

GMTH Proceedings 2019

herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Immanuel Ott

Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse

19. Jahreskongress | 19th annual conference
Gesellschaft für Musiktheorie
Zürich 2019

herausgegeben von | edited by
Philippe Kocher



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Christian Groß

Notation, Interpretation, Improvisation

Freigaben der Notation im *stylus phantasticus* der norddeutschen Orgelmusik

ABSTRACT: Wie gerecht kann eine historisch gewachsene Notationsform einem bestimmten Stil und seiner Ausführung werden? Im sogenannten *stylus phantasticus* des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts wird ein freies Spiel gefordert, während aber gleichzeitig ›konventionell‹ notiert wird. Bisherige Beiträge zu diesem Themengebiet stellten vor allem die kompositorische Freiheit dieses Stils in den Mittelpunkt und bezogen sich in Interpretationsfragen auf die Ausführung rhetorischer Figuren. Im Folgenden soll – was zunächst viel basaler erscheinen mag – zusätzlich das Verhältnis von interpretatorischer Freiheit zur Taktmaßnotation untersucht werden, wofür zwei Beispiele musikalischer Interpretation herangezogen werden. Diese Analysen sollen zeigen, wie nah bzw. weit entfernt das (vom Komponisten / von der Komponistin vermutlich intendierte) klangliche Resultat von der eigentlichen Notation ist.

To what extent can a type of notation that has developed over time do justice to a specific musical composition style and its execution? In the so-called *stylus phantasticus* of the late 16th and 17th centuries, free playing is demanded, while at the same time ‘conventional’ notation is used. Previous contributions to this subject have focused on freedom in terms of composition and the execution of rhetorical figures. In the following, the relationship between freedom of interpretation and metrical notation will also be examined (which may at first seem much more basic), taking into account two different recordings. Their analysis will show how close or far away the acoustic result (as presumably intended by the composer) is from what is actually notated.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Interpretation; interpretation; Norddeutsche Orgelmusik; northern German organ music; Notation; notation; *stylus phantasticus*

Eine der frühesten Quellen, in der sich der Begriff *stylus phantasticus* findet, ist Athanasius Kirchers *musurgia universalis* aus dem Jahre 1650. Dort wird dieser Stil als Abkömmling des *stylus theatralis* bezeichnet und als freie instrumentale Schreibart ohne Text und ohne »Thema« klassifiziert.¹ Die Formen Fantasie, Ricercar, Sonate und Toccata, in denen der *stylus phantasticus* vorzufinden sei, las-

1 Kircher 1650, 90.

sen zudem vor allem auf tasteninstrumentales Repertoire schließen. Zusätzlich finden sich bei Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) Hinweise auf die improvisatorische Herkunft des Stils (»ex tempore«) sowie seine Eignung auch für Kirchen- und Kammermusik. Weiter gibt Mattheson an, dass die Freiheiten dieses Stils in der Unabhängigkeit von Tempo, Tonart – er regt an, Stücke in anderen als der anfänglichen Tonart enden zu lassen –, Melodie, Text, Thema/Subject, Ein- und Vielstimmigkeit lägen.² Werke des *stylus phantasticus* bänden sich nur an harmonische Abläufe und hätten zum Ziel, durch zahlreiche »künstlichste[n] Schmückungen« zu gefallen und in »Verwunderung [zu] versetzen«.³ Mattheson verortet den Stil in Italien, während er jedoch neben den Organisten Claudio Merulo und Michelangelo Rossi auch den Deutschen Johann Jakob Froberger nennt, der als Schüler Frescobaldis mit der Stilistik vertraut war und diese durch zahlreiche Reisen auch in anderen Regionen bekannt machte.

Wie soll nun ein solcher Stil notiert werden, dessen Gesetzmäßigkeiten quasi nur durch das Fehlen diverser Parameter, vor allem dem der zeitlich eindeutigen Gestaltung, bestimmt wird? Eine Lösung zeigt sich in der Notationsweise der sogenannten »Préludes non mesurés«, wie sie im französischen Raum im 17. Jahrhundert üblich waren⁴ (Notenbsp. 1).

6

Prélude
la mineur

Notenbeispiel 1: Louis Couperin, Prélude en la mineur »à l'imitation de Mr. Froberger«, sogenanntes »Prélude non mesuré«, Beginn.

2 »Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz- Sing- und Spiel-Art, die man nur erdenken kann, [...] da man sich weder an Worte noch Melodie; obwol an Harmonie, bindet, [...] ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons [...]; ohne förmlichen Haupt-Satz und Unterwurf, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig bald zögernd; bald einbald vielstimmig [...].« (Mattheson 2012, 160).

3 Ebd.

4 Moroney 2001.

Zur Entstehung und Interpretation dieser Präludien existiert eine umfangreiche Forschung.⁵ Da aber an dieser Stelle die Grenzfälle innerhalb der Taktmaßnotation untersucht werden sollen, muss dieses Gebiet hier ausgeklammert werden. Festzuhalten bleibt, dass nicht mensurierte Kompositionen ein nachgeordnetes Produkt der Auseinandersetzung mit dem *stylus phantasticus* waren, dem Froberger bei französischen Komponisten wie Louis Couperin, Nicolas Lebègue etc. zu Bekanntheit verhalf,⁶ die ursprüngliche Notation jedoch immer noch eine metrisch gebundene war. An zwei Punkten ließ sich schon zu früherer Zeit ablesen, dass gewisse Passagen eines Stücks ohne Rücksicht auf das Tempo auszuführen waren: Entweder wurde dies durch zusätzliche Bezeichnungen wie *con discrezione*⁷ angezeigt oder durch Modifikation der bestehenden Notation. Durch letztere entstanden einige Grenzfälle, die nun näher untersucht werden sollen.

Zunächst fungiert Notation an einigen Stellen nur noch als Platzhalter für bestimmte musikalische Elemente. Typisch ist etwa die Ausformulierung der Verzierung von Trillern, den sogenannten *groppi* (Notenbsp.2), wobei die ›strenge‹ Notation von der geforderten freien, improvisatorisch-expressiven Ausführung divergiert. Im Zusammenhang mit der Spielweise schreibt Carl Philipp Emanuel Bach:

Sie [die Manieren] hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmercksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrag [...]. Alle Manieren erfordern eine proportionierte Verhältniß mit der Geltung der Note, mit der Zeit-Maasse und mit dem Inhalte des Stücks.⁸

Die Notationsweise, Triller auszuschreiben, rührt von einer italienischen Praxis her, was sich eindrücklich in Notenbildern von Toccaten zeigt (Notenbsp.3). Ähnlich verhält es sich bei der Verzierung des *ribattuta*⁹ (wiederholter Anschlag), bei dem die Notation nur eine einfache Beschleunigung der Anschläge abbildet, die genaue Geschwindigkeit jedoch dem/der Interpret*in obliegt (Notenbsp.4). Dieses

5 Vgl. u. a. Blum 1996, Hamer 2011.

6 Collins 2005, 97.

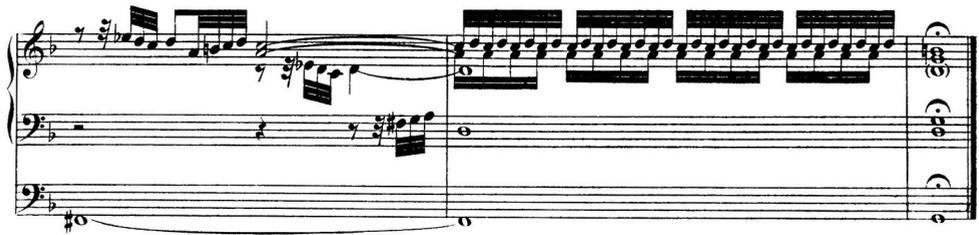
7 Mattheson 2012, 161.

8 Bach 1753, 51–58.

9 Im Folgenden orientiere ich mich an der mittlerweile üblich gewordenen Terminologie zur Bezeichnung rhetorischer Figuren, so zu finden bei Laukvik 2006, Schneider 2019 u. a.

Element wird aufgrund seiner Notation allgemein ebenfalls zu den »willkürlichen Manieren« gezählt und fällt damit in eine Kategorie von Verzierungen, deren freie Ausführung bereits thematisiert wurde:

Sie [die Verzierungen] machen die zweyte Hauptklasse aus, und bestehen oft aus vielen Tönen, Läufern u. dgl. Da diese weniger bestimmten Manieren größtentheils von der Willkühr des Spielers abhängen, so mögen sie zufällige oder willkürliche Verzierungen heißen.¹⁰

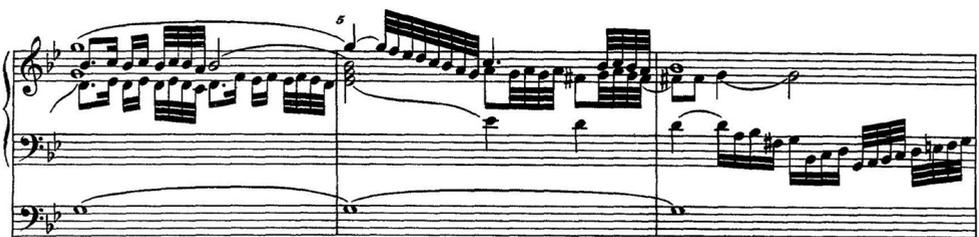
Musical score for Dieterich Buxtehude's Präludium in g, T. 157-159. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. A prominent trill is shown in the upper right section of the score, with a circled '3' indicating the number of notes in the trill.

Notenbeispiel 2: Dieterich Buxtehude, Präludium in g, BuxWV 149, T. 157–159, Ausnotierung des Trillers (T. 158).

Per l'Organo da sonarsi alla levatione

Musical score for Girolamo Frescobaldi's Toccata Quarta (secondo libro), T. 1-3. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. The score is annotated with trills, showing how they are represented by small note values.

Notenbeispiel 3: Girolamo Frescobaldi, Toccata Quarta (secondo libro), T. 1–3, Darstellung von Trillern durch kleine Notenwerte.

Musical score for Dieterich Buxtehude's Präludium in g, T. 4-6. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. A ribattuta is shown in the upper right section of the score, with a circled '5' indicating the number of notes in the ribattuta.

Notenbeispiel 4: Dieterich Buxtehude, Präludium in g, BuxWV 148, T. 4–6, Ausnotierung des *ribattuta* (T. 4).

¹⁰ Vgl. Türk 1789, 237.

Weitere angedeutete zeitliche Freiheit zeigt sich in der Notierung von Läufen, *tirate*, entweder durch stufenweise Beschleunigung, während dies wohl eher ein organisches Beschleunigen und Verlangsamten meint, oder durch Überbindungen einer längeren Note, was ebenfalls mit einer Art Anlauf auszuführen ist. Dazu erläutert Girolamo Frescobaldi im Vorwort zur Ausgabe seiner Toccaten, Canzonen etc. die Ausführung des *stylus phantasticus* genauer: Der Takt solle »bald schmachtend, bald schnell und sogar in der Luft innehaltend geführt« werden.¹¹ Letzteres ergibt sich durch die Figur der *abruptio* und ihrer Ausführung: Durch ein plötzliches Ende reißt ein musikalischer Gedankengang förmlich ab (Notenbsp. 5).



Notenbeispiel 5: Dieterich Buxtehude, Präludium in F, BuxWV 145, T.122–124, *abruptio* in gleichen Notenwerten (T.123.3f.).

Das benannte Innehalten lässt sich an ebensolchen Stellen durch eine kleine Zäsur vor der Fortsetzung des Spiels darstellen. Des Weiteren kennt der *stylus phantasticus* auch Hinzufügungen zur konventionellen Notation. An einigen Stellen innerhalb schneller Passagen findet sich eine Punktierung einer kurzen Note, deren Platzierung inmitten eines ansonsten gleichmäßigen Bewegungsmusters auf den ersten Blick verwundern mag (Notenbsp.6).



Notenbeispiel 6: Girolamo Frescobaldi, Toccata Prima (secondo libro), T. 7–9, *punctum divisionis* (T. 9.3) in Passage.

11 »[...] si agevolando per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etinadio in aria [...]«, zit. in Laukvik 2006, 120.

Tatsächlich handelt es sich bei diesem auch im Kontext des 17. Jahrhunderts genannten *punctum divisionis* nicht um eine Verlängerung der Note um die Hälfte ihres Wertes, sondern um eine Teilung der Passage,¹² was sich im Spiel durch ein Anhalten an dieser Stelle nach Geschmack des Interpreten oder der Interpretin ausdrückt. Hinweise auf die Ausführung liefert ebenfalls Frescobaldis Vorwort:

Auf der letzten Note der Triller, wie (auch) in den Passagen [...], sollte man anhalten, auch wenn die besagte Note Achtel, (Sechzehntel,) oder Zweiunddreißigstel sei [...]; denn ein solches Ruhen wird vermeiden, dass eine Passage mit der anderen verwechselt wird.¹³

Die genannten Abwandlungen der Notation können über ganze Abschnitte dominierend und stilprägend sein. Sie sind damit neben dem harmonischen Verlauf, den Mattheson als bindendes und damit strukturierendes Mittel ansieht (s.o.), auch Anregung für Interpretation. Wie Interpreten diese Elemente behandeln und sie für ihre Interpretationen nutzen, soll im Folgenden untersucht werden. Im Praeambulum a-Moll von Dieterich Buxtehude BuxWV 158 (Notenbsp. 7) finden sich *groppi* (T. 4–5), *tirate* (T. 3) sowie ein klarer harmonischer Ablauf (II–V–I-Kadenz in T. 4–5).



Notenbeispiel 7: Dieterich Buxtehude, Praeambulum in a, BuxWV 158, T. 1–5.

Von der Annahme ausgehend, dass es sich um einen frei auszuführenden Abschnitt handelt, können folgende weitere Elemente von dieser Spielweise betroffen sein: Die allmähliche Beschleunigung in der Ansammlung der *figura corta* in den Takten 1–2, der Oktavsprung von Takt 2.1 zu Takt 2.2, das figurierte Arpeggio ab Takt 2.3 und der lange a-Moll-Akkord in Takt 3. Hier können beschleunigendes Spiel oder zusammenfassendes Spiel ein Interpretationsansatz sein, Zäsuren oder Fermaten eingefügt werden. Im Folgenden werden zwei musikalische

¹² Vgl. Dahlhaus et al. 1995.

¹³ Laukvik 2006, 121. Original: »Nell'ultima nota, così de trilli come di passaggi di salto o di grado, si dee fermare ancorché detta nota sia croma o bis croma, o dissimile alla seguente, perché tal posamento schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro.« (Ebd., 120).

Interpretationen dieses Werkausschnitts vorgestellt:¹⁴ Mit den Einspielungen von Harald Vogel und Ton Koopman liegen sehr unterschiedliche Versionen zweier repräsentativer Organisten und Protagonisten der historisch informierten Aufführungspraxis vor. Beide Interpreten haben Gesamtaufnahmen der Orgelwerke Dieterich Buxtehudes veröffentlicht, entstammen derselben Generation und demselben Umfeld (Niederlande/Norddeutschland). Dass sie in diesem Fall jedoch zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen gelangen, macht den Vergleich umso spannender. In der Aufnahme von Harald Vogel an der Orgel des Roskilder Doms (1993) lassen sich neben einem ruhig-kontemplativen Grundaffekt organische Entwicklungen in der Führung der *figura corta* und der *tirata* ausmachen.¹⁵ Die mit wenigen Grundstimmen registrierte Fassung zeigt generell relativ gleichmäßiges Zeitmaß (Abb. 1/Audiobsp. 1).

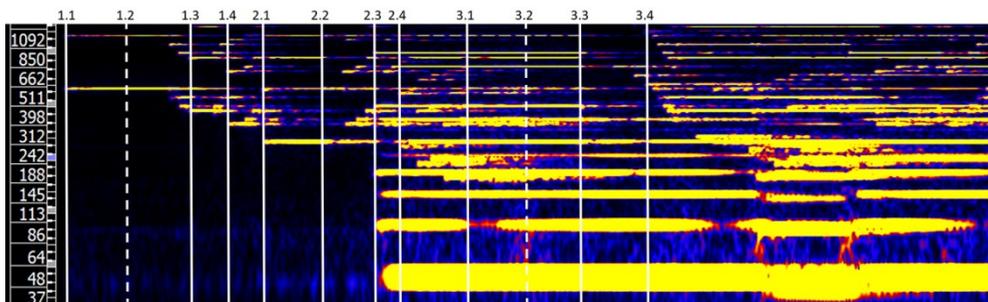


Abbildung 1: Melodisches Spektrogramm mit Anzeige von Taktstrichen bzw. Zählzeiten (gestrichelte Einzeichnung bei mutmaßlicher Zählzeit = arithmetische Teilung zwischen vorhergehender und nachfolgender Zählzeit) von: Dieterich Buxtehude, Praeambulum in a, BuxWV 158, T. 1–5, Einspielung von Harald Vogel.



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/264/attachments/264_audio_01.mp3

Audiobeispiel 2: Dieterich Buxtehude, Praeambulum in a, BuxWV 158, T. 1–5, Einspielung von Harald Vogel.

14 Die Interpretationsanalyse erfolgt mithilfe von Spektrogrammen, die von den Hörausschnitten erstellt wurden. Diese Analysemethode ermöglicht Einblicke vor allem in Dynamik, Agogik und Klangfarbe der Interpretation. Die Spektrogramme lesen sich von links nach rechts – die ›Taktstriche‹ wurden nachträglich eingefügt – und zeigen den Melodieverlauf an (Unterschied zwischen den oberen und unteren Ebenen). Weiterhin sind die Lautstärke und das Obertonspektrum durch entsprechend hellere Farbgebung bzw. eine ›chaotischere‹ Ansicht ersichtlich (je heller und breiter desto lauter, je ›verzerrter‹ desto obertonreicher). Ich danke herzlich Eric Busch für seine Hilfe bei der Anfertigung der Abbildungen.

15 Vogel 1993, Track 1.

An den Stellen der *figura corta* und des *harpègement figuré* ist das Spiel zusammenfassend und beschleunigend. In der Einspielung von Ton Koopman an der Orgel von St. Willhadi in Stade (2009) hingegen herrscht eine andere Grundstimmung vor.¹⁶ Das im Plenum registrierte und deutlich stärker artikulierte Stück drängt nun viel mehr nach vorn und dauert zwei Sekunden kürzer (Abb. 2/Audiobsp. 2).

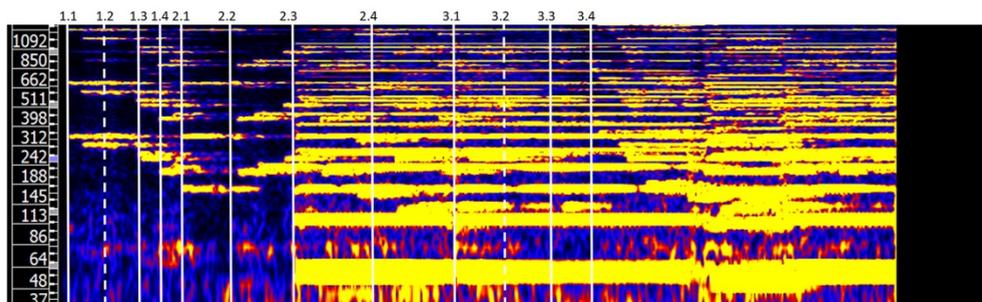


Abbildung 3: Melodisches Spektrogramm mit Anzeige von Taktstrichen bzw. Zählzeiten (gestrichelte Einzeichnung bei mutmaßlicher Zählzeit = arithmetische Teilung zwischen vorhergehender und nachfolgender Zählzeit) von: Dieterich Buxtehude, Praeambulum in a, BuxWV 158, T. 1–5, Einspielung von Ton Koopman.



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/264/attachments/264_audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: Dieterich Buxtehude, Praeambulum in a, BuxWV 158, T. 1–5, Einspielung von Ton Koopman.

Die Dauern der einzelnen Zählzeiten unterscheiden sich stärker als bei Vogel: Nach dem eröffnenden Triller auf der ersten Note treibt die *figura-corta*-Folge voran, während das gleichzeitig repetierende Arpeggio (ab T. 2.1) nicht zusammenfassend, sondern ausladend und verlangsamt ist. Ein direkter Vergleich zeigt, wie unterschiedlich die beiden Interpreten die jeweiligen Elemente ausdeuten. In manchen Bereichen zeigen sich ähnliche Ansätze, so im beschleunigenden Spiel der *figura-corta*-Folge, in der Ausführung der *groppi*, in der Zäsur vor dem Oktavsprung sowie in der Gleichmäßigkeit und dem Befolgen des harmonischen Verlaufes: Beide Fassungen zielen auf das Erreichen der Tonika hin (verziert durch zusätzliche Triller). Unterschiede liegen – ausgehend vom Grundaffekt – in der konkreten Gestaltung und damit der Ausgeprägtheit des *accelerando* und *ritardando*: Bei Koopman finden sich deutlichere Tempounterschiede. Weitere Punkte

¹⁶ Koopman 2009, Track 11.

sind die unterschiedliche Ausführung des *arpeggios* und der *tirata*, die bei Vogel mehr gestischen Zusammenhang suggeriert. Über eine ›Korrektheit‹ einer der vorliegenden Interpretationen lässt sich kein Urteil fällen. Ausgehend von der Quellenlage und den bekannten Anweisungen zum Spiel, die letztlich eher allgemeiner Natur sind, ist auch kaum solches zu erwarten.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin, Reprint, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1992.
- Blum, Gerhard (1996), »Die Préludes non mesurés – eine französische Besonderheit?«, in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*, hg. von Friedhelm Brusniak, Köln: Studio, 185–221.
- Collins, Paul (2005), *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Aldershot: Ashgate.
- Dahlhaus, Carl / Hans Heinrich Eggebrecht / Kurt Oehl (1995) (Hg.), Art. »Punctus«, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband*, Mainz: Atlantis-Schott, 8377–78.
- Hamer, Jens (2011), *Louis Couperins Préludes non mesurés – Notation, Edition, Interpretation, Komposition, Improvisation*, Masterarbeit, Folkwang Universität der Künste Essen.
- Kircher, Athanasius (1650), *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, hg. von Markus Engelhardt und Christoph Hust, übers. von Günter Scheibel, Rom. <https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite> (24.3.2020)
- Laukvik, Jon (2006), *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Teil 1: Barock und Klassik*, Stuttgart: Carus.
- Mattheson, Johann (2012), *Der vollkommene Capellmeister* [1739], Neuedition, hg. von Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter.
- Moroney, David (2001), *Prélude non mesuré*, in: Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22290>
- Schneider, Matthias (2019), *Handbuch Aufführungspraxis Orgel, Band 1: Vom Mittelalter bis Bach*, Kassel: Bärenreiter.
- Türk, Daniel Gottlob (1789), *Klavierschule*, Leipzig: Schwickert.

Verzeichnis der Notenausgaben und Aufnahmen

- Buxtehude, Dieterich (1903), *Orgelcompositionen*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Buxtehude, Dieterich (1952), *Sämtliche Orgelwerke, Volume II*, Kopenhagen: Wilhelm Hansen.
- Couperin, Louis (1936), *Œuvres complètes de Louis Couperin*, Paris: Editions de L'Oiseau-Lyre.

Christian Groß

Frescobaldi, Girolamo (1949), *Orgel- und Klavierwerke*, Kassel: Bärenreiter.

Koopman, Ton (2009), *Dieterich Buxtehude – Opera Omnia – Organ Works 5*, CD 1, Amersfoort: Challenge Classics.

Vogel, Harald (1993), *Dieterich Buxtehude – Complete Organ Works*, CD 6, Detmold: MDG.

© 2023 Christian Groß (mail@christian-gross.org)

Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig [University of Music and Theatre “Felix Mendelssohn Bartholdy” Leipzig]

Groß, Christian (2023), »Notation, Interpretation, Improvisation. Freigaben der Notation im *stylus phantasticus* der norddeutschen Orgelmusik« [Notation, Interpretation, Improvisation. Notational Possibilities in the Northern German Organ *Stylus Phantasticus*], in: *Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse. 19. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH Proceedings 2019)*, hg. von Philippe Kocher, 225–234. <https://doi.org/10.31751/p.264>

eingereicht / submitted: 01/07/2020

angenommen / accepted: 02/12/2020

veröffentlicht / first published: 20/12/2023

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2023