

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 22 (1998)

Artikel: Praeludium in organo pleno

Autor: Musch, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868996>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PRAELUDIUM IN ORGANO PLENO

VON HANS MUSCH

Das einzige Orgel-Praeludium, das Johann Sebastian Bach zu Lebzeiten im Druck veröffentlicht hat, das Eröffnungsstück des *Dritten Theil[s] der Clavier-übung* 1739, versah er mit der Überschrift „Praeludium pro organo pleno“



Bsp. 1: Anfang des „Praeludium pro Organo pleno“ Es-Dur von Johann Sebastian Bach aus dem *Dritten Theil der Clavierübung*, Leipzig 1739.

Zur Gattungsbezeichnung tritt hier die Bestimmung für den vollen Orgelklang. Weitere Beispiele aus dem Schaffen Johann Sebastian Bachs lassen sich anfügen. Das Autograph von „Praeludium et Fuga in h“ BWV 544 trägt auf dem Titelblatt die Bezeichnung „Praeludium pro Organo con pedale obligato“, über dem Beginn des Stückes selbst „Praeludium in Organo pleno pedale. Praeludium (Toccata) et Fuga in d“ BWV 538 hat in drei Abschriften den Plenumvermerk, „Fantasia et Fuga in g“ BWV 542 in einer, „Praeludium et Fuga in a“ BWV 543 in vier Abschriften, „Praeludium et Fuga in C“ BWV 545 in insgesamt elf, „Praeludium et Fuga in c“ BWV 546 in einer, Praeludium et Fuga in C BWV 547 in drei, „Praeludium et Fuga in e“ BWV 548 in einer, „Praeludium con Fuga in g“ BWV 535 in drei Abschriften.¹ 1 Die Plenums-

¹ Die Zusammenstellung erfolgt nach George B. Stauffer, *The organ preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980, 202–209.

bezeichnung läßt sich weiterverfolgen bei zahlreichen Präludien aus Bachs Schüler- und Freundeskreis, so bei Johann Ludwig Krebs (1713–1780) und Johann Peter Kellner (1705–1772).

In seinem Buch über Bachs Orgel-Präludien hat George B. Stauffer die Frage nach deren Funktion angeschnitten und überzeugend dargelegt, daß sie einerseits den Organisten als Muster dienen konnten, ihre eigentliche Bestimmung aber im Spiel zu Beginn des Gottesdienstes hatten.² Auf dem Deckblatt der Partitur der Kantate *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 61 hat sich Bach den Ablauf des Hauptgottesdienstes in Leipzig notiert:

Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent-Sonntag frühe

- (1) Praeludieret.
- (2) Motetta.
- (3) Praeludieret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird.
- (4) Intoniret vor dem Altar.
- (5) Epistola verlesen.
- (6) Wird die Litaney gesungen.
- (7) Praelud: auf den Choral.
- (8) Evangelium verlesen.
- (9) Praelud. auf die Haupt-Music.
- (10) Der Glaube gesungen.
- (11) Die Predigt.
- (12) Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen.
- (13) Verba Institutionis.
- (14) Praelud. auf die Music. Und nach selbiger wechselweise praelud. u. Choräle gesungen biss die Communion zu Ende. Et sic porró.

Es ist daraus zu ersehen, daß der Organist sich zu Beginn des Gottesdienstes präludierend entfalten konnte, und dies in einem Vorspiel zum Kyrie, in einem Vorspiel auf den Choral, in einem Vorspiel zur Haupt-Music, von Bach häufig Concerto, heute Kantate genannt, oder „sub Communione“ im Wechsel zwischen präludierendem Spiel und gesungenen Chorälen. Die freieste Entfaltung dürfte dem Organisten zu Beginn und am Ende des Gottesdienstes möglich gewesen sein. In dem 1710 in Leipzig erschienenen Buch *Leipziger Kirchen-Staat / Das ist Deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig wie es bey solchem so wohl an hohen und andern Festen als auch an denen Sonntagen ingleichen die gantze Woche über gehalten wird*, einer Informationsschrift für Besucher der Stadt, heißt es lapidar:

² George B. Stauffer, a. a. O. 137–153.

„Der Anfang des Gottesdienstes wird mit der Orgel gemacht.“³ Was hier als lokaler Brauch erscheinen mag, steht in einer mitteleuropäischen Tradition von langer Entwicklung, deren Herkunft im folgenden nachgespürt werden soll.

I.

Für die ältere Tradition des Präludierens auf der Orgel finden sich um das Jahr 1600 drei Belege: Im *Caeremoniale Episcoporum*, bei Girolamo Diruta und bei Costanzo Antegnati. Das *Caeremoniale Episcoporum* aus dem Jahr 1600, erschienen in Rom auf Weisung Papst Clemens' VIII., ist eine Art Regieanweisung für die Gottesdienste der Bischöfe und Prälaten, die dazu verhelfen sollte, die Beschlüsse des Tridentiner Konzils in die katholische liturgische Praxis umzusetzen. Im Kapitel 28 des I. Buches wird es als selbstverständlich erachtet, daß an allen Sonn- und Festtagen in der Kirche die Orgel gespielt wurde; ebenso wurde mit dem Gesang der Musiker gerechnet. An welchen Stellen der Messe, der Vesper und anderer Tagzeiten-gottesdienste das Orgelspiel zu erklingen hatte, ist detailliert angegeben.

Am Beispiel der Alternatim-Ausführung gregorianischer Gesänge läßt sich die jahrhundertealte Tradition erfassen, der diese Anweisungen folgen: Bereits der Codex Faenza um 1420 und die Tabulaturen Attaignants von 1531 enthalten entsprechende Orgelverse. Für den Beginn des Gottesdienstes wird gefordert: „Immer wenn der Bischof zum feierlichen Gottesdienst in die Kirche einzieht oder nach dem Ende des Gottesdienstes die Kirche verläßt, soll die Orgel gespielt werden.“ („Quotiescumque Episcopus solemniter celebraturus... Ecclesiam ingreditur, aut re divina peracta discedit, convenit pulsari organum.“)

Girolamo Diruta fordert im zweiten Teil seines umfänglichen Buches *Il Transsilvano* 1609 den Ripieno-Klang der Orgel für das Spiel zu Beginn und am Ende des Gottesdienstes: „Nel principio delli divini Officij l'Organista deve sonare tutto il ripieno dell'Organo, et anco nel fine.“⁴

Costanzo Antegnati schließlich, Organist am Dom zu Brescia und Orgelbauer von hohem Rang, fordert über die Ripieno-Registrierung hinaus den toccatischen Stil zu Beginn und am Ende des Gottesdienstes wie auch überhaupt für alle einleitenden Präludien: „Man hat für gewöhnlich zu allen Intonationen oder Eingängen oder, wie wir sagen wollen, Anfängen das Ripieno zu spielen... Zunächst muß man zu allen Intonationen das Ripieno spielen... so auch am Ende beim ‚Deo gratias‘ in Toccaten-Manier und mit dem Pedal.“ („Si deve ordinariamente suonar à tutte le intonationi,

³ Zitiert nach Wolfgang Herbst (Hrsg.), *Evangelischer Gottesdienst – Quellen zu seiner Geschichte*, Göttingen ²1992, 142–144.

⁴ Girolamo Diruta, *Il Transsilvano*, Venezia 1593; Seconda Parte, Venezia 1609 und 1622, *Libro Quarto: Discorso sopra il concertar li registri dell'Organo*, pag. 22.

ò Introiti, ò principij che vogliamo dire, il ripieno... Prima si deve suonar à tutte le intonationi il ripieno... così nel finire al Deo gratias con toccate, & con il pedale.“⁵

Antegnatis Hinweis auf das Spiel mit dem Ripieno-Klang bei Intonationen und Eingängen findet eine Parallele in den detaillierten Anweisungen für die Organisten von Troyes aus dem Jahre 1630: *Ce que doit l'organiste de l'église de Troyes suivant les différentes solennités* mit Stufung der Feierlichkeit im Rang der Festtage. Darin wird das Plein Jeu der Orgel vorgesehen für die Anfänge von liturgischen Zyklen der Alternatimpraxis wie Psalmen, Hymnen und Magnificat sowie in der Messe für Kyrie, Gloria und Agnus Dei.⁶ Die Anweisungen von Troyes belegen eine Tradition, die in der Orgelmusik Frankreichs bis zur Französischen Revolution erkennbar bleibt. Das Plein Jeu wird in der Liturgie zu einem akustischen Zeichen.

In Italien reicht diese Tradition bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und wird erst verdunkelt durch die Orgelmusikvorstellungen der Cäcilianer. Giambattista Castelli⁷ bezeichnet noch 1862 in den *Norme generali sul modo di trattare l'Organo moderno* das Ripieno als „la parte più caratteristica dell' Organo“, als den charakteristischsten Teil des Orgelklangs. Rückblickend auf die italienische Orgelbau- und Orgelmusikgeschichte faßt Luigi Ferdinando Tagliavini zusammen: „Il ripieno è la vera anima, il nucleo vitale dell'organo; la sonorità del ripieno, maestosa e luminosa, è l'essenza stessa delle sonorità organistiche, la ragion prima della loro missione liturgica.“ („Das Ripieno ist die wirkliche Seele, der Lebenskern der Orgel, majestätisch und leuchtend, das eigentliche Wesen des Orgelklangs, der vornehmste Zweck der liturgischen Aufgabe.“)⁸

Das Ripieno in Italien, das Plein Jeu in Frankreich, das Spiel „in organo pleno“ im deutschen Sprachgebiet gehört zum Urbestand des Musikinstruments Orgel. Denn erst nachdem die Einzel-Register-Reihen der Orgel eingeführt waren, mußte die Plenum-Zusammenstellung eigens erwähnt werden. Vor der Stimmenscheidung um die Mitte des 15. Jahrhunderts und der damit verbundenen Aufgliederung des Klangbestandes eines Werkes in einzeln registrierbare Pfeifenreihen konnte nur das unregistrierbare Blockwerk in immerwährendem Plenum erklingen. Dies war von je der glänzende, hell strahlende, mitunter etwas scharf schneidende Klang des königlichen Instruments.

⁵ Costanzo Antegnati, *L'Arte Organica*, Brescia 1608, pag. 7r., 8r. und 8v.

⁶ Susanne Diederich, *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Beziehungen zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im Zeitalter Ludwigs XIV.*, Kassel 1975, 9–16.

⁷ Giambattista Castelli, *Norme generali sul modo di trattare l'Organo moderno*, Milano 1862, Faksimile-Neudruck Brescia 1981.

⁸ Luigi Ferdinando Tagliavini, „Il Ripieno“, in: *L'Organo*, Anno I, N. 2, 1960, 197 ff.

Nicolas Gorenstein teilt eine frappierende Beobachtung mit: Als die Einrichtung der *Concerts Spirituels* in Paris 1747/48 in ihrem Saal eine Orgel einbaute – es war die erste Orgel in Frankreich, die für das Konzert und nicht für den Gottesdienst in der Kirche gebaut wurde –, erhielt diese Orgel kein *Plein Jeu*.⁹ Dem läßt sich anfügen, daß die im Frankreich des 18. Jahrhunderts so beliebten *Noëls variés* – Variationen über Weihnachtslieder für Orgel – keine *Plein-Jeu*-Sätze enthielten: sie wurden nicht als liturgische Stücke betrachtet.

Die Anweisung im *Caeremoniale Episcoporum* von 1600, die Orgel beim Einzug des Bischofs in die Kirche für einen feierlichen Gottesdienst und ebenso beim Auszug zu spielen, verweist auf die Frühgeschichte des Instrumentes. Bekannt ist die Darstellung zweier „Organa“ an der Basis des Obeliskens auf dem Hippodrom in Konstantinopel. Auf dem um 390 datierten Relief ist der Kaiser dargestellt, der den Kranz für den Sieger im Wagenrennen in der Hand hält. Das Erscheinen des Kaisers in der Öffentlichkeit wird mit dem Klang der „Organa“ begleitet, der zum akustischen Signal für den Glanz der Kaiserherrschaft und der Macht wird.

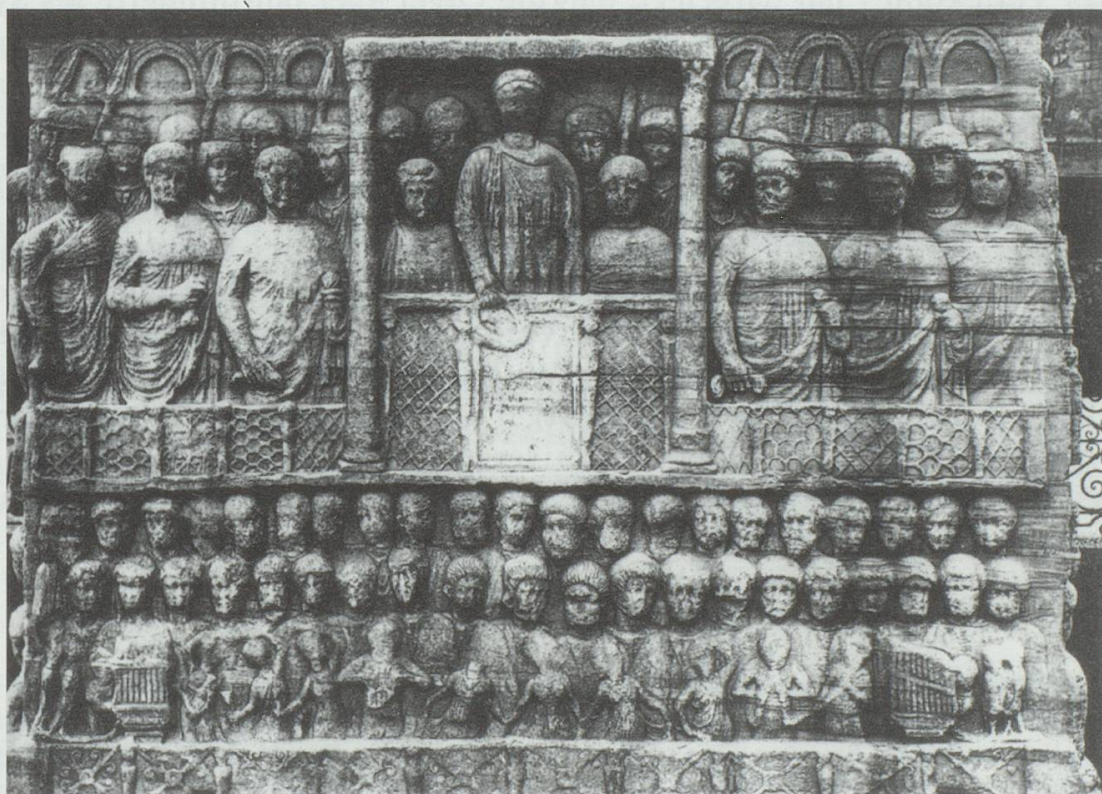


Abb. 1: Relief am Theodosius-Obeliskens im Hippodrom von Konstantinopel: Kaiser Theodosius I (379–395) hält den Kranz für den Sieger bereit. Neben ihm stehen die Würdenträger und die Leibwache, darunter in zwei Reihen das Volk; in der untersten Reihe die Musiker, flankiert von je einem Organisten.

⁹ Nicolas Gorenstein, *L'orgue post-classique français*, Saint-Dié-des Vosges o. J. (Organa Europae), S. 7 ff. und S. 109 Anm. 7.

Dietrich Schuberth¹⁰ hat in drei Studien überzeugend und mit feinsinniger Interpretation der schriftlichen Quellen dargestellt, daß byzantinische Gesandte im Jahr 757 Pippin dem Jüngeren ein „Organon“ als Geschenk ihres Herrschers mitbrachten, damit eine Akklamation für den Frankenkönig nach dem Muster des byzantinischen Hofes durchgeführt werden konnte. Das „Organon“ war ein Herrschaftszeichen, und Pippin sollte fortan damit wie ein Kaiser glänzen können. Im Jahr 812 soll erneut eine Gesandtschaft des byzantinischen Kaiserhofes ein „Organon“ nach Aachen mitgebracht haben, um Karl dem Großen eine angemessene Huldigung darbringen zu können. Die Urkundenübergabe über den Ausgleich zwischen Karl dem Großen und dem byzantinischen Kaiser und die damit verbundene Akklamation erfolgte in der Kirche, also in der Pfalzkapelle, dem Oktogon des Aachener Domes. Dies dürfte die erste durch Quellen bezeugte Benutzung eines „Organon“ in einer abendländischen Kirche anlässlich eines Staatsaktes gewesen sein. Das „Organon“ wird Gegenstand der Frage nach dem Zusammenhang von Macht und Klang, mit dem sich Reinhold Hammerstein¹¹ auseinandergesetzt hat.

Kees Vellekoop¹² hat dargelegt, daß die Orgel über Jahrhunderte als Symbol der Macht fortlebte. Als ein Zeichen dafür wertet er es, daß Orgelprospekte gelegentlich der Architektur einer Kathedrale nachgebildet wurden. Dies ist beispielsweise bei der Valeria-Orgel in Sion (um 1435) der Fall: Hier sind die Gehäuse für die großen Pfeifen als zwei zinnenbekrönte Türme, dasjenige für die kleineren Pfeifen als ein Satteldach gestaltet, so daß die Gesamtansicht des Prospektes den Eindruck der Westfassade einer zweitürmigen Kathedrale erweckt. Bereits seit dem 13. Jahrhundert wird in der Ikonographie der Orgel die enge Verbindung von Instrument und Kirche zum Ausdruck gebracht. Peter Williams¹³ bewegt in diesem Zusammenhang die Frage: Wie wurde die Orgel zum Instrument der abendländischen Kirche? Sollte der Glanz des Kaisertums auf die Bischöfe übergehen? Haben liturgische Bestrebungen des Benediktinerordens diese Entwicklung gefördert?

¹⁰ Dietrich Schuberth, *Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst*, Göttingen 1968. Ders., „Intellectus organi. Beiträge zur theologischen und kulturellen Einschätzung der Orgel“, in: *Musik und Kirche* 48 (1978), 187–182. Ders., „Aurea Roma tonat. Sozial- und ideologiegeschichtliche Beobachtungen zur Orgel der europäischen Frühzeit“, in: *Orgel und Ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung* 5.–7. Mai 1983 in Göttweig, hrsg. von H. H. Eggebrecht 1984, 70–77.

¹¹ Reinhold Hammerstein, *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986, 26–28, 50–58.

¹² Kees Vellekoop, „Die Orgel von Winchester: Wirklichkeit oder Symbol?“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 8 (1984), S. 183–196. Ders., „Die Symbolik der mittelalterlichen Orgel“, in: *Musikalische Ikonographie*, Laaber 1994, 289–295.

¹³ Peter Williams, *The organ in western culture*, Cambridge 1993.

Aus der historischen Dimension der Übernahme aus dem byzantinischen Hofzeremoniell zum Kircheninstrument und zugleich aus dem spezifischen Idiom des Plenumsklangs dürfte sich der Beiname „königliches Instrument“ herleiten. Er begegnet bereits bei Guillaume de Machaut¹⁴ in der Benennung als „de tous les instruments le roy“, wird aufgegriffen von Girolamo Diruta¹⁵ als „Re degli strumenti“ und setzt sich fort bis zum Wort des jungen Wolfgang Amadeus Mozart: „Die Orgl ist doch in meinen augen und ohren der könig aller instrumenten.“¹⁶ Der hell strahlende Plenumklang wurde über viele Jahrhunderte zu Beginn des Gottesdienstes zum Zeichen der Trennung zwischen dem Profanen und dem Sakralen. Der klangliche Glanz sollte den Kirchenbesucher aus dem Alltag in die Feierlichkeit des Gottesdienstes erheben. Für den kirchlichen Würdenträger wurde er zum klanglichen „Kaisermantel“.

II.

Obgleich ein Vorspiel zum Gottesdienst anscheinend zu den ältesten Aufgaben der Orgel gehört, ist es in den Kirchenordnungen und Anweisungen für die Organisten zunächst selten belegt. In der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste wurden zur eigentlichen Liturgie die Gesänge mit liturgischen Texten gezählt. In der Alternatimpraxis war zu regeln, welche Verse von der Orgel und welche vom Chor ausgeführt werden sollten. Das Orgelvorspiel ist zunächst dergestalt mit dem Introitus verknüpft, daß die Orgel die Antiphon bis zum Psalmvers übernahm. In dem *Itinerarium* des Wolfgang Musculus, einem Reisebericht von 1536, wird beschrieben, was der Autor im Gottesdienst zu Eisenach gehört hatte: „Primum canebatur latine a pueris et ludi magistro Introitus nempe: ‚cantate Domino‘ per omnia more papistico seorsim in choro.“ („Zuerst wurde lateinisch von den Knaben und dem Organisten der Introitus ‚Cantate Domino‘ insgesamt in altkirchlicher Weise ausgeführt, sodann abgetrennt im Chorgesang“)¹⁷

¹⁴ Guillaume de Machaut in der Reimchronik *La prise d'Alexandrie*, zitiert nach Friedrich Jakob, *Die Orgel und ihre Namen*, *Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG*, Männedorf, Winterthur 1975, 7–11.

¹⁵ Girolamo Diruta, *Il Transsilvano*, Venezia 1593; Faksimile-Neudruck Bologna (Arnoldo Forni Editore) 1983, Al prudente lettore: „onde l'Organo, cosi chiamato è Re de gl'istrumenti ragionevolmente tenuto nelle Chiese sacre di Dio, per rendere lode in honore à Sua Maestà“

¹⁶ Brief von W. A. Mozart an seinen Vater in Salzburg, geschrieben am 17. Oktober 1777 in Augsburg; *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Bd. II, Kassel 1962, 70.

¹⁷ Georg Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis in das achtzehnte Jahrhundert*, Leipzig 1892, 19f., Anm. 12.

Über Orgelspiel vor dem eigentlichen Gottesdienstbeginn berichtet eine Gottesdienstordnung von Halle aus dem Jahr 1532: „... et sub ingressu Organista ludet tamdiu in organis, donec omnes personae ecclesiae reperent se ad medium ecclesiae, ad Stationem.“ („... und beim Eintritt spielt der Organist so lange auf der Orgel, bis alle Kirchenleute sich in der Mitte der Kirche, bei der Statio, befinden.“). Und für den Beginn der Vesper wird angegeben: „Organista ludet tamdiu in organis, donec cessandi signum illi nola in choro pulsata detur.“ („Der Organist spielt so lange auf der Orgel, bis ihm mit einem Glöckchenschlag im Chorraum das Zeichen zum Aufhören gegeben wird.“)¹⁸

Den Feststellungen Costanzo Antegnatis in *L'Arte Organica*¹⁹ von 1608 fügen sich die Anweisungen für die Organisten der Kathedrale St. Pierre et St. Paul in Troyes aus dem Jahr 1630 an: Für alle Anfangssätze liturgischer Zyklen wird das *Plein Jeu* gefordert. Die Satzbezeichnung schließt nun den *Plein-Jeu-Klang* ein. Dem Organisten wird zu Beginn des Gottesdienstes ein Vorspiel zugestanden: „A la fin de la procession lorsque pendant qu'on rentre au chœur l'organiste doit toucher l'orgue en plein jeu jusques à ce qu'on commence la grande Messe, comme l' Introït est en musique, il sembleroit qu'il devroit toucher du ton dudit Introït, cependant je ne croy pas qu'il s'astreigne a ce; l'Introït achevé, on commence en plain jeu le Kirie Eleison.“ („Am Ende der Prozession, während man wieder in den Chorraum eintritt, muß der Organist im *Plein Jeu* spielen, bis die große Messe beginnt; und wenn der Introitus als Figuralmusik aufgeführt wird, sollte er wohl in der Tonart des besagten Introitus spielen, was meines Erachtens keiner besonderen Anstrengung bedarf. Nach Beendigung des Introitus beginnt man im *Plein Jeu* das Kyrie Eleison.“)²⁰

Eine ähnliche Aussage findet sich im *Caeremoniale* der portugiesischen Benediktiner, das 1647 in Coimbra erschien: Orgelspiel zum Einzug der Geistlichkeit soll an den Tagen stattfinden, an denen der Abt das Hochamt zelebriert oder der Vesper beiwohnt, fernerhin an dem Tag, an dem ein Primiziant in die Kirche einzieht.²¹

Wenn die Anweisung im *Caeremoniale Episcoporum* von 1600 nicht schon einen allenthalben geübten Brauch kodifiziert, dann hat sie als Weisung

¹⁸ *Breviarius gloriose et prestantissime ecclesie Collegiate Sanctorum Mauritij et Marie Magdalene*, Hallis ad Sudarium Domini, 1532; Bamberg, Stadtbibliothek, Cod. Ms. Ed VI.3 = Liturg. 119; mitgeteilt von Otto Gombosi, „About organ playing in the divine service, circa 1500“, in: *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge/Mass. 1957, 55 und 67.

¹⁹ Siehe Anm. 5.

²⁰ Susanne Diederich wie Anm. 6, S. 11.

²¹ Gerhard Doderer, *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts* (Würzburger Musikhistorische Beiträge), hrsg. von Wolfgang Osthoff, Band 5, Tutzing 1978, 109–111 und 225.

von höchster Stelle in Rom in Bereichen der katholischen Konfession eine vereinheitlichende Wirkung nach sich gezogen. In der überlieferten Orgelmusik treten immer mehr Stücke auf, die für das Spiel zum Einzug brauchbar sind oder als Muster für Improvisation zum Einzug dienen können. Es sind in Italien vornehmlich die Toccaten der Organisten an San Marco in Venedig: Annibale Padovano (1527–1575), Claudio Merulo (1533–1604), Andrea Gabrieli (1533–1585), Giovanni Gabrieli (c.1553–1612). Von nachhaltiger Ausstrahlung sind die Toccaten von Girolamo Frescobaldi (1583–1643) in Rom sowie entsprechende Werke seiner Schüler Michelangelo Rossi (1601–1656), Johann Jacob Froberger (1616–1667) und Johann Caspar Kerll (1627–1693). Zum großen Musterbuch wurde der *Apparatus musico-organisticus* (2. Auflage Salzburg 1690) von Georg Muffat (1653–1704). Auf das Üben der Satztechnik und auf Kunstgriffe bei der Improvisation weist der Sinnspruch „dii laboribus omnia vendunt“ („für Arbeitsmühe verkaufen die Götter alles“) am Ende der Toccata VIII, die in einer früheren Auflage wohl das Schlußstück bildete.

Zum Verständnis des Hintergrundes ist die Vorstellung eines auf Repräsentation bedachten Lebensgefühls unerlässlich. Die Renaissance und vermehrt noch das Barockzeitalter sind Epochen der Formfülle, der strotzenden Freude am sinnlich Wahrnehmbaren, und das wirkt sich auch in der Gestaltung des Gottesdienstes aus. Die Liturgie wird – vor allem da, wo die Gegenreformation zu wirken beginnt – zum heiligen Schauspiel, das mit Musik, Farbe, Licht und Duft alle Sinne reizt. Vieles wird vom Hofzeremoniell in den Gottesdienst übernommen. Als beispielsweise Kaiser Maximilian I. 1498 zum Reichstag nach Freiburg ritt, wurde er von tausend Rittern begleitet. Die Ständevertreter kamen ihm in Kenzingen zur Begrüßung entgegen und führten ihn in langem Zug in die Stadt.

Ein anderes Beispiel findet sich im Tagebuch des Abtes Michael Fritz von St. Märgen im Schwarzwald, in dem Eindrücke vom Zug der Erzherzogin Marie Antoinette auf der Durchreise zur Hochzeit nach Frankreich 1770 festgehalten sind.²² Nach dem Bericht des Abtes war die Gefolgschaft mit Kutschen und Wagen so groß, daß an allen Poststationen 300 Pferde bereitgehalten werden mußten. Die Landbevölkerung stand außerhalb der Stadt den Straßen entlang, sich beugend vor der Herrschaft, huldigend, hoffend, etwas vom Herrscherglanz auf sich zu ziehen. In der Stadt Freiburg waren drei Ehrenporten errichtet worden, die den Triumphbögen für siegreiche Feldherren im antiken Rom nachempfunden waren. Der Fürstabt von St. Blasien fuhr mit den Äbten der umliegenden Klöster zum Empfang im Kagenekschen Haus. Dort hatten sich im Vorzimmer alle Barone, Offi-

²² Franz Kern, „Das Tagebuch des vorletzten Abtes von St. Märgen im Schwarzwald Michael Fritz“, in: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 89. Band, 1969, 140–309.

ziere und Universitäts-Professoren in ihren Talaren versammelt, um von der Madame Dauphine unter einem goldbestickten Baldachin zur Audienz empfangen und nach einer Kniebeuge zum Handkuß zugelassen zu werden.

An anderer Stelle schildert Abt Fritz die Feierlichkeiten zur Abtswahl in Waldkirch im Jahre 1769 unter Beisein eines Kommissars des Bischofs von Konstanz und eines Kommissars der österreichischen Regierung. Für die Prälaten waren die Plätze im Chorgestühl mit Teppichen, für den Regierungskommissar die erste Bank im Kirchenschiff mit rotem Tuch belegt. Nach dem Amt zur Anrufung des Heiligen Geistes – „die Music war trefflich schön und pompös“ – zog der Konvent und die ganze Versammlung der Würdenträger zum Wahlsaal in die Propstei. Voran wurde das Kreuz getragen mit zwei Kerzenträgern zur Seite, es folgten die Kapläne, die Kanoniker und die Kommissare. Nach vollzogener Wahl wurden alle Glocken geläutet, der Zug mit dem Neugewählten zur Kirche geführt, das Kreuz voran, und die Kapläne, Kanoniker, Kommissare, Prälaten, Wahlzeugen und der Notar folgten. Beim Einzug in die Kirche spielten Trompeten und Pauken einen Tusch. Vor dem Hochaltar stimmte der Neugewählte das *Te Deum laudamus an*, „welches mit aller Herrlichkeit abgesungen wurde unter Abfeuerung der Böller“.

Die Sorge um die Wirkung von Macht und Würde der Statusinsignien belegt Michael Fritz, wenn er anlässlich eines von ihm am 6. April 1769 im Freiburger Münster zelebrierten Pontifikalamtes aufzählt, was er alles an Insignien und liturgischen Gewändern mitgenommen hat: u.a. die Pontifikalschuhe, die Handschuhe, den Stab, die Inful, den *Liber Pontificalis*, das *Caeremoniale*. Nach dem Evangelium wurde durch die Diakone und Subdiakone der „Versus Salvum fac, domine, Imperatorem nostrum Josephum et Reginam nostram Mariam Theresiam“ gesungen. Weltliche und kirchliche Macht wurden nebeneinander und zusammen gesehen. Die Majestät der weltlichen Macht wurde als ein Teil von Gottes Wirken gesehen, und mit dem Kaiser wurde gleichzeitig auch Gott verehrt. 1777 finden sich im Landshuter Gesangbuch von Franz Seraph Kohlbrenner die Verse:

Hier liegt vor deiner Majestät
im Staub die Christenschar.

Anlässlich eines feierlichen Gottesdienstes gehörte zu den Insignien von Macht und Majestät beim Einzug in die Kirche die Musik *in organo pleno*. Dies meint auch Anselm Wüntschi, um 1733 Pater im Benediktinerkloster Weingarten in Oberschwaben. In seiner ausführlichen Stellungnahme zum geplanten Bau einer großen Orgel denkt er sehr real und praxisbezogen und schöpft dabei aus seinen Erfahrungen mit dem Spiel zu Beginn des Festgottesdienstes: Auf das Praeludium zum Einzug folgt für ihn sogleich das Generalbaßspiel zur Figuralmusik: „Ds schlagen jst zweyerley, Praeambuliren undt den General Baß ad musicam vocalem et instrumentalem zue schlagen, deßwegen macht man einer großen, Maiestätischen orgel zwey

Clavier, damit man auf einem Tutti undt völlig praeambuliren, auf dem anderen aber, ohne Veränderung der Register, gleich den General Baß schlagen kenne, so dem Organisten sehr commod, kömlich und füglich ist.“²³

„Tutti undt völlig“ ist hierbei wohl adverbial gemeint und zielt auf das Praeludieren mit vollem Orgelklang. Abgeleitet ist es aus dem Concerto, der Instrumentalmusik mit heraustretenden Solostimmen und Partien, in denen alle Instrumente, alle Spieler (tutti) zusammenspielen. Die Bezeichnung „völlig“ erinnert an den Begriff „zum völligen Anschlagen“ von Johann Baptist Samber in der *Continuatio ad Manuductionem Organicam* (Salzburg 1707). Samber schlägt hier mehrere Plenum-Mischungen vor: bei einer Orgel mit acht Registern Principal 8', Octav 4', Quint 2 2/3', Super-Octav 2', Dez 1 3/5', Cymbel, oder Principal 8', Octav 4', Quint 2 2/3', Super-Octav 2', Mixtur, Cymbel; sind nur sechs Register vorhanden, dann schlägt er im Manual Copel 8', Octav 4', Super-Octav 2', Quint 2 2/3', Mixturen vor.²⁴

Johann Baptist Samber war Schüler von Georg Muffat und laut Titelblatt der *Continuatio* „Hochfürstl. Saltzburgischer Cammerdiener auch Domb- und Stiffts-Organist.“ Die Orgel im Dom zu Salzburg, die Samber für seine Amtstätigkeit zur Verfügung stand, war von Christoph Egedacher 1703 begonnen und 1707 von dessen Sohn Johann Christoph Egedacher mit 42 Registern auf drei Manualwerken und Pedal vollendet worden. Das Hauptwerk hatte nur Labialstimmen, kein 16'-Register, sowie als Klangkrone eine 6fache Mixtur, eine 4fache Cymbel, Horn oder Sesquialtra 4fach 1 3/5', mit der eine Terzfarbung im Plenum zustande gebracht werden konnte. Die Egedacher-Orgel ist eine der Orgeln im Salzburger Dom, die Wolfgang Amadeus Mozart während seiner Amtszeit als Domorganist von Januar 1779 bis Oktober 1780 zu spielen hatte. Zu Mozarts Zeit standen im Dom sechs Orgeln zur Verfügung, wobei die Egedacher-Orgel ihren Standort auf der Westempore über dem Eingangsportal hatte. Eine Chororgel befand sich im Chorraum des Domes, und die vier weiteren Orgeln waren auf den Musizieremporen rund um die Vierung verteilt. Bei festlichen Anlässen wurde zum Einzug die Orgel über dem Eingangsportal gespielt. Aus einem bei Marburg veröffentlichten, wahrscheinlich von Leopold Mozart stammenden Bericht geht dies deutlich hervor:

Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor 4 Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludieren gebraucht, bei der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosän-

²³ Mitgeteilt in: Friedrich Jakob, *Die große Orgel der Basilika zu Weingarten – Geschichte und Restaurierung der Gabler-Orgel*, Männedorf 1986, 103–106.

²⁴ Johann Baptist Samber, *Continuatio ad Manuductionem Organicam*, Salzburg 1707, 148; der Verfasser hatte Gelegenheit, das Exemplar des Originaldrucks in der Stadtbibliothek Zofingen zu benutzen und ist Herrn Direktor Leo Anderegg zu Dank verbunden.

ger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten usw., und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die 2 Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit.²⁵

Chor und Orchester musizierten in fünf Gruppen. Bei Gottesdiensten anlässlich der Hauptfeste des Kirchenjahres, die der Fürsterzbischof von Salzburg selbst zelebrierte, spielten zwei Chöre Trompeten und Pauken, wenn der Bischof die Kirche betrat und wenn er sie nach dem Hochamt wieder verließ. Bei Hauptgottesdiensten an Sonn- und Feiertagen wurde die Orgel über dem Eingangsportal zum Ein- und Auszug des Zelebranten entsprechend der kirchlichen Hierarchie gespielt.²⁶

Das Wissen um den Einsatz der Orgel im Gottesdienst wurde über Jahrhunderte hauptsächlich mündlich im Unterricht weitergegeben. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzten sich neue Tendenzen durch. Otto Biba umschreibt sie folgendermaßen:²⁷

Erst als jenes systematische Ordnungsdenken, dieses Kodifizieren-Wollen des derzeitigen Wissensstandes, das in der französischen Kulturgeschichte mit den sogenannten Enzyklopädisten schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts signifikant ist, auch außerhalb Frankreichs aktuell geworden ist, war jener alte bereits beschriebene Typ von Orgelschulen unbefriedigend geworden. Nun schien auch das, was mündlich tradiert werden konnte, was man nicht im eigentlichen Sinn studieren, sondern auch in der Praxis erfahren konnte, aufzeichnungswürdig, für die Kodifizierung notwendig. Ganz von diesem Geiste getragen ist eine 1798 in Ofen erschienene Orgelschule von Franz Paul Rigler²⁸, die aus dem altösterreichischen Raum das früheste Beispiel für eine solche enzyklopädische Orgelschule ist und über den Rahmen der musikalisch-theoretischen Studien hinausgeht. Sie vermittelt dem Organisten nicht nur das Können, sondern auch das Wissen um seine Aufgaben, um die Organistenpraxis ... Über das Spiel der Orgel in der Liturgie macht er folgende detaillierte Angaben:

„Von der freyen Fanthasie für die Orgel

In der römischkatholischen Kirchen, – bei Städten, wie auf dem Lande, – wird sowohl vor – als nach dem Gottesdienste, die ganze, volle Orgel, – das heißt: alle Register oder Züge eröffnet –, gespielt. Bei diesen Gelegenheiten kann das Anfangs-Praeludium (Vorspiel) eine freye Fanthasie seyn; welche gemacht wird mit vor-

²⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1757, Band III, 183ff.; zitiert nach Hermann Abert, W. A. Mozart, Leipzig 1955, 245.

²⁶ Walter Senn, „Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert“, *AML* 48 (1976) 210–219.

²⁷ Otto Biba, „Orgelbau und Orgelmusik in den österreichisch-habsburgischen Kernländern“, in: *Musik des Ostens*, Sammelbände im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates herausgegeben von Hubert Unverricht, Band 9, Symposium: Fragen des Orgelbaus im östlichen Mitteleuropa, Kassel 1983, 18f.

²⁸ Franz Paul Rigler, *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen; nebst den ersten Gründen zur Komposition; als nöthige Vorkenntnisse der freyen und gebundenen Fantasie ...*, Ofen 1798, 224.

gezeichneten, oder auch nur eingebildeten Vierviertel- oder Allabrevetakte etc. wobei volle Akkorde, – sowohl gebrochene als liegenbleibende, – Läufe, Sprünge, Triolen, und alle andere erhabene und grosse Gedanken, – die auf der Orgel eine gute, und das Herz erhebende, Wirkung thun, anwendbar sind. Auch die Nachahmungen, von welchen jedoch erst bei der Fuge deutlicher gehandelt werden wird, – in einer Hand allein, oder in beiden Händen vertheilt, sind hier am rechten Orte; und nachdem man mit derlei Gedanken die nächstverwandten Tonarten allein, oder auch einige fremde durchwandert, (durchgespielt) hat: so schließt man taktmäßig in jener Tonart, – obschon alles vorhergehende eben nicht auf den Takt eingetheilt werden muß. wie z. Beispiel bei einer Fermate, – in welcher die darauf folgende Fuge; oder das folgende Kirchenstück anzufangen pflegt.“

Der Text von Rigler, der sich in seiner Beschreibung des Praeludiums bedient fast wie Mattheson gibt, liest sich wie die Speisekarte zu einem umfangreichen Menu mit vielen Gängen, auf der der Autor nahezu alle in der Improvisation verwendbaren Techniken aufzuführen versucht. Seine Ausführungen erinnern an den Typ der Freien Phantasie für Klavier bei Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart (KV 394, 397, 475) und Beethoven (opus 77). Den umfassendsten Niederschlag hat die katholische Kirchenmusikpraxis des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in der Kirchenmusik-Ordnung von Franz Xaver Glöggl von 1828 gefunden.²⁹ Daraus wird deutlich, wie je nach dem Rang der Feste die Zeremonien eingerichtet und die Figuralmusik in Klassen eingeteilt und in der Pracht der instrumentalen und vokalen Besetzung gestuft wurden. Auch die barocke Affektenlehre klingt noch ein wenig nach:

Der Charakter der Kirchenmusik ist dreifach: 1. Lob, Triumph oder Freude; 2. Bitte; 3. Trauer. An hohen Festtagen oder Dankfesten ist gewöhnlich Lob und Freude der Ausdruck ... Die Orgel ist zwar in Verbindung des Gesanges und der übrigen Instrumente immer ein begleitendes Instrument; doch tritt sie im Vorspiel in ihrer vollen Majestät und Würde, als Beherrscherin des Ganzen auf, wo es von der Einsicht und Geschicklichkeit des Orgelspiel-Meisters einzig abhängt, die Gemüther der Anwesenden zu der erhabenen Absicht ihrer Gegenwart zu stimmen.³⁰

Für die Musik zu Beginn des Gottesdienstes wird nach barocker Tradition folgende Abstufung vorgesehen:

²⁹ Franz Xaver Glöggl, *Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler. Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staats gehalten werden soll*, Wien 1828. Eine Kopie des Exemplars im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wurde dem Verf. von Dr. Otto Biba vermittelt, dem dafür wie für die umfassende Information über die Praxis in Österreich verbindlich gedankt sei.

³⁰ Glöggl, a.a.O., 8 und 10.

Bei dem Hochamte sind für die Musik folgende Theile zu bemerken: Bei dem Herausgange des Priesters zum Altare wird dieser an hohen Festen mit Trompeten und Pauken, an anderen Tagen mit der Orgel allein empfangen, was eigentlich das feierliche Zeichen zum Anfange des Gottesdienstes ist.³¹

Den Trompeten-Intraden widmet Glöggel einen eigenen Abschnitt:

Vom Gebrauch der Trompeten und Pauken in der Kirche: Trompeten und Pauken mit Intraden haben nur an doppelten Festen erster und zweiter Klasse (in festis dupplicibus 1^{mae} et 2^{ae} Classis) nach dem Directorium Statt. Beim Amte ist eine Intrada, zum Herausgang als Zeichen zum Anfang des Gottesdienstes; eine nach dem Evangelium, als Zeichen der Verkündigung desselben; eine nach dem *Ite missa* oder nach der Benediction ... und eine zum Abgang des Celebranten zu machen ... Endlich bei feierlichen Einzügen einer Behörde oder eines Großen. Ein gekröntes oder gesalbtes Haupt und der vorgesetzte Bischof aber werden ohne Intraden bei einem Einzuge in die Kirche mit *voller Orgel* [Hervorhebung durch den Autor] empfangen.³²

Ein weiterer Hinweis stammt aus dem Dom zu St. Pölten. Dort wird 1839 zur Wiederbesetzung der freigewordenen Organistenstelle für die Auswahl des geeignetsten Organisten aus der Zahl der Bewerber eine Prüfungsordnung erstellt und darin als erste Aufgabe aufgeführt:

„Zu einem bischöflichen Einzug ein Praeludium, Tempo maestoso, worauf nach einleitendem halben Tonschlusse die Fuge mit einem einfachen oder doppelten Subjecte nach selbstgewählten, aber nicht gebrochenem Thema und selbstgewählter Tonart zu folgen hat und mittels eines ausgezeichneten Orgelpunktes dem Schlusse zugeführt werden muß.“ Der als Sieger aus dem Prüfungswettbewerb hervorgegangene Musiklehrer Josef Egkhart hat dann am 12. Januar 1840 als bestallter Organist nach einem Bericht beim Bischofseinzug „in pleno organo einleitend maestoso präludiert und darauf schön fugirt“.³³

III.

Als mitteleuropäisches Phänomen wurde das Orgelspiels zu Gottesdienstbeginn im 17. Jahrhundert nicht nur im katholischen Süden, sondern auch im lutherischen Gottesdienst Nord- und Mitteldeutschlands gepflegt – freilich bei weniger Pracht an Zeremonien, liturgischen Gewändern und eindrucksvollen Einzugsprozessionen. Hector Mithobius teilt den Ablauf des Orgelweihegottesdienstes in Otterndorf im Jahr 1662 mit, der von Heinrich Scheidemann musikalisch gestaltet wurde. Danach stand das neue Instrument zwar im Mittelpunkt, die solistische Orgelmusik blieb aber auf

³¹ A. a. O., 12f.

³² A. a. O., 36f.

³³ Nach Walter Graf, „Stifts- und Dommusik in St. Pölten“, in: *Die Domorgel – Festschrift anlässlich der Weihe*, St. Pölten o. J., S. 15 mit Verweis auf das Diözesanarchiv St. Pölten, Dompfarre 6, 2.11.1839 und 12.1.1840.

das Eingangspräludium beschränkt: „Nach dem Läuten um 8 Uhr hat (IV.) der Cantor alsobald / choraliter, mit den Schulknaben zu singen angefangen das Veni sancte sp. etc. V. Nach diesem hat Herr Scheidemann auf der neuen Orgel ein Praeambulum geschlagen.“³⁴ Erinnert sei auch an den *Leipziger Kirchen-Staat* von 1710 und die darin getroffene Feststellung: „Der Anfang des Gottesdienstes wird mit der Orgel gemacht / unterdessen kan man folgender Gebethe sich bedienen“.³⁵ Das Orgel-Praeludium kann nicht gar so kurz ausgefallen sein, wenn dem frommen Kirchenbesucher während des Orgelvorspiels ein Gebet empfohlen wird. Eine andere Nutzanwendung des Orgelvorspiels sieht Friedrich Erhardt Niedt, wenn er 1710 anmerkt, es eigne sich als Geräuschkulisse für das Stimmen der Instrumente, die bei der Haupt-Musik zum Einsatz kommen werden:

Praeludium, wird derivirt von preludere, welches so viel heisset / als vorspielen: daher bedeutet Praeludium ein Vorspiel. Musicalisch zu verstehen ist es ein Anfang / ehe ein recht-gesetztes musicalisches Stück angefangen wird / daher der Organiste alleine spielet / damit die Sänger den Ton fassen / und die Instrumentisten rein stimmen mögen / ohne den Zuhörern dadurch einen Verdruß zu erweckem. Solches Praeludium kann ein Organist so lange machen / als er will / oder bis die Instrumentisten rein gestimmt haben / und ihm ein Zeichen zum Auffhalten gegeben wird. Es geschieht aber dieses Praeludiren mit dem vollen Wercke ...³⁶

Während in der sehr liturgiegeprägten und kultabhängigen Orgelmusik des katholischen Südens das Praeludieren an die Dauer des Einzugs gebunden war und nach dessen Ende auf ein Zeichen hin einem Abschluß entgegengeführt werden sollte, hat man den Organisten im lutherischen Bereich zu Beginn des Gottesdienstes wohl mehr zeitlichen Raum zugestanden, andererseits jedoch mit Blick auf die Predigt auch wieder zur Gerafftheit gemahnt, so daß sich eine Gewichtsverlagerung zugunsten des Nachspiels am Ende des Gottesdienstes ergab, wie Mattheson 1739 vermerkt:

Uiberhaupt leidet die Kirche im Vorspiel bey weitem nicht so viel Umschweifens und Ausdehnung, als im Nachspiel. Wie denn auch von je her die künstlichsten Organisten ihre besten Einfälle zum sogenannten Ausgange aufzuheben pflegen. Es ist aber solches Nachspiel nirgends gebräuchlich als in der Kirche.³⁷

³⁴ Hector Mithobius: *Psalmodia christiana ... Das ist Gründliche Gewissens-Belehrung / Was von der Christen Musica, so wol Vocali als Instrumentali zu halten ...*, Jena 1665; mitgeteilt nach Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Band XXIII), Kassel 1982, 165 f.

³⁵ Siehe Anm. 3.

³⁶ Friedrich Erhardt Niedt, *Musicalische Handleitung*, 1. Teil, Hamburg 1710, 102.

³⁷ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 473.

Wenn dem Organisten aber zur Entfaltung Gelegenheit eingeräumt wurde, hat er diese nach der Ausführung von Johann Samuel Petri gerne angenommen:

Die Ermunterung und Ergötzung der Zuhörer anbelangend, so ist dem Organisten bey einem Präludio vor einer Trauung, beim Ausgange der Gemeinde aus der Kirche (wie in einigen Städten gebräuchlich ist), vor dem Te Deum, und in mehreren der gleichen Fällen wohl erlaubt, alle seine Kunst auszukramen, und sich mit dem vollen Werke in feurigen thematischen oder fugirenden Präludiis, Pedalsolos und dergleichen Sachen hören zu lassen.³⁸

Die Orgeln in den großen Kirchen der norddeutschen Handels- und Hafenstädte dienten nicht allein der Ausschmückung des Gottesdienstes, sondern auch der Repräsentation des materiellen Wohlstandes und der kulturellen Aufgeschlossenheit der Stadtrepubliken. Parallel dazu machte sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein zunehmendes Interesse an guten Organisten bemerkbar, so daß die Gattungen „Praeambulum“, „Praeludium“ und „Toccata“ eine einzigartige Entwicklung vollziehen konnten. In der Generation der Sweelinck-Schüler trat vor allem Heinrich Scheidemann (c. 1595–1663) mit Praeambula hervor, die zumeist in kompaktem Satz mit eingestreuten imitierenden Partien komponiert sind und in den Lagenwechseln ein wenig an die chorische Mehrchörigkeit venezianischer Prägung erinnern.

Auch in der Generation von Franz Tunder (1614–1667) und Matthias Weckmann (c.1616–1674) machen sich Einflüsse aus der Orgelwelt Italiens bemerkbar. Es hat den Anschein, als ließe sich Costanzo Antegnatis Anweisung von 1608 auch auf die Entwicklung in Norddeutschland anwenden: „Prima si deve suonar à tutte le intonationi il ripieno ... così nel finire al Deo gratias, con toccate & con il pedale.“³⁹ In seinem *Secondo Libro di Toccate* von 1627 hat Girolamo Frescobaldi dazu zwei ausgefeilte Exempla geliefert, die „Toccata quinta“ und die „Toccata sesta“ jeweils „sopra i pedali“.



³⁸ Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 21782, 297f.

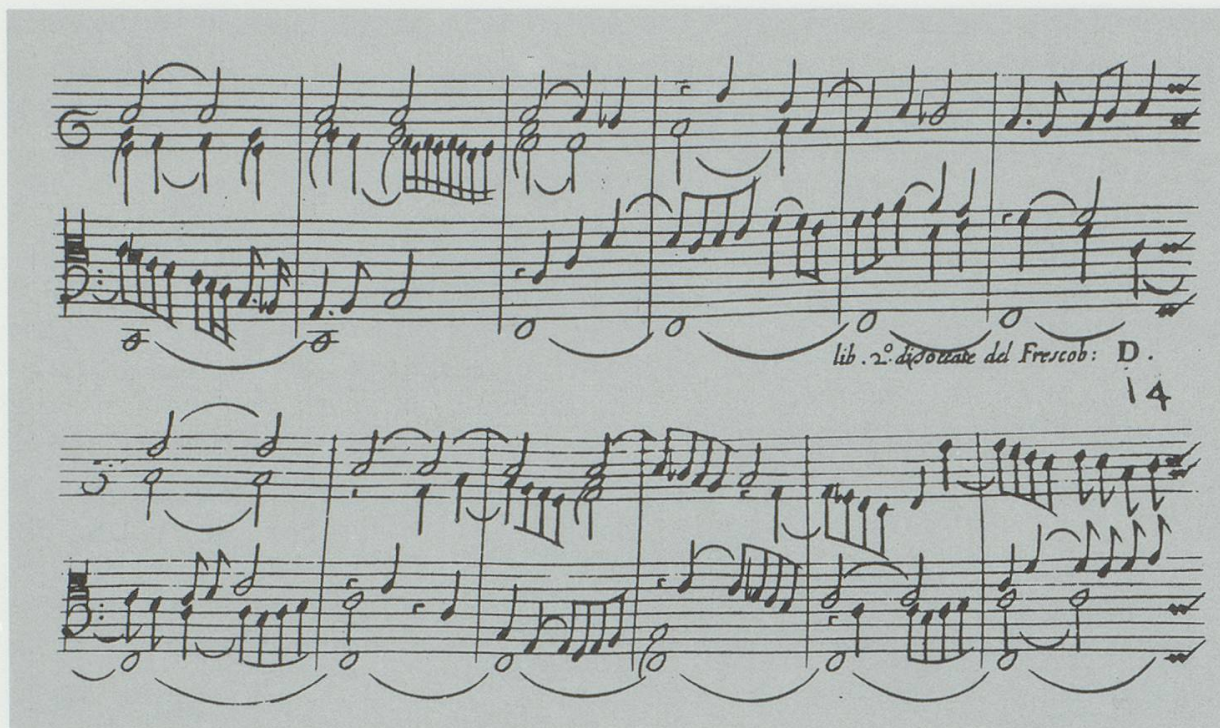
³⁹ Siehe Anm. 5.



Bsp. 2: Girolamo Frescobaldi, Anfang der „Toccata Quinta sopra i pedali per l'organo“ aus dem *Secondo Libro di Toccate*, 1627.

Über liegenden, durch das Pedal gehaltenen Baßtönen entfalten sich die Bewegungen der mit beiden Händen zu spielenden Manualstimmen. In der Mitte der 71 Takte umfassenden „Toccata quinta“ befindet sich ein Abschnitt mit Imitationen von Soggetti, die aus der Gattung der Canzona stammen könnten (s. Bsp. 3). Die durchgehende Fundierung des Stückes auf Orgelpunkten weist ebenso auf eine künftige Entwicklung der deutschen Pedaltoccata wie die imitierende Partie auf ein künftiges Großformat des norddeutschen Praeludium pedaliter mit Einschüben von fugierten Teilen.⁴⁰

⁴⁰ Eine Darstellung der Entwicklungszüge ist zu finden in: Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil I: von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997, 372–440.



Bsp. 3: Girolamo Frescobaldi, „Toccata quinta“, T. 20ff. mit eingeflochtenen canzonartigen Imitationen eines soggetto.

Auf lang gehaltene Orgelpunkte gebaut ist auch die „Toccata VI“ in F des vornehmlich in München wirkenden Frescobaldi-Schülers Johann Caspar Kerll.⁴¹ Zahlreiche Abschnitte in den zwölf Toccaten des *Apparatus musico-organisticus* von Georg Muffat entfalten sich ebenfalls über ausgedehnten Orgelpunkten, wobei der Komponist in seinem süddeutsch-österreichischen Umfeld mit einer Pedalklavatur mit eigenständiger Registerbesetzung rechnen konnte. Denn er gibt genau an, ob die Baßtöne mit dem Pedal allein oder mit Pedal und linker Hand gehalten werden sollen. Mit einer Pedalkoppel rechnete er wohl nicht.

Das „Praeludium primi toni à 5 in d“ von Matthias Weckmann hebt mit einem fünfstimmigen Pedaliter-Satz an. Daran schließen sich toccatistische Abschnitte über Orgelpunkten an, deren Ausdehnung wesentlich kürzer ist als bei Frescobaldi und den Süddeutschen Kerll und Muffat.

Die Grundharmonien wechseln bei Weckmann häufiger. Der eingefügte konzentriert imitierende Mittelteil bewegt sich weiter im fünfstimmigen Satz; das Pedal ist als markante Baßstimme voll in das Satzgeschehen integriert.⁴²

⁴¹ Johann Kaspar Kerll, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. I, Wien 1994, 23–25.

⁴² Matthias Weckmann, *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel, 1991, 1–3.

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Treble, Bass, and Pedal). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) establishes the harmonic and melodic framework. The second system (measures 5-8) introduces more complex rhythmic patterns and a prominent pedal line. The third system (measures 9-11) continues the intricate texture with various ornaments and a strong bass line. The fourth system (measures 12-15) shows a continuation of the complex interplay between the staves.

Bsp. 4: Anfang des „Praeambulum Primi toni à 5 in d“ von Matthias Weckmann.

Ähnliches ist an den vierstimmigen Praeludien des in Lübeck wirkenden Franz Tunder zu beobachten. Den norddeutschen Orgelmeistern stand an ihren Instrumenten ein groß ausgebautes Pedal mit prächtigem Registerbestand zur Verfügung, das sie wirkungsvoll einzusetzen wußten. In der dritten Generation dieser Schule ereignet sich mit Dietrich Buxtehude (c. 1637–1707), Vincent Lübeck (1656–1740) und Nicolaus Bruhns (1665–1697) ein bedeutender Entwicklungssprung in der Gattung Praeludium: Immer

noch sind Orgelpunkte anzutreffen, aber die Pedalstimme beginnt sich bald zu bewegen. Als Beispiel mag der Anfang des Praeludiums d-moll (BuxWV 140) von Dieterich Buxtehude dienen. Der Baßton des Satzes verharret zunächst drei Takte lang auf d. Darüber verlaufen die Manualstimmen um den zentralen Klang d-moll, bis im Takt 4 das Pedal die Bewegung des Manuals aufnimmt und so ein Satz entsteht, in dem die Dynamik der Pedalstimme jener der Manualstimmen nicht nachsteht.

Bsp. 5: Dieterich Buxtehude, Anfang des „Praeludium in d“, BuxWV 140.

Die Lust an der Pedalvirtuosität äußert sich in der Generation Buxtehude – Lübeck – Bruhns auch in Pedalsoli, die teils unbegleitet sind, teils von Manualakkorden gestützt werden.

Die Praeludien dieser Meister erhalten ihr Gepräge von der Virtuosität mit Gravität vereinenden Führung der Pedalstimme, die als eine Art individuell gefärbter Chor dem Manualsatz gegenübertritt. Als zugehöriges

Klangbild hat man sich das Principal-Mixturen-Plenum in den Manualstimmen vorzustellen, für das Pedal eine satte Färbung mit Zungenregistern, deren Kehlen beledert sind.

Noch Johann Mattheson läßt solche Registriertradition 1739 im *Vollkommenen Capellmeister* anklingen, wenn er betont:

Posaunen im Pedal, nicht im Manual: denn die Posaunen sind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibet; indem es daselbst, wegen der Höhe, zu sehr schnarren würde; da es hergegen, wegen der Tiefe des Klanges, im Pedal prächtig lautet, wenn die Mundstücke, wie billig, gefüttert sind.⁴³

Wenige Zeilen später gibt Mattheson ein Beispiel für eine solche Pedal-Plenum-Registrierung samt Zungenregistern: „Principal 32, Groß-Posaun 32, Principal 16, Posaun 16, Octave 8, Trommet 8, Octave 4, Schallmey 4, Mixtur und Rauschpfeife“.⁴⁴ Im Hinblick auf die Entwicklung des Orgelpräludiums läßt sich ein wichtiges Element für dessen formale Ausdehnung beobachten, wie es bereits bei Frescobaldis *Toccata* und Weckmanns „Praeludium primi toni“ (vgl. Bsp. 3) gegeben war: der Einbau von imitierenden Abschnitten. Das Muster bildet die Gattung der italienischen Canzona für Tasteninstrumente, von der sechs vortreffliche Beispiele in Girolamo Frescobaldis *Secondo Libro di Toccate* von 1627 den deutschen Organisten bekannt gewesen sein dürften. Die Canzona besteht aus einer Reihung von Abschnitten, in denen jeweils ein Soggetto imitierend durchgeführt wird und im darauf folgenden dieses Soggetto in variativer Veränderung erneut einer Durchführung unterzogen wird. Jeder der Canzonen-Abschnitte geht am Ende in einen anderen Kompositionsstil über, in eine Taktfolge von toccatischem Gepräge mit Überleitungsfunktion. Das variativ veränderte Soggetto verbindet die Canzonen-Abschnitte untereinander und hält das Ganze zusammen. Für den Einschluß des Prinzips der Canzona in das Praeludium ergeben sich zwei mögliche Betrachtungsweisen: In das Praeludium in toccatischem Stil wird ein imitierendes Element eingefügt, das eine besonders verdichtete Präsentation des Kontrapunktischen darstellt, oder in der Canzona werden die ursprünglich wenigen Überleitungstakte im toccatischen Stil erheblich ausgeweitet, so daß sie einen Gegenpol zum kontrapunktischen Wesen der imitierenden Teile der Canzona bilden. In Buxtehudes Praeludien entstehen Gebilde mit mehrfachem Wechsel von toccatischen und fugierten Teilen, wobei die variativ veränderten Themen die innere Einheit bestärken.

Der junge Johann Sebastian Bach knüpft an den von Buxtehude erreichten Stand der Entwicklung an. Den Fugeneinschluß zwischen toccatischen Rahmenteilten finden wir in den Praeludien BWV 531, 549a und 535a, den

⁴³ Mattheson, a. a. O., 467.

⁴⁴ Mattheson, a. a. O., 468.

Einschluß von zwei Fugenteilen in BWV 551. Sein Praeludium E-dur BWV 566 mutet an wie ein formal extrem ausgeweitetes Praeludium von Buxtehude, vor allem aufgrund der ersten Fuge mit 89 Takten. Die formale Expansion der Fuge durch die neu gewonnenen Möglichkeiten der harmonischen Tonalität und die Notwendigkeit des Ausbalancierens führen Bach zur Paarung von Praeludium und Fuge in BWV 533, 536 und 543. In der Weimarer Zeit zwischen 1708 und 1717 hat er sich die Ritornellformen des italienischen Concerto angeeignet, welche die Möglichkeit des Modulierens zwischen mehreren zur Grundtonart funktional sich verhaltenden Tonartenstationen mit sich bringt. Seinen Niederschlag findet diese Integration in den ausgereiften und klassisch gewordenen Praeludien/Fugen-Paaren BWV 538, 545, 541, 547, 544 und 548. Mit dem Praeludium Es-dur BWV 552, 1 (vgl. Bsp. 1) wendet er sich gar dem Muster der französischen Ouvertüre zu.

IV

Ein Überblick über das Orgelspiel zu Beginn des Gottesdienstes im Zeitraum zwischen 1600 und 1840 ließ erkennen, daß dieses in der Regel im vollen Werk („Ripieno“, „Plein Jeu“, „in organo pleno“) geschah.⁴⁵

Es läßt sich ein Bogen spannen von der im Ripieno gespielten Toccata in Italien um 1608 (Antegnati) bis zu den Praeludien in organo pleno von Johann Sebastian Bach, ein Bogen, unter den auch die Praeludien der norddeutschen Orgelmeister des 17. Jahrhunderts gehören. Das Orgelpraeludium entwickelte sich zu einer eigenständigen Gattung. Zu deren wesentlichen Merkmalen gehört der Plenumklang und das Spiel auf einem Manualwerk und Pedal.⁴⁶

⁴⁵ Der Organist hatte vor Beginn der Improvisation des Eingangsstückes die entsprechenden Register vorzubereiten. Vgl. Andreas Werckmeister, *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*, Quedlinburg 1698, Faksimile-Neudruck Kassel 1927, 76f.: „In zwischen werden in Erwehlung eines Organisten offtmals die Kirchen-Vorsteher hinter daß Licht geführt / denn viele Organisten pflegen etliche Tabulatur Stücke außwendig zu lernen / oder setzen die Tabulatur vor sich; Indem sie nun dieselben Stücke durch öftters exerciren frisch daher zu spielen pflegen / vermeinet der / so es nicht beser versteht / diejenigen müsten notwendig gute Organisten seyn / so solche studirte Stüke daher machen / wenn es aber beym Licht besehen wird / so ist derselben Kunst auf einmahl herauß geschüttet / und bleibet wol sein lebelang bey solcher seiner Leyre / u. etlichen auß der Tabulatur studirten Stücken / die er alle Sonn- und Festage hören lasset worüber aber den Zuhörern endlich die Ohren weh zu thun pflegen.“

⁴⁶ Bachs Praeludien wurden auf zwei Notensysteme notiert; die vom Pedal zu übernehmende Baßstimme erhielt die Markierung „ped.“. Buxtehudes Praeludien wurden zunächst in Buchstabentabulatur niedergeschrieben, aber dann auf zwei Notensystemen weiterüberliefert. In Bachs großen Orgelpraeludien gibt es zwei Ausnahmen von dieser Regel: die Verteilung des Manualstimmensatzes auf Oberwerk und Positiv in BWV 538 und die Echostellen im Piano in BWV 552, 1 in den Takten 32 bis 40 und 111 bis 119. Sonst lassen sich keine Stellen ausmachen, die zwingend das Spiel auf zwei Manualwerken und Pedal erfordern. Dies gilt genauso für die Praeludien von Dieterich Buxtehude, Nicolaus Bruhns, Vincent Lübeck im allgemeinen. Es gehörte zur Gattung Praeludium, und die Gattungsgrenzen wurden nicht übersprungen.

Wesentliche Aufgaben für das Orgelspiel im Gottesdienst waren:

- das Praeludieren im vollen Werk,
- das Generalbaßspielen in der Musik (Geistl. Konzert, Motetto, Kantate, Messe),
- das Choralspielen (Choralvorspiele vor dem Gemeindegesang, die Führung des Gemeindegesangs, ... Choralverse der Orgel anstelle gesungener Verse, d. h. der Orgelchoral in seinen ... unterschiedlichen Gattungstypen).

Das Nebeneinander der zwei unterschiedlichen Welten, der des Praeludierens und der des Choralspielens, läßt sich aus zwei Paragraphen von Jakob Adlungs *Musica Mechanica Organoedi* herauslesen: „Beym Anfange und Beschluß des Gottesdienstes läßt es besser mit dem vollen Werke zu spielen ... In den Choralen pflegt man mit den Registern fleißig abzuwechseln.“⁴⁷ Angesichts der Selbstverständlichkeit dieser Praxis wird die Suche nach Registrierhinweisen in der Überlieferung der Notentexte der norddeutschen Praeludien zumeist erfolglos bleiben. Es hieße, die Tradition der gegeneinander abgegrenzten Gattungen zu verkennen, wollte man Klangtechniken aus dem vokalen Geistlichen Konzert, aus Orgelchoral und Choralfantasia in die Praeludia hinüberholen.⁴⁸

Ein kritischer Punkt im Gesamtaufbau der vielgliedrigen Praeludien bleibt die klangliche Darstellung der eingefügten Binnen-Fugen. Fuge wie Canzona sind zunächst kontrapunktische Verarbeitungstechniken eines Themas oder

⁴⁷ Jakob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Band I, 172, § 236 und § 237; der Text von Adlungs Buch wurde aller Wahrscheinlichkeit nach um 1726 begonnen und erst posthum im Druck veröffentlicht.

⁴⁸ Natürlich kannten das 17. und 18. Jahrhundert den Forte-Piano-Wechsel. Echo-Effekte konnten sich in der Wirkung schnell abnützen. Karl Joseph Riepp apostrophiert das Echo in der Orgel als „vor les Ignorants“ – für die einfältigen Leute (Vgl. Susanne Dietrich, wie Anm. 6, 149). Echos wurden in die norddeutschen Choralfantasien gern einkomponiert und wurden im Notentext kenntlich gemacht durch *R* (Rückpositiv) und *O* (Organo). Bei Doppelecho wurde die leiseste Klangstufe mit *piano* angegeben. (vgl. Dietrich Buxtehude, „Nun freut euch, lieben Christen gmein“, in: D.B., *Sämtliche Werke*, hrsg. Von Klaus Beckmann, Bd. II, 2, Wiesbaden 1972, 98f.). Mehrstimmige Echos wurden in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts durchweg manualiter ohne Pedalbeteiligung ausgeführt. Ein Umregistrieren, zumal des Pedals, war für den Spieler allein schwer möglich, denn häufig befand sich ein Teil der Registerzüge außer Reichweite des Spielers. In nicht-choralgebundenen Werken begegnen Echos nur in der „Toccata in G“ von Heinrich Scheidemann (vgl. H. Scheidemann, *Orgelwerke*, Bd. III, hrsg. Von Werner Breig, Kassel 1971, 46–54), im „Praeludium in Es“ von Georg Dietrich Leyding (vgl. G.D. Leyding, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. Von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1984, 9–13) und im kleinen „Praeludium in e“ von Nicolaus Bruhns (vgl. N. Bruhns, *Orgelwerke*, hrsg. Von Michael Radulescu, Heft 1, Wien 1993, 26–31). Von Adlung wird das Echo so angesprochen: „Wenn ein Echo vorzustellen ist, kann ein Clavier schwächer gezogen werden, als das andere: zuweilen kann auch das Gedackte mit dem vollen Werke abwechseln.“ J. Adlung wie in Anm. 47, 172, § 238). Das Essentielle der Praeludien wird dadurch nicht berührt.

Soggettos in einem mehrstimmigen Instrumentalstück und an kein bestimmtes Klanggewand gebunden. Costanzo Antegnati schlägt für das Spiel von Canzonen auf italienischen Orgeln seiner Zeit drei Registriermöglichkeiten vor: entweder Ottava 4' allein, oder Flauto in ottava 4' allein oder die Kombination von Principale 8' und Flauto in duodecima 2 2/3'.⁴⁹ Im barocken Frankreich werden Orgelfugen bevorzugt entweder auf dem „gros Jeu de Tierce“ oder mit langbecherigen Zungenregistern, „sur les jeux d'anches“ gespielt, kleine Fugen demgegenüber mit dem Cromorne 8' vorgetragen.

In Nord- und Mitteldeutschland bleiben Plenum-Registrierungen nicht ausgeschlossen. In dem Bericht über Matthias Weckmanns Probespiel an der Orgel von St. Jacobi in Hamburg heißt es: „Zu letzt und zum Beschluß im vollen Werk eine lustige Fuge.“⁵⁰ In Johann Matthesons Schilderung der Organistenprobe zur Wiederbesetzung des Hamburgischen Domorganistenpostens am 8. Oktober 1727 wird unter anderen auch die folgende Aufgabe gestellt: „Folgendes leichte Fugenthema auf das beste / im vollen Werck / so auszuführen / daß die Mittelstimmen auch ihr Theil daran nehmen können / und nicht stets in den äußersten gearbeitet werde.“⁵¹ Zu erinnern ist auch an Johann Sebastian Bachs „Fuga à 5 con pedale in Organo pleno“, das Schlußstück im *Dritten Theil der Clavierübung*. Eine Bemerkung Friedrich Wilhelm Marpurgs weist in die Richtung, daß man in Deutschland die Fugen gern mit Mixturen spielte.⁵²

Etliche Praeludien weisen als abschließenden Teil eine fugierte Themendurchführung auf, die den Plenumklang nahelegt, so BuxWV 136 in C, 141 in E, 151 in A, bei Vincent Lübeck die Praeludien in C und g. In dessen Praeludium in d scheinen alle Teile miteinander verkettet. Mitunter lösen sich im Schlußteil fugierte Partien in toccatischen Stil auf.

Das Praeambulum in E-dur von Vincent Lübeck enthielt in der nun verlorenen Schmahl-Tabulatur zu Beginn des manualiter-Fugato-Abschnitts der Takte 75 bis 87 den Vermerk „Rückpositiv scharff“.⁵³ Er läßt sich deuten als Hinweis zum Spiel des manualiter-Abschnitts auf dem Rückpositiv mit Plenum-Registrierung. Vorübergehend kann die Balancierung Hauptwerk mit Pedal verlassen werden, doch auch im pedalfreien Abschnitt auf dem Rückpositiv bleibt der Plenumklang erhalten. Es ist durchaus

⁴⁹ Wie Anm. 5, pag. 7v. und 8r.

⁵⁰ Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1934, 206.

⁵¹ Johann Mattheson, *Große Generalbaßschule oder Exemplarische Organisten-Probe*, Hamburg 1731, 36.

⁵² Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge III*, Berlin 1757/58; mitgeteilt in Hans Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1975, 335.

⁵³ Vincent Lübeck, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1973, 24–29 und 70.

denkbar, daß Vincent Lübeck für die Takte 61 bis 76 seines Praeludiums C-dur eine ähnliche Klangvorstellung – nämlich des Spiels auf dem Plenum eines Nebenwerks – hatte; und ebenso Dieterich Buxtehude für die Takte 12 bis 22 des Praeludiums C-dur BuxWV 137 sowie für die Takte 60 bis 86 des Praeludium E-dur BuxWV 141 und die Takte 55 bis 64 der Toccata F-dur BuxWV 156.

V.

Gelegentlich werden Bedenken gegen Klangkombinationen ins Feld geführt, die über längere Strecken gleichbleibend verlaufen; dies verursache, so wird argumentiert, den Eindruck der Einförmigkeit. Dabei wird gern übersehen, daß durch Stil und Satztechnik viel Farbigkeit und Abwechslung in die norddeutschen Praeludien einkomponiert ist. Ihr Reichtum liegt in der Substanz der Komposition und nicht im äußeren Klanggewand. Mattheson kann sich in seiner überquellenden Rhetorik mit dem Aufzählen entsprechender Qualitäten nicht genügen:

Das so genannte Fantasieren bestehet demnach in verschiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müssen. Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci etc. sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespieler bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglassen mögen; nachdem es gut befunden wird.⁵⁴

Bernd Sponheuer hat sich mit dem daraus folgenden Formproblem des Nicht-recht-aneinander-Hangens auseinandergesetzt.⁵⁵ Das Verbindende könnte sich gerade aus dem gleichbleibenden Klang ergeben. Das Praeludium E-dur von Vincent Lübeck beginnt mit einer virtuellen Sechzehntelfigur in Diskantlage, gespielt mit der rechten Hand. Sie wird im darauffolgenden Takt in Tenorlage von der linken Hand übernommen, geht dann in Baßlage in das gravitatisch mit Zungenregistern besetzte Pedal und wird dort fortgesponnen. Mit beiden Händen des Spielers wird sie in parallelen Sexten und Terzen wieder in den Manualsatz aufgenommen und erfährt eine weitere Fortspinnung im Pedal, das in einem Orgelpunkt zur Ruhe kommt und das Geschehen wieder den Manualstimmen überläßt. Überraschend geht der Satz nach einem rhetorischen Pauseneinschnitt in einen zweitaktigen Abschnitt mit Durezza-Harmonien über, überschrieben mit der Vortragsanweisung „Adagio“.

⁵⁴ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, a.a.O. 477, § 54.

⁵⁵ Bernd Sponheuer, „Die norddeutsche Orgeltoccata und die ‚höchsten Formen der Instrumentalmusik‘. Beobachtungen an der großen e-moll-Toccata von Nicolaus Bruhns“, in: *Schütz-Jahrbuch* 7–8 (1985/86) Kassel 1986, 137–146.

First system of the musical score, measures 1-2. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 1 features a treble staff with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter rest. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1. Measure 2 features a treble staff with a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter note G#4. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1.

Second system of the musical score, measures 3-4. Measure 3 features a treble staff with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter rest. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1. Measure 4 features a treble staff with a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter note G#4. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1.

Third system of the musical score, measures 5-6. Measure 5 features a treble staff with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter rest. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1. Measure 6 features a treble staff with a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter note G#4. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1.

Fourth system of the musical score, measures 7-8. Measure 7 features a treble staff with a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter note G#4. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1. Measure 8 features a treble staff with a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter note G#4. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1.

Fifth system of the musical score, measures 9-10. The tempo marking "Adagio" is placed above the treble staff of measure 9. Measure 9 features a treble staff with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter rest. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1. Measure 10 features a treble staff with a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a quarter note G#4. The bass staff has a half note G#2, and the lower bass staff has a half note G#1.

12 Grave

15

17 Vivace

Bsp. 6: Vincent Lübeck, „Praeludium“ E-Dur, T. 1–18.

Die sequenzierenden Vorhaltsbildungen zwischen Tenor und Pedalbaß bilden den Kern des Satzes. Ähnlich finden sich die Anweisungen „Adagio“ in drei Orgelpraeludien von Dieterich Buxtehude über kurzen Abschnitten im Durezza-e-ligature-Stil (BuxWV 139 bei Takt 58, BuxWV 141 bei Takt 87, BuxWV bei Takt 62). Wir kennen solche Erscheinungen aus den Canzonen in den *Fiori Musicali* 1635 von Girolamo Frescobaldi, wo am Ende von Durchführungsabschnitten unter der Vortragsanweisung „Adagio“ plötzlich ein vollgriffiger Satz mit Durezza-Überbindungen erscheint. Das Grundtempo kann dort beibehalten werden, die Spielweise wechselt vom *Spicco*-Anschlag in der Darstellung der Themenköpfe in eine breitere Spielweise. Bei Vincent Lübecks Adagio-Anweisung erinnert man sich an die Vortragsanweisungen und Beschreibungen des Bogenstrichs des Violinisten, die Quantz gibt:

Ein Maestoso, Pomposo, Affettuoso, Adagio spiritoso will ernsthaft, und mit einem etwas schweren und scharfen Striche gespielt seyn. Ein langsames und trauriges Stück, welches durch die Worte: Adagio assai, Pesante, Lento, Largo assai, Mesto, angedeutet wird, erfordert die größte Mäßigung des Tones, und den längsten, gelassensten, und schweresten Bogenstrich.⁵⁶

Befragen wir die Grundbedeutung von „Adagio“, so finden wir das Wort zusammengesetzt aus „ad“ und „agio“. „Agio“ bedeutet so viel wie „Bequemlichkeit, Wohlstand, Muße“; „avere agio“ „Raum haben, Zeit haben“; „dare agio“ „Raum lassen, Zeit lassen“; „prendere i suoi agi“ „sich Muße und Zeit lassen“; „stare a suo agio“ „es sich bequem machen, es gemütlich haben“. Übertragen auf die Adagio-Stellen bei Lübeck und Buxtehude bedeutet dies ein Herausnehmen des lebhaften Pulses aus dem Ablauf der Musik.

Auf die wenigen Adagio-Takte in Lübecks Praeludium folgt eine Grave-Vortragsanweisung. Auch dabei mag man sich wieder an Quantz erinnern:

Ein Sostenuto, welches das Gegenteil von dem weiter unten vorkommenden Staccato ist ... pfleget man mehrenteils mit dem Worte: Grave zu betiteln. Deswegen muß es mit einem langen und schweren Bogenstriche, sehr unterhalten und ernsthaft, gespielt werden.⁵⁷

Die von Quantz vermittelten Vorstellungen vom Bogenstrich lassen sich durchaus auf den Anschlag beim Orgelspielen und das Aushalten der Tondauer übertragen. Die gravitatischen Akkordbrechungen fordern ein Spiel mit lang ausgehaltenen Tönen.

Ein nachfolgender Abschnitt in Lübecks Praeludium trägt die Vortragsanweisung „Vivace“. Auch dazu können wir wieder Rat bei Quantz einholen:

Das Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto, Vivace ... erfordern ... einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich.⁵⁸

Übertragen auf das Orgelspiel, dürfte dies einen kurzen, scharfen Anschlag zur Erzeugung einer feurigen Spielweise bedeuten, mit einer recht offenen Tonfolge.

Zu den Möglichkeiten der Differenzierung des Anschlags und der Tondauern treten für den Organisten bei Toccata und Praeludium die Tempomodifikationen hinzu. Girolamo Frescobaldi hat in den „Avvertimenti“ zu

⁵⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Breslau 1789, Reprint Kassel 1968, 200.

⁵⁷ Quantz, a. a. O., 200.

⁵⁸ Quantz, a. a. O., 199.

seinen Toccatenbüchern von 1615 und 1627 betont, daß die Manier zum Spiel seiner Toccaten nicht streng dem Takt unterworfen sein solle, sondern das Zeitmaß – je nach dem Affekt oder dem Sinn der Worte – wie in den modernen Madrigalen bald schnell, bald langsam zu nehmen sei.⁵⁹ Johann Mattheson umreißt im Kapitel „Von der musicalischen Schreibart“ ähnliche Phänomene im Blick auf den Theaterstil:

Wir haben zwar oben gesagt, daß dieser fantastische Styl seinen Sitz in den Schauspielen hat; allein mit dem Zusatze: hauptsächlich; indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in den Zimmern sich hören zu lassen ... Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eignem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantasiren könnten? es würde ja lauter höltzernes, auswendig-gelernetes und steiffes Zeug herauskommen.⁶⁰

Es folgte dann jener häufig zitierte Abschnitt voller Matthesonscher Übertreibungen im Blick auf die Orgelpraeludien, worin ein Körnchen Wahrheit enthalten ist:

Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-, Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kann, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth ...⁶¹

VI.

In unseren Tagen mit ihrer bemerkenswerten Begeisterung für die wiederentdeckte Musik früherer Jahrhunderte und deren Ausführung auf Instrumenten der Entstehungszeit stellt sich die Frage, warum gerade für die norddeutschen Orgelpraeludien des 17. Jahrhunderts wenig Neigung zu beobachten ist, ihr historisches Klanggewand wie auch ihre ursprüngliche Bestimmung zu erforschen und dieses Wissen in die Interpretation einzu beziehen. Dies läßt sich aus dem Funktionswechsel erklären, dem die großen Orgelpraeludien unterworfen sind. Ursprünglich für den Gottesdienst bestimmt, sind sie im öffentlichen Bewußtsein der Gegenwart im Konzert verankert. Im Gottesdienst ist das Spielen eines Praeludiums durch den Organisten ein eher zurückhaltender Beitrag zu einer kultischen Feier, ein klangliches Signal, das einstimmen, öffnen und erheben soll. Im Orgelkonzert steht der Organist demgegenüber im Mittelpunkt und sucht mit seinen klanglichen Mitteln Macht über sein Publikum zu erlangen. Zwischen die ursprüngliche und die heutige Praxis hat sich zudem das 19. Jahrhun-

⁵⁹ Girolamo Frescobaldi, *Opere complete*, Bd II, *Il primo Libro di Toccate*, hrsg. von Etienne Darbellay, Milano 1977, S. XXVII.

⁶⁰ Mattheson, a. a. O., 87.

⁶¹ Mattheson, a. a. O., 88.

dert geschoben, das stark durch die Musikerpersönlichkeit Franz Liszt beeinflusst war. In seinen Virtuosenjahren war es Liszts Bestreben, die Säle mit seinem Klavierspiel zu füllen und das Publikum zu Begeisterungstürmen hinzureißen. Vom Klavier ausgehend suchte er dessen dynamische Möglichkeiten auf die Orgel zu übertragen und der Orgel eine vergleichbare dynamische Beweglichkeit abzurufen. In den „Orgelkonferenzen“, die er in den 1850er Jahren häufig an Sonntag-Nachmittagen veranstaltete, breitete er seine Ideen von abwechslungsreicher und dynamisch differenzierter Registrierung aus.⁶² Hinfort wurde in Deutschland auf der Orgel nicht nur auf den Manual- und Pedalklavaturen gespielt, sondern auch mit den Registerzügen – durch den Organisten selbst oder mit Hilfe des Registranten.

Bei der Bündelung zahlreicher Praeludien auf Compact Discs für den Liebhaber zum Genuß im Wohnzimmer ist klangliche Abwechslung gefragt. Im Dienste eines tieferen Verständnisses großer Orgelpraeludien wäre es demgegenüber sinnvoll, hinter die Ideenwelt Franz Liszts durchzudringen zur Entstehungszeit der Werke, und dies weniger im Hinblick auf die Lübecker Abendmusiken Franz Tunders und Dietrich Buxtehudes oder auch die konzertähnlichen Veranstaltungen niederländischer Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Man sollte vielmehr die Hauptaufgabe im Auge behalten, die Organisten Sonntag für Sonntag im Gottesdienst verrichten: Das Wesen der Werke aus dem ursprünglichen Zusammenhang als große Geste im Geiste des Barock zu erfassen, als Eingangsportal – eben als Praeludium in organo pleno.

⁶² Hermann J. Busch, „Entwicklungslinien des Bach-Spiels im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Acta Organologica* 17 (1984) 387–405; bes. 391f.