



Stef Tuinstra

Versuch einer Rekonstruktion von Bachs Pedaltechnik (Teil 1)

In den vergangenen Jahrzehnten erschienen regelmässig Artikel über Bachs Pedalspieltechnik, die einen guten Einblick ins Quellenmaterial geben. Diese hatten insbesondere zum Ziel, eine möglichst objektiv-wissenschaftliche Darstellung bestimmter Spielmethoden zu leisten. Die daraus gezogenen Rückschlüsse waren aber häufig unvollständig, weil in ihnen physiologische, psychologische, unterschiedliche barocke Klaviaturen berücksichtigende, quellenkritische sowie die damalige Schuhmode und die Körperlänge betreffende Aspekte zu kurz kommen.

Im vorliegenden Artikel möchte ich insbesondere auf den Zusammenhang der oben genannten Aspekte eingehen. Hinsichtlich der Details (Noten, Tonleitern) und der ihnen entsprechenden Fussätze verweise ich auf die in der Literaturliste genannten Veröffentlichungen, von denen insbesondere die von Dr. Ewald Kooiman (1995) lesenswert ist.¹ Noch günstiger ist es aber, sich die jeweiligen Quellen im Selbststudium zu erarbeiten.

Zur aktuellen Diskussion über das Pedalspiel der Barockzeit

Seit Jahrzehnten wird allgemein davon ausgegangen, dass es authentisch sei, wenn man die Orgelliteratur mit obligatem Pedal vom 15. Jahrhundert bis zu J. S. Bach ausschliesslich mit den Fussspitzen spiele. Mittlerweile hat mancher Interpret diese Spielweise bei der Gesamteinspielung der Bachschen Orgelwerke angewandt und sie wurde als feststehende Tatsache von Profi- und Amateuromanisten übernommen.

Ausschliesslich Fussspitzen?

¹ Kooiman, Ewald: *Die Manual- und Pedaltechnik*, in: Kooiman, Ewald/Weinberger, Gerhard/ Busch, H. J. [Hrsg.]: *Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs.*, Kassel 1995, S. 61–85

Einerseits wird diese Spielweise noch immer mit Überzeugung praktiziert, andererseits hat man sich in den letzten Jahren dem Thema aufgrund entstandener Zweifel an der Richtigkeit dieser Anschauung differenzierter angenähert (vgl. den Artikel in Fussnote 1), was zur Folge hatte, dass man gelegentlich Zugeständnisse an das Spiel mit dem Absatz gemacht hat. Das hat nun die Organistenwelt deutlich «aufgerüttelt»; bei Bach jedoch ist diese Auffassung entscheidender als in der früheren Orgelliteratur, nicht allein beim Pedalspiel, sondern gerade auch im Zusammenhang von Tempo, Anschlag, Artikulation, Phrasierung etc.

Ungeachtet dieses neuen Aspektes hält sich weltweit bei Barockspezialisten des Orgelspiels noch immer hartnäckig die Auffassung (und darunter befinden sich renommierte Kollegen), dass das Spiel mit der Fussspitze das authentischste sei, und sie entscheiden sich bewusst für komplizierte Fussätze, die einem beim Spiel viel Kopfzerbrechen bereiten und zur Vernachlässigung der obgenannten Spielelemente führen können. Dessen ungeachtet ist man überzeugt, sich den Intentionen des Komponisten so authentisch und so nah wie möglich anzunähern.

Auf der anderen Seite gab es nach wie vor (Barock-) Spezialisten, die auch weiterhin das altgewohnte Spiel mit dem Absatz beibehielten, was naturgemäss einen Meinungsstreit zwischen beiden Richtungen zur Folge hatte. An einigen Konservatorien wird das Spiel mit der Spitze noch immer als absolut verbindlich gelehrt, und die Studenten haben keine Möglichkeit, diesem Diktat zu entgehen. Die Ausführenden werden durchgehend in zwei Kategorien eingeteilt: einerseits die «echten Authentiker», andererseits diejenigen, die es im Sinne von «ein wenig authentisch spielen,

wie es gerade so kommt» halten. Was tritt hier zutage, wenn man sich nach anderthalb Jahrhunderten des Spiels mit Spitze-Absatz seit den 1970er-Jahren plötzlich und ganz bewusst auf das



«Der Organist». Stich aus dem bekannten Buch «*Musicalisches Theatrum*» (Nürnberg, zwischen 1715 und 1725) von J. C. Weigel (1661–1726) mit Musikerabbildungen. Die (männlichen) Organisten tragen Schuhe mit hohem Absatz, vergleichbar der mittleren Damenschuhgrösse von heute. Auf Gemälden und Stichen von gesellschaftlich hochstehenden Personen finden sich auch im Umkreis von Bach Schuhe vergleichbarer Ausführung. Augenscheinlich war es ein Schuhmodell für offizielle Anlässe, sichtlich für das Pedalspiel geeignet (vgl. die Aussage von Kittel).

Meinungsstreit.

Zwei Kategorien von Interpreten.

Spiel mit der Spitze beschränkt hat? Ist es eine sinnvolle «Einschränkung», und welche positiven und negativen Auswirkungen hat sie mit sich gebracht? Dieser Artikel will so praxisnah wie möglich darauf antworten.

Bachs Pedalspiel – ungeahnt virtuos!

Die zeitgenössischen Meinungen über Bach als führenden Hauptvertreter seines Meisters waren eindeutig: Er galt als Klavierlöwe reinsten Geblütes, vergleichbar mit den grössten Pianisten von heute, ergänzt noch durch das Pedalspiel, worin Bach «... die schwersten Passagen ... mit dem grössten Feuer u. Glanze die Füsse beschäftigt ...».² Mit der grössten Leichtigkeit wechselte er ständig Instrument und musikalisches «Material». Mal waren es Orchester und/oder Chor, mal Cembalo und Clavichord, darauf die Orgel. Natürlich geschah das alles, insbesondere wenn es um den Vortrag eigener Kompositionen ging, in verblüffend kurzer Vorbereitungszeit. Man stelle sich nur vor, in annähernd zwei Wochen zwischen anderen wichtigen Arbeiten eine Triosonate und ein Cembalokonzert von Bach nach allen Regeln der Kunst komplett einzustudieren! Von Zeit zu Zeit spielte Bach auch eigene Kompositionen (er improvisierte nicht ausschliesslich), wie z. B. ein Cembalokonzert oder vielleicht ein Orgelstück im Rahmen seiner vielen Orgelkonzerte. So betrachtet kann man sich vorstellen, dass Bachs musikalische Intentionen im «Kirchenstil» auf Orgel und Orgelpedal sich nicht von dieser Praxis in Kantaten oder Passionen oder in seiner Kammermusik für Pedalcembalo bzw. in einer Triosonate unterschieden haben.

Die Zitate in diesem Artikel über Bachs Pedalspiel legen Zeugnis davon ab, dass er keine geringen Ansprüche an Technik, Kantabilität oder andere wichtige Ausdrucksmittel stellte.

Nachfolgende Zitate vermitteln ebenfalls äusserst wertvolle Informationen über Bachs Körperhaltung beim Pedalspiel. Danach bilden technische und musikalische Aspekte eine Einheit. Wenn man diese Aussagen mit weiteren Aussagen über Bachs Spiel und Anschauung vergleicht, sind sie richtungsweisend für das, was beim Pedalspiel auf höchstem Niveau erforderlich ist.

Kirnberger/Schulz: «*Bach, der grosse Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehört haben, einmüthlich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; man hat kaum seine Finger sich bewegen sehen: Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Man vor dreyssig Jahren auf dem Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat?*».³

E. L. Gerber: «*Auf dem Pedale mussten seine Füsse jedes Thema, jeden Gang, ihren Vorgängern den Händen, auf das Genaueste nach machen. Kein Vorschlag, kein Mordent, kein Praltriller durfte fehlen, oder nur weniger nett und rund zum Gehör kommen. Er machte mit beyden Füssen zugleich lange Doppeltriller, indessen die Hände nichts weniger als müssig waren. Und Hr. Hiller sagt nicht zu viel wenn er be-*

Ein Klavierlöwe
reinsten Geblütes.

Wertvolle Infor-
mationen über
Bachs Körperhal-
tung beim Pedal-
spiel.

2 Schulze, Hans-Joachim [Hrsg.]. Bach-Dokumente Band III (Dok III). *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. 1972; doc. nr. 908: Brief C. Ph. E. Bach an J. J. Eschenburg in Braunschweig – Hamburg 1786

3 Dok III; doc. nr. 766: Kirnberger, J. Ph. & Schulz, in: *Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*. Leipzig, 1774

hauptet: «dass er mit den Füßen Sätze ausgeführt habe, die den Händen manches nicht ungeschickten Klavierspielers zu schaffen machen würden.»⁴

C. Bellermann: *«Der Leipziger Bach, der als tiefsinniger Komponist den Vorbenannten (Mattheson, Keiser, Telemann) in nichts nachsteht, verdient es, wie Händel in England, das musikalische Wunder von Leipzig genannt zu werden. Wenn er einmal in Stimmung ist, so spielt er auf der Orgel ganz allein mit den Füßen – wobei die Finger (als sei es nichts) neue Stimmen hinzufügen – so prächtig, spannend/fesselnd und schnell auf mehrstimmig-harmonische Weise, dass andere es ihm mit den Fingern nicht gleich tun können. Der Erbprinz Friedrich von Hessen, der Bach einmal zur Abnahme einer renovierten Orgel nach Kassel eingeladen hatte, bewunderte die Kunst seiner Füße, die wie Flügel über die Tasten eilten, so dass die schwersten und heftigsten Klänge gleichsam wie Blitz und Donner in die Ohren der Zuhörer schallten, so imponierend, dass er einen mit einem Edelstein verzierten Ring von seinem Finger zog und nach Ablauf des überwältigenden Spiels dem Künstler dieses Geschenk überreichte.»* (Original lateinisch).⁵

Die Beziehung zwischen Talent, persönlichen Fertigkeiten und der Pedalapplikatur

Der Ausgleich zwischen verschiedenen technischen und musikästhetischen Mitteln im Dienste der Interpretation von Bachs Orgelwerken beschäftigte jahrzehntelang die Gemüter. Wie am Anfang dieses Artikels aufgezeigt, gilt dies gerade für das Pedalspiel bei Verwendung des Absatzes, der Balance zwischen Artikulation, Phrasierung, Anschlag, Agogik, Verzierungen und Tempo. Viele Anhänger des reinen Spitze-Spiels haben sich insbesondere auf Aussagen des Bachschülers Johann Christian Kittel (1732–1809) bezogen, was die von mir erwähnte Spielbalance in den vergangenen 30 Jahren erheblich verändert hat. Dieses Spitze-Spiel hat wohl auch Bach praktiziert.

Danach ist die Mensur der Klaviaturen für die meisten die zweite wichtige Entscheidung: Das Absatz-Spiel ist hier normalerweise nicht möglich. Dieses Argument ist meines Erachtens nicht ganz zutreffend, was ich durch die eingangs erwähnten Argumente beweisen möchte.

Als sensibler Punkt stellt sich ferner dar, dass in den späteren Beurteilungen von Kittels Bach-Auffassung die Meinung von Zeitgenossen über Kittel und die notwendigen kritischen Randbemerkungen weitgehend fehlen. Forkel stellt (nach Aussagen der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel) fest, dass er *«ein sehr gründlicher (obgleich nicht sehr fertiger) Orgelspieler»* war.⁶ Deutlich wird das in Kittels Kompositionen, die, obgleich hübsch und gediegen angelegt, doch einfacher

Mensur der Klaviaturen als Entscheidungskriterium.

4 Dok III; doc. nr. 948; Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790

5 Neumann, Werner & Schulze, Hans-Joachim [Hrsg.]: *Bach Dokumente Band II (Dok II): Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. 1969; doc. nr. 522: Bellermann, C.: *Programma in quo parnassus musarum...* Münden, 1743

6 Forkel, Johann Nicolaus: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, 1802, Reprint Kassel 1950, S. 80

im Vergleich mit denen seines grossen Lehrers sind, und auch die Pedalbehandlung gegenüber Bach eher schlicht gehalten ist. Auch in seinen verbalen Aussagen fällt Kittel deutlich ab. Es bedarf in seinem *Der angehende praktische Organist* (Erfurt 1801, 1803, 1808) vieler Worte, um wenig auszusagen⁷, im Gegensatz zu den Bach-Söhnen und Forkel, die einen reichen Schatz an Kenntnissen vermitteln.⁸

Es ist doch wie zu allen Zeiten: Seriöse, nicht unbedingt virtuose, jedoch von sich überzeugte Organisten entwickeln eine ruhige Tempovorstellung und eine gleichmässige (sprich bequeme und überschaubare) Artikulationsweise. In der Regel haben sie für sich akzeptiert, dass sie nicht schneller spielen können und einfach keine grosse musikalische Begabung besitzen, um ihrer Kreativität weiteren Ausdruck zu verleihen. Diejenigen, die vielleicht eine geringere Selbsteinschätzung und ein geringeres Rela-

tivierungsvermögen haben, möchten sich aber in der Menge der Konkurrenten behaupten und müssen sich daher anderer Mittel bedienen. Sind sie wortgewandt, so preisen sie ihre Anschauung mittels dieser Eigenschaft als die beste an.

Offenbar war das auch bei Kittel der Fall. Im zweiten Teil seines obgenannten Lehrwerkes, welches die liturgische Organistenpraxis für Anfänger im Pedalspiel beinhaltet, berichtet er über Tempo und Ausdruck in einigen Bachschen Klavierwerken: «*Seb. Bach, der überhaupt dem Geiste seiner Zeit gemäss lieber Verwunderung seiner tiefen Gelehr-*



Frontispiz nach dem Titelblatt von J. G. Walthers «*Musikalischem Lexikon*» (1732) mit einer Szene kirchenmusikalischer Aufführungspraxis, eine mit dem Kupferstich aus dem Leipziger «*Geistlichen Gesangbuch*» von 1725 identische Darstellung (Abbildung einer Kirchenmusik in der Thomaskirche).

Kittels
Beschränktheit.

7 Kittel, Johann Christian. *Der Angehende Praktische Organist*, 1801, 1803, 1808, Reprint Buren 1982

8 Ebd., Fussnote 6. Siehe auch: Dok III; doc. nr. 666: Nekrolog, C. Ph. E. Bach/J. F. Agricola in Mizlers Musikalischer Bibliothek, Leipzig, 1754 und Dok III; doc. nr. 801 und 803: Briefe von C. Ph. E. Bach aa J. N. Forkel in Göttingen, Hamburg, 1774/1775

samheit, als Rührung durch Anmut und Ausdruck der Melodien erregen wollte, ob wir gleich, wenn ihn zuweilen in der freien Schreibart Herz und Phantasie fortreissen, mit Ueberraschung wahrnehmen, wie sehr es der grosse Mann gekonnt hätte; – Bach hat auch in dieser Schreibart die besten Muster geliefert. Ich will nur an die allgemein bekannten Präludien im ersten Theile des wohltemperierten Claviers aus C dur, und im zweiten Theile desselben Werkes, aus Cis dur erinnern. Das letztere besonders ist auf der Orgel langsam – (fälschlich glauben Manche, alle Bachischen Sachen nicht geschwind genug spielen zu können) – und mit wohlgewählten sanften Registern vorge tragen, wie ein heisses, andächtiges Gebet, in welchem sich Wünsche und Seufzer vom gepressten Herzen losreissen, und der lebhaftere fugirte Schluss wie ein Amen voll frohen Vertrauens. Und doch, wie einfach, wie anspruchslos ist die Composition des Ganzen! Aber freilich, wer den kolossalischen Geist dieses Mannes fassen kann, ist auch kein Schüler mehr!»⁹

Wie liest man die Quellen?

Wie war Kittel eigentlich? Konnte er ebenso gut wie die anderen Bach-Schüler (z. B. Krebs, Homilius oder Müthel) Orgel spielen, warum nennt Forkel ihn einen «nicht sehr fertigen Orgelspieler», was waren seine Vorlieben, wie und was berichtete er über seine Zeitgenossen, was spielte er gerne und was findet man davon in seinen Kompositionen? Diese Fragen werden derzeit kaum untersucht und mit seinem grossen Lehrer in Verbindung gebracht. Das ist natürlich auch viel mühsamer, als eine rein spieltechnische Betrachtung über einige Notenbeispiele mit allgemeinen Fingersatzvorstellungen zu verfassen, weil es möglicherweise zu einem zu subjektiven Bild durch den heutigen Beurteilenden führen könnte. Jede Analyse der Spielpraxis aus Epochen mit fehlenden konkreten Tonaufnahmen ist per definitionem subjektiv. Denn alle Rückschlüsse, wie technisch sie auch immer gezogen werden, müssen von mehr oder weniger begabten Fachleuten unserer Zeit verarbeitet und auf heutigen Instrumenten dargestellt werden.

Wie kann man das obgenannte Zitat Kittels werten? Meines Erachtens lesen wir hier seine persönliche Meinung über die Ausführung Bachscher Kompositionen und gerade nicht Bachs eigene Vorstellungen, die in Kittels Formulierung relativiert werden. Kittel möchte zwei bekannte Präludien aus dem «Wohltemperierten Klavier» auf der Orgel ziemlich langsam spielen, wohingegen viele andere Bach-Zeitgenossen aus dessen näherem Umfeld sie offenbar sehr schnell spielten. Kittels Begabung stellt sich nun einmal anders dar als die der berühmten Bach-Söhne. Einerseits sehen wir Kittels Verehrung seines berühmten Lehrers, aber zugleich auch eine (möglicherweise durchaus frustrierte) Erkenntnis der Tatsache, dass er – ausgerechnet als Bach-Schüler – letztlich nicht die wirklichen Ansprüche der «Bachischen Art» erfüllen konnte. Dadurch erklärt sich möglicherweise auch Kittels eingangs erhobene unangebrachte Bezeichnung, Bach habe z. B. seine überragenden Fähigkeiten gerade im ausdrucksvollen Melodiespiel bewiesen. Wie anders lauten da die Urteile der meisten anderen Zeitgenossen! Es könnte ja sein, dass Bach sich persönlich gegenüber Kittel über

⁹ Ebd., Fussnote 7, zweite Abteilung, 1803, S. 64–65

dessen Mängel in Spiel und Interpretation geärgert hat, dass jedoch Kittel zu eigen-sinnig war, diese Beurteilung anzunehmen. Wir werden es nie erfahren!

In diesem Zitat wird mehr als deutlich, wie sehr diejenigen, die selbst eine musi-kalische Hochbegabung besitzen und dazu kaum technische Einschränkungen kennen, dieses sowohl auf technischem wie auch künstlerischem Gebiet ganz selbstverständ-lich praktizieren. Für jede Stilepoche gilt stets, dass sich in Grenzbereichen des Mög-lichen die schönsten Dinge ereignen; bei Bach äusserst ausgewogen, in die richtigen Proportionen gebracht und in viele Kategorien eingeteilt!

Andererseits sollte man Kittels Aussagen über die genannten Bach-Stücke auch nicht zu negativ bewerten. Bachs Werke vertragen viele unterschiedliche Tempi, und so können Amateurmusiker auch bei langsamerem Spiel seine Werke geniessen. Schliesslich waren Bachs Schüler nicht alle Klaviervirtuosen, sondern kamen zu ihm, um z. B. Komposition zu studieren. Im Wissen über den grossen Abstand zwischen seinem Können und dem seines musikalischen Umkreises lud er die Spielenden stets ein, freiheitlich mit seinem Œuvre umzugehen: Er bezeichnete seine Stücke u. a. als *«Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget»* (Clavierübung I, 1731) und motivierte all diejenigen, die Mühe mit seinen Stücken hatten, sie eifrig und mit nicht nachlassender Energie zu üben.¹⁰ Wir sollten uns allerdings davor hüten, diese an Amateure gerichtete Aufforderung (wie gut gemeint sie auch immer gewesen sei) als Massstab für Bachs eigenes Spiel zu setzen!

Oft hört man, dass Aussagen über Bach vorsichtig zu interpretieren seien (im Sinne von «relativieren»), da sie allzu subjektiv die Euphorie des Augenblicks wider-spiegeln und Vorurteile beinhalteten, will sagen, dass wir heute das Spielniveau Bachs vielleicht überschätzen. Darin liegt mit Sicherheit ein Kern an Wahrheit, jedoch werden in diesen Zitaten entscheidende Aussagen gemacht. Wollen wir uns gründ-licher in Bachs Spiel- und Interpretationsweise vertiefen, so müssen wir (selbst-) kritisch das eigene Spielniveau reflektieren und nach allen möglichen dokumenta-rischen Äusserungen Ausschau halten, und das auf höchstem künstlerischen und spieltechnischen Niveau. Wir sollten daher – folgerichtig – die Konfrontation mit die-sen Tatsachen nicht scheuen.

Die Verbindung musikalischer Ästhetik zwischen Orgel, Chor und Orchester

Bei gründlichem Quellenstudium kommt man unweigerlich zu dem Schluss, dass alle Aussagen in der umfangreichen Literatur über das Spiel Bachs eine präzise und ziem-lich eindeutige Richtung angeben. Im Chor- und Orchestermusizieren ist diese Tatsa-che seit Jahrzehnten auf denkbar glückliche Weise umgesetzt worden. Die Orgelwelt hat sich hingegen auf bestimmte Ansichten versteift und ist hinter dieser Entwicklung zurückgeblieben, da sie offenbar die in Chor und Orchester neu gewonnenen Erkennt-nisse nicht auf die Orgel übertragen wollte.

Sowohl C. P. E. Bach als auch J. J. Quantz legten grossen Wert auf die Tatsache, dass der Klavierspieler die grossen Sänger und Instrumentalisten seiner Zeit imitie-

... in Grenz-
bereichen des
Möglichen.

Aussagen in
ziemlich eindeu-
tiger Richtung.

¹⁰ Dok III; doc. nr. 848: Brief von J. Ph. Kirnberger an Joachim G. I. Breitkopf in Leipzig, Berlin, 1781

ren, allzeit von sangbarer Vorstellung ausgehen und als guter Redner den Hörer zu jedem Zeitpunkt fesseln müsse.¹¹ Vielen Menschen sagen Bachs Werke, wenn sie heute oft auf der Orgel gespielt werden, nichts. Sie erleben sie als langweilig, trocken, schwer, viel zu gleichförmig, behäbig, viel zu langatmig und über weite Strecken zu laut (eben durch das permanente Organo-Pleno-Spiel). Das heutige Konzertpublikum, das keine Orgelkonzerte besucht, ist dagegen mit der barocken, auf den obgenannten Quellen basierenden suggestiven, spannenden und expressiven Aufführungspraxis sehr wohl vertraut. Ist die Vorliebe des heutigen Konzerthörers für Kontrastreichtum und rasche Tempi wohl darauf zurückzuführen? Möglicherweise ja, aber es kann auch an den Organisten selbst liegen. Ein Dokortitel vor dem Namen des Ausführenden garantiert ja nicht immer, dass der Hörer auch tatsächlich richtiges authentisches Spiel von diesem «gelehrten» Musiker zu hören kriegt. In dieser Hinsicht kehrt eine neue Besinnung in Orgelkreisen bezüglich der historischen Aufführungspraxis ein, sowohl für den «schnellen» als auch für den «langsamen» Spieler. Aber darüber mehr in einem nächsten Artikel. (Fortsetzung folgt im übernächsten Heft)

Deutsche Übersetzung: Dr. Wolf Kalipp

*Stef Tuinstra (*1954) studierte Orgel in Groningen (Niederlande) bei Wim van Beek und schloss sein Studium mit dem UM-Diplom (dem heutigen Master-Diplom) ab. Am selben Institut studierte er überdies noch Klavier, Cembalo und Posaune. Danach erhielt er Unterricht bei Gustav Leonhardt und nahm an diversen Meisterkursen teil. 1978 erhielt er das Diplom ersten Grades für Kirchenmusik und Chorleitung, 1979 den Prix d'Excellence. 1986 erlangte er eine Auszeichnung beim Internationalen Cembalo-Wettbewerb in Brügge.*

Stef Tuinstra ist Organist an der Nieuwe Kerk in Groningen und an der frühbarocken Orgel (1651) der Jacobuskerk in Zeerijp. Er ist Spezialist in (Stil-) Improvisationen von der Renaissance bis zur Moderne.

Als erfahrener und international arbeitender Orgelgutachter zeichnet Stef Tuinstra mittlerweile für mehr als fünfzig Projekte verantwortlich. Er ist Direktor der Noord-Niederlandse OrgelAcademie (NNOA) und unterrichtet Orgel, Cembalo, Klavier, (Stil-) Improvisation, Choralbegleitung und Orgelbau. Des Weiteren ist die NNOA mit CD-Produktionen präsent und unternimmt Aktivitäten zur Förderung der Orgelkultur in den Nord-Niederlanden. Der ungemein reiche Orgelbestand – vor allem in der Provinz Groningen – und dessen gut organisierte Verwaltung bieten hierzu attraktive Möglichkeiten.

Zwei Produktionen, an denen Tuinstra wesentlichen Anteil hatte, wurden mit einem Edison-Preis ausgezeichnet. Seine letzte Aufnahme mit der Gesamteinspielung des Orgelwerks von Georg Böhm (3er CDs beim Label Document) wird von der internationalen Fachpresse als eine Spitzenproduktion beurteilt.

¹¹ Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Leipzig 1983. Vgl. Auch die niederländische Übersetzung: Lustig, Jacob Wilhelm: *Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit*, 1754. Reprint Oosthoek 1965, Frans Brüggem [Hrsg.]; S. 80–81, sowie: Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Reprint Kassel 1994, Kap. 3, Abs. 8 und 12.'