

Andreas Penninger

Die Akzentuierung auf Tasteninstrumenten  
vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Master-Arbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums IP Orgel

an der

**Anton Bruckner Privatuniversität Linz**

Betreut durch: Mag. Dr. Peter Strasser

Prof. Mag. Jungwirth Rudolf

Mattighofen, im November 2007

Inhaltsverzeichnis:

I. Aussagen der Musiktheoretiker zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert zur Akzentuierung .	4
1. Akzent als Gestaltungsmittel.....	4
2. „quantitas extrinseca notarum“ und „quantitas intrinsece notarum“ .....	6
3. Arten von Akzenten .....	11
Exkurs Inegalität .....	16
4. Die Akzentuierung im Takt.....	24
II. Die instrumentale Ausführung im 16. Jahrhundert .....	30
Beispiele zur Orgelmusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert.....	33
III. Methodische und didaktische Anleitung für das richtige Akzentuieren .....	51
Musikgeschichtliche Situation im 19. und 20. Jahrhundert .....	51
Johannes Habert, Praktische Orgelschule 1871 .....	53
Ernst Kaller, Orgelschule 1938 .....	55
Hermann Keller, Die Kunst des Orgelspiels 1941 .....	57
Jon Laukvik, Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis .....	61
Exkurs: Der österreichische Rahmenlehrplan .....	66
IV. Übungen zum Akzentuieren.....	68
Der grammatische Akzent.....	74
Der pathetische Akzent .....	77
Der oratorische Akzent.....	81
Literaturverzeichnis.....	85

## Vorwort

Eine richtige und stilgerechte Akzentuierung wirft spieltechnische Fragen auf, mit denen sich gerade der Organist in besonderem Maße auseinander zu setzen hat. Dies stellt den Orgelpädagogen wie auch den Orgelschüler vor gewichtige Fragen der Interpretation. Sowohl die Orgel als auch das Cembalo sind Tasteninstrumente, die im Gegensatz zum Klavier nicht durch Differenzierung der Stärke des Anschlages zu akzentuieren vermögen. Zwar können Dynamik-Abstufungen durch Hinzuziehen von Registern, durch Betätigung der Jalousien des Schwellkastens oder in besonderen Fällen durch An- und Abstellen des Gebläsemotors bewerkstelligt werden; diese Dynamik ist aber für das Akzentuieren unbrauchbar.

Es muss daher zu anderen Mitteln als denen der Differenzierung der Anschlagsstärke gegriffen werden. Es wird Aufgabe dieser Arbeit sein, hierin ausgehend von historisch belegten Aussagen im Speziellen für die Zeit von 1600 bis 1800 eine Klärung dieser Problemstellung zu versuchen.

In dieser Zeit war es sowohl für die Komposition als auch für die Interpreten eine Selbstverständlichkeit, dass ein Musikstück durch die richtige Akzentuierung gestaltet werden muss; die Akzente wurden daher üblicherweise im Notentext nicht eingetragen.

Etwa mit Beginn des 19. Jahrhunderts, zur Zeit Beethovens, wurde der Akzent als spezielle Vortragsbezeichnung vom Komponisten notiert. Über die Ausführung solcher Bezeichnungen wie  $>$ , *sf*, usw., die im Allgemeinen vor 1800 noch wenig Verwendung fanden, soll hier nicht gesprochen werden.

Im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit soll anhand von Beispielen aus der Musikkultur gezeigt werden, wie die verschiedenen Arten von Akzenten richtig zur Anwendung gebracht werden.

## I. Aussagen der Musiktheoretiker zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert zur Akzentuierung

### 1. Akzent als Gestaltungsmittel

Aus der heutigen Sicht ist es schwer den Begriff Akzent wertfrei von Aufführungspraxen zu sehen. Die meisten der heute praktizierenden Musiker sehen den Akzent aus der Sicht des 19. Jahrhunderts, der durch Vortragszeichen angegeben wurde. Aber schon vor dem 19. Jahrhundert haben sich die Theoretiker mit diesem Gestaltungsmittel der Musik auseinandergesetzt und es in ihren theoretischen Schriften beleuchtet. Aus der großen Zahl der theoretischen Schriften sollen hier einige wesentliche Aussagen angeführt werden.

Johann Mattheson äußert sich zum Akzent folgendermaßen: *„Gleichwie der Accent in Aussprechung der Wörter eine Rede deutlich und undeutlich machen kann, nachdem er am rechten oder unrichten Ort angebracht wird; also kann auch der Klang der Music, nachdem derselbe wohl oder übel accentuieret wird, die Melodie deutlich oder undeutlich machen.“*<sup>1</sup> Mattheson sieht hier den Akzent unter dem allgemeinen Aspekt der Deutlichkeit in der Wiedergabe eines Werkes.

An anderer Stelle geht Mattheson genauer auf die Akzentuierung ein: *„Ein Accent in den Noten ist der innerliche Gehalt und Nachdruck derselben, welcher so placirt ist, daß dadurch eine Note vor der anderen ohne Ansehen ihrer äußerlichen Gestalt und gewöhnlichen Geltung zu gewissen Zeiten hervorraget [...], weil solche Noten, die dergleichen accentum haben, natürlicher Weise ins Gehör fallen [...], daß er ihnen beyzustimmen genöthigt wird.“*<sup>2</sup> In dem vorliegenden Zitat benützt Mattheson den Begriff Akzent unter dem Blickwinkel des inneren Gehalts der Musik.

Auch Heinrich Birnbach sieht den Akzent unter dem gleichen Gesichtspunkt, wenn er feststellt, die Akzentuierung sei *„nothwendig, [...] um [...] dem Charakter gemäß zu spielen.“*<sup>3</sup>

Johann Philipp Kirnberger geht noch weiter, indem er ausführt dass ohne Akzente *„der rührendste Gesang aller Kraft und alles Ausdrucks gänzlich würde beraubt werden. [...]*

---

<sup>1</sup> Johann Mattheson, „Kern melodischer Wissenschaft“, Hamburg 1737, Facs. Hildesheim 1976, S. 42

<sup>2</sup> Johann Mattheson, „Critica musica“, Band.I, Hamburg 1772, Facs. Amsterdam 1964, S. 43

<sup>3</sup> Heinrich Birnbach, „Theoretische- und practische Klavierschule“, Bd. II, Berlin, um 1800, S. 46. Zitiert nach Ludger Lohmann, „Studien zu Artikulationsproblemen des 16.-18. Jahrhunderts“, Regensburg 1982, S. 31

*Durch einen solchen unbelebten Vortrag würde die schönste Rede nicht besser ins Gehör fallen, als das Buchstabieren der Kinder.“<sup>4</sup>*

Den Äußerungen Adlungs<sup>5</sup> zufolge dürfte die systematische Auseinandersetzung mit den Fragen der Akzentuierung erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts begonnen haben. Die Theoretiker brachten in ein geordnetes System, was vor ihnen schon lange praktiziert wurde.

Aus diesen Aussagen von Musiktheoretikern des 18. Jahrhunderts wird deutlich, dass die Akzentuierung zu den wichtigen Ausdrucksmitteln in der Musik zählt und auch, dass die Akzentuierung dem Charakter des Stückes anzupassen ist.

Bei der Ausführung der Akzente spielt die unterschiedliche Gestaltung der Länge der Notenwerte eine entscheidende Rolle. Diese „Zeit-Quantitäten“ werden im folgenden Abschnitt behandelt.

---

<sup>4</sup> Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*“, Bd.I, Berlin/Königsberg, 1776, Facs. Hildesheim, 1968, S. 105

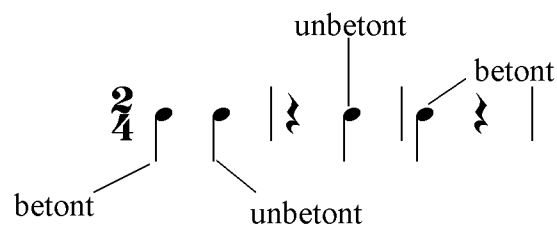
<sup>5</sup> Jakob Adlung, „Anleitung zur musicalischen Gelahrtheit“, Erfurt 1758, Facs. Kassel 1969, S. 35

## 2. „quantitas extrinseca notarum“ und „quantitas intrinsece notarum“

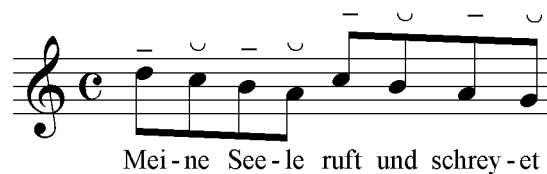
Zunächst eine Feststellung, die im weiteren Verlauf durch historische Aussagen belegt werden soll: Wenn man auf der Orgel zwei Töne anschlägt - natürlich vorausgesetzt, dass die Registrierung für beide Töne die gleiche ist - wovon der eine kurz und der andere lang ist, erscheint der kurze Ton unbetont und der lange betont.



Werden nun zwei gleichlange Noten im Takt unterschiedlich eingebettet so, entsteht durch den Taktschwerpunkt eine ähnliche Empfindung.



Dieses musikalische Phänomen, dass von zwei gleichen Noten eine als länger und betont erscheint, wurde in der Barockzeit mit den Begriffen der *quantitas extrinseca notarum* und der *quantitas intrinseca notarum* erklärt, was wir etwa mit *äußerer Wert der Noten* und *innerer Wert der Noten* übersetzen können. Johann Gottfried Walther schreibt: „*Quantitas notarum extrinseca & intrinseca, die äußerliche und innerliche Geltung der Noten; nach jener Art ist jede Note mit ihresgleichen in der execution von gleicher; nach dieser aber von ungleicher Länge: da nemlich der ungerade Tact-Theil lang, und der gerade Tact-Theil kurz ist.*“<sup>6</sup> Walther illustriert die Ausführungen mit folgendem Beispiel:

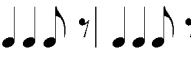


Johann Adam Hiller führt dazu aus, dass „*unter zwo neben einander stehenden, der Gestalt und dem Werthe nach gleichen Noten, ... bey gleicher oder gerader Abtheilung des Tacts, der innerlichen Quantität nach immer die eine lang und die andere kurz ist.*“<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Johann Gottfried Walther, „Musicalisches Lexicon“, 1732, Studienausgabe Kassel 2001, S. 457

<sup>7</sup> Johann Adam Hiller, „Anweisung zum musikalischen richtigen Gesange“, 1774/98, S. 47. Zitiert nach L. Lohmann, siehe Anm. 3, S. 38

Schon Girolomo Diruta unterscheidet diese Zeitquantitäten gleicher Notenwerte mit den Begriffen *note buone* und *note cattive*. Die Lehre von der *quantitas* der Noten geht auf das Thesis-Arsis-Modell des 16. und 17. Jahrhunderts zurück. Thesis<sup>8</sup> und Arsis wurden mit einer großen Zahl ähnlich gegensätzlicher Begriffspaare beschrieben: „virtualiter lang - virtualiter kurz“, „gut - schlecht“, „accentuirt - unaccentuirt“, „anschlagend - durchgehend“, „longo - breve“, „buono - cattivo“, „bon - mauvais“, „good - bad“<sup>9</sup>. Hiller sieht bei der Differenzierung in *quantitas extrinseca* und *quantitas intrinseca* einen Zusammenhang zur Rhetorik: „... *in dem man nicht zwei Silben nach einander aussprechen kann, daß nicht die eine kürzer als die andere schiene.*“<sup>10</sup> Diesen Einfluss der Rhetorik in der Musik zu realisieren, obliegt sowohl dem Komponisten, als auch dem Interpreten. Durch die kompositorische Anlage kann die Akzentuierung bereits eindeutig hervortreten, z. B. bei der Sarabande; es kann aber auch in anderen Fällen Sache des Interpreten sein.<sup>11</sup>

Roger North äußert sich zu dem Phänomen der Akzentuierung durch Länge: „*Das, was ich Emphasis nenne, verlängert oder kürzt Noten, und bewirkt manchmal etwas Pause, wodurch ein bedeutender Unterschied in der (musikalischen) Zeit (=Takt, Mensur) entsteht. Beispielsweise gestaltet bei diesen (Noten)  diese Pause nach der dritten Note eindeutig die Folge einer Dreiergruppe, während die Folge sonst als Zweiergruppe erscheinen würde.*“<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Duden, das Fremdwörterbuch, 5. Auflage, Mannheim 1990, *Arsis* = gr.-lat.; *Hebung des Taktschlagendes Fußes, unbetonter Taktteil*, Duden, *Thesis* = gr.-lat.; *betonter Taktteil im altgriech. Versfuß*.

„*Der Niederschlag des Taktes. Heut zu Tage ist man gewohnt, in der guten Zeit des Taktes niederschlagen, und also auch unter Thesis den guten Taktteil zu verstehen; die Alten hingegen schlugen bey dem Taktgeben die Hand oder den Fuß auf der schwachen Zeit des Taktes nieder, und erhoben Hand oder Fuß in dem guten Taktteile*“, Koch, Musikalisches Lexikon, S. 1534

<sup>9</sup> Lohmann 1982, S. 37

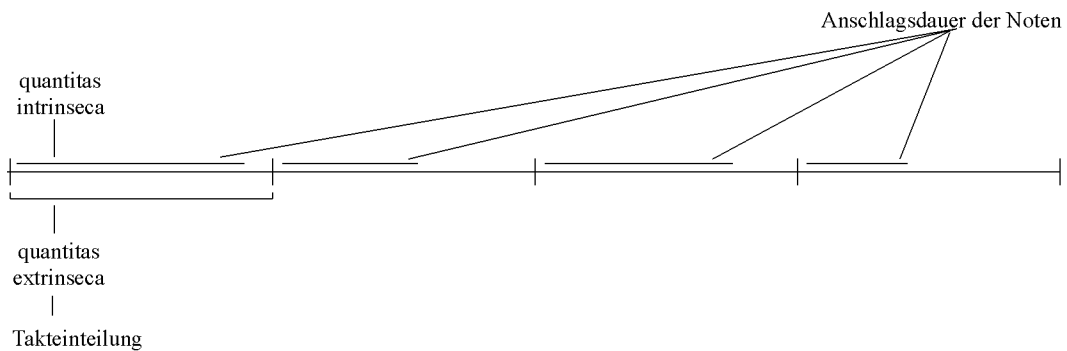
<sup>10</sup> Johann Adam Hiller, „Anweisung zum musikalischen richtigen Gesange“, 1774/98, S. 48

<sup>11</sup> Arnold Schering, der Gegner der Taktstrichsetzung bei Musik aus der Zeit der Mensuralnotation, befürchtet, dass Taktstriche als Aufforderung zur Taktakzentuierung verstanden werden könnten. Die Befürworter einer regelmäßigen Taktstrichsetzung belegen ihre Auffassung u.a. damit, dass schon in Traktaten des Spätmittelalters ausführlich über das Phänomen der Synkopierung gesprochen wurde, welches erst durch die Voraussetzung eines gleichmäßigen Pulsschlages in der Musik in Erscheinung treten kann. Damit ist aber noch nicht geklärt, ob dieser Pulsschlag sich hörbar, in Form von regelmäßiger Akzentsetzung äußert, oder ob er in dieser Zeit ein unhörbares metrisches Gerüst zu bleiben hat. Das System der Taktakzentuierung nach der schon in der Antike üblichen Gegenüberstellung von Thesis und Arsis wird von Zarlino auf die Eigentümlichkeit des menschlichen Herzschlages zurückgeführt. (Vgl. Gioseffo Zarlino 1517-1590, „*Istitutioni harmoniche*“, Venetia 1573, Facs. New York 1966, S. 144)

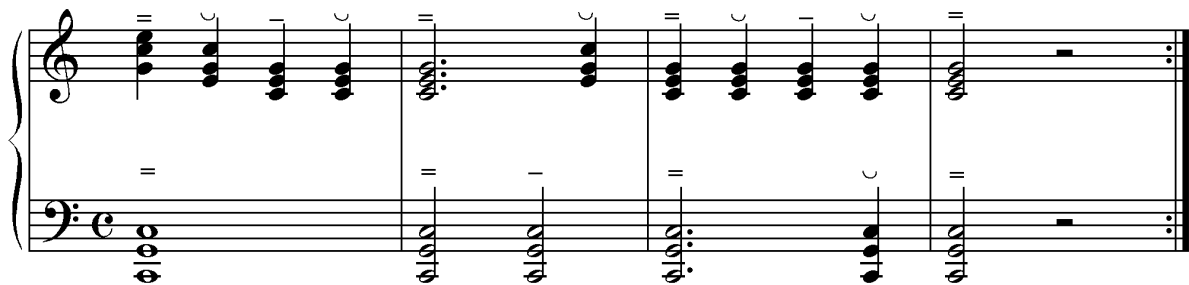
<sup>12</sup> Roger North, *Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695 – 1728*, London 1959 zitiert nach Lohmann, S. 44

Jedem Taktteil kommt in einem Takt ein bestimmtes, gleiches Maß an Zeit zu. Ob dieses Maß an Zeit mehr oder weniger in Anspruch genommen wird, hängt von der Stellung einer Note innerhalb des Taktes ab.

Stellt man z. B. den 4/4-Takt als Strecke mit gleichgroßen Unterteilungen für die Viertelnoten dar, so bilden diese die *quantitas extrinseca*. Im Gegensatz zu gleichlangen Viertelnoten kann die *quantitas intrinseca* etwa folgendermaßen aussehen:



Bsp.: Frey Antonio y Coll, Batalla de 5. Tono<sup>13</sup>



Das Ausmaß der Akzentuierung durch größere Inanspruchnahme des dem Ton zur Verfügung gestellten Zeitraumes wird durch die Zahl der waagrechten Striche angedeutet.


Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, wohl im Zusammenhang mit der Erfindung des Hammerklaviers, gewinnt die dynamische Akzentuierung gegenüber der artikulativen an Bedeutung.


Ein Verweilen im Sinne einer rhythmischen Verlängerung beschreibt Don Giovenale Sacchi<sup>14</sup> bei den des dynamischen Akzentuierens nicht fähigen Instrumenten Orgel und Cembalo. Sacchi stellt diese Dehnung für „Anfangsnoten“ fest, womit die Anfangsnoten eines Taktes,

<sup>13</sup> Notenvorlage: „Organa Hispanica“, Heidelberg 1971

<sup>14</sup> Don Giovenale Sacchi 1770, „Della divisione del tempo nella musica nel ballo e nella poesia“, Milano 1770

bzw. eines Schlages, oder jeweils die erste Note jedes halben C-Taktes gemeint sein können. Die Ausführungen Sacchis lassen sich folgendermaßen darstellen:

Die erste Note eines halben C-Taktes: 

Die Anfangsnote jedes Schlages: 

Bei einer Dehnung akzentuierter Töne empfiehlt Türk besondere Sorgfalt: „*Ein anderes, aber seltener und mit viel Vorsicht anzuwendendes Mittel zu accentuieren, ist das Verweilen bei gewissen Tönen.*“<sup>15</sup>

Und weiter schreibt er: „*Das Verweilen bey einem wichtigen Ton, der leichte, gleichsam vorbey eilende, Vortrag bei unbedeutenden Intervallen . . . können Manieren genannt werden; sie sind aber blos die Sache eines richtigen Gefühles. Hat der Spieler dieses Gefühl nicht, so ist er zu bedauern ...*“<sup>16</sup> Hier ist eine agogische Dehnung einzelner wichtiger Töne gemeint, ein Tempo rubato etwa bei Synkopierungen.

Ergänzend ist darauf hinzuweisen, dass bei Instrumenten, die dies ermöglichen, die Akzentuierung auch durch dynamische Differenzierung gestaltet wurde. Thesis und Arsis sind hier als dynamische Abstufung im Sinne von lauter und leiser zu sehen; in diesem Sinne waren dynamische und artikulative Akzentuierung ohne weiteres austauschbar. Es muss aber in Betracht gezogen werden, dass bis in das 18. Jahrhundert bei den Tasteninstrumenten, außer beim Clavichord, durch Anschlagsstärke nicht akzentuiert werden konnte. Carl Philipp Emanuel Bach hilft mit einer Aussage bezüglich Austauschbarkeit der Begriffe „*Stärke*“ und „*Länge*“ weiter: „*Das Anschlagen der Tasten oder ihr Druck ist einerley. Alles hängt von der Stärke oder der Länge derselben ab.*“<sup>17</sup> C. Ph. E. Bach gebraucht hier die Konjunktion „*oder*“: seine Ausführungen sind also sowohl für das Clavichord gedacht, wo eine Differenzierung in der Stärke des Anschlages möglich ist, als auch für das Cembalo bzw. die Orgel, wo die Differenzierung durch Anschlagsstärke nicht möglich ist, sondern nur durch die Länge.

---

<sup>15</sup> Türk 1789, S. 338

<sup>16</sup> Türk 1789, S. 237

<sup>17</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, Berlin 1753, Facs. Kassel 2003, S. 125

Auch bei der Erörterung des Fingersatzes wurde auf die Akzentuierung Bedacht genommen. Johann Peter Milchmeyer<sup>18</sup> sagt, dass das Springen mit einem Finger, er nennt es „*Fortsetzen*“, nur von einer innerlich kurzen Note möglich ist.



Durch den Fingersatz muss die Note a etwas verkürzt werden, damit die Note h im rhythmischen Verlauf richtig einsetzt.

Für den Organisten ergibt sich somit die Gestaltung der Zeitdauer der Notenwerte im Sinne der *quantitas intrinseca* als wichtiges Mittel zur Akzentuierung. Die unterschiedliche Bedeutung und Stellung der Akzente im musikalischen Zusammenhang, die zum Teil in den Zitaten schon angesprochen worden ist, wird nun im nächsten Abschnitt behandelt.

---

<sup>18</sup> Joh. Peter Milchmeyer, „Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen“, Dresden 1797, S. 7

### 3. Arten von Akzenten

Im späten 18. Jahrhundert werden im Wesentlichen drei Arten von Akzenten unterschieden. Sehr deutlich sind diese bei Johann Friedrich Christmann angeführt: „*Man theilet sie in drey Gattungen ein, nemlich in grammatische, oratorische und pathetische Akzente.*“<sup>19</sup>

Der grammatische Akzent dient der Hervorhebung der Taktgewichtung. Türk erklärt, dass: „*1) die Töne, welche auf einen guten Taktteil oder auf wichtigere Taktglieder fallen*“<sup>20</sup> zu akzentuieren sind. Koch definiert: „*Unter dem grammatischen Accente versteht man den fast unmerklichen Nachdruck, welchem im Vortrage einer Melodie ... alle auf die gute Zeit des Tactes fallenden Noten erhalten müssen.*“<sup>21</sup> Ernst Wilhelm Wolff<sup>22</sup> nennt den grammatischen Akzent „*innerlichen Akzent*“.

Im Gegensatz zum grammatischen Akzent werden durch den oratorischen Akzent Aspekte der Klangrede hervorgehoben. Hiller führt dazu aus: „*Der oratorische ... Akzent hat es nun schon mit der Bezeichnung des Sinnes der Rede zu thun und sucht den Nachdruck gewisser Begriffe zu bestimmen.*“<sup>23</sup> Rousseau nennt ihn auch den „*logicalischen Akzent*“. Dieser unterstützt die Phrasierung und somit die formale Gliederung im motivisch-thematischen Bereich. Die Anfangstöne einer Periode, eines Satzes, eines Themen- oder Motivbeginns sind durch Akzentuierung zu markieren. Beginnt ein solches Formgebilde auftaktig, dann ist der dem Auftakt folgende betonte Taktteil durch Akzentuierung zu markieren.

Türk illustriert in seiner Klavierschule das über den oratorischen Akzent Gesagte mit dem folgenden Notenbeispiel:

---

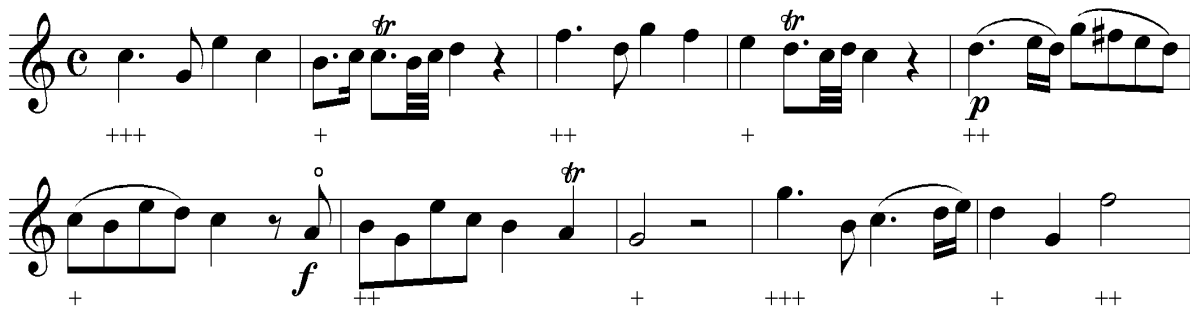
<sup>19</sup> Johann Friedrich Christmann, „Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier“, Bd. I Speyer 1782, S. 207. Zitiert nach L. Lohmann 1982, S. 32

<sup>20</sup> Daniel Gottlob Türk, „Klavierschule“, Leipzig/Halle 1789, Facs. Kassel 1997, S. 355

<sup>21</sup> Heinrich Christoph Koch, „Musikalisches Lexikon“, Offenbach 1802, Facs. Kassel 2001, Artikel Accent, S. 50

<sup>22</sup> Ernst Wilhelm Wolff, „Eine Sonatine, Vier affectvolle Sonaten und Ein dreyzehnmal variirtes Thema, welches sich mit einer kurzen und freien Fantasie anfängt und endiget“, Leipzig 1785, Vorwort, S. f. Zit. nach Lohmann, siehe Anm. 3, S.32

<sup>23</sup> Johann Adam Hiller, „Anweisung zum musicalisch zierlichen Gesange“, Leipzig 1780, Facs. Leipzig 1976, S. 28.



Durch die Anzahl der beigegefügtten Kreuze + bezeichnet Türk den Stärkegrad der Akzentuierung.

Des weiteren erläutert er das obige Notenbeispiel folgendermaßen: „So nothwendig jeder erste Ton eines Ab- oder Einschnittes, der erwähnten Regel gemäß, einen Nachdruck erhalten muß; so nöthig ist dabey die Einschränkung, daß man nur die Anfangsthöne, welche auf gute Takttheile fallen, merklich zu markieren hat. Das mit o bezeichnete a, im sechsten Takt, darf daher doch nicht völlig so stark angeschlagen [akzentuiert] werden, als das folgende h, obgleich der Gedanke im Ganzen stärker vorzutragen ist, als der vorhergehende.“<sup>24</sup>

Die dritte Art des Akzents bringt besonders die Empfindungen zum Ausdruck: „welcher durch die verschiedenen Beugungen der Stimme, durch das Erheben oder Sinken des Tons, durch ein geschwinderes oder langsames Reden, die Empfindungen, welche den Redner beleben, ausdrückt, und sie denen, die ihn hören, mittheilt. Die Quelle dieses Accents ist demnach die Empfindung, wenn jener, der logicalische oder oratorische es blos mit dem Verstande zu thun hat.“<sup>25</sup> So charakterisiert Johann Adam Hiller den pathetischen Akzent. Dieser Akzent bezieht sich auf besonders ausdrucksstarke Töne und berührt somit das Gebiet der Affekte in der Musik. Wiederum führt Türk hierzu konkrete musikalische Situationen an und gibt dafür auch Notenbeispiele: „Noch gibt es verschiedene einzelne Töne, welche mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierunter gehören außer den Vorschlägen ... vorzüglich diejenigen Intervalle, die sich zum Basse selbst wie Dissonanzen verhalten a) oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden [Vorhalte] b) ferner die synkopierten Noten c) die Intervalle, welche nicht zur diatonischen Tonleiter gehören, worin man moduliert d) die Töne, die sich durch ihre Höhe, Länge oder

<sup>24</sup> Türk Klavierschule, S. 336f.

<sup>25</sup> Hiller 1780, S. 28

Tiefe ec. merklich auszeichnen e) die Intervalle welche durch die zum Grunde liegende Harmonie wichtig werden f) usw.“<sup>26</sup>

Ab d) schränkt Türk ein: „Doch sind die kurzen, blos durchgehenden Töne von der Art größtenteils hiervon ausgenommen.“

Warum dissonierende Töne zu akzentuieren sind, erläutert Türk<sup>27</sup> ebenfalls, indem er dem Sinne nach sagt, dass es der gute Geschmack zur Regel gemacht habe, Dissonanzen oder dissonierende Akkorde stärker zu akzentuieren als die konsonierenden, weil die Leidenschaften insbesondere durch die Dissonanzen erregt werden sollen. Man möge, führt Türk weiter aus, auch auf den Grad des Dissonierens Rücksicht nehmen, woraus folgt, dass härtere Dissonanzen oder ein Akkord, in welchem mehrere Dissonanzen enthalten sind, stärker zu akzentuieren sind. Türk bemerkt aber anschließend: „Doch kann und darf diese

<sup>26</sup> Türk Klavierschule, S. 337

<sup>27</sup> Türk Klavierschule, S. 350f.

*Regel nicht immer auf das strengste befolgt werden, weil sonst zuviel Abwechslung entstehen möchte.*“<sup>28</sup>

Im musikalischen Zusammenhang bekommen die verschiedenen Akzente entsprechend ihrer Bedeutung ein unterschiedliches Gewicht. Nach Koch darf der *„grammatische Akzent ... bey dem Vortrage durchaus nicht so hervorstechend seyn, wie der oratorische oder pathetische Accent.*“<sup>29</sup>

Mattheson unterscheidet im Gegensatz zu den bisher zitierten Theoretikern nur zwei Arten des Akzentes, den eigentlichen *„Accent“* und die *„Emphasis“*. Beide Begriffe erläutert er unter Bezugnahme auf den musikalisch-rhetorischen Vortrag: *„der Accent [richtet] seine Absicht bloß auf die Aussprache, die Emphasis hingegen zeigt gleichsam mit Fingern auf die Gemüths-Neigung und beleuchtet den Sinn oder Verstand des Vortrages.“* Mattheson gibt, *„dabey dieses zur Hauptregel ..., daß sothane Emphasis fast allemahl eine Erhöhung und zwar eine empfindsame, obgleich nicht große Stimme erfordere (denn ein halber Ton kann oft am besten verrichten), unerachtet die nachdrückliche Note nicht allemahl accentuirt sein darff.“* ... *„Zur Erläuterung dieser Regel ist notwendig zu sagen, daß weder die Erhöhung, noch auch die äußerliche Geltung allein eine Note, in gegenwärtigem Verstande, lang oder anschlagend [akzentuiert] machen könne, sondern daß der innerliche Gehalt und der singende Accent hierin den Ausschlag geben.“*<sup>30</sup>

Mattheson unterscheidet sich also in folgenden Punkten von Türk: Erstens unterscheidet er nur zwischen zwei Arten des Akzentes: Eigentlicher *„Akzent“* und *„Emphasis“*. Zweitens: bei der Wiedergabe eines Stückes den formalen Aufbau herausstellenden oratorischen Akzent, am Beginn einer Periode, eines Themas, eines Motivs, bespricht er nicht. Drittens weist Mattheson vorwiegend dem Komponisten die Aufgabe zu, durch die kompositorische Anlage die pathetischen Akzente zu setzen, und bestreitet, dass bei der Wiedergabe allemal die Emphasis mit einer durch den Interpreten gesetzten Akzentuierung zu verbinden sei.

Eine den Lagern der Theoretikern nicht eindeutige Zuordnung zwischen der Einstellung Kochs, der über das Problem der Akzentuierung spricht, wie er es im ausgehenden 18.

---

<sup>28</sup> Türk Klavierschule, S. 351

<sup>29</sup> Koch Musikalisches Lexikon, Artikel Accent

<sup>30</sup> Johann Mattheson 1681-1764, „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, Studienausgabe Kassel 1999, S. 272f.

Jahrhundert sieht, und Mattheson, der um seine diesbezügliche Einstellung um die Mitte des 18. Jahrhunderts Auskunft gibt, nimmt der für seine Zeit wohl konservative John Callcott ein. Callcott<sup>31</sup> unterscheidet ebenfalls zwischen „*Accent*“ und „*Emphasis*“. Er verlangt jedoch, und hierin unterscheidet er sich von Mattheson, dass die *Emphasis* vom Interpreten mit einem Akzent zu versehen sei, und dass der Akzent auf der *Emphasis* sogar den Akzent auf dem guten Taktteil, den er schlicht als „*Accent*“ bezeichnet, verdrängen kann.

Bsp.: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 94<sup>32</sup>

The image shows a single staff of music in treble clef. The notes are: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. There are three markings below the staff: 'Accent' under the first G4, 'Emphasis' under the B4, and 'Accent' under the final C4. Above the B4 note, there is a vertical line pointing to it with the text 'Dieser Accent wird durch die vorausgehende Emphasis aufgehoben'.

Callcott gibt hier gleichzeitig ein Beispiel für eine am Akzent orientierte Balkung kleiner Notenwerte.

<sup>31</sup> John Wall Callcott, „A musical grammar“, London 1809, zit. aus Lohmann, S. 34

<sup>32</sup> Lohmann 1982, S. 34

## **Exkurs Inegalität**

Unter Inegalität versteht man das ungleiche Spiel gleichlang notierter Werte, das meist in der Reihenfolge lang-kurz erscheint. Die umgekehrte Folge kurz-lang tritt auch auf, aber als seltene Ausnahme. Die Inegalität wird in Solostimmen mit kleinen Notenwerten anzuwenden sein. Diese Soli sind jenen Stimmen übergeordnet, die die Begleitfunktion erfüllen.

Vorrangig ist in der französischen Musik inegales Spiel zu finden. Weitere wichtige Quellen für die Inegalität findet man in:

Spanien: Thomas de Sancta Maria 1565

Italien: Giulio Caccini 1602; Peitro Cerona 1613; Girolomo Frescobaldi 1614

Deutschland: Christoph Bernhard ca. 1650<sup>33</sup>

Jedem Notenwert steht ein bestimmter Zeitraum zur Verfügung. Wenn dieser Zeitraum bei in der Notierung gleichen Dauerwerten, also bei gleicher *quantitas extrinseca*, auf Kosten der ihr folgenden überschritten wird, haben wir es mit dem Phänomen der rhythmischen Inegalität zu tun.

Die rhythmische Inegalität ist also eine Erscheinungsform des Phänomens *quantitas extrinseca* – *quantitas intrinseca* und somit ein Mittel, mit dessen Hilfe der Instrumentalist auf der Orgel oder dem Cembalo den Eindruck des Akzentuierens erzeugt.

Würde man in einem polyphonen Satz, bei dem eine annähernde Gleichwertigkeit der Stimmen besteht, in allen Stimmen inegal spielen, würde dies wohl zu entstellenden Verzerrungen führen. Die Inegalität wird in Solostimmen mit kleinen Notenwerten, die Begleitfunktion erfüllenden Stimmen übergeordnet sind, anzuwenden sein. Kolorierte *Cantus firmi* etwa dürften sich hierzu eignen. In der Erscheinungsform der *quantitas intrinseca* als Inegalität allein besteht eine Parallelität zur französischen *Inégalité*.

---

<sup>33</sup> Ewald Kooiman, "Zur Interpretation der französischen Orgelmusik", Merseburger 1986 S. 65

In den Begleitstimmen wird die *quantitas intrinseca* durch Artikulation realisiert. Hierin unterscheidet sich das Phänomen der *quantitas extrinseca* – *intrinseca* von der französischen *Inégalité*.

Quantz schildert bis ins Detail die Ausführung der französischen *Inégalité*. Er bringt ganz klar zum Ausdruck, dass jeweils nur ein Notenwert, in der Regel die halbe Zählzeit oder, falls Figuren in noch kleineren Notenwerten aufscheinen, diese *inegal* auszuführen seien. Babitz<sup>34</sup> stützt seine These auf Quantz: *„Ich muß hierbey eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch: anschlagende, oder, nach Art der Italiener, gute Noten zu nennen pfleget, und unter den durchgehenden, welche bey einigen Ausländern schlimme heißen, einen Unterschied im Vortrage zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun lässt, mehr erhoben werden, als die durchgehenden. Dieser Regel zufolge müssen die geschwindesten Noten, in einem Stücke von mäßigen Tempo, oder auch Adagio, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste oder achte: doch muß dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wen Punkte dabey stünden.. Unter diesen geschwindesten Noten verstehe ich: die Viertheile im Dreyzweytheiltacte; die Achttheile im Dreyviertheil- und die Sechzehnthteile im Dreiachttheiltacte; die Achttheile im Allabreve; die Sechzehnthteile oder Zwey und dreißigtheile im Zweyviertheil- oder im gemeinen geraden Tacte: doch nur so lange, als keine Figuren mit untermischet sind; denn alsdann müssten diese letztern auf die oben beschriebene Art vorgetragen werden.“*<sup>35</sup>

Quantz wurde als Flötist in Frankreich ausgebildet. Er wirkte am Hofe Friedrichs des Großen, der den französischen Geschmack bevorzugte. Quantz beschreibt hier die französische *Inégalité*, was auch daran zu erkennen ist, dass er für jede Taktart einen Notenwert angibt, der von der *Inégalité* betroffen wird. Quantz führt auch an, dass ein kürzerer als der jeweils angegebene Notenwert, falls ein solcher vorkomme, die *Inégalité* übernehmen könne. Um die *quantitas intrinseca* kann es sich also hier nicht handeln, denn sie betrifft in einer Taktart

---



<sup>34</sup> Sol Babitz, „Concerning the Length of Time that every Note must be Held“ in „Music Review“ 18, 1967, S. 21-37

<sup>35</sup> Johann Joachim Quantz, „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“, 1752, Facs. Kassel 2004, S. 105f.

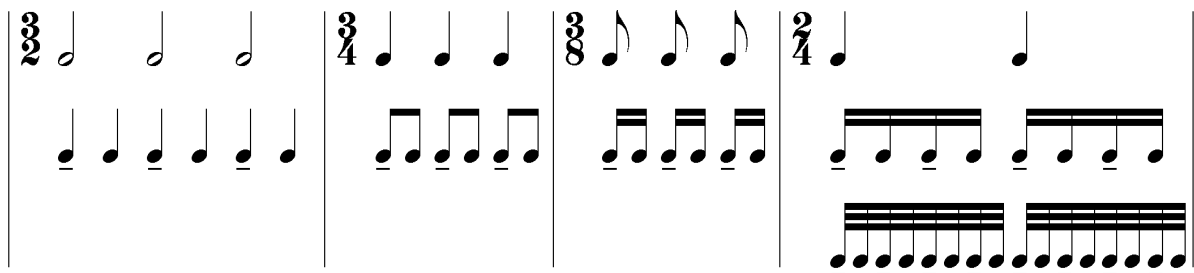
sämtliche Notenwerte. Die französischen Theoretiker trennen, -so Lohmann-, das Konzept der „*quantitas intrinseca*“ immer klar von dem der französischen „*Inégalité*“.

Folgende Schemata mögen dies verdeutlichen, nehmen wir an, es sind Achtelnoten inegal auszuführen, dann sieht die Realisierung dieser Forderung folgendermaßen aus:

Notierung in Achtelnoten: 

Inegale Ausführung zwischen  und 

Die Dehnung der Hauptnoten gegenüber den durchgehenden Noten muss also zwischen dem Verhältnis 3:1 und 2:1 liegen.



The image displays four measures of music, each with a different time signature and rhythmic pattern. The first measure is in 3/2 time, showing a dotted half note followed by two quarter notes. The second measure is in 3/4 time, showing a dotted quarter note followed by two eighth notes. The third measure is in 3/8 time, showing a dotted quarter note followed by two eighth notes. The fourth measure is in 2/4 time, showing a dotted half note followed by a quarter note. Below each measure, there are two staves of music: the top staff shows the notes with stems, and the bottom staff shows the notes with stems and beams, illustrating the rhythmic patterns.

Quantz gibt für die einzelnen Taktarten Notenwerte an, die inegal auszuführen sind, falls nicht Figuren von noch kleinerem Wert aufscheinen.

Es eignen sich hierzu Stücke, in denen eine Stimme die Funktion einer Solostimme hat. Diese Stimme kann natürlich im Verlaufe eines Stückes einmal im Sopran und dann etwa im Bass liegen, z. B. „*Basse et Dessus de Trompette*“.

Bsp.: Louis-Nicolas Clerambault, Suite du premier ton<sup>36</sup>

Gayement

6

10

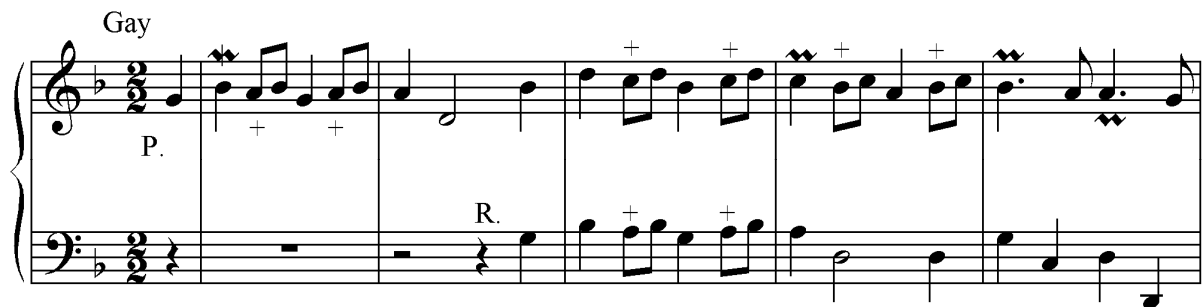
14

Die Stellen, bei denen auf dem halben Wert der Zählzeit, also bei den Sechzehntelnoten, das inegale Spiel beginnt, sind mit + bezeichnet. Die Solostimme mit dem inegalen Spiel wechselt vom Sopran in den Bass.

<sup>36</sup> Basse et Dessus de Trompette, Kalmus

Auch Duos eignen sich sehr oft für inegales Spiel:

Bsp.: Louis-Nicolas Clerambault, Suite du deuxième ton<sup>37</sup>, Duo

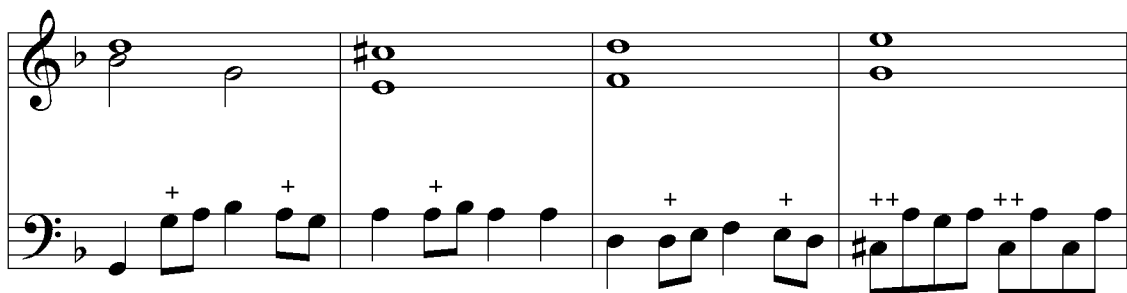


+) Im Sinne der französischen Inégalité gedehnte Töne.

Ich möchte einen Vorschlag dahingehend machen, dass man im C-Takt bei Figuren im Bass, denen ein gewisses Maß an Einförmigkeit zu eigen ist, nur auf dem Haupt- und Nebenakzent, also auf dem ersten Taktteil und auf dem dritten Taktteil jeweils die erste Note im Sinne der Inegalität dehnt.

Im folgenden Beispiel sind die Stellen mit inegalem Spiel mit + bezeichnet. Die Stelle, bei der ich vorschlage, nur Haupt- und Nebenakzent inegal zu spielen, sind mit ++ bezeichnet.

Bsp.: Louis-Nicolas Clerambault, Suite du deuxième ton<sup>38</sup>, Basse de Cromorne



Sicherlich ist davor zu warnen, die Inegalität zu oft zur Anwendung zu bringen. Die Inegalität kann auch schwächer, für den Hörer kaum wahrnehmbar, ausgeführt werden. Man wird sich in dieser Hinsicht am Charakter der einzelnen Stücke orientieren müssen.

Thomas de Sancta Maria gibt eine Art, die Viertelnoten, und drei Arten, die Achtelnoten inegal zu spielen, an. Für das inegale Spiel der Viertelnoten verlangt er, dass die erste so zu

<sup>37</sup> Kalmus

<sup>38</sup> Kalmus

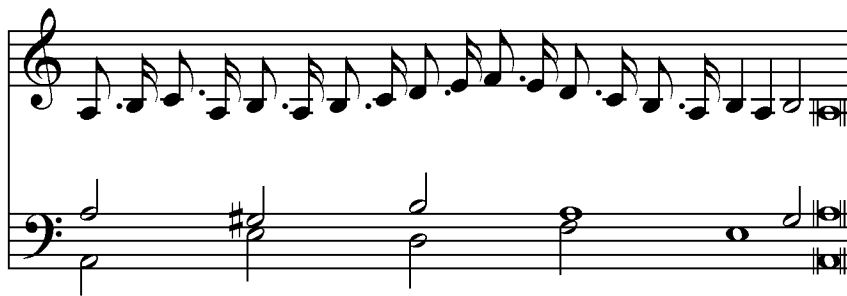
spielen sei, als ob sie einen Punkt habe, und die zweite so, als ob sie als Achtelnote notiert sei. Gleich im Anschluss an diese Forderung bemerkt er, dass auf der kurz gespielten Note „*nicht zu sehr geeilt*“ werden darf. Ich möchte es als eine sehr weiche Art der Punktierung bezeichnen, die Thomas de Sancta Maria verlangt.

Bsp.: Thomas de Sancta Maria, Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft  
das Clavichord zu spielen sei<sup>39</sup>



Die erste Art, Achtelnoten zu spielen, ist die, dass man die erste Achtelnote so spielt, als ob sie einen Punkt habe, und die zweite so, als ob sie als Sechzehntel notiert sei. Diese Art der Inegalität wird für Werke, die „*ganz im Kontrapunkt*“ gesetzt sind, und für lange und kurze Gänge in den Glossen<sup>40</sup> empfohlen:

Bsp.: Thomas de Sancta Maria, Wie mit aller Vollkommenheit ...



Als zweite Art, Achtelnoten inegal zu spielen, führt Thomas de Sancta Maria an, dass die erste Note so zu spielen ist, als ob sie als Sechzehntel notiert sei, und die zweite so, als ob sie einen Punkt habe. Dabei kommen die Achtelnoten, die einen Punkt haben, nie auf einen Schlag, sondern „*ins Leere*“. Dieser Art der Inegalität bedient man sich nach Thomas de Sancta Maria bei kurzen Glossen, die ebenso wohl in Werken wie den Fantasien gemacht werden:

<sup>39</sup> Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Clavichord zu spielen sei, 1563, Übersetzung von Eta Harich Schneider und Ricard Boadells, Köln 1962

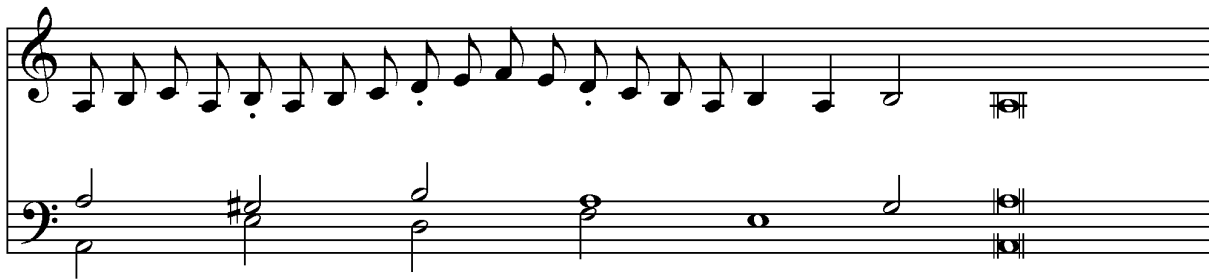
<sup>40</sup> Duden 1990, *Glosse* = kurzer Kommentar

Bsp.: Thomas de Sancta Maria, Wie mit aller Vollkommenheit ...



Als dritte Art, Achtelnoten inegal zu spielen, wird angegeben, dass man auf den ersten drei Achtelnoten „eilen“ und auf der vierten „verweilen“ solle, und zwar so, dass die fünfte Achtelnote wieder auf den Schlag kommt. Thomas de Sancta Maria warnt aber davor, auf den ersten drei Noten zu sehr zu eilen und auf der vierten zu lange zu verweilen. Diese für kurze und lange Glossen empfohlene Inegalität wird von Sancta Maria als die „anmutreichste“ bezeichnet.



Bsp.: Thomas de Sancta Maria, Wie mit aller Vollkommenheit ...



Diese ist in der Ausführung konträr zur französischen Inegalität. Die italienische Inegalität ist auch unter der Bezeichnung „lombardischer Rhythmus“ bekannt. Kein Geringerer als Girolamo Frescobaldi gibt uns Anweisungen zu dieser Inegalität: „Finden sich Passagen in Achtel- und Sechzehntelnoten gleichzeitig in beiden Händen, wird man die Stellen nicht zu rasch spielen. Die Hand, welche die Sechzehntel ausführt mache sie etwas punktiert. Von zwei Noten ist zwar nicht die erste, sondern die zweite punktiert und so fortlaufend, die erste nicht, die zweite punktiert.“<sup>41</sup>


<sup>41</sup> Girolamo Frescobaldi 1583-1643, Vorwort zum „Buch der Toccaten, Canzonen“ 1637, Neuausgabe Kassel 1948

Frescobaldi sagt ausdrücklich „*etwas punkiert*“.

Die Ausführung ist daher wohl zwischen  und  zu denken.

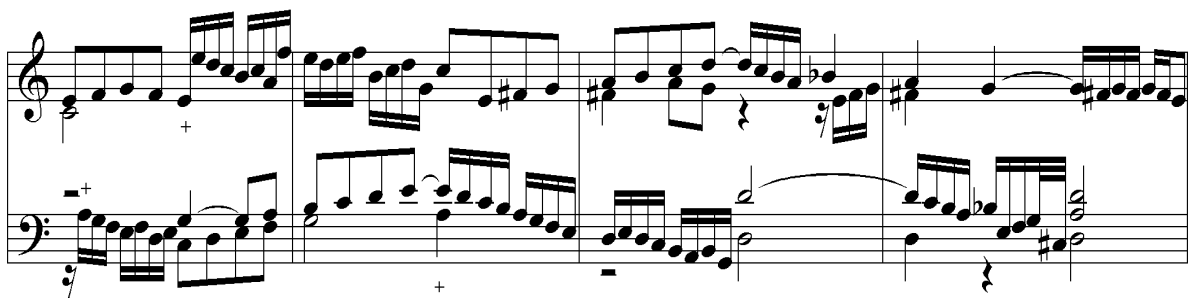
Diese Form der Inegalität dürfte wohl die am schwierigsten auszuführende sein, da die anschlagende Note die jeweils kürzere und die durchgehende die längere ist. Es besteht die Gefahr, dass die durchgehende Note den Eindruck erweckt, akzentuiert zu sein.

Um dieser Gefahr zu entgehen, ist es am besten, die kürzere Note an die längere Note zu binden, und dann jeweils vor der nächsten Zweiergruppe eine Artikulationspause einzuschalten. Dann kommt die zweite Note als letzte unter dem Bogen zu stehen. Den historischen Aussagen gemäß wirkt nämlich die letzte unter einem Bogen stehende Note „*schwach*“.

Es ist also so zu artikulieren: 

Das folgende Beispiel soll Situationen zeigen, bei denen nach Frescobaldis Anweisung inegales Spiel in Anwendung zu bringen ist. Die Sechzehntelnoten sind inegal auszuführen. Der Beginn jeder dieser Stellen ist mit + bezeichnet.

Bsp.: Girolamo Frescobaldi, Toccata decima<sup>42</sup>



<sup>42</sup> Gesamtausgabe der Orgel- und Klavierwerke in 5 Bänden, Band IV, Kassel 1984

#### 4. Die Akzentuierung im Takt

Es ist bemerkenswert, dass die Musiktheoretiker der damaligen Zeit der Frage, wie die Akzentuierung im jeweiligen Takt auszuführen sei, ein großes Augenmerk zuwandten.

Im Hinblick auf die geraden Taktarten herrscht weitgehend Übereinstimmung, wie zu akzentuieren sei. Bei den geraden Taktarten wird zwischen zweiteiligen und vierteiligen unterschieden: „In jeder zweytheiligen Tactart ist nur ein guter Tacttheil, nämlich der erste.“<sup>43</sup> Dazu gehören der 2/4-, 2/2- und der  $\text{C}$ -Takt. Die Vorzeichnung  $\text{C}$  kann auch den Takt betreffen, der vier  $\text{J}$  enthält. Kirnberger will ihn als 2/2-Takt betont wissen. Er versteht ihn als Allabrevetakt, bei dem jeweils, aus Bequemlichkeit in der Schreibweise, zwei 2/2-Takte zu einem Takt vereint sind.<sup>44</sup>

„Die viertheiligen Tactarten haben zwey gute Tacttheile, nämlich den ersten und dritten, wovon der erste den größten Nachdruck erhält.“<sup>45</sup> Dazu gehören der C-Takt und der 4/2 Takt, der nicht die Vorzeichnung  $\text{C}$  hat. Auch Johann Samuel Petri<sup>46</sup> weist in eine ähnliche

Richtung: Er bezeichnet die dritte Zeit als „gut“ oder „mittelmäßig“.



Im 4/8-Takt will Sulzer nur die erste betont, „die Achtel nicht wie im 2/4- Takt also:



, sondern alle gleich schwer, nemlich so  vorgetragen“<sup>47</sup> wissen.

Bei Türk sind die Noten, die die Hälfte des Wertes der Takteile haben, die „Taktglieder“, noch kleinere Werte die „Taktnoten“. Wird ein C-Takt in zwei Halbe geteilt, dann sind diese den Takteilen übergeordnet. Je weiter die Teilung vorgenommen wird, umso komplizierter werden die Takt-Akzentverhältnisse:

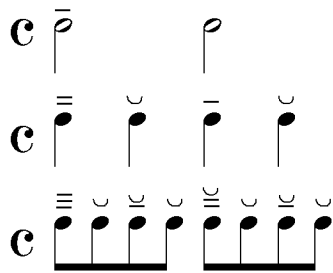
<sup>43</sup> Türk 1789, S. 92

<sup>44</sup> Kirnberger 1776, S. 145

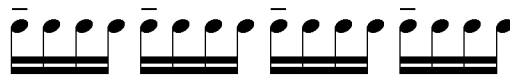
<sup>45</sup> Türk 1789, S. 92

<sup>46</sup> Johann Samuel Petri, „Anleitung zu practischen Musick“, Leipzig 1762, Facs. Gieburg 1969, S. 162

<sup>47</sup> Johann Georg Sulzer, „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, 2. Bde., Leipzig 1771/74, Facs. Hildesheim 1967, S. 497



Würden wir die Teilung noch weiterführen, bekämen wir Akzentuierungsverhältnisse, die in der Praxis nicht mehr realisierbar sind. Man kann dann wegen der Kürze der Notenwerte nicht mehr differenzieren zwischen dem Hauptakzent auf dem ersten Taktteil und dem Nebenakzent auf dem dritten Taktteil. Wir können dann nur noch zwischen „angeschlagenen“ und „durchgehenden“ Noten differenzieren:



Bei den Taktarten mit Dreier-Gruppierungen herrschen bezüglich der Akzentuierung eher auseinander gehende Meinungen. Die meistvertretene gibt Walther wieder: „Ist aber die Zahl 3 der Theiler (wie in Tripel-tacten geschieht), so ist unter dreyen gleich geltenden Noten, die erste lang, die mittlere kurz, die dritte kann beydes seyn.“<sup>48</sup> Unter „lang“ ist hier natürlich „innerlich lang“, also akzentuiert zu verstehen.

Nach Kirnberger ist aber nur die erste Zeit lang, akzentuiert. Die zweite Zeit kann je nach Beschaffenheit eines Stückes betont oder unbetont sein. In Gattungen wie Chaconnen und Sarabanden ist, so Kirnberger, die zweite Zeit akzentuiert. Er beleuchtet die Betonungsverhältnisse mehr unter dem Aspekt der musikalischen Gattungen. Walther<sup>49</sup> sieht die Möglichkeit einer akzentuierten zweiten Taktzeit nur dann gegeben, wenn „ein tripeltact nur aus zweyen Noten besteht, ... da die größere Note zuletzt stehet.“ ♪♪, Adolph Scheibe<sup>50</sup> schlägt vor, nur den ersten Taktteil zu akzentuieren. Es dürfte dabei der Unterschied zwischen leichteren und schwereren Taktarten im Sinne des Gewichts der Takteile mitspielen. In einer schweren Taktart, z. B. 3/2 Takt, wird neben dem ersten Taktteil noch ein weiterer akzentuiert, hingegen in leichten Taktarten, wie z. B. 3/8 Takt, ist nur der erste Taktteil betont.

<sup>48</sup> Walther, Musikalisches Lexikon, S. 23

<sup>49</sup> Walther, Musikalisches Lexikon, S. 24

<sup>50</sup> Johann Adolph Scheibe, „Der critische Musicus“, Marburg 1738, S. 238, zit. nach Lohmann S. 45

Ob der zweite oder dritte Taktteil akzentuiert ist, entscheidet sich schließlich auch am Harmoniewechsel. Hat der ganze Takt nur eine Harmonie, dann ist nur der erste Taktteil akzentuiert. In sehr raschem Tempo ist auch bei Harmoniewechsel stets nur der erste Taktteil Akzentträger. Bei sehr langsamen Tempi ist dagegen eine leichte Akzentuierung auch auf dem zweiten und dritten Taktteil erforderlich. Kommen Zweiunddreißigstel vor, weist dies darauf hin, dass alle 3 Taktteile zu akzentuieren sind. Ein qualitativer Unterschied zwischen der Akzentuierung der zweiten und dritten Taktzeit solle jedoch stets gemacht werden.

So geben die Satzstruktur und der Charakter eines Stückes ausreichend Hinweise darüber, wie zu akzentuieren ist. Selbstverständlich können die Akzentuierungsverhältnisse innerhalb eines Stückes wechseln.

Es bleiben noch die sechs-, neun-, zwölf-, achtzehn und vierundzwanzigsteiligen Takte zu besprechen. Die Gruppe der Takte, deren Taktteile Sechzehntel sind, weichen in der Akzentuierung von denen ab, deren Teile Achtel und Viertel sind. Zu den verschiedenen Taktarten bringen die Theoretiker unterschiedliche Beispiele.

Nach Johann David Heinichen<sup>51</sup> muss jeweils der Beginn einer Drei-Achtel-Gruppe akzentuiert sein:



Kirnberger kritisiert diese Gleichsetzung und fordert eine andere Behandlung des 9/8-Taktes: es wäre so zu akzentuieren, dass die letzte Note einer jeden Dreiergruppe einen Nebenakzent hätte, also deutlich „anzuschlagen“ sei:



Kirnberger erklärt dazu, dass auf der dritten Note einer Dreiergruppe häufig ein Harmoniewechsel stattfindet.


Wiederum eine andere Meinung zum 12/8-Takt haben Daniel Speer<sup>52</sup> 1697 und Georg Albrechtsberger<sup>53</sup> 1790. Sie sprechen sich gegen Nebenakzente auf der dritten Note einer Dreiergruppe aus und meinen, dass in der folgenden Weise zu akzentuieren sei:

<sup>51</sup> Johann David Heinichen, „Der Generalbaß in der Composition“, Dresden 1728, Facs. Hildesheim 1969, S. 293

<sup>52</sup> Daniel Speer 1697, „Grund-richtiger Kurtz-Leicht und Nöthiger jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst, oder vierfaches Musicalisches Kleeblatt, Ulm 1697, zit. bei. Lohmann, S. 67



Diese Art der Akzentuierung käme einem C-Takt mit Triolen gleich.

Türk schließt sich der eben zitierten Auffassung an. Er schlägt ebenso vor, den 6/8 Takt wie einen 2/4 Takt zu akzentuieren: , also nur mit einem Akzent.<sup>54</sup>

Hier wird wohl auch der harmonische Verlauf Hinweise auf die Akzentuierungsverhältnisse geben.

Dass bei den Triolen jede erste Note nur eine ganz leichte Akzentuierung erhielt, war im 18. Jahrhundert eine allgemein gültige Regel.<sup>55</sup>

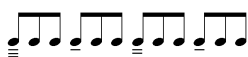
Zwischen den Triolen und Sextolen wollen die Theoretiker des 18. Jahrhunderts auf jeden Fall einen Unterschied in der Akzentuierung haben. Türk formuliert sehr klar: *„Einige Tonlehrer halten es für eine bloße Grille, die Sextolen von den Triolen zu unterscheiden. Ihrer Meinung nach besteht nämlich der ganze Unterschied einzig und allein in der Benennung. Dies verhält sich aber nicht so. Denn schon der Umstand, daß diese beyden Gattungen verschieden vorgetragen werden sollen, und von guten Spielern auch wirklich verschieden vorgetragen werden, macht zwischen den Sextolen und Triolen einen wesentlichen Unterschied. Außerdem hat der Komponist – der denkende wenigstens – hiezu noch andere Gründe; er weiß nämlich, daß bey Triolen drey und drey Noten, bei Sextolen aber nur sechs und sechs eine andere Harmonie bekommen können.“*<sup>56</sup>

Takte mit Sechzehnteln als Taktteile behandelt Kirnberger: *„Einige ältere Componisten, die über die Art des Vortrages ihrer Ausarbeitungen sehr delicat waren, haben oft Stücke im 12/8 Takt, die aus lauter Sechzehntel bestanden, mit 24/16 bezeichnet, um anzudeuten, daß die*

---

<sup>53</sup> Johann Georg Albrechtsberger, „Gründliche Anweisung zur Composition“, Leipzig 1790, zit. bei Lohmann, S. 89

<sup>54</sup> Lohmann meint, dass die Bezeichnung „Adagio“ für den 12/8-Takt vier Betonungen bewirke:



<sup>55</sup> Lohmann 1990

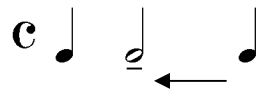
<sup>56</sup> Türk Klavierschule, S. 77

*Sechzehntel leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten.“<sup>57</sup>*

Einen Sonderfall der Akzentuierung stellt schließlich die Synkope dar. Die Synkope hängt eng mit dem Takt zusammen. Durch die Synkope hat der Komponist Gelegenheit, das Taktschema zu durchbrechen. Die Synkope verlegt den Akzent vor, man könnte auch sagen, die Synkope ist eine Vorwegnahme einer Taktqualität:



Der auf dem ersten Taktteil liegende Akzent wird auf den vierten Taktteil des vorhergehenden Taktes vorverlegt. Auch bei Synkopen innerhalb eines Taktes findet diese Vorverlegung des Akzentes statt:



So gesehen ist die Synkopenakzentuierung eine Verbindung zwischen dem grammatischen und dem pathetischen Akzent.

Nach Türk dienen die Synkopen dazu, Abwechslung in die Einförmigkeit des Taktschemas zu bringen.<sup>58</sup>

Wolff<sup>59</sup> gibt im Vorwort zu seinen Klavierwerken einen Kunstgriff für das Spiel an, indem er rät, dass man die synkopierte Note stark anzuschlagen habe und man den Finger zurückziehen solle, bevor die nächste Note



angeschlagen wird: Für die Orgel und das Cembalo bedeutet das: Um die Synkope akzentuiert anzuschlagen, müssen wir vor ihr eine Artikulationspause durch Verkürzung der vorhergehenden Note einlegen. Die Synkope ist nach Wolff ebenfalls eine Unterbrechung im Fortgang. Die Artikulationspausen sind im Beispiel durch senkrechte Striche angedeutet.

Sulzer meint hingegen, der auf den guten Taktteil fallende Teil der Synkope müsse durch ein Crescendo markiert werden. Dies würde bedeuten, dass wir auf der Orgel Synkopen nicht zur

<sup>57</sup> Johann Philipp Kirnberger, „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“, 4 Bde., 1676-79, Facs. Hildesheim 1968, S. 123

<sup>58</sup> Türk 1789, S. 337

<sup>59</sup> Ernst Wilhelm Wolff, „Eine Sonatine, Vier affectvolle Sonaten und Ein dreyzehnmahl variirtes Thema, welches sich mit einer kurzen und freien Fantasie anfängt und endiget“, Leipzig 1785, Vorwort, S. f. Zit. nach Lohmann, siehe Anm. 3, S.33

Darstellung bringen könnten. Außerdem würde ein Crescendo auf dem zweiten Teil der Synkope diese wenigstens zum Teil in ihrer Wirkung wieder aufheben. Das Bestreben, durch die Synkope Abwechslung in das Taktschema zu bringen, würde dadurch wieder zunichte gemacht werden.

Wolff konnte, wenn er verlangt, dass auch nach der Synkope eine Artikulationspause einzuschieben sei, nicht jene Synkopen gemeint haben, die durch Vorhaltsbindungen entstehen. Diese Synkopen ziehen einen Auflösungston hinter sich, der meiner Meinung nach legato mit der Synkope zu verbinden ist.



Zusammenfassend kann festgestellt werden: Die Taktakzentuierung fällt in das Gebiet des grammatischen Akzents. Die historischen Belege zeigen, dass die Takte durch Akzentuierung zu gestalten sind. Die unterschiedlichen Auffassungen, die bei manchen Takten aufgetreten sind, weisen im Wesentlichen darauf hin, dass für die Akzente auch das Tempo, der Charakter des Stückes und die harmonischen und melodischen Gegebenheiten mit einzubeziehen sind. Bei Wiedergabe polyphoner Musik ist danach zu streben, größtmögliche Differenzierung bei der Ausführung zu erreichen. Gerade die Synkopen sind im Verlauf der Themen höchst markante Stellen, mit deren Hilfe die Transparenz gesteigert werden kann, aber nur, wenn die Synkope zur Akzentträgerin gemacht wird. Die Synkope muss *tempo rubato* sein und zwar in dem, Sinne dass man die Noten etwas vorzieht oder dehnt, wie unter den historischen Aussagen bereits festgestellt wurde.

Die Frage der Akzentuierung hat sicherlich im 17. und 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht, sie ist jedoch bereits im 16. Jahrhundert von Bedeutung. Er wird daher im folgenden Kapitel auch auf das 16. Jahrhundert Bezug genommen.

## II. Die instrumentale Ausführung im 16. Jahrhundert

Die Folgerungen, die aus den historischen Aussagen abgeleitet werden können, müssen in zwei Abschnitten formuliert werden, welche in den stilistischen Unterschieden der Musik des 16. Jahrhunderts einerseits und der des 17. und 18. Jahrhunderts andererseits begründet liegen.

Die Orgelmusik des 16. Jahrhunderts ist geprägt durch ihre enge Bindung an den Choral. Sei es nun der gregorianische Choral oder der Gemeindechoral in den protestantischen Gegenden. Diese Musik ist der Vorläufer der kontrapunktischen Hochkultur im 17. und 18. Jahrhundert. Die Orgelmusik des 17.-18. Jahrhundert erweitert die Formen, die Gebundenheit an Choralvorlagen wird immer mehr verlassen. Mit der Entwicklung der Instrumentalmusik werden die Möglichkeiten auf der Orgel zunehmend ausgenützt. Es entstehen Suiten, Concerti, Sonaten. Der grammatische Akzent kann nur für eine bestimmte Art von Orgelmusik gelten, nämlich die, die in Takteinheiten gegliedert ist, äußerlich am Taktstrich sichtbar und die ohne Taktstriche in der Mensuralnotation erkennbar sind. Toccaten, Präludien und Fugen möchte ich als „freie“ Musik bezeichnen. Die Stücke, welche gregorianische Gesänge zur Grundlage haben, möchte ich als „choralgebundene“ Musik bezeichnen. Die Erkenntnisse, die man bezüglich der Akzentuierung im 16. Jahrhundert hatte, ist auch in den freien, weltlichen Werken anzuwenden.

Thomas de Sancta Maria ca. 1510-1570 sagt: „*Wenn der Spieler den Fingersatz beherrsche ..., im Takt sicher sei ..., soll er mit dem Fantasieren beginnen.*“<sup>60</sup> Th. de Sancta Maria könnte unter „Takt“ auch die Dauer der einzelnen Notenwerte gemeint haben. Dass es aber schon eine regelmäßige Gliederung in Takteinheiten gab, zeigen die folgenden Beispiele.

Es ist daher für eine stilgerechte Interpretation der grammatische Akzent zu verwenden.

---

<sup>60</sup> Zit. aus Gotthold Frotzcher, „Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition“, Bd.I, Berlin 1959, S. 249

Bsp.: Hermando de Cabezon, Douce memorie<sup>61</sup>

Bsp.: August Nörmiger, kolorierter Liedsatz<sup>62</sup>

Bsp.: Nikolaus Ammerbach, Wo Gott, der Herr nicht bei uns hält<sup>63</sup>

Die Entwicklung der Taktakzentuierung ist auf die Tanzmusik zurückzuführen<sup>64</sup>. Selbstverständlich ist daher anzunehmen, dass vom grammatischen Akzent in den Tanzsätzen Gebrauch gemacht wurde. Gerade die Tanzmusik ist eine der Quellen für eine eigenständige Musik für Tasteninstrumente.

<sup>61</sup> Gotthold Frotcher, „Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition“, S. 256, Berlin 1959

<sup>62</sup> ebd., S. 164

<sup>63</sup> ebd., S. 150

<sup>64</sup> Harald Heckmann, „Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts“, Archiv für Musikwissenschaft 10/1953

Bei der choralgebundenen Musik treten hingegen die anderen Akzente mehr hervor.

Bsp.: Hans Buchner, Versette<sup>65</sup>

The image shows a musical score for Hans Buchner's 'Versette'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains six whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The middle staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six whole notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Um diese Musik plastisch zu gestalten, ist es notwendig, den oratorischen und den pathetischen Akzent zu verwenden. Das bedeutet für die Ausführung, dass man sich mit dem Text, mit der Liedstrophe oder Choralzeile, der jeweiligen Passage auseinandersetzt und dementsprechend die richtigen Akzente setzt. Nicht Gebrauch machen wird man hier vom grammatischen Akzent. Dies ist auch der Fall bei den Tientos von Antonio de Cabezon. Die Töne, die unmittelbar vor den „Taktstrichen“ liegen, werden von denen, die unmittelbar nach diesen liegen, nicht durch Artikulationspausen getrennt, sodass keine Taktakzentuierung stattfindet.

Bsp.: Antonio de Cabezon, Tiento<sup>66</sup>

The image shows a musical score for Antonio de Cabezon's 'Tiento'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Vertical dashed lines are drawn between the staves at the beginning of each measure, indicating the placement of the 'Taktstrichen' (bar lines).

<sup>65</sup> Gotthold Frotzcher, S. 120

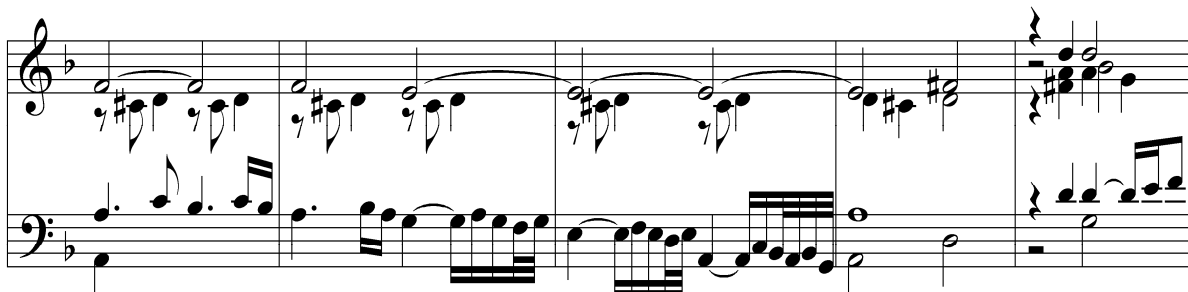
<sup>66</sup> Alte Meister des Orgelspiels, S. 85, Leipzig 1929

## Beispiele zur Orgelmusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert

Am Beginn des 17. Jahrhunderts erreicht die Orgelmusik mit Girolomo Frescobaldi 1583-1643 einen Höhepunkt. Soweit es sich um dessen Balletti und die berühmte „*Bergamasca*“ handelt, sind sowohl der grammatische Akzent als auch der oratorische und der pathetische Akzent zur Anwendung zu bringen.

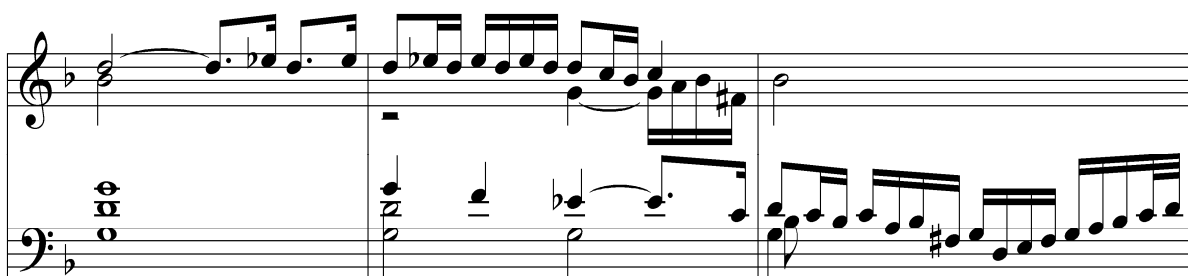
Für die Toccaten, Canzonen, Partiten etc. sind in einzelnen Abschnitten, die imitatorisch und regelmäßig hinsichtlich des motiv-thematischen Aufbaus gebaut sind, alle Akzenttypen zur Anwendung zu bringen.

Bsp.: Girolomo Frescobaldi, *Messa della domenica*<sup>67</sup>



In solchen Stücken gibt es aber auch Abschnitte, die, was die Akzentuierung betrifft, sehr frei zu gestalten sind:

Bsp.: Girolomo Frescobaldi, *Messa della domenica*<sup>68</sup>

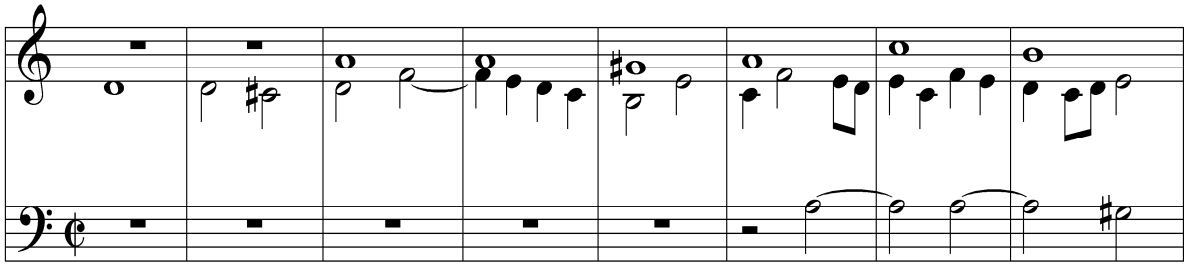


In rein liturgisch orientierter Orgelmusik wie etwa *Kyrie*- oder *Christe*- Vertonungen und anderen Bearbeitungen gregorianischer Gesänge sind vorrangig der pathetische und der oratorische Akzent zur Anwendung zu bringen:

<sup>67</sup> Kirie eleison, Armelin musica

<sup>68</sup> Christe eleison, Armelin musica

Bsp.: Girolamo Frescobaldi, *Messa delli apostoli*<sup>69</sup>



Einen anderen Höhepunkt erreicht die Orgelmusik in den Niederlanden mit Jan Pieterzoon Sweelinck (1562-1621). Sweelinck ist zwar vor Frescobaldi geboren, weist aber doch, was die Akzentuierung betrifft, mehr in die Zukunft. Zur Takteinteilung bei der Orgelmusik Sweelincks sagt Max Seiffert: „Die Orgeltabulaturen teilen die Takte (durch Zwischenlücken) nach Semibreven ab.“<sup>70</sup> Wenn Sweelinck den Taktstrich auch noch nicht gebrauchte, so entsteht doch aus dem Notenbild der Eindruck, dass jener Musik eine Taktstruktur innewohnt.

Der Sweelinckschüler Samuel Scheidt (1587-1634) gebraucht schon in den Handschriften zu seiner 1624 erschienenen „*Tabulatura nova*“ den Taktstrich. Seine Stücke weisen regelmäßige Taktgliederung auf, die die Anwendung des grammatischen Akzent gerechtfertigt erscheinen lässt.

Bsp.: *Tabulatura Nova* 1624



<sup>69</sup> Kyrie, Armelin musia

<sup>70</sup> Max Seiffert, „Jan Pieterzoon Sweelinck Werken voor orgel en clavixymbel“, Amsterdam 1943, Einleitung, S. XLIX

Die Akzentuierung stand zu dieser Zeit im engen Zusammenhang mit anderen Möglichkeiten der Artikulation. Unter Artikulation verstehen wir die Art, wie die einzelnen Töne einer Phrase miteinander verbunden bzw. voneinander getrennt werden. In das Gebiet der Artikulation fallen Begriffe wie legato, non legato, portato, staccato.

Von den beiden gegensätzlichen Spielweisen des Legato und Staccato ist die des Legato terminologisch wie phänomenologisch die ältere.

Der Begriff „legato“ dürfte auf den Begriff *Ligatur* bei der Mensuralnotation zurückgehen. Ligaturen sind Notengruppen, die zu einer Figur zusammengeschlossen sind. Dieser graphische Zusammenschluss wurde nach der Einführung der kleineren Notenwerte Fusa und Semifusa, durch Zusammenbalkung der Notenhäuse bewerkstelligt<sup>71</sup>. Der Legatobogen dürfte deswegen notwendig geworden sein, weil Ligaturen bei dem Notenwert der Minima kaum graphisch darzustellen waren ohne das Hilfsmittel des Bogens<sup>72</sup>.



Semiminimae


zusammengebalkt:



Minima

mit Bogen  
zusammengefasst



Daniel Frederici bezeugt die prinzipiell gleiche Bedeutung von Bögen und Ligaturen: „*Wie werden die Noten aneinander geknüpft? Bißweilen werden zwei oder drey Breves aneinander geknüpft / Bißweilen werden auch andere Noten mit einem krummen Striche*  *zusammengezogen.*“<sup>73</sup>

In der Notation findet das Legato zuerst auf den Streichinstrumenten Anwendung, mehrere Noten werden auf einen Bogenstrich zusammengehängt. Immerhin scheint diese Art des Spieles um 1600 so weit verbreitet gewesen zu sein, dass Samuel Scheidt in seiner 1624 erschienenen „*Tabulatura Nova*“ im Vorwort die „*imitatio violistica*“ sehr genau beschreibt.

<sup>71</sup> Vgl. Johann Gottfried Walther, „Lexikon der Musik“, S. 245

<sup>72</sup> Lohmann, S. 141

<sup>73</sup> Daniel Frederici, „Musica figuralis, Kap. 4, Rostock 1618. Zitiert bei Lohmann S. 144

Bsp.: Samuel Scheidt, Tabulatura Nova<sup>74</sup>

Imitatio Violistica



The image shows a musical score for Samuel Scheidt's Tabulatura Nova. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is in bass clef and contains a similar complex melody. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler, more rhythmic accompaniment. A vertical line with the label 'Imitatio Violistica' is placed above the top staff, indicating the start of a section that imitates the sound of a violin.

Noch bei J. S. Bach sehen wir den Zusammenhang zwischen dem Legatospiel der Streichinstrumente und dem Legatospiel auf der Orgel:

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Ich ruf zu, dir Herr Jesu Christ BWV 939<sup>75</sup>

Imitatio Violistica



The image shows a musical score for Johann Sebastian Bach's Ich ruf zu, dir Herr Jesu Christ BWV 939. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with a mix of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in treble clef and contains a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a simple, rhythmic accompaniment. A vertical line with the label 'Imitatio Violistica' is placed above the middle staff, indicating the start of a section that imitates the sound of a violin.

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Triosonate Nr. 3 BWV 527<sup>76</sup>

Imitatio Violistica



The image shows a musical score for Johann Sebastian Bach's Triosonate Nr. 3 BWV 527. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with a mix of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a simple, rhythmic accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a simple, rhythmic accompaniment. A vertical line with the label 'Imitatio Violistica' is placed above the top staff, indicating the start of a section that imitates the sound of a violin.

<sup>74</sup> Tabulatura Nova, Band IV/1, Leipzig 1979

<sup>75</sup> Bärenreiter Urtext, Band I, Kassel 1984

<sup>76</sup> Bärenreiter Urtext, Band VII, Kassel 1984

Der französische Terminus für die Legato-Artikulation war „*couler*“.

Eine ähnliche Bedeutung besitzt der Begriff „*lourer*“. Rousseau sagt, dass dies bedeute, die Töne „*zart zu nähren*“ und die erste Note jeder Zeit fühlbarer zu markieren als die zweite. Er bringt den Begriff in Zusammenhang mit der Praxis des Spieles „*note inégale*“ bei stufenweiser Fortschreitung.

Über die Ausführung des Legato besteht in den Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts keine Einigkeit. Während die einen meinen, man müsse den ersten Ton solange aushalten, bis der zweite angeschlagen ist und bereits zu klingen begonnen habe, meinen die anderen, man müsse die erste Taste in dem Augenblick loslassen, in dem die zweite angeschlagen wird.

Für den Organisten mag gelten, dass ein Legato darin besteht, dass zwei nacheinander angeschlagene Töne auch nicht den kürzesten Augenblick zusammenklingen. Friedrich Wilhelm Marpurg nannte es das „*ordentliche Fortgehen*“<sup>77</sup>, welches kleine Trennungen beinhaltet. So ein Legato wurde bereits in den frühesten theoretischen Lehrwerken für Tasteninstrumente in Spanien und Italien bis hin zu einigen gegen Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlichten Schriften von Vertretern der Bach-Schule erwähnt. Dieses „*ordentliche Fortgehen*“ mag wohl als Grundartikulation des Spieles von Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts, und darüber hinaus, gelten. Die Anweisung mag in besonderer Weise für das Spiel von Literatur aus dem deutschen Kulturraum Geltung haben<sup>78</sup>.

Besondere Bedeutung kommt dem Legato in Frankreich erst mit dem Schaffen Couperins und Rameaus und in England durch den Einfluss italienischer Musik zu.

Zu erwähnen ist der von Saint Lambert<sup>79</sup> beschriebene Begriff des „*port-de-voix*“, der ein Spiel im dichtesten Legato verlangt. Die erste angeschlagene Taste darf erst losgelassen werden, wenn der zweite Ton sich schon



eingeschwungen hat:

Rameau bringt dazu folgendes Beispiel:



<sup>77</sup> Lohmann S. 267

<sup>78</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, „Die Kunst das Klavier zu spielen“, Berlin 1763, Facs. Hildesheim 1968, S. 67

<sup>79</sup> Michael Saint Lambert um 1700, „Les Principes du Clavecin“, Paris 1702, Facs. Genf 1977, S. 35

Allen Äußerungen ist gemeinsam, dass das Legato mit einem sanften Anschlag aus den Fingern, also mit einem entsprechenden musikalischen Ausdruck in Verbindung steht.

In der französischen Musik kommt den Bögen besondere Funktion im Bereich der *Inégalité* zu: der Bogen hebt das inegale Spiel auf. Johann Joachim Quantz schreibt dazu: „*wenn über mehr als zwei Noten, nämlich über vieren, sechsen oder achten ein Bogen steht [...] alle diese Noten müssen egal, das ist, eine so lang als die andere, vorgetragen werden.*“<sup>80</sup>

Das Legatospiel soll den Gesang nachahmen. Das Staccatospiel wurde von der Instrumentalmusik entwickelt, was aber nicht heißen soll, dass es im Gesang kein Staccato gab.<sup>81</sup>

Im Gegensatz zum Legato ist die Terminologie beim Staccato verhältnismäßig einheitlich. Es kommt ebenfalls der Begriff „*spiccato*“ vor, welcher, wie Türk sagt, ein weniger starkes Trennen als beim Staccato bedeutet: „*Spiccato, deutlich nett von einander abgesondert, Staccato, kurz abgestoßen.*“<sup>82</sup>

Francois Couperin<sup>83</sup> verlangt ein längeres Halten einer Staccatonote. Er gibt in seiner Verzierungstabelle eine staccatierte Viertelnote als punktierte Achtelnote mit Sechzehntelpause wieder. C. Ph. E. Bach sagt über das Staccato: „*diese Noten werden etwas weniger als die Hälfte gehalten.*“<sup>84</sup> Johann Samuel Petri beschreibt das Staccato folgendermaßen: „*daß man jede also (mit Punkten) bezeichnete Note, vor sich allein ausführen soll, ohne ihren völligen Werth in Absicht des Klanges auszuhalten, ob man ihr gleich ein völliges Zeitmaß läßt und die künftige folgende Note deswegen nicht eher anschläget.*“<sup>85</sup> Türk spricht davon, dass sich das Staccato dem jeweiligen Charakter eines Stückes anzupassen habe.

Mit der größeren Verbreitung von musikalischen Werken durch Notendruck wurden im 18. Jahrhundert auch verschiedene Zeichen für das Staccato, nämlich Keil, Strich oder Punkt

---

<sup>80</sup> Johann Joachim Quantz, „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“, Berlin 1752, Facs. Kassel 2004, S. 106

<sup>81</sup> Georg Muffat gebraucht hierzu 1689 den Terminus *Disjunktion*, unter welchem Johann Gottfried Walther allerdings in seinem Musikalischem Lexikon *Sprünge* versteht.

<sup>82</sup> Türk, S. 116

<sup>83</sup> Francis Couperin, „L'Art de toucher Le Clavecin“, Paris 1717, Neudruck Wiesbaden 1933, Anhang über Verzierungen

<sup>84</sup> Bach 1753, S. 125

<sup>85</sup> Petri 1752, S. 147

üblich. Zum gleichzeitigen Gebrauch von Bogen und Punkten sagt C. Ph. E. Bach auch, dass solche Töne besonders betont gespielt werden müssen. Damit ist wohl gemeint, dass solche Noten mit einem deutlichen non-legato zu spielen sind.<sup>86</sup>

Nicolo Pasquali<sup>87</sup> unterscheidet fünf Artikulationsarten: legato, staccato, sdruciolato (=glissando), staccatissimo und tremolato.

Im folgenden Beispiel von Pasquali sind diese Akzentarten genau eingetragen.

St. = staccato

Sdr. = sdruciolato

Stmo. = staccatissimo

Trem. = tremolato

---

<sup>86</sup> Marin Marais stellt in seinem „*Second livre de Pièces de Violes*“ fest, dass Punkte über Noten egales Spiel bedeuten.

<sup>87</sup> Nicolo Pasquali, entnommen aus Isolde Ahlgrimm, „*Manuale der Orgel und Cembalotechnik*“, Wien 1972, S. 72f.

2 Sdr 2 Sdr 2 Sdr

5 tr. tr. St

10 1. 2.

15 Sdr Sdr Sdr Sdr St

20 St St St

25

28 Sdr Sdr Stmo tr

33 Trem. Trem.

39 Trem. Trem.

44

48 Sdr Stmo

51

In den Präludien und Fugen Dietrich Buxtehudes (1637-1707) finden sich sehr unterschiedliche Abschnitte, die daher eine unterschiedliche Akzentuierung benötigen. Die Regelmäßigkeit sequenzierender Abschnitte legt den grammatischen Akzent zugrunde.

Bsp.: Dietrich Buxtehude, Präludium und Fuge E-Dur BuxWV 141<sup>88</sup>

The image shows the first two measures of the Prelude and Fugue in E major, BWV 141 by Dietrich Buxtehude. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is E major (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The first measure features a treble staff with a sequence of eighth notes (E4, F#4, G#4, A5, G#4, F#4, E4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (E3, F#3, G#3, A4, G#3, F#3, E3). The second measure continues the sequence in the treble staff with a sequence of eighth notes (F#4, G#4, A5, B5, A5, G#4, F#4) and the bass staff with a sequence of eighth notes (F#3, G#3, A4, B4, A4, G#3, F#3).

Bsp.: Dietrich Buxtehude, Präludium und Fuge E-Dur

The image shows the first two measures of the Prelude and Fugue in E major, BWV 141 by Dietrich Buxtehude, with a different phrasing than the previous example. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is E major (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The first measure features a treble staff with a sequence of eighth notes (E4, F#4, G#4, A5, G#4, F#4, E4) and a bass staff with a sequence of eighth notes (E3, F#3, G#3, A4, G#3, F#3, E3). The second measure continues the sequence in the treble staff with a sequence of eighth notes (F#4, G#4, A5, B5, A5, G#4, F#4) and the bass staff with a sequence of eighth notes (F#3, G#3, A4, B4, A4, G#3, F#3).

Wir finden in Buxtehudes Orgelmusik auch figurale Abschnitte, in denen einwandfrei dem pathetischen Akzent der Vorrang einzuräumen ist:

<sup>88</sup> The Broude Trust, Band 15, New York 1998

Bsp.: Dietrich Buxtehude, Präludium und Fuge E-Dur

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. Both systems are in E major (three sharps) and common time (C). The first system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a 'trillo longo' (long trill) over a series of eighth notes. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the bass staff. The second system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a 'trillo longo' over a series of eighth notes. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

In manchen Präludien Buxtehudes lebt offensichtlich der Geist der Toccaten Frescobaldis weiter. Toccatenhafte Präludienanfänge lassen sich nur schwer in das Akzentschema einer Taktordnung bringen. Dem pathetischen Akzent ist der Vorrang einzuräumen.

Bsp.: Dietrich Buxtehude, Präludium und Fuge E-Dur

The image shows a single system of musical notation for a piano accompaniment in E major (three sharps) and common time (C). The notation is on a single treble clef staff and consists of a continuous series of eighth notes. A 'path. Akzent' (pathetic accent) marking is placed above the staff, pointing to a specific note. There are also '+' signs placed below the staff at various points, indicating accents or specific rhythmic markings.

Auch in rezitativischen Abschnitten in Buxtehudes freien Orgelwerken ist in erster Linie der pathetische Akzent zur Anwendung zu bringen.

Bei Johann Sebastian Bach finden sich Stücke, die von der Taktakzentuierung eindeutig Gebrauch machen.

Bsp.: Johann Sebastian Bach, In dir ist Freude BWV 615<sup>89</sup>

The image shows the musical score for 'In dir ist Freude' by Johann Sebastian Bach, BWV 615. It is a chorale in G major, 3/2 time. The score is presented in two systems, each with three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is a second bass clef. The music features a prominent bass line with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a treble line with a more melodic, flowing line. The piece is a chorale for organ.

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Nun komm der Heiden Heiland BWV 599<sup>90</sup>

The image shows the musical score for 'Nun komm der Heiden Heiland' by Johann Sebastian Bach, BWV 599. It is a chorale in G major, common time (C). The score is presented in two systems, each with three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is a second bass clef. The music features a prominent bass line with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a treble line with a more melodic, flowing line. The piece is a chorale for organ.

Dem Laufwerk, mit dem das Präludium in G-Dur von J. S. Bach beginnt, kann man nur mit der pathetischen Akzentuierung gerecht werden.

<sup>89</sup> Bärenreiter Urtext, Band I, Kassel 1984

<sup>90</sup> ebd.


Bsp.: Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge G-Dur BWV 541<sup>91</sup>



Die letzte unter einem Bogen stehende Note galt unumstritten immer als akzentlos. Wenn nun der Bogen über eine vom Takt her schwache Note zur nächsten starken reicht, so wird diese ihres Akzentes beraubt und zur unbetonten Note.

„*Rubato*“ bedeutet „*geraubt*“. „*Tempo rubato*“ bedeutet demnach „*geraubtes Zeitmaß*“. Vom *Tempo rubato* war schon die Rede. Wo die Artikulationspausen einzulegen sind, wird durch die Bezeichnung mit den Bögen klargestellt. Diese sind vom Komponisten dargestellt und vom Interpreten auszuführen.

Damit lassen sich auch manche schon im Autograph vorhandenen Bögen Johann Sebastian Bachs erklären, die als Artikulationsbögen keinen rechten Sinn ergeben. In den 6 Triosonaten für Orgel, die auch als Lehrwerke dienten, finden wir solche Bögen. Sie ergeben einen Sinn, wenn wir sie als Akzentuierungshinweise verstehen.

Folgende Bogensetzung findet man bei J. S. Bach: . Die 3. Note, die ein neues Viertel, einen neuen Taktteil beginnt, müsste normalerweise etwas markiert werden. Durch den Bogen deutet Bach offenbar an, dass er dies nicht will, denn die letzte unter einem Bogen stehende Note wirkt unakzentuiert.

In Stücken, in denen eine annähernde Gleichwertigkeit der Stimmen vorliegt, kann die Akzentuierung wohl vorwiegend nur durch Artikulation vorgenommen werden. Das heißt, je nach welcher Wertigkeit eine Note im Sinne von betont und unbetont gespielt wird, wird der den einzelnen Noten zugeteilte Zeitraum mehr oder weniger in Anspruch genommen.

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge G-Dur BWV 541<sup>92</sup>



<sup>91</sup> Bärenreiter Urtext, Band V, Kassel 1984

<sup>92</sup> Bärenreiter Urtext, Band V, Kassel 1984

Die Zahl der waagrechten Striche soll in obigem Beispiel andeuten, wie sehr der den einzelnen Noten zugeteilte Zeitraum in Anspruch genommen wird.

Wenn wir den 2/4 Takt in Achtelnoten gliedern, dann hat die 3. Achtel als „*anschlagende*“ Note einen Nebenakzent.

Wenn Staccatopunkte über den Noten stünden und darüber der Bogen wäre, könnten wir annehmen, Bach wollte ein Portato. Das ist hier aber nicht der Fall. Wir finden ferner über Folgen von verschiedenen Tönen Bögen.



Diese Bögen sind wohl als Akzentbögen zu verstehen. Bach will offensichtlich damit angeben, ob er nach Art des 4/8- oder des 2/4-Taktes akzentuiert haben will. Als Beleg für die obigen Aussagen ein Ausschnitt aus der Triosonate in G-Dur:

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Triosonate Nr. 6 BWV 530<sup>93</sup>



Der grammatische Akzent erfährt wieder mit Beginn des galanten Stils, also in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, eine Aufwertung<sup>94</sup>:

Der oratorische Akzent ist im Zusammenhang mit der Phrasierung zu sehen.

Die Phrasierung stellt ein Teilgebiet der musikalischen Strukturartikulation, den Aufbau in kleinere Motive, dar. Da es nicht Ziel der vorliegenden Arbeit ist, darüber zu sprechen, soll

<sup>93</sup> Bärenreiter Urtext, Band VII, Kassel 1984

<sup>94</sup> Lohmann 1990, S. 37

sie nur soweit Erwähnung finden, als dies zur klaren Unterscheidung von der Artikulation notwendig ist.

Eine gute Phrasierung zeichnet sich dadurch aus, dass ein musikalischer Gedanke als ein in sich abgeschlossenes Ganzes vorgetragen und klar vom folgenden Gedanken getrennt wird. Wir bedienen uns in der Sprache ständig der Interpunktionen, ebenso bedient man sich in der Musik der Phrasierung. Eine gute Phrasierung trägt schon viel dazu bei, „*Rhetorik*“ in der Musik zu verwirklichen. Trotz der großen Bedeutung, die die Phrasierung hat, sind entsprechende Zeichen in der Notation der Musik vor 1700 äußerst selten<sup>95</sup>.

Zweckdienlich erscheint es mir, den Notentext im Hinblick auf eine klare formale Darstellung zu gliedern; Im folgenden Beispiel habe ich die großen entscheidenden Einschnitte mit Doppelstrichen, die kleineren, mit einfachen Strichen versehen.

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Triosonate Nr. 5 BWV 529<sup>96</sup>

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge g-Moll BWV 542<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Vgl. Karl Matthaei, „Vom Orgelspiel“, Kap. „Phrasierung und Artikulation“, Leipzig 1949, S. 8ff.

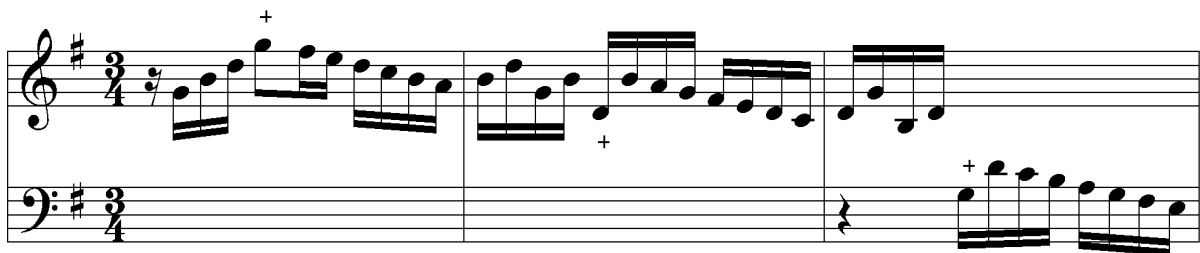
<sup>96</sup> Bärenreiter Urtext, Band VII, Kassel 1984



Die Artikulationspausen zwischen den einzelnen Phrasen habe ich in Form von Doppelstrichen eingetragen, die gliedernden Einschnitte sind durch Einzelstriche markiert. Über die Gliederung innerhalb einer Phrase mag man streiten, sie mag zum Teil Geschmackssache sein. Der Spieler muss eine große Sensibilität für das Formgefühl erwerben. Bei der Gliederung der Phrasen stellt sich das Problem von Kontroversauffassungen und Stilkonsequenzen. Die Problematik um diese Fakten ist wohl kaum in Regeln zu fassen.

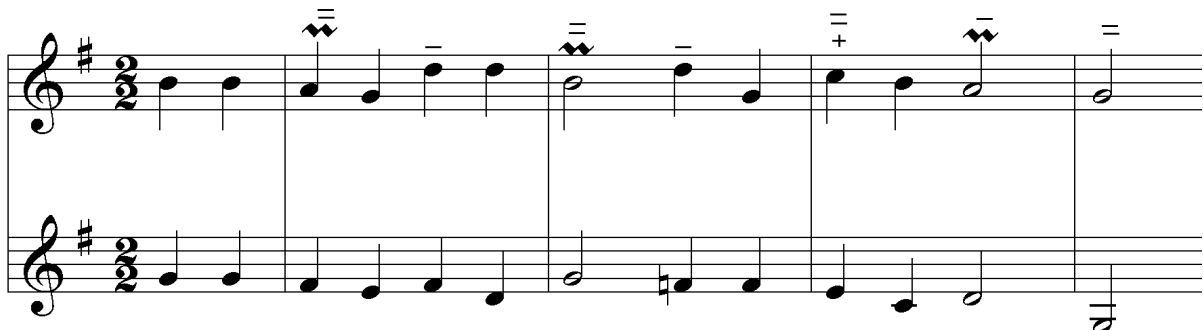
Als Beispiel für den pathetischen Akzent in Form einer agogischen Dehnung soll die zu dehnende Note im Notentext mit einem + markiert sein. Diese Note liegt auf einem wichtigen Zielpunkt in der melodischen Bewegung.

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge G-Dur BWV 541<sup>98</sup>



Die agogische Dehnung fällt in das Feld des pathetischen Akzentes.

Bsp.: Louis-Claude d'Aquin, Noël Nr. X<sup>99</sup>



<sup>97</sup> Bärenreiter Urtext, Band V, Kassel 1984

<sup>98</sup> Bärenreiter Urtext, Band V, Kassel 1984

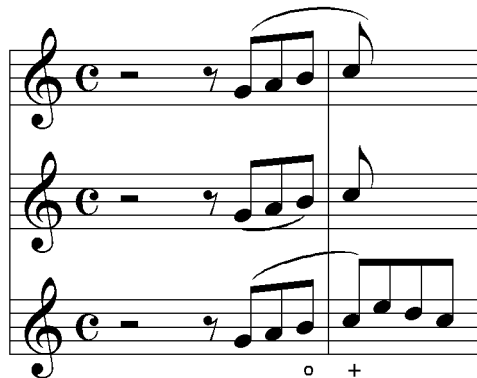
<sup>99</sup> Nouveau Livre de Noël, Paris 1955

= Hauptakzente      - Nebenakzente

Karl Matthaei<sup>100</sup> stellt fest, dass der Organist und Cembalist lernen muss, den Taktstrich zu überwinden. Eine künstlerische Wiedergabe von Werken kann nur durch Setzen der richtigen Akzentart erreicht werden. Dies ist ein wichtiger Bestandteil der musikalischen Rhetorik.

Artikulation und Akzentuierung sind eng miteinander verbunden. Als Richtlinie für eine einwandfreie Artikulation mag gelten, dass nicht gegen die Akzentuierung, sei es der grammatische, oratorische oder pathetische Akzent, verstoßen werden darf.

Ich möchte die Erkenntnisse aus den historischen Aussagen daher wie folgt zusammenfassen:  
1. Ein akzentuierter Ton in einer Reihe von der *quantitas extrinseca* nach gleichlangen Tönen darf nicht der letzte von unter einem Bogen stehenden Tönen sein. Diese Regel war zu Ende des 18. Jahrhunderts allgemein gültig<sup>101</sup> und ist daher bei der Ausführung von Cembalo- und Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts zu beachten.



Richtig ist aber die obige Artikulation, wenn die mit + bezeichnete Note c im Sinne der *quantitas intrinseca* auf Kosten der ihr folgenden Achtelnote verlängert wird. Ich würde aber trotzdem, wie es C. Ph. E. Bach nennt, in das c „schnellen“, d.h., das Legato nach dem mit o bezeichneten Ton h etwas unterbrechen. Hierzu ist eine von der Taste h abfedernde, das Legato leicht unterbrechende „schnellende“ Fingerbewegung nötig.

Auch die folgende Situation ist möglich. Der letzte unter einem Bogen stehende Ton, hier das c, vermag im Vergleich zu den vorausgehenden Tönen durch seinen größeren Dauerwert akzentuiert zu wirken:

<sup>100</sup> Karl Matthaei, „Vom Orgelspiel“, Leipzig 1948, Abschnitt „Metrik und Rhythmik“

<sup>101</sup> Lohmann 1990, S. 218



Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Musik nach dem 18. Jahrhundert hinsichtlich Bogensetzung und der damit verbundenen Akzentuierung ihre eigenen Wege geht.

2. Ist ein akzentuierter Ton in einer Reihe von nicht legato gespielten Tönen enthalten, so muss dieser hinsichtlich des Anhaltens am meisten der *quantitas extrinseca* nahe kommen. Dieser Ton darf im Vergleich zu den vorhergehenden und folgenden Tönen am wenigsten verkürzt werden.

3. Die Artikulation muss dem Charakter des jeweiligen Stückes entsprechen. In diesem Punkt berührt das Problem der Artikulation die Interpretation der verschiedenen musikalischen Gattungen.

4. Die Artikulation soll reich an Abwechslung sein. In diesem Punkt ist die Artikulation wohl Sache des musikalischen Geschmackes. Ich möchte eine solches in dieser Hinsicht an Abwechslung reiches Spiel als „*sprechendes*“ Spiel bezeichnen.

Zu den Qualitäten, die ein gediegenes Orgelspiel auszeichnen, zählen eine dem Stück entsprechende Akzentuierung, die daraus resultierende Artikulation und eine Spieltechnik, die diesen beiden aufführungspraktischen und gestalterischen Erfordernissen gerecht zu werden vermag.

### **III. Methodische und didaktische Anleitung für das richtige Akzentuieren**

Der Weg vom romantischen Interpretationsverständnis zur heutzutage intendierten historischen Aufführungspraxis zeigt sich hier als besondere Problematik; die romantische Interpretation älterer Musik wirkte noch lange ins 20. Jahrhundert hinein. Es wird daher in einem kurzen Rückblick diese Situation beleuchtet und in einem Vergleich werden vier Lehrwerke aus dem 19. und 20. Jahrhundert gegenübergestellt. Abschließend folgen Übungen und Literaturbeispiele zum Akzentuieren (Kap.IV).

#### **Musikgeschichtliche Situation im 19. und 20. Jahrhundert**

Am Beginn des 19. Jahrhunderts kam eine große Welle der Beschäftigung mit Barockmusik. Hier federführend war Felix Mendelssohn-Bartholdy, der mit der Wiederentdeckung Bachscher Werke diesen Boom auslöste. Als großes Ereignis ist die Wiederaufführung der Matthäuspassion 1829 zu nennen. Nur darf man nicht übersehen, dass das Werk den Gegebenheiten der Zeit angepasst wurde. Die Chöre wurden, wie es bei Mendelssohn üblich war, riesenhaft besetzt, mit bis zu 400 Sängern. Das Instrumentarium wurde zum Teil ausgetauscht, z. B. wurden anstatt von Gamben Celli benutzt oder anstatt des Cembalos oder der Orgel wurde das zur damaligen Zeit neue Klavier verwendet. Man kann sich heute schwer vorstellen, wie die Aufführung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy tatsächlich geklungen hat.

Ein oberstes Gebot der damaligen Zeit war es, alles so gut wie möglich im Legato zu spielen und zu singen. Dies wurde bis etwa in die 60er - Jahre des 20. Jahrhunderts bei der Interpretation von Barockmusik beibehalten. Das Legatospiel<sup>102</sup> bestimmte die Aufführungspraxis, von Felix Mendelssohn-Bartholdy ausgehend, über Johannes Brahms, Max Reger, Karl Straube bis hin zu Karl Richter. Diese Spielweise wurde im Wesentlichen auf alle Instrumente übertragen, natürlich auch auf die Orgel. Hier wurde es immer mehr zum Ziel *Überlegato*<sup>103</sup> zu spielen. Ein prominenter Vertreter des Überlegato war Charles Tournemire der, ausgehend von seinem Lehrer Cesar Franck, ein Mitbegründer der neuen französischen Orgelschule um circa 1880 war. Deutlich zu sehen sind solche Intentionen in

---

<sup>102</sup> Das Legato war die vorherrschende Spielweise, das andere Extrem war das Staccato und das Portato; in den zu interpretierenden Stücken wurden diese Spielweisen oft vermischt.

<sup>103</sup> Überlegato ist ein orgeldidaktischer Ausdruck der in Organistenkreisen üblich ist. Die Taste der Orgel wird so lange gedrückt oder gehalten bis die nächste niedergedrückt wird, sogar überlappend. Die Spieltechnik ist auch abhängig von der Raumakustik und vom Instrument.

seinen Ausgaben der Orgelwerke von Johann Sebastian Bach und Felix Mendelssohn-Bartholdy; hier gibt er genaue Fingersätze, um ein Legato in jeder Stimme zu erlangen.

Eine entscheidende Wende in Richtung zur historischen Aufführungspraxis führte der Cellist, Dirigent und Musikwissenschaftler Nicolaus Harnoncourt herbei. Er setzte eine Entwicklung in Gang, die sich von den romantischen Idealen distanzierte und wieder die originalen Quellen suchte. Diese Entwicklung wurde von Ton Koopman, Philipp Herrewé, Michi Gaigg aufgegriffen und weitergeführt. Ziel dieser Strömung ist es, die Werke der Barockmusik in einer dem Original nahekommenden Wiedergabe aufzuführen. Man muss dabei auf andere Mittel der Gestaltung zurückgreifen, hier ist die richtige Akzentuierung von Bedeutung. Um einen Überblick davon zu bekommen, wie Akzentuierung vermittelt wurde, möchte ich vier Lehrwerke für die Orgel aus dem Zeitraum von 1850 bis 1990 vergleichen.

## Johannes Habert<sup>104</sup>, Praktische Orgelschule 1871

*„Die vorliegende Orgelschule soll für angehende Organisten ein verlässlicher Führer sein, und schwächeren Organisten ein Hilfsmittel, sich im Orgelspiele zu vervollkommen. Dieser Schule muss nothwendig ein entsprechender Clavier-Unterricht vorangehen und muss derselbe neben dem Unterrichte im Orgelspiele weiter geführt werden. [...] Neben dem Klavierunterricht muss der Orgelschüler die Harmonielehre, Contrapunkt etc. studieren. Hiezu eigenen sich Sechter`s Grundsätze der musikalischen Composition am Besten. [...] Es ist traurig, dass die meisten Orgelwerke verstümmelt sind, und dass daher manche Uebungen nicht vollständig werden gemacht werden können. Eine Orgelschule kann aber auf verstümmelte Werke nicht Rücksicht nehmen, um so weniger, als man in neuerer Zeit schon anfängt, neue Werke vollständig zu bauen. Man lasse sich aber durch ein verstümmeltes Werk nicht abhalten, die Uebungen soweit zu machen, als sie möglich sind, und jeder Organist verwende bei Neu- oder Umbauten seinen ganzen Einfluss, um ein vollständiges Werk zu erlangen.“<sup>105</sup>*

Aus diesem Auszug des Vorworts ist erstens zu entnehmen, dass es besser wäre vorher schon einige Jahre Klavier gespielt zu haben, -wohl wegen der erworbenen Klaviertechnik um im Orgelspiel darauf aufbauen zu können. Auch war Habert eine umfassende Bildung in der Musiktheorie wichtig. Es wurde damals viel Wert darauf gelegt, dass der Organist in der

---

<sup>104</sup> Geboren am 18. Oktober 1833 in Oberplan in Böhmen, gestorben am 1. September 1896 in Gmunden (Oberösterreich), Komponist, Organist und Musikschriftsteller. Habert erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Onkel Franz Jenne in Oberplan und erlernte autodidaktisch mehrere Instrumente. In Linz besuchte er 1848 bis 1852 die mit einer Präparandie (Lehrerbildungsanstalt) verbundene Normalschule, wo er unter anderem von Johann August Dürnberger, einem Lehrer Anton Bruckners, in Musik unterrichtet wurde. Daneben wurde er auch vom Linzer Domorganisten Wenzel Pranghofer ausgebildet. 1852 wurde er Unterlehrer in Naarn an der Donau (Oberösterreich), 1857 in Waizenkirchen. Ende 1860 erhielt er die Stelle als Stadtpfarrorganist in Gmunden am Traunsee, wo er 1868 den Musikverein gründete und 1878 zusätzlich Regen chori wurde. 1868 rief die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ins Leben, 1871 folgte der Österreichische Cäcilien-Verein (ÖCV), eine Gegenründung zum Allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein (ACV), der 1868 von Franz Xaver Witt gegründet worden war und in Oberösterreich unter anderem durch den Chordirektor von St. Florian, Ignaz Traumihler, vertreten wurde. Die von beiden Seiten äußerst polemisch geführten Auseinandersetzungen führten Ende 1872 zur Einstellung der Zeitschrift und Vereinstätigkeit. 1876 erfolgte die Gründung des Oberösterreichischen Cäcilien-Vereins (OÖCV), als dessen Organ Haberts Zeitschrift 1877 wieder aufgenommen wurde (bis 1887). Sein Einsatz und seine Reputation bewirkten, dass dem ACV vom Linzer bischöflichen Ordinariat die Approbation verweigert wurde. 1880 reiste Habert nach Prag, um im Benediktinerstift Emmaus den traditionellen gregorianischen Choral kennen zu lernen. Entsprechend lehnte er die offizielle, in Regensburg erscheinende Choralausgabe (Editio Medicaea) ab. 1893 lud ihn Gustav Adler zur Mitarbeit an der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft ein und bewirkte seine Ernennung zum wirkenden Mitglied der Gesellschaft zur Herausgabe der DTÖ, für die Habert Werke von Fux und Johann Stadlmayr herausgab, sowie zum korrespondierenden Mitglied der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen (1894), die die Gesamtausgabe seiner Werke unterstützte. Habert wurde 1894 Ritter des päpstlichen Gregorius-Ordens und erhielt das Goldene Verdienstkreuz mit Krone. Zu seinen Schülern zählen Josef Labor, Josef Gruber und Ignaz Mayrhofer. 1877 unterrichtete er auch den jungen Ferruccio Busoni. Quelle: MGG Personenteil, Bärenreiter 2002, S. 355

<sup>105</sup> Johannes Habert, *Praktische Orgelschule Op. 16*, Leipzig 1871, Vorwort





Kallers Hinweis auf die Vokalmusik scheint eine wesentliche Begründung für das Legatospiel zu beinhalten. Und zwar deswegen, beim Singen ist zwar eine Staccato Artikulation möglich, diese Singweise ist aber nicht natürlich. Meistens wird Legato gesungen, da dies eine natürliche Verbindung der Töne darstellt. Im ersten Teil dieser Orgelschule wird der Umgang mit dem Pedal gelehrt. Kaller gibt hier sehr viele Hinweise zu Spieltechnik, er unterscheidet aber nicht, ob es sich um Barock- oder romantische Musik handelt. Kaller versieht alles mit dem gleichen Fußsatz. Über den Vortrag oder Spielweisen gibt der Autor dieser Orgelschule keine Auskünfte. Mit vielen Notenbeispielen wird die Verbindung von Händen und Füßen geübt. Hier bringt er meist Beispiele aus dem 16. – 18. Jahrhundert, wie z.B. Werke von Hans Leo Hassler, Johann Pachelbel, Domenico Zipolli und Johann Sebastian Bach. Es wird daher nicht auf aufführungstechnische Dinge eingegangen, jedoch anhand der Fingersätze ist zu erkennen, dass Kaller das Legato bevorzugt.

*Bsp.: Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Fuga<sup>110</sup>*

The image shows a musical score for a fugue by Johann Kaspar Ferdinand Fischer. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above or below notes. There are also articulation marks like slurs and accents. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The bass staff has several measures with rests, indicating that the right hand is playing during those times. The overall style is characteristic of the Baroque period.

Im Laufe der Orgelschule werden die Anforderungen an Organisten zwar immer schwieriger, aber Spielanweisungen oder Bemerkungen zur Artikulation oder Akzentuierung gibt er nicht. Kaller war ein Freund Karl Straubes, der in Leipzig Thomaskantor war. Man kann daher annehmen, dass Kallers Spielanweisungen im Sinne des Überlegato zu deuten sind.

<sup>110</sup> Ernst Kaller, Orgelschule, S. 29

## Hermann Keller<sup>111</sup>, Die Kunst des Orgelspiels 1941

Neben Kallers Orgelschule ist auch die von Hermann Keller heute noch eine gängige Orgelschule. Der Unterschied zu Kaller ist doch sehr bemerkenswert. Keller hebt eine neue Sichtweise hervor: *„Die meisten Orgelschulen der älteren und neueren Zeit pflegen lediglich als Elementarschulen benutzt und weggelegt zu werden, sobald sich der Anfänger an die leichtere klassische Literatur wagen kann. Im Gegensatz dazu hat sich der Verfasser des vorliegenden Werkes die Aufgabe gestellt, das gesamte Gebiet zu behandeln, das die Kunst des Orgelspiels umfaßt: also zunächst technisch den Spieler auf die Stufe zu bringen, die man braucht, um einen großen Bach oder Reger zu spielen; ganz besonders aber auch die Randgebiete einzubeziehen, die für ein künstlerisches Orgelspiel von Bedeutung sind, die aber in den meisten Schulen gar nicht oder nur flüchtig berührt zu werden pflegen: Phrasierung und Artikulation, Ornamentik, Registrierung, Aufführungspraxis älterer Musik, dazu wenigstens eine erste Einführung in die alten Schlüssel, das Generalbaßspiel, den gregorianischen Choral, die Kirchentonarten u.a., sowie eine Einführung in den Bau und die Einrichtung der Orgel.“*<sup>112</sup>

Keller umreißt hier kurz, wie er sich die fundierte Ausbildung eines Organisten vorstellt. Es ist wichtig zu bemerken, dass er im Gegensatz zu Habert und Kaller auf Phrasierung und Artikulation eingeht, es aber aus der Sicht seiner Zeit sieht.<sup>113</sup> Keller kritisiert Kallers Orgelschule ganz offensichtlich: *„Ein äußerst zusammengedrängtes Kompendium der gesamten Orgeltechnik, das dem Lehrer, aber nicht dem Schüler nützlich sein kann; die Orgelschule von Ernst Kaller (Schott, Mainz) als die erste deutsche im Geist der Orgelbewegung verfaßte Schule, mit guten Notenbeispielen, leider aber fast völlig ohne*

---

<sup>111</sup> Geboren am 20. November 1885 in Stuttgart, gestorben am 17. August 1967 in Freiburg im Breisgau, Organist, Kirchen- und Schulmusiker. Keller studierte zunächst Architektur in Stuttgart und München, wurde dort Privatschüler Max Regers und ergriff auf dessen Rat die Musik als Beruf. Es folgte das Studium in München, Stuttgart (Prufer, Lang) und Leipzig (Reger, Teichmüller, Straube). Von 1910 bis 1916 war Keller Lehrer an der Großherzoglichen Musikschule und Organist an der Stadtkirche Weimar. 1916 war er Organist an der Markuskirche in Stuttgart, 1919 Dozent an der Technischen Hochschule und 1920 Lehrer an der Hochschule für Musik. 1924 wurde Keller in Tübingen zum Dr. phil. promoviert, 1925 zum Prof. ernannt. 1928 wurde er Leiter der Abteilung für Kirchen- und Schulmusik an der Stuttgarter Musikhochschule, 1935 Vorsitzender des Württembergischen Bachvereins. Von 1946 bis 1952 war er Direktor der Hochschule, 1949 Vorsitzender des Landesverbandes Baden-Württemberg Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer sowie stellvertretender Präsident der Vereinigung der Deutschen Tonkünstlerverbände und 1957 Honorarprofessor an der Technischen Hochschule (Stuttgart). Quelle: MGG Personenteil, Bärenreiter 2002, S. 1625

<sup>112</sup> Hermann Keller, Die Kunst des Orgelspiels, Frankfurt 1941, Vorwort

<sup>113</sup> Keller stellt als Ziel in seiner Orgelschule hin einen „großen Bach oder Reger“ spielen zu können. Aber was ist nun ein „großer“ Bach oder Reger, etwa die Phantasie und Fuge in g-Moll BWV 542 von Bach oder die Inferno-Phantasie Op. 57 von Reger? Keller, so ist es meine Meinung, bezieht „groß“ hier eher auf den künstlerischen Gehalt der Werke. Er denkt wohl auch an Werke wie das Orgelbüchlein oder die 30 kleinen Choralvorspiele Op. 135a.

Text. <sup>114</sup> Heute würde man die Ansicht Kellers unterstreichen, eine zeitgemäße Orgelschule sollte in erster Linie keine Literatursammlung sein, sondern wichtige Kommentare und Begleittexte liefern.

Keller betont auch sein Bemühen, einfache und trotzdem wertvolle Literatur in die Orgelschule aufzunehmen: *„Was die Orgelschulen des 19. Jahrhunderts allmählig in Gegensatz zur neueren Zeit gebracht hat, war vor allem die Seichtigkeit ihres musikalischen Inhalts. Auch A. G. Ritter, dessen erste Ausgabe seiner Kunst des Orgelspiels (1854) sich der Verfasser zum Vorbild genommen hat, ist in der späteren Umarbeitung seines Werkes davon nicht freizusprechen. Ich habe daher auf alle kleine nichtssagende Übungsstückchen verzichtet und die reine Technik in konzentrierten Übungen behandelt, die keinen Anspruch darauf macht Musik zu sein; wenn der Schüler aber musiziert, dann soll es nur mit wertvoller Literatur geschehen. Da diese dem Anfänger nicht immer leicht zugänglich ist, habe ich eine Reihe Stücke älterer und neuerer Meister aufgenommen, von denen aus der Schüler den Schritt in die vom Lehrer auszuwählende Literatur machen kann.“*<sup>115</sup>

Was er mit Seichtigkeit ihres musikalischen Inhalts meint, so bin ich ganz seiner Meinung. Auf diese Stücke zu verzichten halte ich aber nicht für besonders gut, da sie doch einen gewissen Wert als pädagogisches Material beinhalten. Er sagt, er hätte auf kleine nichtssagende Übungsstückchen verzichtet. Ich finde gerade diese kleinen Stückchen können dem Schüler beim Bewältigen einer Schwierigkeit behilflich sein. Wenn der Schüler einen Abschnitt herausnimmt, diesen analysiert, in weiterer Folge transponiert und vielleicht auch noch mit verschiedenen Fingersätzen spielt, so glaube ich, wird der Schüler schnell lernen mit Problemen umzugehen.

Wie schon besprochen ist es auffällig, dass er die Unterschiede zu Kaller anspricht und dabei auch kritisiert, wenn er sagt, dass diese Orgelschule wohl eher dem Lehrer diene als dem Schüler. Keller stellt jedoch andere Ansprüche an den Organisten. Er fordert, wie vor ihm schon Habert, sich gut mit Generalbass auseinander zusetzen. Er geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er genauer auf die Artikulation und Aufführungspraxis eingeht. Doch ist es

---

<sup>114</sup> Hermann Keller, Die Kunst des Orgelspiels, Frankfurt 1941, Vorwort

<sup>115</sup> Hermann Keller, Die Kunst des Orgelspiels, Frankfurt 1941, Vorwort

Bemerkenswert ist, dass Keller auf Stücke älterer und neuerer Meister zurückgreift. Es findet sich in seinem Kompendium kein Werk der Klassik oder Romantik. Es ist für mich unerklärlich, dass er die Qualität der Orgelstücke eines Felix Mendessohn-Bartholdy nicht erkannte. Oder erkennen durfte? Mendelssohn-Bartholdy war ja bekanntlich jüdischer Abstammung. Da Kellers Werk in einer Zeit entstanden ist, wo gewisse Gruppierungen verfolgt wurden, ist es nur so zu erklären, dass er keine Stücke von ihm aufnahm.

bemerkenswert, dass er in seiner gesamten Schule kein einziges Wort über die Akzentuierung geschrieben hat. Indirekt geht er jedoch darauf im Kapitel über Phrasierung und Artikulation ein.

*„Unter Phrasierung und Artikulation versteht man die Sinngliederung einer melodischen Linie; ihre Aufgabe ist dieselbe wie der Interpunktion in der Sprache (Komma, Strichpunkt usw.), nämlich: Sätze (Phrasen) oder Satzteile (Motive) deutlich gegeneinander abzugrenzen. Sie wird in der Regel vom Komponisten nicht angezeigt, jedoch in pädagogischen Ausgaben zuweilen mit einem kleinen Strich bezeichnet.“<sup>116</sup>*

*Bsp.: Johann Sebastian Bach, Fuge in A-Dur Nr. 162<sup>117</sup>*



*nachdrückliches staccato auf die synkopierten Viertel das einzige Mittel, diesen Gegen-Rhythmus überhaupt deutlich zu machen.“*

*Bsp.: Johann Sebastian Bach, Fuge in A-Dur, Bsp. Nr. 165<sup>118</sup>*



*Ein makellooses Legato, was meint Keller damit? Meiner Meinung nach bezieht er sich hier vor allem auf die Stimmführung im Alt und Tenor, nicht nur auf die hervortretenden Außenstimmen. Denn es sollte in allen Stimmen, auch im Alt und Tenor, immer darauf geachtet werden, ein gutes und sauberes Legato ausführen zu können. Dies beinhaltet auch die Anwendung von stummen Fingerwechselln. Er gibt zwar eine Spielanweisung für die Ausführung des Themas, geht aber im weiteren Verlauf des Stückes nicht mehr näher auf die Ausführung der Stimmen ein, sondern es wird wieder in die Spielweise des Legato in allen Stimmen zurückgegangen.*

*„Drei Dinge unterscheiden ein künstlerisches Orgelspiel von einem mittelmäßigen: sinnvolle Registrierung, ein lebendiger Rhythmus und feinfühligte Artikulation. In der Registrierung ist der Spieler an sein Instrument gebunden, der Rhythmus wiederum hängt zu einem guten Teil von der Artikulation ab. Nicht, wie Riemann meinte, mit Agogik (d.h. mit einer kleinen Dehnung der auf gute Takteile fallenden Notenwerte), sondern allein durch Artikulation läßt sich auf der Orgel trotz ihres starren Tones der Eindruck von sinngemäßer und lebendiger Betonung hervorbringen.“<sup>119</sup>*

Keller spricht in diesem Abschnitt von Dehnungen und Agogik, das Wesen der Akzentuierung erklärt er sinngemäß über die Artikulation; er spricht gleichsam indirekt von Akzentuierung. Es ist dies so zu erklären, dass zu der Zeit, als diese Orgelschule entstand, die pneumatische Orgel noch sehr verbreitet war und auf ihr ein Akzentuieren äußerst schwierig, bis gar nicht möglich, war.

---

<sup>118</sup> Keller S. 70

<sup>119</sup> Keller S. 71

## Jon Laukvik<sup>120</sup>, Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis

Jon Laukvik zählt heutzutage wohl zu den wichtigsten Vertretern der Organisten und Pädagogen. Seine Orgelschule ist nicht nur ein fundierter Quellenkatalog für den Studierenden, sondern auch ein hilfreiches Nachschlagewerk für den Lehrenden. Laukvik unterscheidet als erster in einer Orgelschule explizit die verschiedenen Stilrichtungen und Aufführungspraktiken der Epochen, sei es Barock, Klassik, Romantik oder Moderne. Er vermischt nicht die Stile zu einem Einheitsbrei, sprich Überlegato im Sinne der Romantik, sondern unterscheidet ganz genau. Er untermauert seine Theorien und Vorschläge sehr deutlich anhand von Zitaten aus Lehrwerken der jeweiligen Zeit. Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, die Anweisungen Laukviks genau wiederzugeben, empfiehlt es sich, das Lehrwerk selbst genau durchzustudieren. Hier erörtere ich einige Abschnitte aus dem Vorwort, um den Umbruch in der Denkweise der Aufführungspraxis darzustellen.

Im Vorwort seiner Orgelschule bemerkt Laukvik zur Entwicklung der letzten Jahrzehnte: *„In den vergangenen Jahrzehnten sind unzählige musikwissenschaftliche Publikationen erschienen, welche die unterschiedlichsten Aspekte der sogenannten „historischen Aufführungspraxis“ (ich benutze widerwillig die Bezeichnung die historische Aufführungspraxis, wohl wissend, daß eine (lebendige) Interpretation nie historisch sein kann (wie die Tonaufzeichnung einer Interpretation), sondern daß sie im Moment des Erklingens immerfort neu entsteht. Diese Bezeichnung hat sich aber inzwischen eingebürgert, daher übernehme ich sie hier) anhand der überlieferten historischen Quellen bis ins Detail theoretisch erörtern.*

*Während einige dieser Veröffentlichungen sich relativ wenig kontroverser Einzelaspekte wie z. B. der Ornamentik annehmen, beschäftigen sich andere mit einem weit revolutionärerem*

---

<sup>120</sup> Jon Laukvik erhielt seine Ausbildung (Kirchenmusik, Orgel und Klavier) zunächst in seiner Heimatstadt Oslo. Später setzte er das Orgelstudium an der Musikhochschule Köln bei Michael Schneider und in Paris bei Marie-Claire Alain fort. Cembalostudien absolvierte er bei Hugo Ruf an der Kölner Musikhochschule. 1977 erhielt er den ersten und den Bach-Preis im Orgelwettbewerb der "Internationalen Orgelwoche Nürnberg"; im selben Jahr wurde er Preisträger des internationalen Orgelwettbewerbs in Verbindung mit dem Deutschen evangelischen Kirchentag in Berlin. Seine Konzerttätigkeit als Organist und Cembalist führte ihn in europäische Länder, nach Israel, Japan, Korea und in die USA. Er ist Juror internationaler Orgelwettbewerbe (z.B. Alkmaar, ARD-Wettbewerb München, Chartres, Dallas, Kaliningrad, Nürnberg, Odense) und hält Kurse und Seminare in West- und Ost-Europa, in den USA sowie in Asien. Er ist Verfasser einer Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis in zwei Teilen (Carus-Verlag, Stuttgart); Teil I: Barock und Klassik (englische Fassung: Historical Performance Practice in Organ Playing); Teil II: Romantik. Diese Publikationen sind innerhalb kurzer Zeit Standardwerke der Orgelpädagogik geworden. Darüber hinaus ist er Herausgeber u.a. der Orgelkonzerte Op. 7 von Georg Friedrich Händel (Carus-Verlag; in Zusammenarbeit mit Werner Jacob). Jon Laukvik komponierte u.a. für Orgel solo sowie für Orgel mit Gesang bzw. mit Instrumenten. Jon Laukvik ist Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart und an der Staatlichen Musikhochschule (Norges musikkhøgskole) in Oslo. Von 1998 bis 2003 leitete er zusammen mit Willibald Bezler die Kirchenmusikerausbildung an der Stuttgarter Musikhochschule. Quelle: [www.laukvik.de/pageID\\_1674163.html](http://www.laukvik.de/pageID_1674163.html)

*Thema, und zwar mit der überaus bedeutungsvollen, ja entscheidenden Frage nach der richtigen Artikulation alter Tastenmusik<sup>121</sup>. Diese Arbeiten zeigen auf, daß die in unserem Jahrhundert hauptsächlich vorherrschende, grundsätzliche Orgelspielweise, nämlich das Legato, ein Kind des 19. und 20. Jahrhunderts ist. Diese Verfahrensweise steht derjenigen noch früherer Zeiten, einem differenzierten Non Legato, konträr gegenüber.“<sup>122</sup> Laukvik kritisiert die vereinheitlichende Legato-Spielweise. Das Non-Legato wurde Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts von der Spielweise des Legato abgelöst. Einfach aus dem Grund heraus, weil sich die Musikästhetik änderte und man andere Ideale suchte. Die Spielweise des Legato aber war bis circa Mitte des 20. Jahrhunderts weit verbreitet.*

*Über die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis schreibt Laukvik weiter: „Trotz lang andauernder Auseinandersetzung und zunehmend verbreiteter Sachkenntnis ist gerade diese Folgerung der Wissenschaft unter Organisten noch heftig umstritten. Die Diskussion hierüber wird wohl noch lange weitergeführt werden; sie schadet aber keineswegs, wirkt vielmehr befruchtend, zwingt sie doch jeden zur soliden Begründung des eigenen Standpunkts.“<sup>123</sup>*

In der Zeit als diese Orgelschule entstand, gab es noch sehr viele unterschiedliche Praktiken der Interpretation barocker Orgelmusik. Prägend für die Spielweise des 20. Jahrhundert war wohl Karl Straube im deutschsprachigen Raum und Charles-Marie Widor im französischen Raum. Die Spielweise dieser beiden genannten Personen ist zwar für heutige Verhältnisse nicht mehr sehr maßgebend und wirkt an den meisten Stellen überholt. Aber der Anteil der Schüler, die diese beiden Lehrenden hatten, ist sehr beachtlich, die Spielweise dieser Schüler wirkt natürlich bis in die heutige Zeit und ist noch maßgebend für manche Organisten.

*„Wegen der kontroversen Natur der Artikulation ist an dieser Stelle ein Exkurs über die neuere Geschichte des Orgelspiels nötig. [...] Hierdurch soll darüber hinaus der Zugang zur alten Spielweise gegen den Gang der Zeit erleichtert werden; denn nur, wenn man kennt, was uns in technischer und musikalischer Hinsicht von der damaligen Zeit trennt, ist ein tieferes Verständnis der Vergangenheit möglich. Zudem soll der Exkurs nachweisen, daß jede Epoche sich einer solchen Spielweise bedient, welche den wahren ästhetischen Inhalt ihrer Musik*

---

<sup>121</sup> Hier bezieht sich Laukvik auf das Buch von Ludger Lohmann, „Die Artikulation auf Tasteninstrumenten des 16. – 18. Jahrhunderts.“

<sup>122</sup> Laukvik, Vorwort

<sup>123</sup> Laukvik, Vorwort

offenbart.“<sup>124</sup> Laukvik schreibt hier, dass es immer, in jeder Epoche zur Artikulation und Akzentuierung gekommen sei, natürlich mit dem Verständnis der jeweiligen Zeit. Dass wir heute das richtige Akzentuieren und Artikulieren, für welche Stilrichtung auch immer, neu erlernen müssen, ist die logische Schlussfolgerung daraus.

Weiter arbeitet er den Unterschied zwischen dem Klavier und der Orgel heraus, welche unterschiedlichen Anschlagsarten auf beiden Tasteninstrumenten von Bedeutung sind. Laukvik beschreibt diesen Unterschied wie folgt, da sich ja auf der Orgel keine dynamischen Unterschiede ohne Hinzuziehen oder Hinwegnehmen von Registern machen lassen: „*Das Hammerklavier bietet, wie der moderne Flügel auch, dem Spieler subtile dynamische Differenzierungsmöglichkeiten am Anfang jedes einzelnen Tones. Die Dynamik des Orgelspiels findet dagegen hauptsächlich durch Artikulation, aber auch durch Agogik, also quasi zwischen den Tönen (oder besser: den Anschlägen) statt. (Durch unterschiedliches Öffnen des Pfeifenventils, also durch den Anschlag selbst, ist eine hörbare dynamische Differenzierung möglich.) Somit wurden Crescendi und Decrescendi, bisher nur auf dem Clavichord möglich, integraler Bestandteil des Hammerklaviers.*“<sup>125</sup> Hier spricht der Autor zum ersten Mal in seinem Lehrwerk von Akzentuierung, und zwar durch Verlängern der Töne und durch unterschiedliche Anschlagsarten auf der Orgel. Diese Feinmechanik des Ventilöffnens, langsam und schnell, zu erlernen, ist ein langwieriger Lernprozess und bedarf eines intensiven Studiums. Die Schwierigkeit, die noch dazu kommt, ist die Unterschiedlichkeit der Orgelinstrumente, welche alle nicht die gleiche Anschlagsdynamik besitzen.

„*In Frankreich hat Olivier Messiaen zwar kompositorisch-stilistisch radikal mit der bürgerlichen-symphonischen Vergangenheit eines Widor gebrochen, verlangt aber eine Spieltechnik, die grundsätzlich den Regeln seines spätrömantischen Lehrers Marcel Dupré entspricht. Dupré wiederum behauptete –irrwegig- er verwalte die Bachsche Spieltradition, da er die Reihe seiner Lehrer über J. Lemmens und A. F. Hesse zum Thomaskantor selbst zurückzuführen konnte. Daß es eine solche ununterbrochene Spieltradition nicht gegeben hat, wissen wir zu genüge. Daß es aber auch eine andere Spieltradition in Frankreich gab, zeigt die Tatsache, daß der große Lehrer Alexandre Guilmant um die Jahrhundertwende das bewusste Kürzen schneller Töne gelehrt hat (längere Töne sind aber legato zu spielen), weil*

---

<sup>124</sup> Laukvik, Vorwort

<sup>125</sup> Laukvik, Vorwort

*dies im großen Raum ein deutliches Klangbild erzeugt.*<sup>126</sup> „Daher ist es nur falsch, ein romantisches Werk in barockisierender Weise aufzuführen (schematisch taktweise akzentuieren, zu kleingliedrigen-abgesetzt artikulieren usw.), was man leider bisweilen erleben muß. Heute sollte der Orgelspieler eben verschiedene Spielstile (und Ausdrucksweisen) beherrschen, wenn er sich nicht von vornherein für die Spezialisierung im Teilgebiet entscheidet.“<sup>127</sup> Laukvik spricht hier ein sehr heikles Thema an, nicht wegen der Aufführungspraxis, sondern der Stile, die man spielt. Bei vielen Interpreten ist zu erkennen, dass sie unterschiedliche Stile immer wieder vermischen. Es ist daher unabdingbar, dass sich der Orgelstudierende und der Orgellehrer in allen Stilen und Aufführungspraxen der jeweilig zu interpretierenden Musikrichtung sehr gut auskennt.

*„Diese Arbeit wendet sich vor allem an denjenigen Spieler, der in der aus der Spätromantik bzw. Orgelbewegung herrührenden Schule erzogen ist und der sich auf den Weg hin zur alten Spielweise begeben möchte, weg vom Dauerlegato, von falschen Betonungen, missverstandenen Verzierungen usw.“*<sup>128</sup> Er meint hier die Tradition der Orgelschulen von Kaller, Keller oder eines Dupré. Laukvik möchte den Spieler zu einer überlegten Aufführungspraxis hinführen. Er gibt zwar keine Wertung über die Spielweise, aber man kann erkennen, dass er eine der Zeit und auch dem Werk gerechte Aufführungspraxis erzielen möchte.

*„Neben der Artikulation, dem „primären“, objektiven Mittel, steht uns nur die Agogik als zweites Mittel zur Akzentuierung zur Verfügung. Die Artikulation und die Agogik sind daher die fundamentalen dynamischen Ausdrucksträger des Orgelspiels überhaupt. Die rhythmische Oberherrschaft der längeren Takteile über die kürzeren wird in alter Musik nie gänzlich außer Kraft gesetzt.“*<sup>129</sup> Artikulation als Ausdrucksmittel. Wie schon Keller spricht Laukvik über die Artikulation als Mittel zur Akzentuierung. In der Ausführung der Agogik ist der pathetische Akzent gemeint. Er streicht heraus, dass die Takthierarchie eine wichtige Rolle in der Akzentuierung spielt. Dies sollte zum fundamentalen Wissen eines Organisten zählen, um die richtigen Spieltechniken anzuwenden.

---

<sup>126</sup> Laukvik, Vorwort: *„Traditionen sind nicht immer hilfreich, speziell am Beispiel Bach – Dupré. Eine Spielweise über fast 150 Jahre weiterzugeben ist doch für meine Begriffe unmöglich. Man kann dies selber bemerken: wenn man einen Schüler hat, deckt dessen Spielweise sich auch nicht mit der eigenen. Annäherungswerte gibt es schon, aber jeder passt die Art zu spielen seinen individuellen Verhältnissen an.“*

<sup>127</sup> Laukvik, Vorwort

<sup>128</sup> Laukvik, Vorwort

<sup>129</sup> Laukvik, S. 80

Abschließend ist zu sagen, dass Laukviks Schule zu den am besten strukturierten und fundiertesten Orgelschulen gehört, die es zur Zeit gibt. Laukvik gibt detailgerecht jeweils passende Anweisungen zum Akzentuieren und Artikulieren zu den verschiedenen Stilrichtungen. Er unterscheidet zwischen Früh-, Mittel- und Spätbarock bis hin zur Klassik im ersten Band seiner Orgelschule, die hier beschrieben wurde<sup>130</sup>. Die Spielanweisungen, die er gibt, sind sehr leicht verständlich und lassen sich am Instrument anhand von zahlreichen Notenbeispielen sehr schnell umsetzen. Die Schule Laukviks soll eine vorbildhafte Wirkung auf andere Instrumentengruppen haben, um sich bewusst mit der historischen Aufführungspraxis zu beschäftigen.

---

<sup>130</sup> Im zweiten Band geht er näher auf die Spielweise der Romantik ein.

## Exkurs: Der österreichische Rahmenlehrplan

Für den Orgelpädagogen stellt sich die Frage, in welcher Ausbildungsphase es sinnvoll ist, mit dem Thema der Akzentuierung zu beginnen. Es ist daher zweckmäßig, diesbezüglich den Gesamtösterreichischen Rahmenlehrplan für Orgel heranzuziehen.<sup>131</sup> Inhaltlich ist zu bemerken, dass der Lehrplan keine Orgelschule oder ähnliches ist, gibt er doch lediglich Hinweise und Anregungen, wie sich der Unterricht aufbauen und welche inhaltlichen Werte er vermitteln soll.<sup>132</sup>

Einige wichtige Punkte, die darin angegeben sind, möchte ich hier auflisten:

- *Klassische mechanische Orgeln mit einer direkt aufgehängten einarmigen Traktur stellen die Grundvoraussetzung für das Erlernen einer kontrollierten natürlichen Spielweise dar.*<sup>133</sup>
- *Im Instrumentalunterricht sollen immer wieder Querbezüge hergestellt werden. Das aus der Musikkunde – oder der allgemeinbildenden Schule – bekannte kultur-, musikhistorische und musikkundliche Wissens (über KomponistInnen, Epochen, Dichtung, Malerei etc.) kann durch den Bezug zu den erarbeiteten Stücken vertieft und ausgebaut werden.*<sup>134</sup>
- *Die Geschichte der Orgel und die Vielfalt an Instrumenten unterschiedlicher Bauart sollte im Unterricht vermittelt und eventuell durch Orgelfahrten (Vielfalt der Orgellandschaften) vertieft werden.*<sup>135</sup>
- *Den größten und bedeutendsten Teil nimmt im Musikschulbereich das solistische Orgelspiel ein, das stilistisch nicht eingeschränkt werden soll.*<sup>136</sup>

---

<sup>131</sup> Dieses Kompendium wurde im März 2007 neu herausgegeben.

<sup>132</sup> Der Lehrplan gliedert den Ausbildungsstand der Musiksüchler in 3 Stufen: Unterstufe, Mittelstufe und Oberstufe. Der Eintritt in die nächst höhere Stufe kann mittels einer Übertrittsprüfung gewährleistet werden.

<sup>133</sup> Österreichischer Rahmenlehrplan, S. 5

Es ist für diese Arbeit nicht unerheblich diesen, Gedanken zu überdenken, da in vielen Musikschulen schon ein elektronisches Übungsgerät steht und dieses meist auch für den Orgelunterricht verwendet wird.

„Das Orgelspiel beansprucht den Körper wie kein anderes Instrumentenspiel, daher sind Ausgleichsübungen besonders wichtig, um massiven körperlichen Beschwerden vorzubeugen. Dies betrifft vor allem die Rücken- und Becken(boden)muskulatur, wobei auf geschlechtsspezifische Unterschiede zu achten ist.“ Rahmenlehrplan S. 3

<sup>134</sup> Österreichischer Rahmenlehrplan, S. 4

<sup>135</sup> Österreichischer Rahmenlehrplan, S. 4

<sup>136</sup> Österreichischer Rahmenlehrplan, S. 1

Die Unterrichtsinhalte definieren sich in allen drei Leistungsstufen gleich. Literaturspiel, Stil- und Orgelbaukunde und Improvisation. Die Forderungen an den Schüler werden natürlich entsprechend der jeweiligen Leistungsstufe angeführt. Zum Schluss des Lehrplans steht eine Reihe von Vorschlägen über Lehrwerke und Literaturangaben. Das Wissen um die Stil- und Literaturkenntnis werden beim Lehrenden vorausgesetzt. Die Fähigkeiten der Interpretation in den unterschiedlichen Stilen soll der Lehrer dem Schüler weitervermitteln.

Über das Thema der Akzentuierung findet sich im Lehrplan kein direkter Hinweis. Es ist die Aufgabe des Lehrenden, das Thema in die Unterrichtsplanung einzubauen. Schon in den ersten Unterrichtsstunden ist es meiner Meinung nach wichtig, ein bewusstes Training des richtigen Anschlagens an der Tastatur zu erarbeiten. Im folgenden Kapitel gebe ich eine Anleitung, wie solche elementaren Übungen durchgeführt und schließlich die unterschiedlichen Arten der Akzente geübt werden können.

#### **IV. Übungen zum Akzentuieren**

Im diesem Kapitel soll demonstriert werden, wie dieses Wissen praxisgerecht am Instrument umgesetzt werden kann. Zunächst soll anhand grundlegender Übungen gezeigt werden, wie das Akzentuieren auf der Orgel ausgeführt wird. Ein wichtiger Punkt ist dabei, wie der Beginn und das Ende eines Tones – der Einschwingvorgang und das Abklingen - gestaltet wird. Die An- und Absprache der jeweiligen Pfeifen lässt sich dadurch, wie die Taste niedergedrückt und aufgehoben wird, beeinflussen. Je nach dem wie das Ventil geöffnet wird, gelangt die Luft schneller oder langsamer in die Pfeife und die Luftsäule kann sich dem entsprechend entwickeln. Ein langsames Niederdrücken der Taste bewirkt ein akzentarmes Anschwellen des Tones, ein schnelles Schlagen hingegen einen recht deutlichen Akzent, und zwar durch ein hörbares Ansatzgeräusch, welches durch ein verstärktes Hervortreten der Obertöne verursacht wird. Durch eine differenzierte Anschlagdynamik entsteht eine vielschichtige Gestaltung der Ansprache; das Ohr muss hier zum sensiblen Richter erzogen werden.

Übungen zur Anschlagstechnik:

Die erste Übung hierzu kann man ohne Instrument zu Hause ausführen und leicht kontrollieren. Der Lernende sitzt dazu auf einem beweglichen Stuhl, der in der Höhe verstellbar ist, an einem Tisch, stellt die Höhe des Stuhles so ein, dass er noch bequem den Boden mit den Füßen erreicht wie auf der Orgel. Nun legt der Schüler beide Hände flach auf den Tisch, wobei der Winkel zwischen Oberarm und Unterarm circa 90 Grad beträgt. Dadurch wird gewährleistet, dass das Handgelenk nicht gehoben wird. Weiter soll man die Hand aufstellen, als ob man sie über einen Ball legen würde. Der Ausführende soll nun die Finger einzeln vom Tisch abheben, circa einen halben Zentimeter, und wieder zurück auf den Tisch sinken lassen. Eine grundlegende Regel hierbei ist: Der gesamte Bewegungsablauf beim Anschlag erfolgt ausschließlich aus dem Fingerwurzelgelenk. Das heißt, der Arm und der Handrücken sind dabei völlig ruhig und entspannt. Im zweiten Teil dieser Übung soll der Schüler nun die Finger auf dem Tisch lassen und versuchen, einen sanften Druck auf jeden Finger zu geben; das ist ungefähr das Spielgefühl, wie es auf der Orgel mit mechanischer Traktur anzutreffen ist. Dieses Gefühl ohne Tasten zu erfahren, dient nicht nur dem Bewusstsein der Handgelenksmuskulatur, sondern ist zusätzlich eine hervorragende Konzentrationsübung. Der Phantasie des Ausführenden sind hier keine Grenzen gesetzt: die Finger können paarweise angehoben werden, die Fingerhebung der linken und rechten Hand soll auch in unterschiedlichen Kombinationen geübt werden.

Nachdem man die Übungen gemacht hat, sollen sie am Instrument ausgeführt werden. Es empfiehlt sich, hierzu ein obertonreiches Register wie Quintatön 8' zu ziehen, oder den Prinzipal 8', eventuell mit einem zusätzlichen 1' Register um die Obertöne zu verstärken. Man schlage jetzt einzelne Tasten oder auch ganze Akkorde schnell oder langsam an, beziehungsweise man drücke die Tasten nieder, und lasse sie anschließend einmal sehr schnell, einmal sehr langsam wieder los. Durch diese Gestaltungsweisen der An- und Absprache erhalten die Töne einen unterschiedlichen Charakter, beim schnellen Anschlagen entsteht der Eindruck eines Akzents. Bei einem normalen Spiel ohne Akzent bewegt sich der Anschlag in der Mitte zwischen diesen beiden Extremen.

Folgende Übung kann dazu beitragen, eine breite Palette des Anschlags lernen:

a:	1	2	3	4	5	4	3	2	1
b:	3	4	3	4	3	2	3	2	3

a:	5	4	3	2	1	2	3	4	5
b:	3	2	3	2	3	4	3	4	3

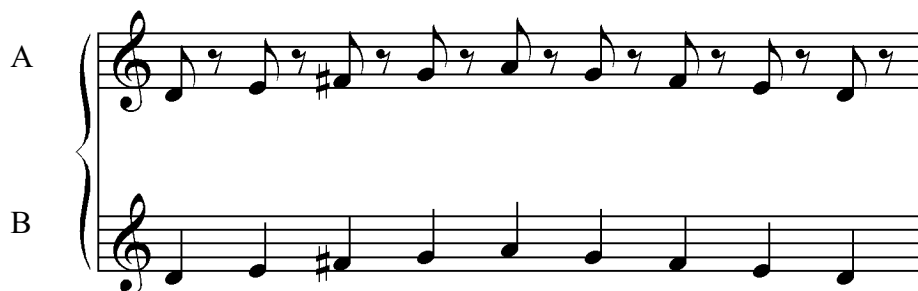
Zur Ausführung: zuerst jede Hand getrennt üben, später gemeinsam, in Parallel- und Gegenbewegung; ein langsames, aber sehr regelmäßiges Tempo wählen. Die entspannten Finger befinden sich vor dem Anschlag direkt an der Tastenoberfläche, berühren diese aber nicht. Diese an der Fingerkuppe körperlich spürbare Nähe zur Taste fördert die Treffsicherheit sowie die Konzentration. Diese winzige Auflagefläche mit unserem Instrument der Fingerkuppe muss beim Üben ständig sensibilisiert werden, um den rechten Anschlag und die gebührende musikalische Spannung zu gewährleisten. Bei Fingersatz a verbleibt die Hand in einer einzigen Position, bei Fingersatz b muss nach jedem zweiten Ton die ganze Hand nach rechts oder links versetzt werden. Es empfiehlt sich, die Hand entsprechend der Richtung der Ausführung etwas mit zu drehen. Man zieht den Finger von der Ausgangslage ein ganz klein wenig in die Höhe, um aus dieser erhöhten Position die Taste recht schnell und kraftvoll anzuschlagen. Hat man den Tastenboden erreicht, darf nicht nachgedrückt werden. Die Taste wird mit möglichst wenig Kraft unten gehalten, der Unterarm ist leicht, die Hand bleibt entspannt.

Übungen für die richtige Länge der Töne im Sinne der Quantitas intrinseca:

Wie sehr wir auch in heutiger Zeit gewöhnt sind, Noten in ihrem vollen Wert zu auszuführen, so müssen wir doch gerade für die Barockzeit ein entschiedenes Umdenken in dieser Hinsicht trainieren. Carl Philipp Emanuel Bach schreibt: „Die Noten die weder gestossen noch geschleift noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälffte beträgt; es sey denn, daß das Wörtlein Ten: (gehalten) darüber steht, in welchen Falle man sie aushalten muß. Diese Art Noten sind gemeiniglich die Achttheile und Viertheile in gemäßigter und langsamer Zeit-Maase.“<sup>137</sup>

Aus dieser Anweisung lässt sich eine erste Übung ableiten:

Grundsätzlich müssen alle unbezeichneten Noten alter Musik in der hier beschriebenen Ausführung nicht dem notierten Notenwert nach ausgehalten werden, sondern in Ton und Pause unterteilt werden. Es spielt dabei keine Rolle, ob nach dem Ton ein weiterer Ton oder eine Pause folgt. Die Forderung des Akzentuierens mit der Folge eines transparenten Spiels ist die erste Begründung des organistischen Non Legatos, vergleichbar mit der rhetorischen Klangqualität deutlich angesetzter Silben in der Sprache und in der Vokalmusik.<sup>138</sup> Als Anleitung spiele man nun folgende Passage einmal mit gleich langen Artikulationspausen (A) und anschließend einmal ganz legato (B):



The image shows two musical staves, labeled A and B, illustrating articulation. Staff A shows a sequence of notes with slurs and vertical lines indicating articulation points. Staff B shows the same notes played legato.

Laut dem oben angeführten Zitat ist die Ausführung bei A eindeutig richtig und klanglich transparent, bei B würde es nicht den barocken Anweisungen Bachs entsprechen, sondern eher eine romantische Spielweise darstellen. Es soll nun gezeigt werden, wie einzelne Takte noch weiter differenziert werden können. Wiederum soll ein Zitat als Anleitung dienen: „Bey den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art d.h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert,

<sup>137</sup> Bach, S. 127

<sup>138</sup> Kleinere oder größere Artikulationspausen entstehen im übrigen beim Bogenwechsel der Streicher oder beim Ansatz der Bläser, wobei es sich hier um ein technisches, nicht vordergründig musikalisches Phänomen handelt.

von den Tasten. Folglich werden die Noten bey a) nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c) gespielt.“<sup>139</sup>



Die von Carl Philipp Emanuel Bach und Türk beschriebene Spielweise nennt Friedrich Wilhelm Marpurg *ordentliches Fortgehen*. Dies „wird, weil es allezeit vorausgesetzt wird, niemahls angezeigt.“<sup>140</sup> Überaus genau ist folgende, der Tanzmusik verpflichtete, späte Aussage: „Die Pause zwischen gebundenen Noten (*Silence de liée*) beträgt ein Zweiunddreißigstel, manchmal ein punktiertes Zweiunddreißigstel.“<sup>141</sup> Die Übungen, die aus Türks Anweisung gewonnen wurden, können selbstverständlich noch erweitert werden. Die Übung sollte den akustischen Gegebenheiten angepasst werden. Das Beispiel von Türk ist im dreiviertel Takt. Es können im Unterricht improvisatorisch für weitere verschiedene Taktarten Übungen erfunden werden, die besonders für den grammatischen Akzent als Vorbereitung dienen.



Die Ausführung soll dazu dienen, die Tonlängen und die dazwischenliegenden Pausen zu üben. Diese Übungen sollen immer mit der linken und rechten Hand als erstes getrennt ausgeführt werden. Später sollen beiden Hände gleichzeitig verwendet werden. Die Ausführung soll auch unterschiedlich sein, das heißt dass zum Beispiel die linke Hand Legato spielt, während die andere Hand die verkürzten Notenwerte im Sinne der *Quantitas intrinseca* spielt und umgekehrt. Man eignet sich dadurch eine Palette von Ausführungen an, die man in der Literatur sofort anwenden kann. Ein frühes Beispiel für die Verkürzung von Notenwerten ist auch das kleine *Preludium* von John Bull. Anhand der originalen Fingersätze ist zu sehen, dass ein durchgehendes Legato schwer auszuführen wäre. Schon die ältesten uns überlieferten Lehrwerke zum Spielen eines Tasteninstrumentes beschreiben diese Spielart: „*Erstens – das ist das wichtigste – muß man beim Schlagen mit dem Finger auf die Tasten stets den Finger,*

<sup>139</sup> Türk, S. 365

<sup>140</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1762, Hildesheim 1970, S. 29

<sup>141</sup> Dom Bedos, *L'Art du facteur d'orues*, Paris 1766-88, Kassel 1964 S. 46



Die Übertragung in moderne Notenschrift würde folgendermaßen aussehen. Es wurden die heute geläufigen Schlüssel verwendet sowie eventuelle Versetzungszeichen, die sich aus dem tonartlichen Kontext herleiten lassen, ergänzt. Weiters wurde auch für die linke Hand die heutzutage übliche Fingerbezeichnung verwendet.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system also consists of two staves: a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

In der Ausführung entstehen nach den Legatobögen jeweils kurze Pausen. Auch für die liegenden Dreiklänge und Intervalle ist es richtig, sie durch Pausen von einander zu trennen. Die Darstellung der Pausen im Notenbild ist ungewöhnlich, würde aber der intendierten Ausführung nahe kommen:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system also consists of two staves: a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Durch das Abziehen der Finger - hier in der rechten Hand vom dritten zum vierten Finger - entsteht eine Pause. Durch diese Ausführung entsteht eine sehr plastisch gestaltete Achtelbewegung.

Wenn sich ein Organist die in den Übungen dargestellten Techniken gut eingeprägt hat, ist er fähig, Töne zu akzentuieren oder ohne Akzent zu spielen. Diese Voraussetzung braucht er, um in der Gestaltung der Literatur die Akzentuierung entsprechend ihrer musikalischen

Notwendigkeit einsetzen zu können. Auch hierin bedarf es der notwendigen Übung bei den unterschiedlichen Arten der Akzente.

### **Der grammatische Akzent:**

Der grammatische Akzent dient der Hervorhebung der metrischen Ordnung im Takt. Dieser wird wohl den meisten Raum in der Anweisung einnehmen, weil fast alle Musik dieser Zeit in einer Akzenttaktordnung komponiert wurde. Der grammatische Akzent ist einfach da er durch die Taktangabe eindeutig geregelt ist; der pathetische wie der oratorische Akzent sind schwieriger, weil sie vielmehr vom subjektiven Gestaltungswillen des Spielers abhängen.

Übungen zum richtigen Akzentuieren von verschiedenen Taktarten lassen sich in Analogie zur Versmetrik aus den verschiedenen Versformen der Sprache ableiten. Hier entstehen durch die Taktschwerpunkte unterschiedliche Akzente. Um den Unterschied in der Ausführung der Tonlängen - ihre innerliche Geltung - zu bezeichnen, kann man die Zeichen  $\_$  (lang, schwer, betont, laut) an den guten Noten und  $\cup$  (kurz, leicht, unbetont, leise) an den schlechten Noten verwenden.

In den Übungen ist es sinnvoll, einfache grundlegende Taktarten sowie insbesondere auch die Auftaktsituation herauszuheben. Dabei ist sicher für die Übungen eine möglichst exakte Ausführung nötig; für die Anwendung im Literaturspiel ist die Ausführung dem jeweiligen Charakter des zu interpretierenden Stückes anzupassen:

1. In Zweiergruppen: Ausführung etwa:



Dieser Taktrhythmus ist beispielsweise in dem Tanzsatz der Air zu finden, was dem Versmass des Trochäus entspricht.

2. in Dreiergruppen: Ausführung etwa:



Diese Folge ist im Menuett oder in der Courante zu finden, die dem Daktylus entspricht.

3. In der Allemande oder der Gavotte findet man folgende Vierergruppierung, die dem I. Paeon entspricht:



Die erste, betonte Note der jeweiligen Achtel-Gruppierung erklingt eindeutig akzentuierter als die darauffolgenden unbetonten Noten. Möglich ist aber auch eine Gruppierung mit den entsprechenden auftaktigen Pendants des Trochäus, Daktylus und Paeon I. Ein Ton auf guter betonter Taktzeit, der ja lauter beziehungsweise akzentuierter ist als ein Ton auf schlechter Taktzeit, muss relativ lang ausgehalten werden; ihm folgt am Ende eine kürzere Artikulationspause mit einem nicht akzentuierten Ton.

1. Jambus:

Ausführung etwa:



2. Anapäst:

Ausführung etwa:



3. IV. Paeon:

Ausführung etwa:



Ein einzelner Ton ist noch keine musikalische Aussage, erst wenn er mit mindestens einem zweiten in Zusammenhang gebracht wird, die Töne also gruppiert werden, kann ein sinnvoller musikalischer Ausdruck entstehen. Hörbar ist diese Akzentuierung, weil ein relativ langer Orgelton lauter ist als ein relativ kurzer, da der längere sich im Raum akustisch besser entfalten kann als der kürzere. Hinzu kommt, dass die längere Pause vor dem akzentuierten Ton die Durchhörbarkeit der Ansprache dieses Tones fördert. Der vorrangige Sinn des differenzierten Non Legatos ist es, zumal beim Orgelspiel, diesen dynamischen Unterschied zwischen guten und schlechten Tönen, also die Akzentuierung hörbar zu machen. Die Artikulationspausen erhalten jetzt einen echten musikalischen Wert. Sie trennen nicht,

sondern im Gegenteil sie verbinden durch ihre unterschiedlichen Längen; sie sind nunmehr keine entspannenden, sondern Spannung erzeugende Pausen.

Das differenzierte Nonlegato muss als die allgemeine Spielart des Barock und der Klassik angesehen werden. Da es, zwar in unterschiedlichem Maße, immer einzusetzen ist, wird es zum primären und objektiven dynamischen Mittel des Orgelspiels. Hier kann der Vergleich mit anderen Instrumenten wieder herangezogen werden: der Trochäus spiegelt sich auch im Ab- und Aufstrich des Geigenspiels wider. Aus dem Dargestellten ergibt sich ein weiterer Aspekt: Die Abfolge gut/akzentuiert – schlecht/unakzentuiert impliziert, dass man damals von einem Ton zum nächsten kein Crescendo, sondern ein Decrescendo empfunden haben muss.

Kirnbergers Worte können ganz allgemein die Bedeutung der Akzentuierung in Erinnerung rufen: „Diese Verwandlung eines blossen Stroms von Tönen in einen der Rede ähnlichen Gesang geschieht eines Teiles durch Accente, die auf einige Töne gelegt werden, theils durch die Verschiedenheit der Länge und Kürze der Töne.“<sup>144</sup> Durch die in der Komposition schon vorhandene *Verschiedenheit der Länge und Kürze der Töne* sind bereits gewisse Akzente gegeben, da ein längerer Ton zwischen kürzeren immer betont ist, wie zum Beispiel im Rhythmus des Themas der Passacaglia von Johann Sebastian Bach:

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Passaglia in c, BWV 582<sup>145</sup>

Gegenüberstellung Notentext und die eventuelle Ausführung:



Durch die Verkürzung der Sopranstimme ist gewährleistet, dass die Altstimme mit ihrer vollausgehaltenen Viertelnote die Stimmführung verdeutlicht. Da die Tenorstimme auf ein Sechzehntel verkürzt wird, ergibt sich die klangliche Wirkung einer betonten Eins. Es soll immer bedacht werden, dass die örtlichen Gegebenheiten der Akustik mitberücksichtigt

<sup>144</sup> Kirnberger, S. 113

<sup>145</sup> Bärenreiter Urtext, Band VII, Kassel 1984

werden müssen. In Bachs Passacaglia ergibt sich auch aufgrund der Komposition eine Taktakzentuierung: durch den mehrstimmigen Akkordklang wird der Taktbeginn hervorgehoben.

### **Der pathetische Akzent:**

Primär ist der grammatische Akzent zu üben, im Weiteren kommt der pathetische Akzent hinzu. Zur hierarchischen Ordnung im Takt tritt dadurch eine weitere Gestaltungsmöglichkeit, die durch die kompositorische Anlage gegeben ist. Pathetische Akzente können überall im Takt stattfinden. Diese Akzente werden pathetisch genannt, weil ihr Ursprung und ihre Zielsetzung gleichermaßen emotional sind, Pathos ist mit dem griechischen Wort für Leiden verwandt. Oft ist es ein Ton oder Akkord, der harmonisch oder rhythmisch aus dem Zusammenhang heraus ragt, der nach einer Betonung verlangt. Häufig werden die Emotionen insbesondere durch Dissonanzen erregt. Eine spezielle Übung zu diesem Akzent anzugeben ist schwierig. Es geht vielmehr darum, dass der Organist den jeweiligen Akzent erkennt und in seiner musikalischen Ausdrucksweise individuell gestaltet. Um die pathetischen Akzente herauszustellen, ist die agogische Dehnung, in jedem Tempo, geeignet, sie kann durch eine größere Artikulationspause vor dem akzentuierten Ton unterstützt werden. Auch ein kurzes Innehalten vor einem pathetischen Ton oder Akkord gibt diesem einen sehr starken Akzent. Es kann unterschieden werden in Dissonanzakzente, Synkopenakzente und Hemiolenakzente; welche im Beispiel durch \* angezeigt:

Dissonanz:

Bsp.: Johann Sebastian Bach, *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 654<sup>146</sup>

Musical score for *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 654. The score is in 3/4 time and F major. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first staff contains a melodic line with several slurs and accents. The second and third staves contain a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Three asterisks (\*) are placed above the first staff, marking specific measures.

Bsp.: Johann Sebastian Bach, *Toccata in F* BWV 540<sup>147</sup>

Musical score for *Toccata in F* BWV 540. The score is in 3/4 time and F major. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first staff contains a melodic line with many slurs and accents. The second and third staves contain a harmonic accompaniment with chords and moving lines. An asterisk (\*) is placed above the first staff, marking a specific measure.

Synkope:

Bsp.: Johann Sebastian Bach, *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 660

Musical score for *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 660. The score is in common time (C) and F major. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first staff contains a melodic line with several slurs and accents. The second and third staves contain a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Two asterisks (\*) are placed above the second and third staves, marking specific measures.

Hemiole:

<sup>146</sup> Bärenreiter Urtext, Band II, Kassel 1984

<sup>147</sup> Bärenreiter Urtext, Band V, Kassel 1984

Bsp.: Johann Sebastian Bach, *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 654<sup>148</sup>

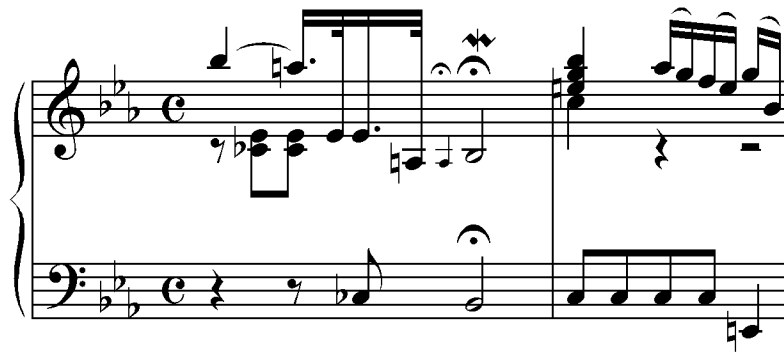
Der ausübende Musiker muss bei der Anwendung dieses Akzentes ein sehr ausgeprägtes Stilempfinden und Geschmack besitzen was die Interpretation von Musik betrifft. Es ist schwer, hier Empfehlungen zu geben, da diese Möglichkeiten der Interpretation jeder etwas anders empfinden wird. An der folgenden Beispielen soll gezeigt werden, wo diese Akzente zu finden sind. Anhand von eingeklammerten Akzentzeichen sind hier Dehnungen im Vortrag angezeigt. In diesem Beispiel wird durch Akzente die aufsteigende Linie des C-Dur Dreiklanges angedeutet.

Bsp.: Georg Böhm, *Präludium in C*<sup>149</sup>

Bsp.: Carl Philipp Emanuel Bach, *Sonate in g* Wq 70,6, 2. Satz<sup>150</sup>

<sup>148</sup> Bärenreiter Urtext, Band II, Kassel 1984

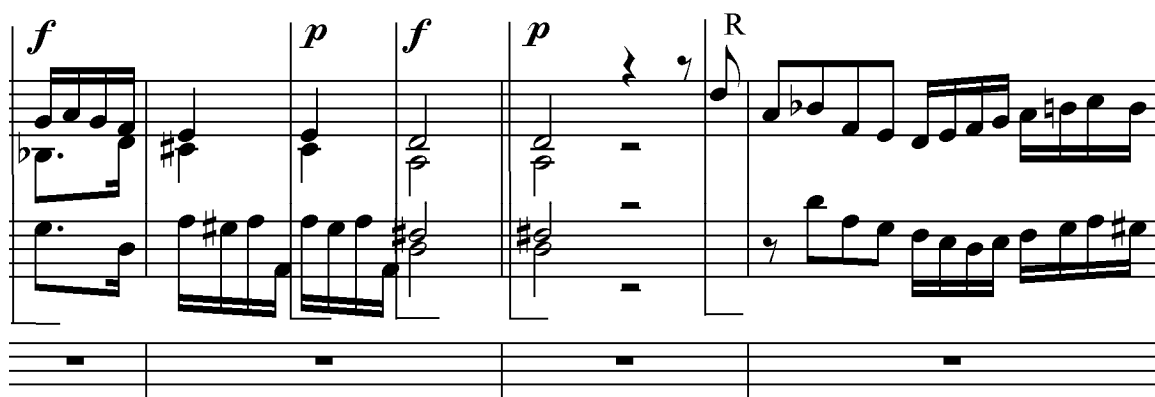
<sup>149</sup> Edition Breitkopf, 1985



Bei einem plötzlich auftretenden vielstimmigen Akkord in wenigstimmigem Ambiente gibt der Komponist die Möglichkeit etwas zu dehnen um die Stimmführung zu verdeutlichen. Über die Plazierung dieser Akzente hat natürlich der Komponist schon entschieden. Die Fermaten wurden meist dazu benutzt, um kleine Kadenzen einzubauen. Diese sollten der Empfindung des Stückes angepasst werden, da sie sonst das Stück aus dem natürlichen Gleichgewicht seiner Bauweise werfen.

Das folgende Beispiel zeigt neben der Originalfassung A die mögliche Ausführung B:

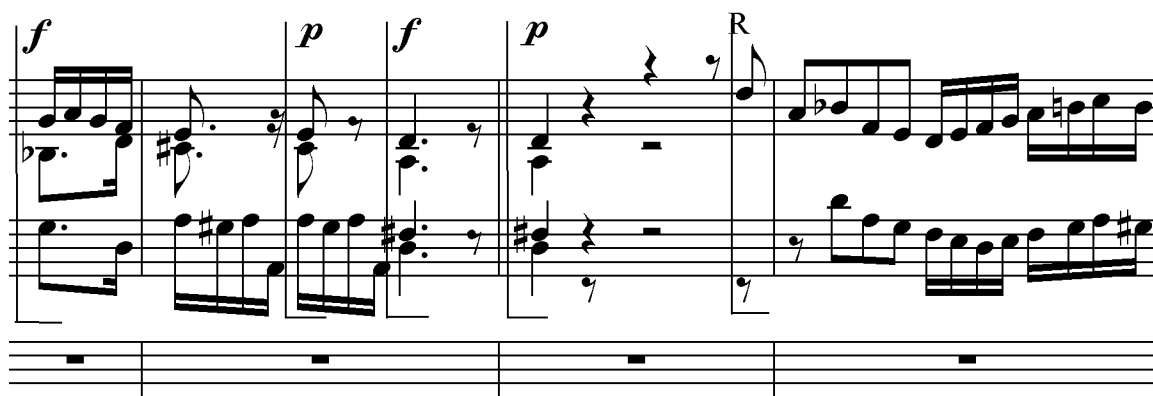
A *Bsp.: Franz Tunder, Christ lag in Todesbanden T. 27-30*<sup>151</sup>



B

<sup>150</sup> Wiener Urtext Edition, 1995

<sup>151</sup> Edition Breitkopf, Wiesbaden 1985



### **Der oratorische Akzent:**

Der oratorische Akzent dient in erster Linie der Klangrede. Er ist eng verbunden mit dem pathetischen Akzent, in den meisten Fällen kann man diese Art von Akzent nicht getrennt sehen von den anderen beiden Akzenten. Der oratorische Akzent versucht die Aspekte der Klangrede in den Vordergrund zu rücken, dies betrifft auch die Verdeutlichung der Stimmführung in den Mittelstimmen. Je älter die zu interpretierende Musik, umso kleingliedriger sollte die Akzentuierung angewandt werden. Eine agogische Dehnung, wie ein Tempoübergang, in verständlicher Weise dirigiert, wird am ehesten organisch wirken. Auf dem Gebiet der Agogik ist die Andeutung weit effektiver als die Übertreibung. Alle große Kunst lebt gerade durch die Kraft der Andeutung, die nach Vervollständigung im Zuhörer strebt.

Als Mittel für den oratorischen Akzent dienen auch die Verzierungen wie Triller, Mordent oder Durchgangsnote. Eine genaue Anweisung wurde üblicherweise vom Komponisten nicht gegeben und ist deshalb wieder dem Spieler überlassen. Die Spielanweisungen mit den Verzierungszeichen sind von mir hinzugefügt und sollen zeigen, wie man ein Musikstück gestalten kann. Es soll aber keine Vorgabe sein, es immer so zu machen, vielmehr soll es vom Interpretieren und dessen Kenntnis um diese Musik abhängen.

Als Beispiele das Präludium in A-Dur von Dietrich Buxtehude sowie Bachs Canzona BWV 588.

Bsp.: Dietrich Buxtehude, Präludium in A, BuxWV 152<sup>152</sup>



Die Ausführung könnte folgendermaßen aussehen:



<sup>152</sup> Broude Trust, New York 2001

Bsp.: Johann Sebastian Bach, Canzona BWV 588

The image shows the first system of the musical score for Johann Sebastian Bach's Canzona BWV 588. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Die Ausführung könnte folgendermaßen aussehen:

The image shows an alternative performance interpretation of the first system of the musical score for Johann Sebastian Bach's Canzona BWV 588. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). This version includes numerous articulation marks, such as slurs and accents, which are not present in the original notation shown in the first system.

## Schlusswort

Die Akzentuierung zählt zu den wesentlichen Fragen im Zusammenhang mit der Interpretation der Orgelmusik. Gerade bei der Beschäftigung mit Barockmusik ist die Akzentuierung ein Themenschwerpunkt. Mir erscheint es wichtig, ein Stück, das gespielt werden soll, nachdem es hinsichtlich seiner Form analysiert wurde, zunächst auf die Möglichkeiten der Akzentuierung hin zu untersuchen. Dann erst sollte mit der Festlegung der Artikulation begonnen werden und das zunächst auch nur unter dem Aspekt der vom Stück verlangten Akzentuierung. Wenn Akzentuierung und Artikulation in dem erforderlichen Verhältnis stehen, kann daran gegangen werden, beides, sowohl Artikulation als auch Akzentuierung, festzulegen und durch Übung zur musikalischen Gestaltung am Instrument zu gelangen. Aus der Unterschiedlichkeit musikalischer Stile ergibt sich, dass der heutige Organist um eine Spieltechnik bemüht sein soll, die solch feinste Nuancierungen im Anschlag und damit auch in der Artikulation ermöglichen.

Akzentuierung, Artikulation und Spieltechnik stehen also in enger Wechselbeziehung. Dass diese Wechselbeziehung realisierbar wird, setzt auch entsprechende Instrumente voraus. In unserer Zeit hat man wieder erkannt, dass nur die Orgel mit mechanischer Spieltraktur auf feinste Nuancierungen des Anschlages zu reagieren vermag. Nicht nur bei Kleinorgeln, sondern auch beim Bau von Großorgeln in Kirche und Konzertsaal kommt man davon ab, andere Spieltrakturen als die mechanische zu wählen.

Inhaltverzeichnis:

Adlung, Jakob „Anleitung zur musicalischen Gelahrtheit“, Erfurt 1758, Facs. Kassel 1969

Albrechtsberger, Johann Georg „Gründliche Anweisung zur Composition“, Leipzig 1790

Babitz, Sol „Concerning the Length of Time that every Note must be Held“ in „Music Review“ 18, 1967

Bach, Carl Philipp Emanuel „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, Berlin 1753, Facs. Kassel 2003

Birnbach, Heinrich „Theoretische- und practische Klavierschule“, Bd. II, Berlin, um 1800

Callcott, John Wall „A musical grammer“, London 1809

De Celles, Dom Bedos “L’ Art du facteur d’Orgues „, vier Teile, 1766-1778, deutsche Übersetzung Lauffen/Neckar 1977

Christmann, Johann Friedrich „Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier“, Bd. I Speyer 1782

Couperin, Francis „L’ Art de toucher Le Clavecin“, Paris 1717, Neudruck Wiesbaden 1933

Duden, das Fremdwörterbuch, 5. Auflage, Mannheim 1990

Frederici, Daniel „Musica figuralis, Kap. 4, Rostock 1618

Frescobaldi, Girolomo Vorwort zum „Buch der Toccaten, Canzonen usw.“ 1637, Neuausgabe Kassel 1948

Frotscher, Gotthold „Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition“, Bd.I, Berlin 1959

Habert, Johannes „Praktische Orgelschule Op. 16“, Leipzig 1871

Heckmann, Harald „Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts“, Archiv für Musikwissenschaft 10/1953

Heinichen, Johann David „Der Generalbaß in der Composition“, Dresden 1728, Facs. Hildesheim 1969

Hiller, Johann Adam „Anweisung zum musikalischen richtigen Gesange“, 1774/98

Kaller, Ernst „Orgelschule“, Mainz 1938

Keller, Hermann „Die Kunst des Orgelspiels“, Frankfurt 1941

Kirnberger, Johann Philipp „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“, Bd.I, Berlin/Königsberg, 1776, Facs. Hildesheim, 1968 Koch, Heinrich Christoph „Musikalisches Lexikon“, Offenbach 1802, Facs. Kassel 2001

Kooiman, Ewald “Zur Interpretation der französischen Orgelmusik”, Merseburger 1986

Lambert, Michael Saint „Les Principes du Clavecin“, Paris 1702, Facs. Genf 1977

Laukvik, Jon „Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis“, Stuttgart 1990

Lohmann, Ludger „Studien zu Artikulationsproblemen des 16. – 18. Jahrhunderts“, Regensburg 1982

Matthaei, Karl „Vom Orgelspiel“, Kap. „Phrasierung und Artikulation“, Leipzig 1949

Mattheson, Johann „Critica musica“, Band.I, Hamburg 1772, Facs. Amsterdam 1964

Mattheson, Johann „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, Studienausgabe Kassel 1999

Mattheson, Johann „Kern melodischer Wissenschaft“, Hamburg 1737, Facs. Hildesheim 1976

MGG, Personenteil, Bärenreiter 2002

Milchmeyer, Johann Peter „Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen“, Dresden 1797

North, Roger “Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695 – 1728” London

Österreichischer Rahmenlehrplan für Orgel, Eigenverlag 2007

Petri, Johann Samuel „Anleitung zu practischen Musick“, Leipzig 1762, Facs. Gieburg 1969

Quantz, Johann Joachim „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“, 1752, Facs. Kassel 2004

Sancta Maria, Fray Thomas de “Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Clavichordspiel zu spielen sei“ Valladolid 1565, Deutsche Übersetzung von Eta Harich-Schneider, 2. Auflage, Köln 1962

Sacchi, Don Giovenale „Della divisione del tempo nella musica nel ballo e nella poesia“, Milano 1770

Scheibe, Johann Adolph „Der critische Musicus“, Marburg 1738

Seiffert, Max „Jan Pieterzoon Sweelinck Werken voor orgel en clavixymbel“, Amsterdam 1943

Speer, Daniel „Grund-richtiger Kurtz-Leicht und Nöthiger jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst, oder vierfaches Musicalisches Kleeblatt, Ulm 1697

Sulzer, Johann Georg „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, 2. Bde., Leipzig 1771/74, Facs. Hildesheim 1967

Türk, Daniel Gottlob „Klavierschule“, Leipzig/Halle 1789, Facs. Kassel 1997

Walther, Johann Gotfried „Musicalisches Lexicon“, 1732, Studienausgabe Kassel 2001

Wolff, Ernst Wilhelm „Eine Sonatine, Vier affectvolle Sonaten und Ein dreyzehnmahl variirtes Thema, welches sich mit einer kurzen und freien Fantasie anfängt und endiget“, Leipzig 1785

Zarlino, Gioseffo „Istitutioni harmoniche“, Venetia 1573, Facs. New York 1966