



Mühlviertler Heimat blätter

Zeitschrift der Mühlviertler Künstlergilde im Oö. Volksbildungswerk

Kunst • Kultur • Fremdenverkehr • Wirtschaft • Heimatpflege • Heft 11/12 • 1965 • 5. Jahrgang

Inhalt

- J. Sch.
Karl Heinrich Waggenerl, Wagrein
Rudolf Pfann
Dr. Benno Ulm
Hans Bahrs, Hamburg
Stephanie Zobernig, Wien
Richard Diller
Dr. Otto Guem, Mauthausen
Herlinde Kolböck
Friedrich Schober
Maria v. Peteani
Fritz Huemer-Kreiner
Wolfgang Dobesberger
Franz de Paula Haslinger
Prof. Toni Hofer
Friedrich Schober
Franz Kinzl

Emil Merker

- Gertraud Auinger-Decho (186)
Und es kommt der Heilige Abend...; aus: Das Jahr des Herrn (188)
Über die gebräuchlichsten Orgelformen der Barockmusik (190)
Die Bildwerke der „Kunst der Donaueschule“ (193)
Du mußt es tragen! (194)
Letzte Chrysanthemen (196)
Der Bahnbau – eine wahre Geschichte (197)
November ... (198)
Denkmalpflege – heute groß geschrieben? (200)
Salzburg, Wien, Linz in alten Ansichten (202)
Seine Exzellenz Adolf von Menzel in Linz; aus: Es war einmal ...
in Linz ... in Ischl (207)
Seltsame Käuze ... (208)
Die Bezirkstagung der Kulturleiter in Urfahr (210)
Ein Rückblick auf 1805 in Gallneukirchen (211)
Oskar Sachsperger zum Gedenken (212)
Ruttenstein, Burg und Herrschaft (213)
Johann Nepomuk David ist ein Siebziger (217)
Aus der Gilde (218)
Zeit auf Goldgrund – Zeit der Stille;
aus: Sudetendeutsches Weihnachtsbuch, 1964 (220)
Gedichte oberösterreichischer Autoren (219)
Buchbesprechungen (221)

Bilder

- Gertraud Auinger-Decho

Karl Puchberger, Grein
Hans Wörl
Jakob Alt
Unbekannter Zeichner der Donaueschule
Unbekannter Stecher und Zeichner
Joseph Kenner
Johann Hardinger
Unbekannter Zeichner
Adolf Menzel

Ing. Wilhelm Götting
Friedrich Schober
G. M. Vischer

- 72) Uhu; Schabblatt (187)
73) Orgelaltaltabulatur aus Berlin (um 1430) (190)
74) Orgel und Glocken (um 1250) (191)
75) Mechanische Orgel von Robertus de Fluctibus (1680) (191)
76) Orgelpositiv (192)
77) Grabkreuz; Schmiedeeisen (196)
78) Römischer Keller in der Altstadt; aus: P. Karnitsch, Die Linzer
Altstadt (1962), Tafel 59, Foto (201)
79) Wien vom Palais Schwarzenberg, 1820; Klischee Residenzverlag
Salzburg (202)
I) Der romanische Dom von Söden um 1530; aus: Salzburg in alten
Ansichten (1963), Abb. 1 (203)
II) Die Karolinenbrücke um 1860; aus: Salzburg in alten Ansichten
(1963), Abb. 63 (203)
III) Rundblick mit Martinskirche, Pöstlingberg und Schloß um 1824;
aus: Linz in alten Ansichten (1965), Abb. 29 (204/205)
IV) Auf der Linzer Brücke, 1835; aus: Linz in alten Ansichten (1965),
Abb. 37 (204)
V) Gasthof zum Braunen Röhl in Urfahr um 1870; aus: Linz in alten
Ansichten (1965), Abb. 61 (205)
VI) Der Hauptplatz von Norden vor 1872; aus: Linz in alten
Ansichten (1965), Abb. 62 (206)
80) Ruttenstein; aus: G. Grüll, Burgen und Schlösser im
Mühlviertel (1962), S. 113 (213)
81) Plan der Burg Ruttenstein; aus: G. Grüll, Burgen und Schlösser
im Mühlviertel (1962), S. 115 (214)
82) Das Landgericht und die Untertanen der Herrschaft Ruttenstein
um 1750; aus: F. Schober, Unterweißenbach (1948), Abb. 6 (215)
83) Ruttenstein um 1800, Kupferstich (216)
84) Zunfttumpen der Riemerinnung von Linz, 1512; aus: Das
Museum im Linzer Schloß (1963), S. 155 (223)

Mühlviertler Heimatblätter

Eigentümer, Herausgeber und Verleger
Schriftleiter
Für den Inhalt verantwortlich
Redaktion und Verwaltung
Bankverbindung
Klischees
Druck
Redaktionsschluß für die Nr. 1/2 – 1966

Mühlviertler Künstlergilde im Oö. Volksbildungswerk
Rudolf Pfann
Dr. Hertha Schober-Awecker, Linz-Urfahr, Halbgasse 4/II
Linz-Urfahr, Halbgasse 4/II, Tel.: 31 95 74
Allgem. Sparkasse Linz, Konto 11.352
F. Krammer, Linz, Klammsstraße 3
Amon & Co., Linz, Beethovenstraße 27
31. Dezember 1966

Für unverlangt eingesendete Manuskripte übernimmt die Schrift-
leitung keine Haftung. Nachdruck nur mit Bewilligung der
Redaktion und des Autors gestattet. Durch die Veröffentlichung
eines Beitrages ist der Standpunkt der Schriftleitung in keiner
Weise festgelegt.

S 70,- (mit Postzustellung)

Jahresbezug

Über die gebräuchlichsten Orgelformen der Barockmusik

Als Pipin der Kurze im Jahr 757 eine Orgel als Geschenk des Kaisers von Byzanz erhalten hatte, wurde das neue Instrument bestaunt und nachgeahmt. Im 9. Jahrhundert drang das Instrument im Abendland in die Kirche ein. Im 14. und 15. Jahrhundert hatte die Orgel (griechisch: organon, lat.: organum = Instrument) bereits Bälge, Kanäle, Kästen und Laden (Windwerk), Tastenklaviaturen in mehreren Manualen und Pedal, Registerzüge und ein Pfeifwerk mit gegensätzlichen Stimmen. Wir kennen noch das Portatio, eine tragbare kleine Orgel, das Positio, eine Standorgel für kleine Kirchen (und das Haus) sowie das Regal, eine kleine Hausorgel mit Zungenstimmen.

Die ältesten Orgelformen im Sinne der musikalischen Formenlehre waren Intabulierungen vokaler Sätze, später kolorierte (umspielte) Vokalwerke mit einer Flut von Passagen und Verzierungen. In Italien schälten sich allmählich eigene Formen heraus: Das Ricercar ist ein mehrteiliger Instrumentalsatz, in dem mehrere Themen nacheinander bearbeitet werden. Die Fantasie zeigt sich als kontrapunktische Bearbeitung eines einzigen Themas. Die Toccata entpuppt sich als überwiegend virtuoser Satz von prälu dienhaftem Charakter mit Passagen, Akkorden und kontrapunktischen Ansätzen, während die Kanzone (Canzona) durch Intabulierung eines Gesangstückes entsteht.

Vom Ricercar zur Fuge

Ricercar heißt eigentlich „Suchstück“. Man muß die verschiedenen Themen, die in ihm stecken, suchen. Im 16. Jahrhundert führte das Ricercar mehrere Bezeichnungen (Fantasia, Capriccio und Canzona). Es gibt aber feine Unterschiede: Eine Ricercar-Form, die der durchimitierenden Motette nachgebildet ist, eine andere, die aus lauter kleinen Fugen – geschickt aneinandergereiht – besteht



(Sweelink), eine dritte, bei der ein Thema beibehalten, aber abgewandelt wird. Man nennt diese besonders von Frescobaldi gepflegte Form auch Variationsricercar.

Der Sweelink-Schüler Samuel Scheidt komponierte vornehmlich Ricercars in der Art seines Meisters. Johann Jakob Froberger wieder trat in die kompositorischen Fußstapfen seines Lehrers Frescobaldi. Bach schrieb in seinem „Musikalischen Opfer“ noch einmal ein echtes Ricercar. Daneben pflegten die Orgelmeister des 16. Jahrhunderts die beliebte „Kurzfuge“, das „Versett“. Es ist meist über liturgische Intonationen und Formeln gearbeitet, wie etwa die Magnifikat-Fugen Pachelbels.

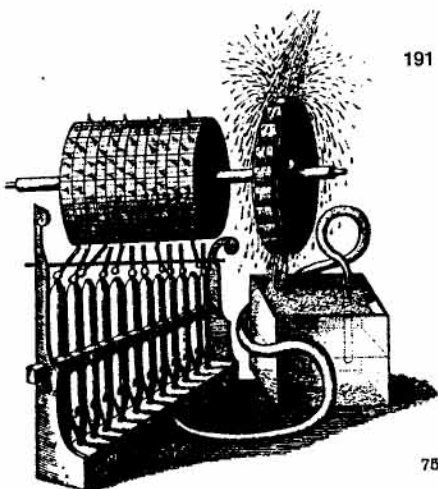
Im ausgehenden 17. Jahrhundert hatte der monothematische Fugentyp eine fast unumschränkte Vorherrschaft errungen. Durch die Einführung der temperierten Stimmung für Tasteninstrumente konnte in der Fuge auf die alten Mittel der Kontrastbildung, also auf die Einführung neuer Kontrapunkte und Variation des Themas, verzichtet werden. Die Fuge wurde durch Johann Sebastian Bach zur vollen Entfaltung gebracht; jener Bachsche Fugentypus sollte später nur von einigen Schülern weitergepflegt werden, die Vollkommenheit ward aber nie mehr erreicht.

Die Fuge

ist keine Form, sondern eine Kompositionstechnik. Zur Form fehlt ihr die Wichtigkeit,

eine einigermaßen feststehende Zahl von Teilen oder Abschnitten. Eine Fuge ist bekanntlich ein Musikstück, das einerseits auf einem bestimmten harmonischen Schema basiert, andererseits nach gewissen Regeln kontrapunktisch ausgearbeitet ist. Die wesentlichen Bestandteile der Fuge sind Durchführung und Zwischenspiele. Die Fuge beginnt einstimmig mit der Exposition des Themas. Anschließend bringt eine zweite Stimme das Thema in etwas abgewandelter Gestalt im Quintabstand, quasi als „Antwort“, während die erste Stimme die Kontrapunktierung anläuft. Ist die Fuge mehr als zweistimmig, so wiederholt sich der gleiche Vorgang in den anderen Stimmen, während die beiden ersten Stimmen zu einer freien Fortspinnung übergehen. Den ganzen Komplex der Themenexposition und die Beantwortung nennt man Durchführung oder Exposition. Im Verlaufe der ersten Durchführung steigert sich also die Zahl der Stimmen bis zur Vollstimmigkeit. Eine Fuge weist mehrere Durchführungen auf. Während die erste vollständig sein muß, ist es in den späteren Durchführungen nicht unbedingt notwendig, daß das Thema in allen Stimmen erscheint. Die einzelnen Durchführungen scheinen jeweils auf neuen Stufen auf (Dominante, Subdominante, Parallelen), die durch frei oder thematisch gearbeitete modulierende Zwischenspiele verbunden werden. In der letzten Durchführung wird am meisten mit den kontrapunktischen Möglichkeiten der Engführung, der Vergrößerung und Verkleinerung sowie des Orgelpunktes operiert.

Wenn hier das Modell einer Fuge beschrieben wurde, so liegt darin beinahe eine gewisse Irreführung. Bach war nämlich deshalb ein so gewaltiger Fugenmeister, weil er sich niemals an ein Modell hielt. Kaum eine Fuge des Thomakantors gleicht einer anderen.



Johann Sebastian erhob die Fuge über die kontrapunktische Arbeit hinaus zur Musik. Er ließ sie Aussage werden, wie dies seine Arien und Chöre auch sind. Ja, fast möchte man sagen, Bach hat seine Fugen zu Charakterstücken gemacht. Fast scheint es, als habe er selber erkannt, daß er im Leben der Fuge einen Schlußstein setzen müsse. Darum schöpfte er im „Musikalischen Opfer“ und in der „Kunst der Fuge“ noch einmal alle ihre Möglichkeiten aus und steigerte dabei die Anwendung aller kontrapunktischen Mittel bis zu einem Grade, der Goethes Ausspruch begreiflich macht. Er sagte, diese beiden Werke gehörten „zu jenen höchsten Kunstwerken, die schlechthin unfehlbar sind. Sie sind Ideale, die nur approximando gefaßt werden können und sollen, ästhetische Imperative“. Der Begriff „Doppelfuge“ bezeichnet zwei verschiedene Fugentypen: Der eine ist gekennzeichnet durch gleichzeitigen Vortrag zweier Themen von allem Anfang an – hier ist also das zweite Thema ein feststehender, obligater Kontrapunkt des ersten –, der andere ist im Grunde eine Kombination zweier Fugen. Beide Themen werden zunächst einzeln durchgeführt, um dann in der letzten Durchführung kontrapunktisch verschränkt zu werden.

Tripel- und Quatrefugen sind in Analogie zur Doppelfuge ein Aufeinanderfolgen von drei beziehungsweise vier einthemigen Fugen mit abschließender Verknüpfung aller verwendeten Themen.

Eine Spiegelfuge ist so gearbeitet, daß man sie vollkommen umkehren kann, sich also aus einem Tonsatz zwei Fugen ergeben (das Original und seine Spiegelfuge).

Von der konzertanten Fuge spricht man bei einer Verquickung des Fugenprinzips mit der Konzertform: Die Durchführungen erscheinen als konzertierende Episoden. Dieser Typ ist vor allem in der Orchesterfuge beliebt.

Das Choralvorspiel

Sweelingk bediente sich in seinen Variationen über weltliche Lieder der von den englischen Virginalisten übernommenen Variationskunst und ihren Spielfiguren, hielt aber innerhalb der einzelnen Variationen an einer bestimmten Stimmenzahl fest. Seine Art wurde von seinen deutschen Schülern, insbesondere von Samuel Scheidt, auf das Kirchenlied übertragen (Choralvariationen). Bei ihm zeigt sich aber schon deutlich der Einfluß der in der übrigen Instrumentalmusik ausgebildeten Streicherfiguration. (Scheidt verlangt des öfteren die „imitatio violistica“.) Neue Spielfiguren aus der Cembalomusik bereichern die Vorspiele der Meister Böhm, Buxtehude, Reinken und Pachelbel. Das Choralvorspiel, das den cantus firmus nur einmal auf kunstvolle Weise vorträgt, tritt neben die Variationswerke.

Von wesentlicher Bedeutung wird aber die Tendenz einzelner Komponisten, ihre Variationen und Vorspiele musikalisch auf den Gehalt des jeweiligen Textes, der Liedstrophe, abzustimmen.

Bach übernahm von seinen Vorgängern alle Formen der Kirchenliedbearbeitung. Seine Vorspiele und Variationen zeichnen sich durch außerordentliche Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Formen aus. Das Orgelbüchlein enthält Choralvorspiele mit der Liedmelodie im Sopran, die durch die kontrapunktische oder konzertante Begleitung, die stets an dem einmal gewählten thematischen Material festhält, auch inhaltlich ausgedeutet wird. Bach bildet auch darin mit seinem tonschöpferischen Schaffen den Höhepunkt.

Die freien Formen

Das Wort Toccata kommt vom lateinischen *toccare* (= schlagen). Wollte man einst eine neue Orgel ausprobieren, so spielte man Stücke mit raschen Läufen und vollen Akkorden. Es sollte sich dabei zeigen, ob die Mechanik des Instruments in Ordnung war und ob die Blasebälge genug Luft hergaben. Sie gehört also zu jenen Formen, zu denen ein äußerlicher Anlaß den Anstoß gab, der aber in der Folge vergessen wurde. Mit der Zeit schrieb man Toccaten, auch wenn man keine Orgeln ausprobierte, also um ihrer selbst willen.

Die mannigfachen Spielarten der Toccata pflegten besonders Frescobaldi, Sweelingk, Scheidt, Froberger, Reinken und Buxtehude. Aus dem ein- und mehrteiligen Toccata-typus entstand um 1700 die zweiteilige Form „Präludium und Fuge“ (Passagenwerk, volle

Akkorde und strenger Kontrapunkt). Bach übernahm die Formen seiner Vorgänger zunächst für die Orgelwerke, übertrug sie dann aber in seinem „Wohltemperierten Klavier“ auch auf das Clavier-Cembalo.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war eine besondere Variationstechnik sehr verbreitet. Sie beruhte darauf, daß ein nicht allzu langes Motiv beständig wiederholt wurde und dazu jedes Mal andere Begleitstimmen erklangen. Meist lag dieses Motiv im Baß, und da die beständige Wiederkehr etwas beinahe Verbohrtes und Eigensinniges an sich hatte, sprach man vom Basso ostinato, vom eigensinnigen Baß. Diese Ostinatotechnik wurde angewandt in der Chaconne und in der Passacaglia. Die Abstammung des letzteren Begriffes ist nicht ganz klar. Meist wird es mit *Passo di gallo*, mit dem Hahnenschritt, in Verbindung gebracht. Wirklich schreiten die Passacagliathemen ähnlich gespreizt daher. Der Unterschied zwischen Chaconne und Passacaglia liegt darin, daß bei der Passacaglia das Ostinathema immer im Baß liegt, während es bei der Chaconne auch in anderen Stimmen erscheinen kann.

Bachs Passacaglia in c-Moll (für Orgel) und die fast noch berühmtere Chaconne in d-Moll (für Violine allein) sind noch heute Prüfsteine für das Können der jeweiligen Instrumentalisten.

Rudolf Pfann

