

**Deutschlandradio Kultur, Dienstag, 28. 11. 2006, 22.00 Uhr**

„Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln...<sup>1</sup>„

## **Die freie Improvisation als Wiege zur pianistischen Hochkultur**

### **ANMODERATION**

Im Jahr 1783 ließ der von Alter und Krankheit gezeichnete Hofmusicus Anna Amalias von Preußen, Johann Philipp Kirnberger, noch einmal ein letztes Traktat drucken. Damit händigte er seiner Nachwelt nach eigenem Bekunden nichts weniger aus, als den „*Schlüssel*“ zu jenen „*musicalischen Geheimnissen*“, mit deren Hilfe es dem eifrigen Scholaren schon nach kurzem Studium möglich sein sollte, eigene „*Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*“.

So wunderbarlich sich des Meisters hemdsärmeliger Vorsatz heute auch anhört: Einem einigermaßen belesenen Musiker aus Kirnbergers Epoche wird all dies nicht wirklich neu vorgekommen sein.

Schon 1698 hatte Andreas Werckmeister behauptet, dass „*rechtschaffene Musici [...] mehr davon*“ hielten „*wann einer ex tempore vor sich etwas rechtes auf dem Clavier machen kan / als daß er sich gar zu sehr an die Tabulatur binde.*“ Hinter der liebenswürdig verquasteten Sprache verbirgt sich eine Aussage, die unser modernes Bild vom barocken Musizierbetrieb im Handumdrehen auf den Kopf stellen könnte. Werckmeister behauptet nämlich nichts weniger, als dass es im 17. Jahrhundert noch vollkommen unter der Würde eines professionellen Musikers gewesen wäre, nach Noten zu spielen. Die besondere Kunst bestand nach seinen Worten vielmehr im freien „*Extemporiren*“. Sollte der Schreiber recht behalten, dann hätte alles, was wir heute zu den stilprägenden Großwerken der Klavierliteratur aus dieser Zeit zählen, damals im besten Fall zur gehobenen Schülerliteratur gezählt. Hören Sie dazu eine Sendung von Wolfgang Kostujak.

### **SENDUNG**

MUSIKZUSPIELUNG: MITGESANDTE CD, TRACK 1

Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata XX

Quelle: „Sweelinck: Der Organistenmacher“, Léon Berben – Edition Raumklang, LC 05068

Wiedergabe: nach 0:27 unter fortlaufenden Text blenden

### **HAUPTSPRECHER**

In Amsterdam lebte zwischen 1577 und 1621 ein Organist namens Jan Pieterszoon Sweelinck. Die Orgelkonzerte, die er Tag für Tag in der Oude Kerk<sup>2</sup> spielte, waren ein beliebter Treffpunkt für alle, die in Amsterdam wohnten und ein Anziehungspunkt für jeden, der zu Besuch kam.

Einmal angenommen, die alte Orgel stünde nach wie vor an ihrem Platz, dann wäre Sweelincks Nachfolger, der sich heute mit einem Stapel von seinen Werken an das Instrument setzte, früher oder später eine böse Überraschung sicher.

---

<sup>1</sup> Johann Ph. Kirnberger : « Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln », Birnstiel (Berlin) 1783

<sup>2</sup> Aussprache: Oude Kerk (wie deutsch gelesen), eine Aussprachehilfe in „amtlichen“ „Phonetic Symbols“ kann ggf. als pdf nachgereicht werden

Vieles von dem, was Sweelinck je an Orgelwerken zu Papier gebracht hatte, war auf seinem eigenen Instrument nämlich überhaupt nicht spielbar. Mal machte die Stimmung dem Interpreten einen Strich durch die Rechnung, dann wieder reichte der Tonumfang der Klaviaturen nicht aus.

Sollte die Muse den Meister beim Komponieren so sehr geküsst haben, dass der bärtige Herr mit der Halskrause kurzfristig das Bewusstsein für seine Alltagswelt verloren hatte?

Gewiss, zu Beginn des 17. Jahrhunderts war man nirgendwo zimperlich mit der Aufführung niedergeschriebener Werke. Der Organist vom Petersdom in Rom und Zeitgenosse Sweelincks, Girolamo Frescobaldi, etwa schreibt im Vorwort zum ersten Buch seiner Toccaten:

ZITATOR

*„In den Toccaten habe ich (...) beachtet, dass (...) man einen jeden Abschnitt für sich spielen kann, einen vom anderen getrennt, damit der Spieler da abschließen kann, wo immer er es für richtig hält, ohne die Verpflichtung, alles zu Ende zu bringen.“<sup>3</sup>*

HAUPTSPRECHER

Michael Praetorius ging sogar so weit, dass er seinen Kollegen im Jahr 1619 empfahl, Moll- statt Durakkorde zu greifen, wenn die große Terz in der jeweiligen Orgelstimmung allzu schauerlich geklungen hätte. Alternativ riet er dazu, die verstimmten Töne mit speziellen Verzierungen bis zur Unkenntlichkeit zu verschleiern.

ZITATOR

*„Wenn (...) das **H** mit dem **fis** und in der Mitten die Tertia major, das **dis** (welches etwas zu jung und zu hoch) und also dargegen falsch ist / gegriffen werden muß, so muß nicht ein Organist solches mit fleiß durchsehen und überschlagen / sondern auch gute acht haben / daß er entweder die tertiam minorem, das **d** tangire / oder aber mit scharffen mordanten es also vergütte / damit die Dissonantz so eigendlich nicht observiret und gehöret werde.“<sup>4</sup>*

HAUPTSPRECHER

Die Anweisungen richten sich allem Anschein nach an Interpreten, deren Instrumente nicht mit den Beschaffenheiten kompatibel waren, die ein niedergeschriebenes Stück voraussetzte. Aber der Umstand, dass ein Komponist wie Sweelinck selbst kopfschüttelnd vor seiner eigenen Orgel gestanden haben könnte, um festzustellen, dass sich seine Stücke nicht darauf spielen lassen, gibt Rätsel auf.

Der niederländische Cembalist und Organist Léon Berben ist dieser Frage nachgegangen. In einem Artikel für die Den Haager Fachzeitschrift „Het Orgel“<sup>5</sup> präsentierte er unlängst einen Lösungsansatz, der unter den Organisten in Holland für erregte Diskussionen gesorgt hat.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Girolamo Frescobaldi: „Il primo libro di toccate“, Rom 1616

<sup>4</sup> Michael Praetorius: „Syntagma Musicum“, Teil III, Wolfenbüttel 1619, S. 81

<sup>5</sup> Aussprache: Hätt O:rchel, eine Aussprachehilfe in „amtlichen“ „Phonetic Symbols“ kann ggf. als pdf nachgereicht werden

## O-TON BERBEN, MITGESANDTE CD, TRACK 2

„Es wurde viel improvisiert...“, Gesamtlänge 0:41

### HAUPTSPRECHER

Tatsächlich existieren in den Quellen bis zum 18. Jahrhundert zahlreiche Aussagen über das Wirken improvisierender Tastenspieler.

Johann Mattheson leitete die Berufungskommission, als sich im Herbst des Jahres 1725 eine stattliche Anzahl Musiker um die Stelle des Hamburger Domorganisten bewarb. In seiner „Großen Generalbass-Schule“ beschreibt er das Pflichtprogramm der Kandidaten.

### ZITATOR

*[Erstens:] Aus freiem Sinn kurtz zu präludiren; doch nichts studiertes / welches man gleich hören wird. (...).*

*[Zweitens:] Den Choral: Herr Jesu Christ / du höchstes Gut (...) auf das beweglichste / (...) zu tractiren (...)*

*[Zum Dritten:] [Ein] Fugenthema aus dem Stegreiff / wol durch- und auszuführen (...).*

*[Desweiteren] Eine ausgesuchte Sing-Arie / (...) / mit dem General-Baß / bey dem ersten Anblick recht und wol zu begleiten (...).“*

*[Und schließlich:] Mit einer kurtz gefassten Ciacona<sup>7</sup> / (...) / zu schließen / und das volle Werck dazu zu gebrauchen (...).“<sup>8</sup>*

### HAUPTSPRECHER

Bei dem Fugenthema, das von den Kandidaten „aus dem Stegreiff“ durchgeführt werden sollte, handelte es sich um ein ganz besonderes Stück. Zur Zeit, in der Mattheson die Prüfungsordnung für die Bewerber am Dom seiner Heimatstadt festlegte, rankte sich um die zweieinhalbtaktige Melodie längst eine schillernde Legende. Fünf Jahre zuvor hatte in Hamburg nämlich schon einmal jemand eine Fuge zu diesem Thema improvisiert.

## MUSIKZUSPIELUNG, MITGESANDTE CD, TRACK 3

Johann Sebastian Bach - Fuga in g-moll, BWV 542

Quelle: Bach – Organ Works, Vol. 1 Ton Koopman (Orgel), Teldec („Das alte Werk“), LC 6019

---

<sup>6</sup> Artikel: „Een ander idee: Sweelinck schreef zijn klavierwerken als studiemateriaal – leerlingen speelden ze op hun klavechord“, in „Het Orgel, Nr. 101, 2005/03“

<sup>7</sup> Aussprache: Tschakonna (Betonung auf die zweite Silbe), eine Aussprachehilfe in „amtlichen“ „Phonetic Symbols“ kann ggf. als pdf nachgereicht werden

<sup>8</sup> Johann Mattheson: „Große Generalbass-Schule“, Hamburg 1731 (S. 34f.)

Wiedergabe: nach 1:01 unter fortlaufenden Text blenden

## HAUPTSPRECHER

Im November des Jahres 1720 hatte Johann Sebastian Bach sich um den Organistenposten der St. Jakobikirche von Hamburg beworben. Obwohl er dort am Ende gar nicht erst vorspielte, nutzte er als Gast der Elbmetropole doch die Gelegenheit, alle Orgeln in den Hauptkirchen kennen zu lernen. Dabei stattete er auch dem weit über siebzigjährigen<sup>9</sup> Organisten von St. Katharinen, Johann Adam Reincken, einen Besuch ab. Zwei geschlagene Stunden soll Bach an der 48 Register starken dreimanualigen Orgel – unter anderem mit der Improvisation einer Fantasie über den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ und der von Mattheson zitierten Fuge in g-moll – verbracht haben, dessen Thema vermutlich einem alten niederländischen Volkslied mit dem Titel „Ik ben gegroet“<sup>10</sup> folgt und in diesem Sinne als Hommage an den Halbholländer Reincken gedacht gewesen sein könnte.

In Johann Adam Hillers Bach-Biografie aus dem Jahr 1784 liest sich die Episode so:

## ZITATOR

*„Der Organist, Reinke, der beynahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besonderm Vergnügen zu, und machte ihm am Ende das Compliment: ‚Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben; ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebt.‘“<sup>11</sup>*

## HAUPTSPRECHER

Hillers schöne Geschichte kursiert bis heute als frei zitiertes Bonmots unter den Bach-Exegeten und Biografen. Dabei wechselt der Wortlaut Reinckens schon wenige Jahre nach seiner frühesten Niederschrift ebenso unverdrossen wie die Erklärung dafür, was er wohl mit dem Wort „Kunst“ gemeint haben könnte. In Johann Hercules Haidts „Neuen historischen Hand-Lexikon“ aus dem Jahr 1790 etwa ist es „die Kunst Orgel zu spielen“,<sup>12</sup> während in Johann Nicolaus Forkels Bach-Biografie ganz eindeutig von der Kunst der Improvisation die Rede ist:

## ZITATOR

*„Wenn Joh[ann] Seb[astian] Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgendein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, dass es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden gespielt hätte. (...) Dieß ist eigentlich diejenige Orgelkunst, welche der alte Reincken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in Joh[ann] Seb[astian] Bach nicht nur noch lebte, sondern die höchste Vollkommenheit erreicht hatte.“<sup>13</sup>*

<sup>9</sup> nach überholten älteren Meinungen, die auf Matthesons Ausgabe zu Niedts „Handleitung“ aus dem Jahr 1721 (S. 177) fußen, war Reincken zu diesem Zeitpunkt bereits „96 Jahr alt“. Neuere Forschungen belegen, dass Reincken ca. zwanzig Jahre später geboren wurde, als bisher angenommen, d. h. dass er in dem Moment, als ihm Joh. Sebastian Bach vorspielte ca. 76 Jahre alt gewesen sein muss.

<sup>10</sup> Aussprache: Ik bän chechruut („r“ rollen), eine Aussprachehilfe in „amtlichen“ „Phonetic Symbols“ kann ggf. als pdf nachgereicht werden

<sup>11</sup> zitiert aus: Bach-Dokumente III, 895, S. 399

<sup>12</sup> Bach-Dokumente III, 904, S. 413

<sup>13</sup> Johann Nicolaus Forkel: Johann Sebastian Bach – Leben, Kunst und Kunstwerke“, Leipzig 1802, S. 40

## HAUPTSPRECHER

Die wirklich spektakuläre Leistung Bachs an der Orgel bestand für seine Zeitgenossen offensichtlich weniger im Spiel niedergeschriebener Musikstücke als vielmehr in der Qualität seiner Improvisation. Johann Nicolaus Forkel hatte schon während seiner Studienjahre einen regen Kontakt zu Carl Philipp Emanuel Bach gesucht, und auf diese Weise dürften die meisten seiner fachlichen Informationen aus dessen unmittelbarem Erlebnisbereich stammen.

Vor dem Hintergrund von Forkels Text und angesichts der Pflichtprogramme von Organistenamts-Anwärtern im 17. und 18. Jahrhundert lesen sich die Titelseiten von vielen bach'schen Werken völlig neu. So etwa der Vermerk auf dem „*Orgel-Büchlein*“.

## ZITATOR

*„Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Chorale das Pedal gantz obligat tractiret wird.“<sup>14</sup>*

## MUSIKZUSPIELUNG, MITGESANDTE CD, TRACK 4

Johann Sebastian Bach - „Es ist das Heil uns kommen her“, BWV 639

Quelle: J. S. Bach – Orgelbüchlein / Petit Livre d'Orgue, René Saorgin, harmonia mundi france, LC 7045

Wiedergabe: ganz (1:01)

## HAUPTSPRECHER

Genau wie im Fall „Sweelinck“, stellt sich auch bei Johann Sebastian Bach das Problem, dass eine große Anzahl seiner niedergeschriebenen Orgelwerke nicht auf seinen eigenen Dienstinstrumenten darstellbar gewesen ist, weil dazu entscheidende Töne in den Klaviaturen und vor allem im Pedal gefehlt haben. Sollte es sich bei ihnen in ähnlicher Weise um Studienlektüre gehandelt haben, wie Léon Berben dies im Zusammenhang mit Sweelinck konstatiert?

Beim Blick auf die Oeuvres der Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts wird klar: Die Menge an niedergeschriebener Sololiteratur eines Meisters für Klavierinstrumente hing unmittelbar mit der Menge an Schülern zusammen, die sich um den jeweiligen Lehrherrn scharten.

Von Georg Friedrich Händel, der zwischen 1720 und 1759 allenfalls eine Handvoll nachweisbarer Eleven am Cembalo hatte, ist etwa nur ein Bruchteil dessen an Claviermusik überliefert, was sich von seinem altersgleichen, schüler- und kinderreichen Kollegen Bach erhalten hat.

---

<sup>14</sup> Frontispiz der Handschrift, signiert mit: „Joanne Sebast. Bach pro titulo Capellae Magistro S.P.R. Anhaltini Cotheniensis“

Wenn wir den Zeitzeugnissen glauben, dann hielt sich ein Cembalist vom Format Bachs oder Händels ohnehin nicht all zu gern mit dem Komponieren von Piècen fürs Clavier auf, solange ihm kein Auftraggeber oder keine allzu große Schar lernbegieriger Scholaren im Rücken saß.

Die wahre Passion des Berufsmusikers bestand auch bei der Cembalomusik vielmehr in der Improvisation. Denn „*rechtschaffene Musici*“ hielten spätestens seit Andreas Werckmeister weit „*mehr davon* /...

ZITATOR

...wann einer *ex tempore* vor sich etwas rechtes auf dem Clavier machen kann“.<sup>15</sup>

HAUPTSPRECHER

Der Grund dafür besteht mit den Worten von Johann Mattheson darin, dass...

ZITATOR

„...*sinnreich und ohne Anstoß zu präludiren* [also zu improvisieren] *vielmehr heißt, als* [die Tasten zu] *treffen, und alles, was einem vorgeleget wird, wegzuspielen.*“

HAUPTSPRECHER

Und so kommt es, dass nach dem Urteil der Musikverständigen im Barock erst die Fähigkeit zur Improvisation den Weg zum „*höchsten practischen Gipffel in der Music*“<sup>16</sup> eröffnet, ganz gleich, ob wir nun vom Cembalo sprechen, oder von der Orgel.

Inzwischen machen nur noch wenige Spieler Gebrauch von der alten Gepflogenheit, verzierte Wiederholungen und Doubles zu Tanzsätzen ihrer augenblicklichen Eingebung beim Spiel zu überlassen, oder niedergeschriebene Klaviersuiten durch improvisierte Präludien einzuleiten. Dabei diente der Begriff des „*Präludirens*“ bis weit ins neunzehnte Jahrhundert dazu,...

ZITATOR

„...eine *jede Fantasie aus dem Stegreife zu benennen, welche die Tonkünstler oft vor dem Anfange einer Musik, oder eines [...] Tonstückes hören lassen...*“<sup>17</sup>

HAUPTSPRECHER

Der Cembalist Siegbert Rampe unternahm in seiner Ersteinspielung von den bislang unbekanntem Cembalosuiten Johann Jacob Frobergers den Versuch, die Zyklen durch solche eigenen Fantasien einzuleiten.

---

<sup>15</sup> Andreas Werckmeister: *Die Nothwendigsten Anmerckungen und Regeln wie der Bassus Continuuus oder General-Baß wol könne tractiret werden*, Aschersleben 1698

<sup>16</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 478

<sup>17</sup> Heinrich Christoph Koch: „*Musikalisches Lexikon*“ (1802), Artikel »Präludiren«, Sp. 1167

## MUSIKZUSPIELUNG, MITGESANDTE CD, TRACK 5

Rampe – Improvisation – Praeludium in d-moll

Quelle: „Johann Jacob Froberger – The Unknown Works“, Siegbert Rampe, Darbringhaus & Grimm, LC 06768

Wiedergabe: nach 0:37 unter fortlaufenden Text blenden

### HAUPTSPRECHER

Französische Komponisten des 17. Jahrhunderts haben in diesem Sinne einen hybriden Werktyp zwischen Improvisation und Komposition mit einer eigenen Notenschrift für das Spiel von Präludien generiert. Dabei sind nacheinander alle Töne aufgeschrieben, die das Werk enthalten soll. Der Rhythmus ist aber dem Spieler vollkommen freigestellt, und an vielen Stellen macht die Niederschrift auch nur ungefähre Angaben darüber, wie lange die jeweiligen Töne ihre nachfolgenden Anschläge überlappen. Das Oeuvre Louis Couperins liefert zahlreiche Beispiele für solche „*Préludes non mesurés*“<sup>18</sup>.

## MUSIKZUSPIELUNG, MITGESANDTE CD, TRACK 6

Louis Couperin – Prelude in C-dur

Quelle: „Louis Couperin – Suiten und Pavane“, Gustav Leonhardt, Harmonia mundi, LC 0761

Prélude in C-dur (Gesamtlänge 3:25)

Wiedergabe: nach 0:56 unter fortlaufenden Text blenden

### HAUPTSPRECHER

Auch außerhalb Frankreichs übten sich die Schüler dieser Zeit keineswegs ausschließlich durch das Studium von Traktaten und aufgeschriebenen Stücken in der Kunst des Extemporierens.

Ein weiterer Weg bestand in der solistischen Continuo-Improvisation. Hier sind nur Basslinien aufgeschrieben. Ziffern stellten – wie die Akkordsymbole im Jazz – den harmonischen Verlauf der restlichen Stimmen dar. Eine stattliche Anzahl überlieferter Bassfiguren des 17. Jahrhunderts belegt die Begeisterung, mit der vor allem Musiker romanischer Länder über standardisierten Harmoniefolgen, wie dem „Fandango-“, dem „Follia-“ oder dem „Ruggierobass“ improvisiert haben.

Auch wenn das „Basso Continuo“-Spiel damals vorzugsweise zur Begleitung anderer Instrumente diente, gibt es Zeugnisse einer Generalbasspraxis, die sich selbst so sehr genügte, dass es eines weiteren Instrumentes gar nicht bedurfte.

Die frühesten Belege dieses sogenannten „*Partimento*“-Spiels führen uns ins Italien zur Zeit des mittleren Barock, die letzten reichen bis zu Friedrich v. Droste Hülshoff ins 19. Jahrhundert.

Das „*Partimento*“ bot ideale Bedingungen, einem Musiker den Weg zur freien Improvisation zu ebnet. So finden wir etwa in Friedrich Erhard Niedts Schule „*Der Generalbass in der musikalischen Komposition*“ ganze Suiten, von denen der Klavierschüler lediglich den Bass zu sehen bekam. Niedt selbst resümiert den Segen seines pädagogischen Plans.

---

<sup>18</sup> Aussprache: Prelüds no: mesüree, eine Aussprachehilfe in „amtlichen“ „Phonetic Symbols“ kann ggf. als pdf nachgereicht werden

ZITATOR:

„Also habe ich dir / geehrter Leser [...] eine recht leichte Manier gezeiget und erkläret / wie du den General-Baß / und die darüber geschriebene Zahlen / vielfältig variiren / und durch emsigen Fleiß tausenderley Inventiones dadurch erlangen / auch / wie du endlich / aus einem schlechten [Aussprache wie „schlichten“] General-Baß / alles machen könntest / was du nur verlangest / als: Praeludia, Ciaconen / Allemanden / &c[etera]“

MUSIKZUSPIELUNG, MITGESANDTE CD, TRACK 7

Dritter Satz aus der Sonata Seconda in C-dur von Bernardo Pasquini, Attilio Cremonesi & Alessandro de Marchi (Cembalo)

Quelle: „Sonate a due Cimbali, 1704, Attilio Cremonesi & Alessandro de Marchi“, Symphonieaufnahmen (SY 91S06)

Wiedergabe: ganz (0:34)

HAUPTSPRECHER

Seit der blinde Nürnberger Organist Conrad Paumann im Jahr 1452 das „*Fundamentum Organisandi*“ in die Feder seiner Schreiber diktieren hatte, waren im deutschen, italienischen und spanischen Sprachraum aber auch zahlreiche Lehrwerke zur melodischen Improvisation entstanden. Silvestro Ganassis „*Opera intitulata Fontegara*“ und das „*Tratado de glosas*“ aus der Feder des herzoglichen Kapellmeisters von Alba, Diego Ortiz, lösten in Europa des 16. Jahrhunderts eine regelrechte Welle von Lehrwerken zur verzierenden Melodiebildung aus.

Die besondere Kunst bestand aber zu Anfang des 18. Jahrhunderts eher in der mehrstimmigen, kontrapunktischen Improvisation. Was uns heute ungläubige Bewunderung abringt, das beschreiben Thomas Balthasar Janowka und Johann Gottfried Walther unter dem Namen „*Contrapunctus Extemporalis*“ zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch wie einen Breitensport.

ZITATOR

„*Contrapunctus Extemporalis* (...) ist, wenn jemand eine Melodey bloß aus natürl[ichem] Triebe, und nicht nach der Kunst, vor sich erdichtet: dergleichen die Handwercks-Leute über ihrer Arbeit öfters zu thun pflegen.“<sup>19</sup>

HAUPTSPRECHER

Wenn schon Handwerker in der Lage waren, während ihrer Arbeit mehrstimmig miteinander so gediegen zu „*extemporieren*“, dass ihnen dieser Zeitvertreib einen eigenen Stilbegriff in zwei maßgeblichen Enzyklopädien

---

<sup>19</sup> Johann Gottfried Walther: „*Praecepta der musicalischen Composition, Tome I*“, Weimar 1708, S. 115f.

der Epoche einbrachte, um wie viel kunstreicher müssen dann die „*Contrapuncti extemporales*“ ausgefallen sein, die im Umfeld von Sweelinck, Reincken oder Bach zu hören gewesen sind?

Es gibt Versuche, solche Augenblicke zu reanimieren. Der Professor für Orgelspiel am „*England Conservatory of Music*“ in Boston, William Porter, hat sich mit dem Spannungsfeld zwischen Musikk Niederschrift und Improvisationspraxis im 17. Jahrhundert befasst. Inspiriert vom Geist des Sweelinck-Schülers Heinrich Scheidemann hat Porter mehrere Versetten des Magnificats im achten Ton improvisiert.

#### MUSIKZUSPIELUNG, MITGESANDTE CD, TRACK 8

Magnificat VIII. Toni, Improvisation von William Porter, Verse 2: Choral in Soprano and Bass

Quelle: „An Organ Portrait“, William Porter, Proprius, keine LC – Nummer vorhanden, stattdessen Seriennummer PRCD 9102, Proprius Musik, AB, Stockholm, Schweden

Wiedergabe: entweder ganz (3:23) oder nach 2:05 unter fortlaufenden Text blenden

#### HAUPTSPRECHER:

Die Improvisationen Porters mögen im Geist der alten Epoche entstanden sein, aber ihr Erfinder ist unweigerlich Kind einer Zeit, der die dreieinhalb Jahrhunderte nach Scheidemann weit näher stehen als die Hörgewohnheiten des Altmeisters selbst. Sollte Werckmeisters Aussage wahr sein, nach der „*rechtschaffene Musici*“ anno 1698 „*mehr davon*“ hielten, zu improvisieren, als streng nach Noten zu spielen, dann gibt die niedergeschriebene „alte Musik“ für Tasteninstrumente bei aller historisch-kritischen Korrektheit bestenfalls das Abbild eines didaktischen Leitfadens wieder, nie aber das musizierte Klangereignis selbst und schon gar nicht die Seele ihrer Ära.

#### O-TON BERBEN 2 „Das Dilemma...“, MITGESANDTE CD, TRACK 9, Gesamtlänge 0:36

Mag sein, dass der Zugang zur Klangwelt der Altmeister sich heute am leichtesten durch das Spiel von Notenniederschriften ebnen lässt. „Historisch“ ist diese Aufführungspraxis aber ganz offensichtlich nicht. Lesen wir die Dokumente der Zeit recht, bestand damals noch ein unverbrüchlicher Einklang zwischen einem Virtuosen und dem, was er spielte. Dagegen trägt der Wunsch, musikalische Praktiken zu normieren und Spieltechniken zu zertifizieren ganz eindeutig die Handschrift einer Epoche, deren Wertbegriff auf die Reproduzierbarkeit gesicherter Qualitäten und verbriefter Erkenntnisse angelegt ist.

Paradoxerweise gewährleistet heute allein editorische Akribie und eine strikte Arbeitsteilung zwischen dem Komponisten und seinem Interpreten den objektiven Zugang zu einer Epoche, deren Hauptfiguren selbst viel lieber „Augenblickskunst“ schufen, als Stücke zu schreiben oder sich all zu fest an ihre Tabulaturen zu binden. Das Wissen darum, dass der aufführungspraktische Ansatz vor dreihundert Jahren ein vollkommen anderer war als heute, entbindet die modernen Musiker nicht von ihrer Sorgfaltspflicht, aber es legt den Musikschaffenden unserer Zeit neuen Blickwinkel auf die Geschichte nahe.

#### MUSIKZUSPIELUNG, MITGESANDTE CD, TRACK 10

Johann Ulrich Steigleder – Auff Toccata Manier

Quelle: "Johann Ulrich Steigleder: Complete Organ Works", Léon Berben (Orgel)

Aeolus, LC 02232, Wiedergabe: Auf Ende der Sendung fahren und von hier aus leise unter den Rest des Textes blenden.

#### HAUPTSPRECHER

Wer sich traut, mit Girolamo Frescobaldi über die dramaturgische Überflüssigkeit von diesem oder jenem Teil einer alten italienischen Toccata nachzudenken, oder in Gesellschaft von Friedrich Erhardt Niedt „*Praeludia, Ciaconen und Allemanden*“ aus schlichten Bässen zu ersinnen, dem dürften auch die „*allerhand Arten einen Choral durchzuführen*“ in der Lesart Johann Sebastian Bachs keine größeren Schwierigkeiten machen. Und spätestens an dieser Stelle verliert Kirnbergers Appell an die Pianisten, eigene „*Sonaten aus'm Ärmel zu schüddeln*“ den allerletzten Rest des Verschrobenen.