten acht unter anderem oder ausschließlich Intavolierungen der Figuralmusik. Darunter sind sowohl kunstvolle Bearbeitungen als auch schlichte Übertragungen der Vokalvorlagen in die Tabulatur vorhanden.³¹ Dieser Quellenbestand erweckt den Eindruck, Lüneburg wäre ein Zentrum der norddeutschen Orgelkunst gewesen. Vor voreiligen Schlüssen ist allerdings zu warnen, da zumindest einige Teile dieser Sammlung offenbar später von außerhalb in die Stadt gelangt sind. Für etliche weitere Orte in Norddeutschland kann man von ähnlichen musikalischen Gegebenheiten ausgehen, obgleich hier das entsprechende Quellenmaterial nicht erhalten ist.

Die Tabulatur K.N. 210 des langjährigen Organisten der Lüneburger St.-Johanniskirche, Franz Schaumkell, ist eine retrospektive, 78 Kompositionen umfassende Sammlung, die Intavolierungen von über ein halbes Jahrhundert alten Vokalvorlagen beinhaltet.³² Die Handschrift wurde hauptsächlich von Schaumkell zu Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschrieben, sie enthält aber auch einige Eintragungen eines bisher nicht identifizierten Schreibers, möglicherweise eines Schülers von Schaumkell. Die Quelle ist in intavolierungstechnischer Hinsicht äußerst vielfältig. Neben genauen Übertragungen sind darin mäßig bis reich kolorierte Intavolierungen und einige freie Clavierkompositionen (zwei Fugen und ein kurzes Praeambulum) vorhanden. Die zwei kunstvollsten Stücke wurden nicht von Schaumkell selbst angefertigt, sie sind Abschriften der Motettenkolorierungen von Heinrich Scheidemann.³³ Während der anonyme Schreiber den meist genauen Übertragungen der Vorlagen den Gesangtext unterlegte (bei den mehrhörigen Werken lediglich dem tiefen Chor) und es sich hier um Begleitpartituren für den Regalistendienst handeln könnte, sind die Intavolierungen von Schaumkell untextiert. Sie weisen in der Regel grifftechnisch bedingte Umformungen der Vorlagen auf, beispielsweise eine Auflösung der Schnittstellen bei mehrhörigen Kompositionen durch Pausen, was ein durchgängiges Spielen des gesamten Satzes ermöglicht.³⁴ Die Dichte der hinzugefügten Kolorierungen variiert von Motette zu Motette stark und es stellt sich durchaus die Frage, warum diese an einigen Stellen akribisch ausnotiert sind, während der Schreiber an anderen darauf völlig verzichtete. Wie Curtis Lasell zeigte,³⁵ sind solche Intavolierungen in K.N. 210 kaum als Dirigier- oder Begleitvorlagen zu sehen. Es handelt sich tatsächlich um Werke für das Solospiel.

Es ist bekannt, dass Franz Schaumkell sein Einkommen durch die Erteilung von Musikunterricht aufbesserte.³⁶ Beim Tabulaturbuch K.N. 210 könnte es sich im weitesten Sinne auch um ein Lehrbuch oder zumindest um eine Sammlung von Lehexempeln handeln. Anhand der darin notierten Werke werden nämlich neben genauen Transkriptionen

³¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, "Lüneburger Tabaturen," Sp. 1513–1516.

³² Nicht nur in Lüneburg legte man um die Zeit einen konservativen Musikgeschmack zutage. Die Geistlichkeit ermahnte hier noch 1670 den fortschrittlich gesinnten Kantor Friedrich Funcke, dass er *einen delectum der Moteten halten soll, und nicht so bald was neues eingeschickt wird*. Zit. nach Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, 109.

³³ Nr. 18 und Nr. 42 (Zählung nach Johnson, *Vocal Compositions in German Organ Tablatures*, 89 und 91.)

³⁴ Siehe beispielsweise die Intavolierung der Motette Maria Magdalena et altera Maria, K.N. 210, Nr. 34, transkribiert in Iacobus Händl-Gallus, *Priredbe skladb za glasbila s tipkami / Compositions in Keyboard Intabulation*, hg. v. Marko Motnik, Monumenta artis musicae Sloveniae, Nr. 31 (Ljubljana: ZRC SAZU, 2009), 31–40.

³⁵ Curtis Lasell, "Vocal Polyphony in the Lüneburg Tablatures: A Double Repertory of Solo Organ Literature and Accompanimental Absetzungen," *Church, Stage, and Studio. Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, hg. Paul Walker (London: Ann Arbor, 1990), 234–241.

³⁶ Vgl. Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, 123f.

und kunstvollen Bearbeitungen auch etliche Zwischenstadien des Intavolierungsprozesses veranschaulicht, die den Umgang mit unterschiedlichen Vorlagen auf dem Weg zu einer vollendeten Motettenintavolierung demonstrieren. In dieser Hinsicht ist der Quelle zweifelsohne ein besonderer Wert zuzusprechen.

Das Tabulaturbuch K.N. 210 weist auch bei der Übertragung von ungeraden Takten in der ersten Hälfte des Buches äußerst unterschiedliche Verfahren auf. Hier findet man Gruppen von drei Semibreves mit dem Zeichen 3/2, Gruppen von drei Minimae mit Alla breve mit 3/2 beziehungsweise Alla breve mit 3, sowie Gruppen von drei Semiminimae mit dem Zeichen 3/2 und öfters mit 3 (siehe Beispiele in Abbildung 2).³⁷

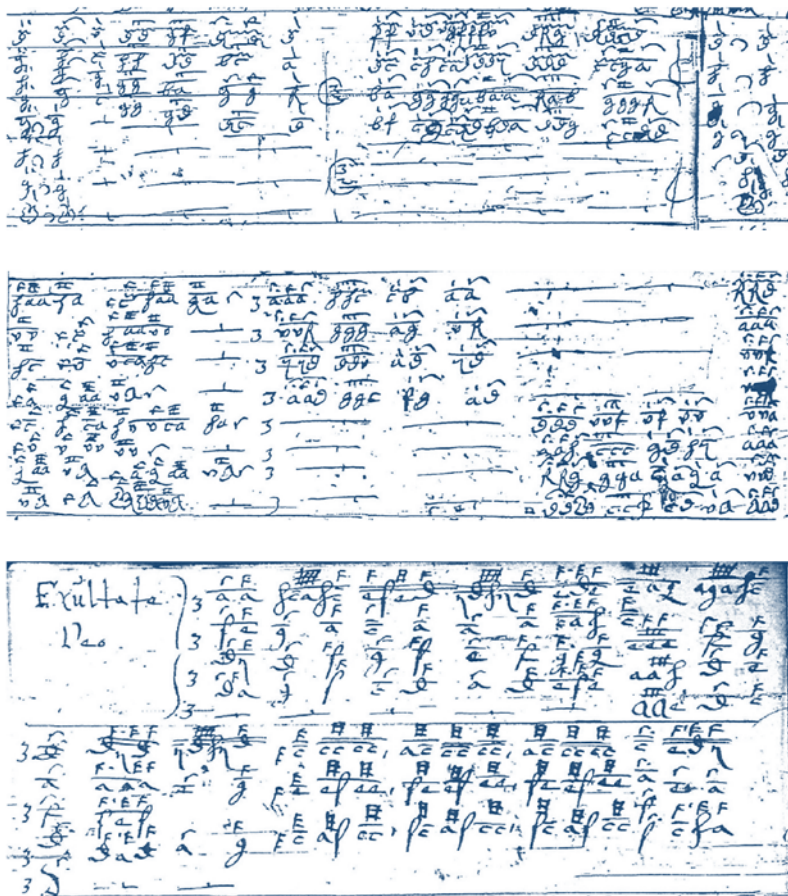


Abbildung 2: Auszüge der Intavolierungen in der Orgel­tabulatur von Franz Schaumkell, Ratsbücherei der Stadt Lüneburg, Signatur: K.N. 210: 1. Hans Leo Hassler, *A Domino factum est*, f. 7v, 2. Hieronymus Praetorius, *Domine Dominus noster; Secunda pars*, f. 11v; 3. Iacobus Handl-Gallus, *Exultate Deo*, f. 60v.

³⁷ In anderen Tabulaturbüchern ist noch eine Reihe von weiteren Varianten zu konstatieren.

Im zweiten Teil des Buches setzt sich die letzte Übertragungsart (drei Semiminimae mit dem Zeichen 3) durch. Falls die Seiten des Buches tatsächlich sukzessive und fortdauernd ohne große Sprünge beschrieben worden sind – das ist in den zeitgenössischen Handschriften nicht unbedingt die Regel – könnte das bedeuten, dass der Schreiber im Laufe der Arbeit letztendlich einen für sich gültigen Modus für die Übertragung der ungeraden Takte gefunden hat. Der Schritt zum modernen $\frac{3}{4}$ -Takt ist ab hier nicht mehr weit.

Schlusswort

*Bevor ich zu solchem Vermögen gelangt war, ließ ich mich auf dem Clavier unterrichten; gerieth aber zum Unglück an einen Organisten, der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckte, die er aber so steiff spielte, wie vielleicht sein Grosvater gethan, von dem er sie geerbet hatte,*³⁸ vermerkte Georg Philipp Telemann in seiner Autobiographie, richtete damit seine Kritik jedoch nicht an die Tabulatur als Notationssystem. Auch Friedrich Erhard Niedt kritisierte, wie oben gezeigt, eher das Festhalten an der schriftlich fixierten Musik denn die Tabulatur als solche. Andreas Werckmeister sah sich trotz aller Skepsis noch im Jahr 1707 dazu verpflichtet, eine Vereinfachung der Tabulatureschrift vorzuschlagen.³⁹ Selbst Michael Praetorius, der in seinen *Syntagma musicum* nicht müde wird die Vorzüge der Generalbass-Praxis zu rühmen, musste schließlich den Organisten zugestehen, die Kompositionen in die Buchstabentabulatur – *welche an ihme selber richtig/ gut/ leicht vnd bequemer ist/ nicht allein daraus zu schlagen/ sondern auch daruff zu Componieren* – abzusetzen.⁴⁰ Das Festhalten an der Tabulatureschrift mit all ihren Vorteilen und Unzulänglichkeiten ist eng mit der Pflege der auf die Tasteninstrumente übertragenen polyphonen Vokalmusik verknüpft und blieb interessanterweise ebenso lange in Gebrauch wie dieses Repertoire. Die neueren Forschungen zeigen allenfalls eindeutig, dass ebendiesem Repertoire in der Organistenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts ein weitaus höherer Stellenwert einzuräumen ist als bisher wahrgenommen.

³⁸ Georg Philipp Telemann, Selbstbiographie, in Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten Leben, Werke erscheinen sollen* (Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740; Berlin: Liepmannsohn, 1910), 356.

³⁹ Werckmeister, *Musicalische Paradoxaldiscourse*, 70.

⁴⁰ Michael Praetorius, *Syntagmatis musicae, tomus tertius* (Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619; Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2001), 146 (recte 126).

POVZETEK

Iz arhivskega materiala iz 16. in 17. stoletja je v nemško govorečih deželah jasno izpričano igranje motetov na glasbilih s tipkami (*Motetten-Schlagen*). Cerkvene odredbe pogosto zahtevajo, da organist v ta namen intabulira vokalne skladbe in jih igra pri bogoslužju v skladu s cerkvenim letom. Ta praksa je bila očitno tesno povezana s petjem. Orgle zbor spremljajo, oziroma organist naj kompozicijo solistično igra pred ali po vokalni izvedbi. Orgle torej ne delujejo samostojno in ne nadomeščajo pevcev. Večina intabulacij v številnih tabulaturnih knjigah je očitno nastala v ta namen, čeprav v teh prepisih pogosto ni zaslediti nobenih posegov v strukturo stavka. Večino intabulacij ni mogoče izvajati tako, kot so zapisane. Zdi se, da je organist vokalno predlogo za igro na inštrumentu priredil

šele med igro samo in dokončna verzija torej ni zapisana. Tabulatura, ki namesto not uporablja črke (imena tonov), je notacijski sistem, ki se odlično prilega notiranju polnoglasnih vokalnih kompozicij. V uporabi je bila vsaj do konca 17. stoletja, torej prav tako dolgo kot dela tako imenovane vokalne polifonije. V posameznih virih vedno znova zasledimo notacijske posebnosti in značilnosti, ki odražajo individualno postopanje posameznih piscev s tem sistemom. To velja tudi za metrično notiranje tridobnih mest, ki so ne glede na čas in kraj nastanka vira pogosto nedosledno prenešana v tabulaturo. Eden izmed razlogov za to je morda razpad menzuralnega notacijskega sistema ob koncu 16. stoletja. V tabulaturah zapisane tridobne skupine torej ne ustrezajo več proporcionalnemu sistemu menzuralne notacije, khrti pa še niso taktovski načini v modernem pomenu.

Ibo Orgties

Göteborg Organ Art Center, University of Gothenburg
Göteborgski center za orgelsko umetnost, Univerza v Göteborgu

Zur Problematik von Zusammenhang und Disparität zwischen Orgelrepertoire, Improvisation und Ensemble- Intonation*

K vprašanju povezanosti in neskladja med
orgelskim repertoarjem, improvizacijo in
ansambelsko igro*

Prejeto: 1. september 2011
Sprejeto: 9. september 2011

Received: 1st September 2011
Accepted: 9th September 2011

Ključne besede: zgodovinska izvajalna praksa, uglasitev, orgelski repertoar, improvizacija, ansambelska igra

Keywords: historical performance practice, temperament, organ repertoire, improvisation, ensemble playing

ABSTRACT

IZVLEČEK

Odnos med orgelsko uglasitvijo in skoraj vsemi drugimi področji glasbene prakse v Severni in Centralni Nemčiji 17. in 18. stoletja predstavlja ključni dejavnik zgodovinske izvajalne prakse. Vprašanje orgelske uglasitve se je obravnavalo ali

The relation of organ temperament to almost all areas of musical practice in Northern and Central Germany in the seventeenth and eighteenth centuries makes it an indispensable factor in historical performance practice. The issue of organ temperament has either been viewed as part of the general

* Es handelt sich bei diesem Artikel um eine nur geringfügige Revision des zusammenfassenden Ibo Orgties, "Ausblick: Orgelrepertoire, Improvisation und Ensemble-Intonation," Kap. 10 in *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 257–265. Die Dissertation ist in revidierter Fassung digital verfügbar auf <http://sites.google.com/site/iboortgies/phd-dissertationiboortgies>. (Članek predstavlja nekoliko predelano različico Ibo Orgtiesove razprave "Pogled v prihodnost: orgelski repertoar, improviziranje in ansambelska igra", pogl. 10 v: *Praksa orgelske uglasitve v Severni Nemčiji 17. in 18. stoletja in njen odnos do sodobne glasbene prakse* (Göteborg, Univerza v Göteborgu, 2004), 257–265. Disertacija je dosegljiva tudi na spletnem naslovu <http://sites.google.com/site/iboortgies/phd-dissertationiboortgies>.)

kot del splošnega zgodovinskega razvoja teorije uglaševanja ali na podlagi domnevne povezanosti s skladbami t.i. »orgelskega repertoarja«, na katerega se je pogosto gledalo z vidika kasnejše liturgične in orgelske koncertantne prakse. Odnosa med ansambelsko igro in orgelsko uglasitvijo se v modernih časih ni dovolj ali sploh kaj upoštevalo. Zdi se, da so mnenja o izvajalni praksi in navade znotraj slednje predstavljale in še vedno predstavljajo delno oviro pri razumevanju odnosov med orgelsko igro, skladbami, orgelsko uglasitvijo in izvajalno prakso v Severni in Centralni Nemčiji 17. in 18. stoletja. Članek skuša odstraniti nekatere teh ovir.

historical development of temperament theory, or has been viewed from the alleged connection with compositions that were considered to be 'organ repertoire', but this has often been seen from a later liturgical or organ concert practice. The relationship between ensemble intonation and organ temperament has been underestimated in modern times and has therefore hardly ever been considered. It seems that the present attitudes and customs within performance practice have in part been obstacles to understanding the relationships among organ playing, compositions, organ temperament and performance practice in Northern and Central Germany in the seventeenth and eighteenth centuries. This article tries to remove some of those obstacles.

Die heutige Kenntnis über die Praxis des Orgelstimmens bzw. der Orgeltemperatur in Norddeutschland lässt den Schluß zu, dass sich diese Praxis merklich von der Entwicklung der zeitgenössischen Theorie, von den zeitgenössischen Temperaturentwürfen, unterschieden haben muß.

In der folgenden Tabelle sind die jeweils ersten nachweisbaren Umstimmungen in nicht mitteltönige Temperaturen dargestellt, die im norddeutschen Nordseeküstengebiet und dem Hinterland feststellbar sind:¹

Erste nachweisbare, nicht-mitteltönige Temperaturen in Norddeutschland (Nordseeküstengebiet)

Region	erste sicher belegbare Temperatur oder Umstimmung	Ort	Kirche	Jahr	Orgelbauer
Ostfriesland	gleichstufig	Emden	Große Kirche	1774–1779	J. F. Wenthin
Oldenburg	neue Temperatur	Oldenburg Dedesdorf	St. Nikolai	1742 1742	E. Köhler E. Köhler
Bremen	gleichstufig	Bremen	Dom	1775	J. G. Stein d. Ä. J. F. Gräbner
Stade				vor 1800 bislang nicht nachgewiesen	
Hamburg	besser als die »alte« Temperatur	Hamburg	St. Katharinen	1742	J. Dietrich Busch
Schleswig	auf die neueste Art	Aabenraa [DK]		1757	J. Daniel Busch

¹ Angaben entnommen der Quellenzusammenstellung in Ibo Ortgies, "Temperatur, Stimmtonhöhe und Klaviaturnumfänge im Nordseeküstengebiet", Kap. 4 in *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 37–88.

In keinem Fall einer Umtemperierung ist ein Einfluss der Schriften Andreas Werckmeisters, Johann Georg Neidhardts oder anderer zeitgenössischer Temperaturtheoretiker nachgewiesen, die Wohltemperierungen oder die gleichstufige Temperatur propagierten.

Die heutige Verknüpfung der Entwicklung der Orgeltemperatur mit den Kompositionen für Tasteninstrumente, dem heutigen 'Orgel-Repertoire', entspricht nicht der zeitgenössischen Sicht des 17. und 18. Jahrhunderts.² Die ab dem späten 17. Jahrhundert aufkommende Forderung nach zirkulierenden Temperaturen, in denen alles 'spielbar' sein sollte, entsprang der Ensemblesmusik, nicht dagegen den Anforderungen aus der Komposition für Tasteninstrumente.

Bis zum 18. Jahrhundert und z. T. darüber hinaus herrschte die terzenreine Mitteltönigkeit in der Praxis des norddeutschen Orgelbaus. Sie war regelmäßig intendiert, und die Genauigkeit ihrer Verwirklichung im einzelnen spielt für die Beurteilung des Gesamtbildes keine Rolle. Die theoretische Entwicklung dagegen war der Praxis des Orgelbaues weit voraus. Selbst wenn vereinzelt Versuche unternommen wurden, Orgeln um 1700 bereits in nicht-mitteltöniger Temperatur zu stimmen, so hatten sie keinen bedeutenden Einfluss auf ihre Umgebung. Umstimmungen stießen auf technisch-musikalische Probleme und Organisten votierten gegen Umstimmungen und konnten dies differenziert mit Erfordernissen begründen, die an die Orgeln in der täglichen musikalischen und kirchlichen Praxis gestellt wurden.³

In welchem Verhältnis steht das 'Orgelrepertoire' zur Orgeltemperatur? Wie erklärt sich die Existenz von Kompositionen, die offenbar nicht spielbar sind?⁴ Gerade von Komponisten und Organisten der großen Hansestädte um 1700 sind Werke überliefert, die den Rahmen der Mitteltönigkeit klar überschreiten. Es muss eine Begründung für diese Erscheinung geben, auch wenn der Anteil solcher Kompositionen am Gesamtwerk der betreffenden Komponisten in der Regel nur klein war: Die meisten Werke waren auf mitteltönig gestimmten Orgeln *spielbar*.

Die Erklärung ist darin zu sehen, dass bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus der in dieser Arbeit behandelten Region in keinem Fall die zeitgenössische Aufführung eines Orgelwerkes nachzuweisen ist. Ja, sie stünde vielmehr in klarem Widerspruch zu den Äußerungen über die erwartete Professionalität der Organisten, und zwar gerade der Besten ihrer Zunft.

² Vgl. Ibo Ortgies, "Ensemble-Intonation und Orgeltemperatur", Kap. 9 in *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 209–256, vor allem Abschnitt 9.1.12. "Orgelrepertoire" – Das nicht erforderliche Glied in der Kette", 238–239.

³ Zur Umstimmung und anschließenden Zurückstimmung der Orgeln in den Stiftskirchen der Klöster Riechenberg (um 1700) und Heiningen (um 1730), Ibo Ortgies, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 85–86. Zur Umstimmung in Hamburg, St. Katharinen, 1742, *ibid.*, 75–76, und in Bremen, Dom, 1755, *ibid.*, 60.

⁴ Vgl. die inhaltlich ähnlichen Zitate u. a. von Michael Praetorius 1619 II, Andreas Werckmeister 1700, Veldcamps 1727 und dem Orgelbauer Matthias Schreiber bei der nicht durchgeführten Umstimmung der Orgel des Bremer Doms, 1766 (zitiert bei *ibid.*, 211, 191, 142 und 62).

Das Spiel von Intervallen wie h-d# in der üblichen mitteltönigen Temperatur lehnten die Autoren grundsätzlich als nicht akzeptabel ab. Damit entbehren auch heutige Überlegungen der Grundlage, die das Spiel solcher Intervalle etwa mit bewusster Darstellung besonderer Affekte verbinden.

Zwischen Buxtehude, Schnitger und Werckmeister bestanden Zusammenhänge aber auch Gegensätze:⁵ *Buxtehude* war Organist an einem der bedeutendsten norddeutschen Musikzentren, Lübeck-St. Marien, und der Organisator und Leiter großer Ensemble-Auführungen in den dortigen Abendmusiken. *Schnitger* war der bedeutendste Orgelbauer seiner Zeit in Norddeutschland, dessen Einfluss weit über die Region hinausstrahlte und dessen rein mitteltönige Stimmpraxis nachgewiesen ist. Der Quedlinburger Organist *Werckmeister* propagierte neue Temperaturen, die nach eigenem Eingeständnis von den Orgelbauern nicht angewandt wurden.

Buxtehude mag Werckmeisters Temperaturentwürfe, vielleicht sogar seine grundsätzlichen Einstellungen dazu befürwortet haben. Eher aber darf man vermuten, dass er Werckmeisters Sicht befürwortete, welche Fähigkeiten ein professioneller Organist beherrschen sollte. Dazu gehörte die kontrapunktisch komplexe Improvisation, wie sie Werckmeister in ihren Anfangsgründen in seiner *Harmonologia Musica* darstellte. In dieser Schrift, zu der Buxtehude ein Widmungsgedicht beisteuerte, formulierte Werckmeister, was von einem zeitgenössischen, professionellen Organisten erwartet wurde:

§. 127. *Ich verwerffe hiermit nicht / wann einer ein gut Stück aus der Tabulatur spielen kan / es ist sehr gut / und halte viel auf gute Tabulatur Sachen / denn man kan darauff sehen / was andere rechtschaffne Organisten gesetzt haben / und kan von denen gute Manieren und Inventiones sehen / und sich dieselben zu Nutze machen und weiter darauf nachdencken / und Zufälle davon haben.*

§. 128. *Hingegen muß man aber sehen, daß man auch extempore ein Thema oder Lied recht anbringe / und variire: Denn es ist nicht genug daß man sich mit andern Federn schmücke: inzwischen wird manche Kirche und Gemeinde in der Wahl eines Organisten betrogen / da einer oder der andere etliche studirte Stücke in die Faust gebracht / und dieselben hören lässet / da meynet / der es nicht besser verstehet / und so oben hinhöret / es sey der vortrefflichste Künstler / und wann ein solcher vermeynter Künstler durch solche Lehrjungen Probe / befördert wird / so müssen dann die Zuhörer immer mit einerley solcher auswendig gelerneten Sachen zufriden seyn; wer aber aus eigenen Kräfften / und Inventionen was machen kan / der kan darnach selber variiren wie er wil.*

§. 129. *Darum wann man einen rechtschaffen[e]rn Organisten probiren wil / so muß man denselben nicht lassen spielen was er wil / man gebe erstlich einen so sich vor einen perfecten Org[a]nisten ausgiebet / zur Probe für / ein Thema zu einer Fuga, daß dasselbe auf unterschiedliche Arth tractiret werde.*

§. 130. *Darnach etwa einen bekannten Choral=Gesang / daß derselbe erstlich auff allerhand Weise variiret werde; Wann dieses geschehen / so können auch darbey die Transpositiones vorgegeben werden / ob / und wie vielmahl solcher Choral könne von den Candidato transponiret werden; könnte die Transposition durch das gantze Clavier / nemlich aus allen 12. Clavibus geschehen / so wäre es desto besser / allein es kan von den Hundertsten nicht verlangt werden / man kan auch an etlichen Transpositionibus*

⁵ Ibo Orgtjes, Abschnitt 8.2. "Arp Schnitgers Verhältnis zu Werckmeister und Buxtehude", in *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 193–202, sowie besonders Ibo Orgtjes, "A Meeting of Two Temperaments: Andreas Werckmeister and Arp Schnitger" in *Music and Its Questions: Essays in Honor of Peter Williams*, hrsg. v. Thomas Donahue (Richmond, VA: Organ Historical Society Press, 2007), 75–99.

bald mercken ob ein Organiste sein Clavier im Kopffe hat. Denn wer gantz nicht fict transponiren kan / ist ein gewiß Indicium, daß er die Natur des Claviers nicht inne hat / und desselben [nicht] mächtig sey.

§. 131. *Dann muß auch das Examen im General=Basse vorgenommen werden / auch wohl etwas von der Tabulatur, daß man nur siehet / ob er auch dieselbe versteht: wiewohl hier nicht auffzubauen; denn es kan mancher Discipel und Junge hierinne etwas gethan haben durch das stete Exercitium, dennoch kan er nicht eine Clausulam fortmale[m] [recte: formale[m]] aus eigener Kunst machen / und wann er nicht angeführet wird / bleibt er sein Tage an der Tabulatur hangen / stümpert so was hin / und kömmt nicht weiter.*

[§. 132. handelt von der Kenntniss und Pflege und Pflege der Orgel durch den professionellen Organisten.]

§. 133. *Damit aber von so[l]cher Probe recht geurtheilet werde / so muß auch ein unpartheyischer Censor dabey seyn / so die Composition wohl versteht; Denn ob schon einander Musicus practicus dabey wäre / kan er doch nicht recht von des Candidati probe urtheilen / ob sie denen Grund=Regeln der Composition gemäß sey oder nicht.⁶*

Werckmeisters Angaben sind eindeutig: Ein professioneller Organist studierte Stücke – vor allem in seinen Lehrjahren. Er studierte sie jedoch ausdrücklich nicht zum Zweck der Aufführung, sondern um „Inventiones“, „Zufälle“ zu bekommen, d. h. Einfälle und Muster, die in der komplexen kontrapunktischen Improvisation anwendbar waren. Das Spielen von Stücken zu Aufführungszwecken bedachte Werckmeister dagegen mit abwertenden Ausdrücken – es galt als kunstloses Reproduzieren.

Improvisation, Transposition und Variation galten als die wichtigsten Fähigkeiten eines professionellen Organisten. Dass Werckmeister seine Angaben in geringerem Ausmaß für weniger professionelle Organisten gelten ließ, wird in der Fortsetzung in einer Art ‚Disclaimer‘ deutlich:

§. 136. *Ich wil aber ein solch rigorös Examen nicht auf alle und jede / so etwa auf dem Lande / oder an geringen Oertern sind extendiren / auch niemanden hiermit Maß und Ziel vorschreiben / [...]*

§. 137. *Auff dem Lande und geringen Oerthern / kan man sich in der Probe so viel erkundigen / ob der Organist alle Chorale rein und deutlich / etwas von dem præambulo und General=Basse / und Tabulatur spielen kan / doch kan vor allen Dingen auf die Reinig= und Deutlichkeit gehört werden.⁷*

Werckmeister gab hier in aller Kürze wieder, was jahrhundertlang von Organisten verlangt wurde. Die Qualitäten und Anforderungen mögen zwar von Stadt zu Land und von Person zu Person beträchtlich unterschiedlich ausgefallen sein, aber noch 1787 war Daniel Gottlob Türk keineswegs der letzte, der ähnlich Werckmeister definierte, was von einem „guten Organisten“ verlangt wurde:

Er muß

1) vorzüglich den Choral gut spielen, und folglich den Generalbaß gründlich verstehen;

⁶ Andreas Werckmeister, *Harmonologia Musica oder kurze Anleitung zur musicalischen Composition* (Frankfurt, Leipzig: Calvisius, 1702; Hildesheim: Olms, 1970), 68–70.

⁷ Ibid., 70–71.

2) ein gutes zweckmäßiges Vorspiel machen;

3) in der Begleitung einer Musik geübt seyn, und auch aus den ungewöhnlichsten Tönen spielen können;

4) Kenntnisse vom Orgelbau haben, und sein Werk in gutem Stande zu erhalten suchen.⁸

Die von Türk genannten Anforderungen waren im Kern auch in allen Vorgänger-Publikationen des 17. und 18. Jahrhunderts die gleichen. Was auch immer als Organisten-Aufgaben definiert wurde, das Repertoire-Spiel eigener oder fremder Stücke gehörte nicht dazu.

Türks Beschreibung machte die Verwendung von bereits vorliegenden Kompositionen klar:

*Wer selbst noch kein gutes Vorspiel machen kann, dem würde ich rathen, oft große Organisten zu hören; denn das Hören ist in der Musik äußerst nöthig, und besonders in dieser Absicht. Wem es aber an Gelegenheit dazu fehlt, der spiele wenigstens eine geraume Zeit hindurch gut gearbeitete Vorspiele von verschiedenen Meistern. Nach und nach gewöhnt sich der Anfänger dadurch an eine gebundene, edle Spielart, und endlich wird er[,s] durch anhaltende Uebung – Genie vorausgesetzt – dahin bringen, selbst ein gutes Vorspiel zu erfinden.*⁹

Zum Spielen von freien Werken, Fugen, hieß es:

*[...] hier ist es, wo der Organist, außer dem doppelten Kontrapunkte, die Kenntniß der Fuge nöthig hat. Zum Thema kann die erste Zeile der Chormelodien genommen werden. Die Fuge wird entweder streng durchgeführt, oder man behandelt das Vorspiel blos fugenartig [...]*¹⁰

Diese Darstellung könnte durch Beispiele aus anderen Lehrwerken, Handbüchern und Beschreibungen der organistischen Praxis aus dem 17. und 18. Jahrhundert leicht um viele Seiten vermehrt werden.

Dass Organisten aufgrund mangelnder improvisatorischer Kompetenz vielleicht Stücke spielen (aufführen) mussten, heißt eben nicht, dass dies für die professionellen Organisten galt. Sie hinterließen Kompositionen, deren Aufführung heute die Regel ist, weil sich die heutige Orgelspielpraxis in dieser Hinsicht fundamental von den historischen Verhältnissen unterscheidet.

So ist auch eine Bemerkung über das Spiel von Fugen zu sehen, die Werckmeister seinen obigen Bemerkungen hinterher schob:

*§. 139. Wer aber ex tempore vor sich und was rechtes spielen wil / der muß auch die Modos verstehen / sonderlich wann er eine Fugam tractiren wolte.*¹¹

Die Kenntnis der Modi wäre für eine Aufführung von bereits fertig komponierten Fugen recht bedeutungslos. Hier ging es aber um Improvisation („ex tempore“), und die Fuge war nur ein Spezialfall der Improvisation, wenn auch in keiner Weise ungewöhnlich. Werckmeister hatte ähnliche Hinweise bereits 1698 in seiner *Orgel=Probe* gebracht, und zwar gerade in dem Kapitel, in dem er u. a. die Temperatur behandelt:

⁸ Daniel Gottlob Türk, „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie“ (Leipzig: Selbstverlag, 1787), hrsg. v. Bernhard Billeter = *Bibliotheca Organologica* vol. V (Hilversum: Frits Knuf, 1966), 5.

⁹ Ibid., 121.

¹⁰ Ibid., 130.

¹¹ Werckmeister, *Harmonologia Musica...*, 1702, 71.

*In zwischen werden in Erwehlung eines Organisten oftmals die Kirchen=Vorsteher hinter das Licht geführt / denn viele Organisten pflegen etliche Tabulatur Stücke außwendig zu lernen / oder setzen die Tabulatur vor sich; In dem sie nun dieselben Stüke durch offters exerciren frisch daher zu spielen pflegen / vermeinet der / so es nicht besser versteht / diejenigen müsten notwendig gute Organisten seyn / so solche studirte Stüke daher machen / wenn es aber bey dem Licht besehen wird / so ist dererselben Kunst auf einmahl herauß geschüttet / und bleibet wol sein lebelang bey solcher Leyre / und etlichen auß der Tabulatur studirten Stücken / die er alle Sonn= und Festage hören lässt / worüber aber den Zuhörern endlich die Ohren weh zu tun pflegen: Drum ist bey dem Examine eines Organisten hoch von nöthen / daß man denselben ein Thema vorgebe welches er auf unterschiedliche Arth außführe / oder man kan auch einige Lieder erwählen / und diese auf gewisse Arth variiren, und transponiren lassen [...]*¹²

Die gesamte norddeutsche Orgeltradition bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ganz überwiegend, oder im professionellen Bereich derjenigen Organisten, deren Werke wir heute als Orgelrepertoire schätzen, sogar *ausschließlich* unter dem Blickwinkel der Improvisation zu sehen: Das Vorherrschen der Improvisation und die Ablehnung des Repertoirespiels erklärt, warum es im Gegensatz zu allen anderen musikalischen Gattungen keine konkreten Aufführungsberichte über vermeintliche Orgelwerke gibt. Sie erklärt ferner das seltene Vorkommen norddeutscher Orgelwerke in Autographen. Die Existenz zahlreicher *Abschriften* und zum Teil beträchtlich abweichender Varianten begründet sich dagegen aus der Pädagogik, d. h. aus der Unterrichtssituation.¹³

Auch die Existenz von Transpositionen solcher Werke muss angenommen werden bzw. dass Kompositionen von vornherein in entfernten Tonarten notiert wurden, z. B. aus pädagogischen Gründen. Hier kehrt nun eine Hypothese Harald Vogels zurück in die Diskussion, derzufolge manche Stücke Buxtehudes in den erhaltenen Abschriften in Transposition vorliegen könnten. Diese Hypothese wurde jedoch in der Fachwelt seinerzeit durchweg mit Skepsis oder Ablehnung betrachtet, da aus den durchweg nicht-autograph überlieferten Kompositionen keine Nachweise für eine solche Praxis beizubringen seien.¹⁴

¹² Andreas Werckmeister, "Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe", hrsg. v. Dietz-Rüdiger Moser in *Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Facsimiles*, Bd. XXX (Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisius, 1698; Kassel: Bärenreiter, 1970), 76–77.

¹³ Zur Sozialgeschichte der Tasteninstrumente hat Siegbert Rampe reiches Material vorgelegt und analysiert: Siegbert Rampe, "Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750" in: *Das deutsche Cembalo*, hrsg. v. Christian Ahrens u. Gregor Klinke. (München u. Salzburg, 2000), 68–93. Ders. "Zur Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I." in: *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I: Tradition · Entstehung · Funktion · Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Siegbert Rampe (München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 2002), 67–108. Ders.: „Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion der norddeutschen Orgelwerke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts“ in *Schütz-Jahrbuch* hrsg. v. Werner Breig, Friedhelm Krummacher, Eva Linfield und Wolfram Steude, Bd. 25, 26 u. 27 (Kassel: Bärenreiter, 2003, 2004 u. 2005), 8–70 (Bd. 25), 155–204 (Bd. 26) u. 53–127 (Bd. 27). Darin sind auch bedeutende Erörterungen über die Organisten-Ausbildung und die Funktion der unterschiedlichen Quellen enthalten.

¹⁴ Eine knappe, aber ausreichende Darstellung der Hintergründe von Vogels Transpositionshypothese und der von ihr ausgelösten Diskussion bei Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien* (Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1995), 262–284.

Belotti zeigte aber gleichzeitig, daß Kompositionen durchaus in verschiedenen Tonarten vorliegen konnten – eins seiner Beispiele betraf sogar ein Stück in zwei Tonarten in derselben Handschrift (279 ff.).

Auch für einige Werke Buxtehudes machte Belotti Transposition plausibel, und für die Fuge in B-Dur nahm er eine Transposition aus C-Dur an und bezeichnete letzteres sogar ohne jeden Vorbehalt als die "Originaltonart", *ibid.*, 259–260, 280–281, 293.

Vogels Transpositionshypothese erscheint im Licht der hier vorgetragenen Quellen sehr plausibel. Das Missverständnis der Buxtehude-Forschung war es, die Quellen der Kompositionen nicht nur als Mittel der Überlieferung anzusehen, sondern sie auch als Material zu verstehen, aus dem auf zeitgenössische Aufführung geschlossen werden könne. Vogel versuchte hier *die* Überlieferung mit der Aufführung zu verbinden. Dabei hatte er aber nicht die historische Sicht etwa Werckmeisters im Blick, sondern versuchte für das praktische Problem des heutigen Interpreten eine Lösung anzubieten, dem aus dem ständigen Umgang mit mitteltönig gestimmten Orgeln augen- und ohrenscheinlich ist, dass ein Teil des heute als Orgelrepertoire aufgefassten *Œuvres* nicht in den überlieferten Tonarten spielbar gewesen sein kann. Seine Erklärung aus dem Repertoire bietet in jedem Fall eine praktikable Lösung für die *heutige* Situation des Repertoirespiels, und er nähert sich damit den historischen Beschreibungen der Transpositionspraxis an, die aber damals eben nicht zur Interpretation von aufgrund der Orgeltemperatur etwa unspielbaren Orgelkompositionen diente.

Die Beschreibung Werckmeisters lässt erkennen, dass Repertoirespiel zu Aufführungszwecken um 1700 keine nennenswerte Bedeutung hatte und sogar abgelehnt wurde. Daher bestand zu Werckmeisters Zeit keine Notwendigkeit Orgeln umzustimmen, um dem Repertoirespiel entgegenzukommen. Ob eine Komposition in der überlieferten Form heute als nicht spielbar gilt, kann daher zu keiner Aussage über die historische Orgeltemperaturpraxis führen. Dies muss gerade dann gelten, wenn die Aufführung des betreffenden Stücks in oder kurz nach seiner Entstehung nicht belegt ist.

Heute beruht die professionelle Organistenkunst vorwiegend auf der Interpretation eines Kanons überlieferter Werke, des Orgelrepertoires, und die heutige Professionalität eines Organisten besteht nicht mehr in der kontrapunktisch komplexen Improvisation, wie sie die besten zeitgenössischen Organisten, wie ein Scheidemann, Weckman, Bruhns, Buxtehude oder auch ein Bach in einer heute kaum nachvollziehbaren Qualität ausgeübt haben müssen. Improvisation ist zwar auch heute noch ein wichtiger Zweig der Orgelkultur, vor allem in der Liturgie, jedoch wird die Improvisationskunst heute viel eher im Sinne einer ‚freien Fantasie‘ ausgeübt. Nur selten hört man heute kontrapunktisch komplexe Improvisation, da die tonale Sprache, die ihr zugrunde liegt, als veraltet angesehen wird. Die komplexe Dur-Moll-tonale Sprache, die seit dem Zeitalter Bachs in voller Blüte stand, machte das kontrapunktisch komplexe Improvisieren zunehmend schwieriger, *welches* seinen Grund in den vergleichsweise einfacher zu traktierenden Kirchentonarten hatte.

Friderich Erhard Niedt veröffentlichte in Hamburg 1710 seine *Musicalische Handleitung (Erster Theil)*, zu einem Zeitpunkt als dort alle Orgeln mitteltönig temperiert waren. In seiner Vorrede gab er ein Beispiel für den Unterricht am besaiteten Pedal-Instrument, einem Clavichord, im Hause des Orgel-Lehrers:

*Er [der Orgellehrer] zog mich an den Haaren von der Pedall=Banck / darauf ich vor dem Clavier saß / herunter / [...] daß er mich zur Stuben hinaus an eine daselbst nach der Strassen niedergehende Treppe hinschleppte [...]*¹⁵

¹⁵ Friderich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung, oder Gründlicher Unterricht. Erster Theil* (Hamburg: Benjamin Schiller, 1710; Hildesheim: Georg Olms, 2003), Vorrede §. XII. (nicht paginiert).

Auch wenn das Beispiel in satirischer Verbrämung einen schlechten Orgellehrer vorführt, unterrichtet auch Niedts Gegenbeispiel des guten Orgellehrers am Clavichord, und die Studenten übten an Clavichorden. Niedt ließ den guten Lehrer, den Organisten „Prudentius“ anbieten:

Ich will euch dennoch / wann ihr nur in dieser Stadt euch vor euer Geld ein Jahr lang auffhalten könnet / innerhalb solcher Zeit die rechten Fundamenta so wol in der Organisten=Kunst / als in der Composition lehren / daß ihr aus einem Argenisten ein Organiste werden sollet und für meine Mühe begehrt ich keinen Heller / sondern wann ihr mir versprechet nur fleissig zu seyn / und die Kunst zu Gottes Ehr anzuwenden / so wil ich euch umsonst täglich eine Stunde vormittags von 7. biß 8. Uhr informiren / und könnet ihr sonsten in mein Hauß kommen / wenn ihr wollet / und euch alleine in einer Cammer / da etliche Clavier stehen / vor euch selbst exerciren.¹⁶

Mindestens darin, dass sich der gute Lehrer hier die Zahlung durch einen guten Studenten entgehen ließ, ist eine Überzeichnung zu sehen. Deutlich ist aber, dass das Orgelstudium nicht an der Orgel stattfinden sollte. Niedt setzte noch im gleichen Paragraphen mit den Worten des Herrn Prudentius fort, der das Spielen aus der Tabulatur ablehnte:

[...] darinnen [im General-Bass] besteht das gantze Fundament der Musica practica und Composition, und davon mache ich mit allen meinen Schülern den Anfang / davon haben sie diesen Nutzen / daß sie sich nicht mit der verdrießlichen Tabulatur plagen dürfen / und doch / wenn sie schon viele Jahre gelernet / Pappierne Organisten bleiben, sondern daß sie in kurtzer Zeit gute Fundamental-Musici werden.

Niedt, der zu Zeiten Reinckens und Vincent Lübecks in Hamburg wirkte, beschrieb abschließend, was außer der Kenntnis des General-Basses noch zum „Organisten=Wesen“ gehörte. Es überrascht nicht, dass seine Bemerkungen den oben zitierten Äußerungen Werckmeisters und Türks gleichen:

Lebe wohl / lieber Leser / und erwarte in künftigt=folgenden Teilen / was mehr zum Organisten=Wesen gehöret / als den Choral zu spielen / manualiter & Pedaliter, ex tempore zu præludiren / fugiren / und eine Orgel in ihrem Wesen zu erhalten / damit man nicht allemahl den betrieglichen (ich meine nicht die Frommen) Orgelmachern auff die Hände sehen dürffe / und a[nderes] m[ehr]. Vale.¹⁷

Von der Aufführung von Orgelwerken keine Rede. In dem Folgeband beschrieb Niedt 1721 ein Muster einer Toccatenimprovisation, die aus der Studierstube eines norddeutschen Komponisten stammen könnte, und ließ unmittelbar darauf die Ermahnung folgen:

Diese / und dergleichen artige Manieren mehr / kan ein Lehrbegieriger aus guter Meister Sachen imitiren / oder wenn er etwann eine solche artige Clausul und Manier höret / solche alsobald zu Papier bringen / und sehen / worinn sie bestehe; ich will ihn versichern / er wird keinen Schaden davon haben / sondern befinden / daß ihm alsdenn mit der Zeit selbst Inventiones genug beyfallen werden.¹⁸

¹⁶ Ibid., Vorrede §. XX. (nicht paginiert).

¹⁷ Ibid., Capitel XII. (nicht paginiert).

¹⁸ Friederich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung zur Variation des General-Basses, Samt einer Anweisung / wie man aus einem schlechten General-Baß allerley Sachen / als Präludia, Ciaconen, Allemanden, etc. erfinden könne. Die Zweyte Auflage / Verbessert / vermehret / mit verschiedenen Grund=richtigen Anmerkungen / und einem Anhang von mehr als 60. Orgel;*

Auch hier in Hamburg, dem alten Zentrum norddeutscher Orgelkunst, sah man die Dinge nicht anders als Werckmeister sie beschrieben hatte: Die „Meister Sachen“, die Arbeiten anerkannter Komponisten, wurden zu pädagogischen Zwecken gebraucht, und zwar im Sinn der alten aus der Rhetorik stammenden Tradition als *Imitatio*. Es ging um die Imitation idealer Vorbilder als Hintergrund des kreativen Schaffensprozesses, der in zwei Ausprägungen vorlag: Improvisation als Komposition am Instrument einerseits, und die Ausarbeitung, die Komposition auf dem Papier, andererseits. Im Vordergrund stand die konstante Neuschöpfung unter Bezug auf bekanntes Material und vorhandene Modelle; im Grunde handelte es sich um ständige, kaleidoskopartige Variation, die durch Zufuhr neuer Entwicklungen in belebtem Fluss gehalten wurde.

Heute nimmt man dagegen gewissermaßen rückwirkend an, dass auch zu Zeiten Buxtehudes das Spiel, die Interpretation von Orgelwerken, ein Teil der Praxis professioneller Organisten war und Orgelwerke regelmäßig zu Aufführungszwecken komponiert wurden. Die hier dokumentierten Ansichten der Zeitgenossen widersprechen dieser unbelegten Sicht.

Von der Zeit Sweelincks bis zu Bach enthalten zeitgenössische Berichte über Orgelspiel ausschließlich Hinweise auf Improvisation. An die Problematik knüpfen viele grundlegende Fragen an, die in Zukunft – z. T. von neuem – beantwortet werden müssen:

- Kann es wirklich sein, dass alle Hinweise auf Aufführungen von Orgelwerken selektiv aus der Musikgeschichte vernichtet wurden bzw. dass sie kein Forscher bislang bemerkt hat? Dies käme einer Verschwörungstheorie gleich und ist als Gedanke zu verwerfen.
- Ist die heutige Sicht gerechtfertigt, nach der hoch-professionelle Organisten wie Jacob Praetorius, Matthias Weckman oder Dietrich Buxtehude gewissermaßen mit der Brille auf der Nase ihre Stücke interpretierten, d. h. sie aus ursprünglich vorhandenen Autographen abspielten, die anschließend merkwürdigerweise fast alle verloren gingen, während Abschriften vielfach überlebten? Wohl kaum.
- Wie verlief die Organisten-Ausbildung und was waren ihre Inhalte?
- Wann konnten/durften Orgeln überhaupt gespielt werden?
- Welchen Anteil nahm Improvisation in Orgelvorträgen ein? Welche Kompositionen erklangen nachweislich?
- In welchem Umfang gab es in Organisten-Haushalten besaitete Tasten-Instrumente mit und ohne Pedal? Welche Klaviaturlängen hatten die besaiteten Pedal-Instrumente, die vielleicht erlaubten, in Kompositionen solche Töne vorzuschreiben, die auf den Orgeln nicht darstellbar waren?
- Kann aus dem technischen Zustand der Orgeln, soweit dieser sicher nachgewiesen ist, ein Rückschluss auf die Chronologie der Kompositionen gezogen werden?
- Was bedeuten in den Quellen genannte Hinweise auf Registrierungen? Lassen sie Rückschlüsse auf eine Aufführung a priori zu und damit auch Rückschlüsse auf den technisch-musikalischen Zustand der Orgeln? Sind sie vielleicht nicht mehr als Hinweise darauf, wie der vorliegende musikalische Satz, wenn er improvisiert wird, nach Ansicht des Komponisten (oder Kopisten) mit Vorteil registriert werden kann?

- Ist es gerechtfertigt, historische Orgeln aufgrund heutiger Spielpraxis zur Darstellung einer gewissen Gruppe von Kompositionen in Temperaturen einzustimmen, die sie vermutlich zu keinem Zeitpunkt ihrer Geschichte gehabt haben?¹⁹

Dass die Improvisation als historisch bedeutsam hervorgehoben wurde, bedeutet nicht etwa, dass die heutige Gepflogenheit des Repertoirespiels abzulehnen wäre oder als künstlerisch bedeutungslos anzusehen wäre. Es nur eine Feststellung, dass die erkennbaren Verhältnisse zu verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte nicht miteinander übereinstimmen müssen, nicht einmal miteinander kompatibel sein müssen. Die heutige Interpretation historischer ‚Orgel‘-Kompositionen entspringt selbst einer historischen Entwicklung und ist daher eine legitime künstlerische Praxis. Nur hatten die Kompositionen in ihren schriftlich fixierten Formen im pädagogischen Rahmen des 17. und 18. Jahrhunderts eine völlig andere Funktion.

Auch Johann Sebastian Bach stand tief in dieser Tradition, und es gibt keinen Grund, ihn diesbezüglich als Ausnahme zu sehen. Johann Nikolaus Forkels sicher idealisierende Darstellung des Orgelspiels Bachs, zeigte diesen völlig in Übereinstimmung mit der zuvor geschilderten Tradition des komplexen, kontrapunktischen Improvisierens. Forkel konnte diese Informationen, wie so viele andere, nur durch Bachs Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann erhalten haben:

Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allem Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrierens für ein Trio, ein Quatuor etc. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das ersten Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden. Dieß ist eigentlich diejenige Orgelkunst, welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in Joh. Seb. Bach nicht nur noch lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte.²⁰

„Dieß ist eigentlich diejenige Orgelkunst“: Nicht die Aufführung, das Vorspielen bereits ausgearbeiteter Werke, sondern die beschriebene Fähigkeit, eine Fuge mit zwei bis drei Themen improvisieren zu können. Forkel setzte seinen Bericht fort, indem er Bachs Kenntnisse im Orgelbau und seine Orgelabnahmen rühmte, und unter Bezug auf die oben zitierte Stelle mitteilte:

Nach geendigter Probe [Orgelabnahme], besonders wenn das Werk darnach beschaffen war, und seinen Beyfall hatte, machte er gewöhnlich noch einige Zeit für sich

¹⁹ Vgl. die Darstellung dieser Problematik in Ibo Ortgies, „Vallotti in het Groningerland. Over de restauratie van temperaturen“, *Het Orgel* 98, 5 (2002): 27–39. Diskussionsbeiträge dazu von Stef Tuinstra, Jos de Bie, Jan van Biezen, Albert de Graaf und Ibo Ortgies in *Het Orgel* 98, 6 (2002): 28–35, sowie *Het Orgel* 99, 1 (2003), 26–35.

²⁰ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802; Frankfurt a. M.: H. L. Grahll, 1950), 22.

und die Anwesenden von den oben erwähnten Orgelkünsten Gebrauch, und zeigte dadurch jedes Mahl aufs neue, daß er wirklich der Fürst aller Clavier= und Orgelspieler sey, wie ihn der ehemalige Organist Sorge zu Lobenstein in einer Dedication einst genannt hat.

Nirgendwo bei Forkel findet sich aber ein Hinweis, dass Bach dabei seine ‚Orgelwerke‘ vorgetragen habe. Bach stand aber nach der bei Forkel zitierten Aussage Reinckens vielleicht als einer der Letzten in dieser Tradition des komplex kontrapunktischen Improvisierens, die im protestantischen Norddeutschland offenbar eine Hochburg gehabt hatte.

Die Relation der Orgeltemperatur zu fast allen Bereichen der musikalischen Praxis macht sie zu einem unentbehrlichen Faktor der historischen Aufführungspraxis. Hat bislang die in Hinsicht auf das 17. und 18. Jahrhundert offenbar unhistorische Aufführung solistischer Orgelmusik im Zentrum der Temperaturdiskussion gestanden, wird in Zukunft die Aufführungspraxis der Ensemblemusik in den Brennpunkt gestellt werden müssen. Es stellt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, eine wohltemperierte Orgel als Begleitinstrument in Sätzen heranzuziehen, in denen die Orgel in Tonarten spielen muss, die die reine Intonation nicht stützen. Matthesons Bemerkung 1748, dass man zu seiner Zeit die Orgelinstrumente als Begleitinstrumente aufzugeben begann, kann auf die moderne historische Aufführungspraxis so verstanden werden, dass man heute gezwungen ist, den Anachronismus des 18. Jahrhunderts zu wiederholen.²¹

Für dasjenige Ensemblerepertoire, das mitteltönig ohne Probleme begleitet werden kann, gilt diese Frage nicht. Den engen Zusammenhang zwischen der mitteltönigen Orgeltemperatur und der Ensemble-Intonation entdeckte Harald Vogel frühzeitig wieder und setzte ihn in die Tat um. In zwei großen Festivals der von Radio Bremen regelmäßig bis heute veranstalteten Reihe „Pro Musica Antiqua“ wurde wohl erstmals im 20. Jahrhundert die Mitteltönigkeit wieder als Intonationsbasis etabliert, und zwar in reich besetzten, mehrchörigen Konzerten des 17. Jahrhunderts. Ausdrücklich wurde der Vorsatz formuliert, der historischen Evidenz entsprechend die Mitteltönigkeit als Basis der (möglichst) reinen Ensemble-Intonation zu nutzen. 1971, zum Gedenken an den 350. Todestag Michael Praetorius hieß es im von Harald Vogel und Holger Eichhorn zusammengestellten Programmheft:

Die Tasteninstrumente [...] sind in der sogenannten mitteltönigen (= „praetorianischen“) Temperatur, die historisch wie klanglich hierbei unbedingt erforderlich ist, eingestimmt.”²²

1975 setzte man diesen Beginn fort und brachte erstmals eine Rekonstruktion der mehrchörigen ‚Gertrudenmusik‘, des Einweihungs-Gottesdienstes der Hamburger

²¹ Zu dem Fragenkomplex des Zusammenwirkens zwischen Orgel und Ensemble in Hinsicht auf die Temperaturproblematik vgl. Ibo Ortgies, „Die Temperierung als Problem der Nutzung von Orgeln in der Basso continuo-Gruppe“ in „...con cembalo e l'organo ...“. *Das Cembalo als Generalbaßinstrument. Symposium im Rahmen der 29. Tage Alter Musik in Herne 2004*, hrsg. v. Christian Ahrens u. Gregor Klinke (München-Salzburg: Musikverlag Katzschlich, 2008), 169–184.

²² Kommentar zum Konzert „Mehrchörige Vokalwerke und Orgelmusik“ von Michael Praetorius, Hieronymus Praetorius und Jacob Praetorius. *Pro Musica Antiqua* [Programmheft zum Festival 3.–15. Mai 1971], hrsg. v. Harald Vogel (Bremen: Radio Bremen, 1971), 31 (nicht paginiert). Es ist nicht völlig deutlich, ob die zitierte Passage unter der Rubrik „Instrumentarium“ aus der Feder Harald Vogels stammte oder vom Verfasser der „Texte zur Aufführungsweise“, dem Leiter des damaligen „Berliner Ensemble für Alte Musik“, Holger Eichhorn.

Gertudenkapelle 1607, zur Aufführung. Eine von zwei Aufführungen wurde in Langwarden (Butjadinger Land) von der bedeutenden historischen Kröger-Orgel (1650) begleitet, die im Chorton und nach der kurz zuvor vorläufig abgeschlossenen Restaurierung wieder die mitteltönige Temperierung erhielt. Das Instrumentarium bei der Aufführung war diesen Gegebenheiten angepasst. Vogel formulierte das gesamte Programm des Festivals betreffend:

Aufbauend auf den musikalischen Erfahrungen, die z. T. bei Aufnahmen und Aufführungen in größerer Besetzung in Bremen in den letzten Jahren gesammelt wurden, können jetzt wichtige Grundlagen der alten Gesangs- und Spielweise vorausgesetzt werden:

[...];

*die mitteltönige Temperatur und entsprechende Intonation der Instrumentalisten und Vokalisten; [...]*²³

Diese frühen öffentlichen Darbietungen wirkten durch die Beteiligung vieler damals junger, auch heute noch bekannter und aktiver Vertreter der historischen Aufführungspraxis, auf die heutige Ensemble-Praxis nach.

In der heutigen Ausbildung der Organisten ist das Ensemble-Spiel kaum je in den Lehrplänen verankert. Nur wenige Spezialinstitute, die in der Regel historische Aufführungspraxis vermitteln, fördern das begleitete Ensemblespiel aktiv. Dass das Ensemblespiel mit Orgel allgemein wenig nachgefragt wird, hat viele Gründe. Die Trennung der Orgel vom allgemeinen Musikleben spielt ebenso eine Rolle wie die heutige Praxis der Kirchenmusik, die nicht zuletzt durch die schwierige finanzielle Situation der Kirchengemeinden geprägt ist, die sich nur selten ein größere ‚Musik‘ im Sinne des 17. und 18. Jahrhunderts leisten können.

Der Zusammenhang zwischen Ensemble-Intonation und Orgeltemperatur ist in moderner Zeit unterschätzt worden und zu wenig beachtet worden. Die Orgeltemperaturfrage wurde entweder als Bestandteil der allgemeinen Entwicklung der Stimmungstheorie gesehen oder aus dem vermeintlichen Zusammenhang mit Kompositionen betrachtet, die aus der späteren liturgischen Praxis bzw. aus der Konzertpraxis gesehen als Orgelrepertoire betrachtet wurden.

Es scheint, dass die heutige, aufführungspraktische Kenntnis und Gewohnheit zum Teil dem Verständnis hinderlich gewesen ist, wie Orgelspiel, die Kompositionen, die Orgeltemperatur und die Aufführungspraxis zusammenhängen oder auch, *ob* sie zusammenhängen.

²³ *Pro Musica Antiqua 1975* [Programmheft zum Festival 7.-12. Mai 1975]. Hrsg. v. Harald Vogel (Bremen: Radio Bremen, 1975), 5.

POVZETEK

Članek obravnava funkcijo orgel, naloge organista in njegov repertoar. Orggies 2004 je pokazal, da se je in zakaj se je netemperirana uglasitev z naravnimi tercami tako dolgo ohranila v Severni Nemčiji. Za liturgično izvajanje je netemperirana uglasitev ponavadi zadostovala. Problemi so večinoma nastajali med ansambelsko igro.

Kakšno je bilo torej mesto orgelskega repertoarja? Ni niti ene izvedbe, kakršno danes pripisujejo orgelskemu repertoarju, ki bi bila izpričana za čas pred sredino 18. stoletja. Pomembni skladatelji tistega časa niso hoteli igrati t.i. orgelski repertoar na javnih prireditvah, pri čemer so trdili, da komponirana glasba rabi le študiju. Pouk organistov se pogosto ni odvijal na orglah ampak na strunskih pedalnih instrumentih. Namen ni bil v razvijanju interpretativnih veščin, ki naj bi pripeljale do poustvaritve nekega »dela« na orglah, ampak v razvijanju improvizacijskih zmožnosti v okviru zamotanih kontrapunktskih postopov, to je skladanja ob samem instrumentu.

Podatke, ki prihajajo iz raznih virov 17. in 18. stoletja, moremo povzeti kot sledi: skladb sploh niso izvajali na orglah, oziroma če so jih, se to ni smatralo za profesionalno ali zaželeno. Do okoli 1750 za profesionalne organiste ni znano, da bi na orglah *izvajali* lastne ali tuje skladbe. Ker je bilo torej izvajanje nekega repertoarja irelevantno, obseg in/ali uglasitev sploh nista bila pomembna, instrumenta namreč, ki bi omogočal izvedbo

določene skladbe. Z drugimi besedami: skladbe same ne razkrivajo »fizikalnih« značilnosti orgel na določeni točki zgodovine.

Podoba, ki prihaja na dan, nas sili, da znova postavimo nekaj stvarnih vprašanj in da dodamo nekaj novih, npr. tista o šolanju organistov, o deležu improvizacije v glasbeni praksi, o tem, ali tehnično stanje orgelskih instrumentov lahko pomaga pri ugotavljanju kronologije del pomembnih organistov oziroma kako naj ustrezno restavriramo posamezne orgle.

Ni nujno, da različne zgodovinske okoliščine ter takratna in današnja uporaba orgel vedno sovpadajo; ni niti nujno, da bi bile med seboj kompatibilne. Današnje izvedbe zgodovinskih »orgelskih skladb« so izraz legitimne prakse, ki ima svojo lastno zgodovino. Toda: v pedagoškem kontekstu 17. in 18. stoletja te kompozicije imajo popolnoma drugačno funkcijo.

Moderni časi niso le premalo upoštevali povezav med ansambelsko igro in orgelskimi uglasitvami, ampak so le-te večinoma prezrli. Naše sedanje poznavanje izvajalne prakse in naše priučene navade so morda ovirale našo odločnost, da bi do konca razvozlali odnos med orgelsko igro, skladbami, orgelsko uglasitvijo in ansambelsko igro in videli, kje ti elementi nekoč niso sodili skupaj. In vendar je odnos med orgelsko uglasitvijo in skoraj vsemi vidiki glasbene prakse ključni element zgodovinske izvajalne prakse, kadarkoli je govor o ansambelski igri.

Imensko kazalo • Index

Adlung, Jacob	29, 31, 34, 35, 46, 53-55, 66, 67, 70, 72
Ahrend, Jürgen	18, 72, 73
Ahrens, Christian	6, 8, 29, 38, 45, 46, 53, 67, 145, 150
Aiblinger, Johann Caspar	43
Ammerbach, Elias Nicolaus	130
Anthon, Carl G.	34, 35
Apel, Willi	125
Bach, Carl Philipp Emanuel	54, 91, 93, 96, 97, 101, 149
Bach, Johann Christoph	59, 66
Bach, Johann Nicolaus	55, 72
Bach, Johann Sebastian	5, 7, 10, 15, 16, 22, 29, 35-37, 41, 42, 46, 47, 52-56, 59-68, 70, 71, 76, 77, 80, 82-85, 87-89, 94, 97-99, 103, 104, 107, 110-112, 145, 146, 148-150
Bach, Wilhelm Friedemann	53, 97, 149
Badura-Skoda, Eva	37, 38, 41
Baker, Theodore	38
Becker, Johann	126
Beckmann, Klaus	47, 52, 56, 76, 78, 85, 89, 106, 115-117, 119- 124
Beger, Jens	35
Bellmann, Carl Gottfried	33, 42
Belotti, Michael	6, 8, 10, 59, 81, 106, 110-112, 116, 118, 119, 122-124, 128, 145
Beyer, Johannes	129
Bie, Jos de	149
Biezen, Jan van	149
Billeter, Bernhard	46, 144
Bochinsky, Erwin	38
Böckmann, Peter	16, 111
Böhm, Georg	62, 68, 69, 82, 83, 104, 117
Bölsche, Jakob	76
Braasch, Jonas	38
Breig, Werner	106, 107, 145
Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel	33
Bruhns, Nicolaus	5, 7, 59-62, 64, 65, 67, 69-71, 75, 77, 78, 80, 81, 83-86, 112, 119, 121, 123, 146
Brunckhorst, Arnold Matthias	81, 83
Büttner, Michael	128

Burchardi, Heinrich	126
Busch, Johann Daniel	140
Busch, Johann Dietrich	140
Buxtehude, Anna Margareta	10
Buxtehude, Dietrich (Dieterich)	5-10, 12-17, 19-26, 54, 56, 59, 62, 67-71, 73, 75-84, 86-89, 103-105, 107, 108, 110-113, 115-124, 130, 142, 145, 146, 148
Buxtehude, Hans	10, 111
Calvisius, Theodor Philipp	110, 130, 143, 145
Cima, Giovanni Paolo	66
Cook, Robert	43
Corelli, Arcangelo	65
Couperin, Louis	77
Daquin, Pierre-Louis	53
Darmstädter, Beatrix	42
David, Hans T.	22
Davidsson, Hans	24, 77
Debain, Alexandre	92
Deer, Wolfgang	25
Delaborde, Élie-Miriam	44
Demantius, Christoph	130
Dietrich, Fritz	106
Dirksen, Pieter	65, 68, 88, 106, 111
Donahue, Thomas	142
Douglas, Fenner	107
Dralle, Joachim	131
Düben, Gustav	12
Dümmler, Jeremia	131
Duphly, Jacques	53
Edler, Arnfried	128
Edskes, Cornelius H.	72, 73
Eichhorn, Holger	150
Eler, Franz	108-110
Érard, Sébastien	92, 93
Erben, Jacob Berwalds	130
Erben, Johann Balthasar	77
Erich, Daniel	70, 71, 75, 80, 84, 86
Ernsten, Georg	126
Felici, Candida	79
Fisk, Charles Brenton	23, 107

Focht, Josef	46
Fock, Gustav	106
Fontana, Eszter	42
Forkel, Johann Nicolaus	22, 53, 54, 56, 70, 97, 98, 149, 150
Franck, César	97
Frankenberger, Heinrich	112
Frescobaldi, Girolamo	59, 85, 95, 96
Froberger, Johann Jakob	77, 82
Funcke, Friedrich	134
Gebler, Heinrich	126
Genath, Johann Jacob	130
Gengenbach, Nicolaus	130, 132
Gerber, Ernst Ludwig	33, 42, 43, 55, 56
Gerber, Heinrich Nicolaus	33
Gerold, Carl	39
Giovanni, Scipione	85
Glahn, Henrik	106
Gloger, Johann Hinrich	72
Gluxam, Wolfgang	53
Gmeinwieser, Siegfried	43
Gotthold, Friedrich August	112
Graaf, Albert de	149
Gräbner, Johann Friedrich	140
Graf, Ferdinand	39
Grahl, Hans-Lothar	149
Griepenkerl, Friedrich Konrad	98
Grigny, Nicolas de	59, 77
Grosse, Johann	130
Haacke, Walter	130
Händel, Georg Friedrich	73, 74, 87
Handl - Gallus, Jacob (Jacobus)	125, 134, 135
Hare, Joseph	73
Hasse (Hase), Esaias Erichsen	10, 111
Hasse, Nikolaus	64, 69, 111,
Hasse, Peter	62
Hassler, Hans Leo	135
Häßler, Johann Wilhelm	77
Hedar, Josef	123
Hellmund, Johann Heinrich	42
Herbst, Johann Andreas	131
Hermann, August	32
Hertel, Matthaeus	64, 69

Heyde, Herbert	36, 37
Heydorn, Petrus	62, 68, 83
Hildebrandt, Zacharias	35-37, 53, 64
Hinz, Ewald	64, 69
Hoffman, Melchior	130
Hoffmeister, Franz Anton	22, 53, 97, 149
Hofmann, Andreas	33
Holwein, Elias	136
Hopfner, Rudolf	42
Höveln, Conrad von	17
Huber, Alfons	42
Jacobi, Michael	131
Jacobs, Charles	130
Jacobs, Ed	126
Jander, Owen	107
Jeitteles, Ignaz	39
Jesus Kristus (Christus, Christ)	64, 70, 86, 95, 106, 111, 112
Johann Ernst III., vojvoda	
Saško-Weimarski	48
Johann Ernst, princ Saško-Weimarski	48
Johanna Charlotte, princesa	
Saško-Weimarska	48
Johnson, Cleveland	125, 134
Johnson, Jane Troy	73
Jungnicol, Johann David	29
Kaiser, Rainer	110
Keller, Gottfried (Godfrey)	73
Keller, Hans	85
Kellner, Altman	128
Kilian, Dietrich	67
Kinkeldey, Otto	128
Kinski, Leopold von	39
Kißner, Johann Christoph	48, 148
Kite-Powell, Jeffery T.	105, 106
Kittel, Johann Christian	15, 77
Klinda, Ferdinand	59, 66
Klingenberg, Friedrich Gottlieb	14
Klinke, Gregor	29, 46, 145, 150
Kmetz, John	128
Knecht, Georg Christian	39
Knuf, Frits	11, 144
Koch, Heinrich Christoph	32, 44

Köhler, Eilert	140
Koopman, Ton	52, 116, 118, 120, 122, 123
Kortkamp, Jacob	110
Kortkamp, Johann	15, 17, 129
Koster, John	28
Kratzenstein, Christian Gottlieb	38
Kraußer, Johann Heinrich	33
Krebs, Johann Tobias	85, 112
Krieger, Johann	55, 88
Kröger, Hermann	151
Krüger, Johann Gerhard	17
Krüger, Liselotte	15, 127, 129
Krumbach, Wilhelm	106
Krummacher, Friedhelm	107, 145
Kühnau, Johann Friedrich Wilhelm	42
Kühnel, Ambrosius	22, 38, 53, 97, 149
Kunz, Thomas Anton	38, 39
Kunzen, Johann Paul	22
Langhof, Peter	35
Lasell, Curtis	131, 132, 134
Lehmann, Christoph	111
Leibfried, Christoph	127
Leyding, Georg Dietrich	69, 76, 84
Liepmannsohn, Leo	47, 136
Lindemann, Gottfried	13, 14, 25
Linfield, Eva	145
Lippert, Bernd	35
Liszt, Franz	91-93
Lorentz, Johann	111
Lübeck, Vincent	69, 71, 72, 75-77, 80, 83, 86, 88, 112, 117-120, 147
Lundgren, Bo	111
Luther, Martin	106
Mager, Joachim	126
Marchand, Louis	63
Marpurg, Friedrich Wilhelm	53
Mattheson, Johann	17-20, 47, 48, 54, 55, 66, 67, 69, 118, 136, 148, 150
Maul, Michael	104
Mayer, orglar	33
Mecklenburg-Schwerin, Adolf Friedrich von	130

Mendel, Arthur	22
Mendel, Hermann	44
Michalik, Jerzy	30
Miklavčič, Dalibor	6, 8, 52, 121
Mitchell, William J.	93, 96
Moser, Dietz-Rüdiger	145
Motnik, Marko	6, 8, 112, 125, 134
Mozart, Wolfgang Amadeus	30, 37, 38, 41, 46
Neuhausen, Methusalem	130
Niedt, Friedrich Erhard	10-12, 14, 17-20, 62, 131, 136, 146, 147
Nivers, Guillaume-Gabriel	105
Norrback, Johann	72
Oppenheim, Robert	44
Ortgies, Ibo	6, 8, 24, 25, 52, 66, 67, 71, 72, 77, 118, 120, 124, 139, 140-142, 149, 150, 152
Owen, Barbara	107
Pachelbel, Johann	60, 89, 110
Paech, Katharina Larissa	6, 8
Pawlikowsky, orglar	37
Peretti, Pier Damiano	88, 89, 117, 121
Peträus, Nikolaus	126
Porter, William	107
Poulin, Pamela L.	10, 11
Praetorius, Hieronymus (Hieronimus)	105-107, 113, 129, 135, 150
Praetorius, Jacob (Jakob)	15, 23, 69, 83, 84, 105-107, 111, 113, 148, 150
Praetorius, Michael	56, 136, 141, 150
Preus (Preuß), Georg	71, 72, 74, 75, 80, 87, 118, 119
Prinz, Ulrich	36
Radeck, Johann Martin	75
Radeck, Johann Rudolph	106, 113
Rampe, Siegbert	15, 24, 29, 36, 37, 46, 47, 52, 66, 67, 77, 85, 105, 107, 108, 112, 117-120, 124, 145
Randal (Randal), P.	73
Rathey, Markus	105
Rayner, Clare G.	66
Rehefeld, Elias	130
Reincken, Johann Adam	59, 65, 66, 68, 69, 84, 88, 104, 147, 150
Reissmann, August	44
Richter, Enoch	35, 36

Rietschel, Georg D.	126
Rimbaud, Edward F.	43
Rinck, Christian Heinrich	15
Ripin, Edwin M.	28
Ritter, August Gottfried	104
Ritter, organist	32
Rühling, Johannes	128
Ruetz, Caspar	16, 111
Sackmann, Dominik	36
Sauer, Leopold	38
Saunders, Russell	15
Saxer, Georg Wilhelm Dietrich	82
Schaal, Richard	25
Schaumkell, Franz	85, 130, 134, 135
Scheidemann, Heinrich	23, 84, 85, 103-107, 111, 113, 128, 134, 146
Scheidt, Samuel	64
Scherliess, Volker	111
Schieferdecker, Johann Christian	75, 76, 80
Schiller, Benjamin	48, 54, 62, 131, 146, 148
Schilt, Melchior	105-107
Schleip, Johann Christian	43
Schmidt, Johann	43
Schmidt, Martin-Christian	29
Schmit, Hermannus	71, 72, 74, 75
Schmuck, Michael	126
Schneider, Hans	36, 42, 131
Schneider, Matthias	110
Schneider, Max	47
Schmitger, Arp	17, 18, 20, 71-75, 142
Schnoor, Arndt	111
Schreiber, Matthias	141
Schünemann, Georg	68
Schütz, Heinrich	15, 29, 105, 145
Schultzen, Jacob	111
Schulze, Hans-Joachim	9, 47, 104
Schwab, Heinrich W.	107
Seeger, Joseph	112
Sehling, Emil	126
Silbermann, Gottfried	52
Snyder, Kerala J.	6, 8, 9, 15, 23, 24, 83, 118, 120, 121, 123
Sørensen, Søren	106, 122
Speerstra, Joel	6, 8, 10, 98
Spitta, Philipp	56, 89, 104, 108, 111, 113

Stähelin, Martin	104
Stauffer, George B.	15
Stearns, David Patrick	92
Stein (der Ältere), Johann Georg	140
Stellwagen, Friedrich	25
Steude, Wolfram	145
Stinson, Russell	35
Stoelzel, Gottfried Heinrich	45
Storace, Bernardo	77
Strungk (Strunck), Delphin	69, 105, 128
Strungk (Strunck), Nikolaus Adam	65
Strunk, Oliver	11
Sweelinck, Jan Pieterszoon	106, 148
Syré, Wolfram	64, 72, 85, 121
Taruskin, Richard	94
Taylor, Irmgard C.	10, 11
Telemann, Georg Philipp	136
Trentin, Gregorio	43
Trinkewitz, Jürgen	77
Türk, Daniel Gottlob	29, 143, 144, 147
Tuinstra, Stef	149
Tunder, Franz	16, 17, 69, 77, 83, 110, 111
Vallotti, Francesco Antonio	149
Veldcamps, Eneas Egbertuszoon	141
Vivaldi, Antonio	70
Vogel, Harald	23, 52, 77, 116, 118, 124, 145, 146, 150, 151
Vogler, Georg Joseph (Abbé)	39
Vogler, Johann Caspar	31, 34, 35, 37, 55, 64, 66
Vogler, W.	131
Voit, Carl Friedrich (?)	33
Volk, Michael	17
Waczkat, Andreas	47
Wagner, Günther	42
Walker, Paul	131, 134
Walsh, Iohn (John)	73
Walter, Horst	131, 134
Walther, Johann Christoph	47, 48
Walther, Johann Gottfried	25, 27-49, 65, 69, 84, 85, 87, 103, 104, 108, 112
Wang Yuja	92

Weckmann, Matthias	15, 17, 59, 62, 64, 65, 69, 77, 82, 83, 105-107, 111, 113, 120, 129, 146, 148
Weitzmann, Carl Friedrich	38
Weman Ericsson, Lena	94, 97
Wenthin, Johann Friedrich	140
Werckmeister, Andreas	23, 25, 69, 72, 73, 76, 77, 110, 119, 120, 124, 130, 136, 141-148
Wieck, Friedrich	37
Wiermann, Barbara	128
Williams, Peter	142
Wolf, Auguste	44
Wolff, Christoph	22
Wollny, Peter	104
Woltz, Johannes	129, 130
Woolley, Allan	98
 Zimmermann, Gottfried	 36

Avtorji • Contributors

Christian AHRENS (christian.ahrens@me.com) studied musicology and Romance languages and literature at the Freie Universität (FU) in Berlin; after teaching outside the University for a year and spending his assistant period at the Berlin FU he became an assistant at Ruhr University, Bochum, and since 1984 professor of musicology; numerous publications on musico-ethnological and historical themes, mostly dealing with organology; editor of the symposia-volumes of the "Old Music Days" festival in Herne.

Christian AHRENS (christian.ahrens@me.com) je študiral muzikologijo in romanistiko na Svobodni univerzi v Berlinu; po enoletni šolski zaposlitvi in po asistenci na cit. univerzitetni ustanovi je postal asistent na Ruhrski univerzi v Bochumu; od 1984 je profesor (muzikologije) prav tam; številne objave na glasbenoetnološko in zgodovinsko tematiko, zlasti na področju raziskovanja instrumentov; izdajanje simpozijjskih zvezkov v okviru "Dnevov stare glasbe" v mestu Herne.

Michael BELOTTI (michael.belotti@t-online.de) born 1957 in Tett nang (Württ., Germany), studied church music, music theory and musicology in Freiburg. His teachers were Hans Musch (organ), Peter Förtig (theory) and Christoph Wolff (musicology); in addition, he attended master classes with Anton Heiller, Wolfgang Rübsam, and Michael Radulescu. He took his doctor's degree in 1993 with a thesis on Buxtehude's free organ works. Editions of, and articles about, 17th-century organ music (Buxtehude, Pachelbel, Jacob Praetorius). Since 2000, teaches Organ Music History at the Hochschule für Musik Freiburg.

Michael BELOTTI (michael.belotti@t-online.de), rojen 1957 v Tett nangu na Württemborskem, študiral cerkveno glasbo, glasbeno teorijo in muzikologijo v Freiburgu. Njegovi učitelji so bili Hans Musch (orgle), Peter Förtig (teorija) in Christoph Wolff (muzikologija); poleg tega obiskoval mojstrske razrede pri Antonu Heillerju, Wolfgangu Rübsamu in Michaelu Radulescuju. Leta 1993 je doktoriral s tezo o Buxtehudejevih svobodnih orgleskih delih. Edicije in razprave o orgelski glasbi 17. stoletja (Buxtehude, Pachelbel, Jacob Praetorius). Od leta 2000 predava zgodovino orgelske glasbe na Glasbeni visoki šoli v Freiburgu.

Dalibor MIKLAVČIČ (dalibor.miklavcic@gmail.com) received his musical education in Ljubljana, Vienna (organ and composition at the University of Music) and Milan (with L. Ghielmi). His interest for different keyboard instruments led him to become an allround-keyboardist (concerts in 23 European states and Asia) on organ, (pedal) harpsichord and (pedal) piano, he receives very positive concert reviews and intensely researches various aspects of these instruments, their performance practice, historic and sociological context etc. His pedagogic activity includes teaching at Music Universities in Austria (Graz, visiting prof. until 2009) and Slovenia (Ljubljana Academy of Music) as well as over 30 master classes in Europe. Miklavčič designed over 25 new organs in

Slovenia, preferably in historic styles (after Z. Hildebrandt, Cavaillé-Coll, etc.), and served also as the first president of the Slovene Organ Society.

Dalibor MIKLAVČIČ (dalibor.miklavcic@gmail.com) je glasbeno izobrazbo prejel v Ljubljani, na Dunaju (študij orgel in kompozicije na Univerzi za glasbo) ter v Milanu (pri L. Ghielmiju). Plod njegovega zanimanja za razna glasbila s tipkami so njegovi koncerti (23 evropskih držav, Azija) tako na orglah kot (pedalnim) čembalu in (pedalnim) klavirju, za katere prejema izvrstne mednarodne kritike. Raziskuje več aspektov tega inštrumentarija, njegove izvajalske prakse ter zgodovinskega in sociološkega konteksta. Njegova pedagoška dejavnost vključuje trajna sodelovanja z univerzami v Avstriji (Graz, gost. prof. za orgle do 2009), Sloveniji (Akademija za glasbo) ter preko 30 mojstrskih tečajev v Evropi za najvidnejše inštitucije v Londonu, na Dunaju, Budimpešti, Beogradu, ... Pripravil je zasnove za preko 25 novih orgel v Sloveniji, najraje v zgodovinskih slogih, ter bil nekaj let predsednik Slovenskega orgelskega društva.

Marko MOTNIK (marko.motnik@univie.ac.at) studied organ, harpsichord, instrumental education and musicology in Vienna, where he obtained his PhD at the University of Vienna with a thesis focused on the transmission history of the works of Iacobus Handl-Gallus. He is an Assistant for historical musicology at the University of Vienna (Institute of Musicology). His main topics of interest are: sacred music from the sixteenth to nineteenth centuries, transmission history of the works by J. S. Bach, historical dance and keyboard music. He has worked with several institutions such as Bach-Archive Leipzig, Österreichische Akademie der Wissenschaften (Kommission für Musikforschung) and the Esterházy-Privatstiftung in Eisenstadt.

Marko MOTNIK (marko.motnik@univie.ac.at) je študiral orgle, cembalo, instrumentalno vzgojo in muzikologijo na Dunaju, kjer je na dunajski univerzi tudi doktoriral na temi, osrediščeni na vprašanje zgodovine transmisije Jacoba Handl-Gallusa. Je asistent za zgodovinsko muzikologijo Inštituta za muzikologijo Univerze na Dunaju. Glavna področja njegovega zanimanja so: duhovna glasba od 16. do 19. stoletja, zgodovina transmisije del J. S. Bacha, zgodovinska plesna glasba ter glasba za instrumente s tipkami. Sodeluje z vrsto institucij: Bachovi arhivi v Leipzigu, Avstrijska akademija znanosti (Komisija za muzikologijo) in Privatna Esterházyjeva fundacija v Eisenstadtu.

Ibo ORTGIES (ibo.ortgies@googlemail.com) studied musicology in Hamburg (Germany) and Göteborg (Sweden) and gained his Ph.D. in 2004. His research and publications cover a wide variety of subjects related to the North German and Netherlands organ, and its music. In recent years he has focused on the temperaments and tuning of organs of the seventeenth and eighteenth centuries in relation to performance practice in the Hanseatic cities and to J.S. Bach. His research has contributed to new views on the keyboard music of the North German Baroque, with special reference to Dieterich Buxtehude and his contemporaries. Orgties has lectured frequently in Europe and the USA. After the foundation of GOArt in 1995 at the University of Gothenburg he collaborated closely as an external organ adviser and researcher and was appointed to the staff in 1999.

Ibo ORTGIES (ibo.ortgies@googlemail.com) je študiral muzikologijo v Hamburgu in Göteborgu ter doktoriral leta 2004. Njegovo raziskovanje in objave pokrivajo široko paleto tem v zvezi z orglami in glasbo Severne Nemčije in Nizozemske. Zadnja leta se ukvarja z vprašanji uglasitve orgel 17. in 18. stoletja, in to v zvezi z izvajalno prakso v hanzeatskih mestih in pri J. S. Bachu. Njegove raziskave so prispevale nove poglede na glasbo instrumentov s tipkami severnonemškega baroka, s posebnim ozirom na Dietricha Buxtehudeja in njegove sodobnike. Ortgies često predava po Evropi in v ZDA. Po ustanovitvi Göteborgskega centra za orgelsko umetnost pri Univerzi v Göteborgu leta 1995 je najprej sodeloval kot zunanji orgelski sodelavec in raziskovalec, dokler mu ni bila leta 1999 naklonjena redna zaposlitev.

Katharina Larissa PAECH (mail@klpaech.com), born 1975 in Reutlingen, Germany. Studied in Berlin, Würzburg and Graz. Musicologist, church musician, organist, harpsichordist. 2006 received a doctorate with a dissertation on Johann Pachelbel's Religious Vocal Music. Her artistic work and research is focused on 17th-century German music. Co-editor of the Complete Edition of Johann Pachelbel's Vocal Works. Guest lecturer to various European universities, living and working as a music pedagogue and organist in Graz.

Katharina Larissa PAECH (mail@klpaech.com), rojena leta 1975 v Reutlingenu v Nemčiji. Študirala v Berlinu, Würzburgu in Gradcu. Muzikologinja, cerkvena glasbenica, organistka, cembalistka. 2006 promovirala z disertacijo o duhovni vokalni glasbi Johanna Pachelbela. Umetniško in znanstveno težišče njenega dela je nemška glasba 17. stoletja. Soizdajateljica zbranih vokalnih del Johanna Pachelbela, vabljen, da predava na raznih evropskih univerzah, deluje kot glasbena pedagoginja in organistka v Gradcu.

Kerala J. SNYDER (kerala.snyder@rochester.edu) is Professor Emerita of Musicology at the Eastman School of Music, University of Rochester. She has also taught at Yale University and the Hartt School of Music, worked as Senior Researcher at the Göteborg Organ Art Center. She is widely acknowledged as a leading expert in German baroque music, particularly the music of Dieterich Buxtehude. For her work in this area she received, a.o., the Buxtehude Prize from the city of Lübeck, Germany, in 1990. Among her publications are the books *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck* (its second edition newly translated into German as *Dieterich Buxtehude: Leben, Werk, Aufführungspraxis*); *The Organ as a Mirror of its Time: North European Reflections, 1610-2000*; as well as numerous articles in journals and in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. She served as founding Editor-in-Chief of the on-line *Journal of Seventeenth-Century Music* from 1995 to 2003 and is co-editor of the on-line *Düben Collection Database Catalogue* at Uppsala University in Sweden.

Kerala J. SNYDER (kerala.snyder@rochester.edu) je emeritirana profesorica muzikologije na Eastamnovi akademiji za glasbo Univerze v Rochestru. Predavala je tudi na Yalski univerzi in na Harttovi akademiji za glasbo ter kot višja raziskovalka na Göteborgskem centru za orgelsko umetnost. Na široko je priznana kot vodilni strokovnjak za nemško baročno glasbo, zlasti za glasbo Dietricha Buxtehudeja. Za svoje delo je prejela vrsto priznanj, med drugim Buxtehudejevo nagrado mesta Lübeck leta 1990. Med nje-

nimi publikacijami je omeniti monografije: *Dietrich Buxtehude: organist v Lübecku* (2., na novo, v nemščino prevedena izdaja pod naslovom *Dietrich Buxtehude: življenje, delo, izvajalna praksa*); *Orgle kot ogledalo svojega časa: severnonemška razmišljanja, 1610–2000*, ter številne članke v raznih periodičnih publikacijah in v enciklopediji *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Osnovala je in bila od 1955 do 2003 glavna urednica on-line projekta *Düben Collection Database Catalogue* univerze Uppsala na Švedskem.

Joel SPEERSTRA (joel.speerstra@hsm.gu.se) teaches organ and early keyboard instruments at the Academy of Music and Drama at the University of Gothenburg, and serves as the Director of Research and Publications at the Göteborg Organ Art Center. He is active as an instrument builder, performer and musicologist. An organ student of William Porter and David Boe at Oberlin Conservatory, he graduated as both a Watson Scholar and a DAAD Fellow, allowing him to study organ and clavichord with Harald Vogel at the North German Organ Academy, and instrument building with John Barnes, the former Curator of the Edinburgh Russell Collection of Keyboard Instruments. He has also studied organ with Yuko Hayashi and harpsichord with Lisa Goode Crawford. His doctoral project at the University of Gothenburg led to the re-construction of the Gerstenberg pedal clavichord reported on in the 2004 publication from Rochester University Press: "Bach and the Pedal Clavichord: An Organist's Guide." Similar instruments produced by Speerstra have now been placed in leading conservatories in the U.S., Europe, and Asia. He has also served as guest professor of organ and musicology at the Eastman School of Music and is a frequent recitalist in Europe and the United States.

Joel SPEERSTRA (joel.speerstra@hsm.gu.se) poučuje orgle in zgodnje instrumente s tipkami na Glasbeni in dramski akademiji Univerze v Göteborgu; obenem je direktor raziskovanja in publikacij pri Göteborgškem centru za orgelsko umetnost. Deluje kot izdelovalec instrumentov in muzikolog. Na Oberlinskem konservatoriju sta bila njegova orgelska profesorja William Porter in David Boe, diplomiral je kot Watsonov in DAAD-jev štipendist, kar mu je omogočilo, da je lahko študiral orgle in klavikord pri Haraldu Voglu na Severnonemški orgelski akademiji ter izdelovanje instrumentov pri Johnu Barnesu, nekdanjemu kuratorju Edinburške Russellove zbirke instrumentov s tipkami. Orgle je študiral pri Yuko Hayashiju in cembalo pri Lisi Goode Crawfordovi. Njegov doktorski projekt na Göteborgski univerzi je vključeval rekonstrukcijo Gerstenbergovega pedalnega klavikorda, o čemer je leta 2004 pri Rochesterski univerzitetni založbi poročala publikacija "Bach in pedalni klavikord: orglarski vodič." Podobni instrumenti, ki jih je izdelal Speerstra, so poslej našli svoje mesto na vodilnih konservatorijih v ZDA, Evropi in Aziji. Kot gostujoči profesor za orgle in muzikologijo je doslej deloval na Eastmanovi akademiji za glasbo, kot solističen koncertant pa pogosto gostuje po Evropi in Združenih državah Amerike.

Kyrie eleison.

Kyrie eleison

Kyrie eleison

Kyrie eleison

ISSN 0580-373X



9 770580 373009