

## *Artikulation mit Hand und Fuß*

Im Gespräch: Harald Vogel

*Die Fragen stellte Johannes Jansen*



*Die unkritische, vorbehaltlose Übernahme von Fingersätzen – und seien es selbst die des eigenen Lehrers – dürfe dem Schüler niemals gestattet werden, schrieb der große Geigenpädagoge Carl Flesch. Harald Vogel würde es nicht ganz so apodiktisch formulieren, zumal er die Auffassung vertritt, dass Fingersätze in Notenausgaben Alter Musik gar nichts zu suchen haben. Dennoch ist es hilfreich, sich mit ihnen zu befassen, denn in der historischen Musikpraxis lassen sich Spieltechnik und Stilistik nicht voneinander trennen. Das vermittelt Harald Vogel auch den Studierenden an der Bremer Musikhochschule und in den Meisterkursen der von ihm gegründeten Norddeutschen Orgelakademie. Zum Gespräch trafen wir ihn beim Unterricht an der Arp-Schnitger-Orgel in Grasberg bei Bremen, die zu den kostbarsten Schätzen der an Denkmälern des Instrumentenbaus einzigartig reichen Norddeutschen Orgellandschaft gehört.*

Foto: Archiv

# Ein hohes Maß an Komplexität unter ganz einfachen Voraussetzungen – technisch ist es gar nicht schwer

CONCERTO: Lassen Sie uns über historische Fingersätze reden. Seit wann weiß man eigentlich Genaueres darüber?

VOGEL: Es gibt zu den Fingersätzen ein reiches Material seit dem frühen 16. Jahrhundert. Um die Spielweise heute zu rekonstruieren, haben wir aus allen Perioden genügend Beispiele, die von den Orgellehrern aufgezeichnet wurden. Auch über die spätgotische Spielweise im 15. und frühen 16. Jahrhundert wissen wir sehr viel. Von Hans Buchner besitzen wir ein sogenanntes ›Fundamentum‹ aus der Zeit um 1510. Es ist eine Spiel-, Kompositions- und Improvisationslehre, also eine umfassende Orgellehre. Da haben wir auch konkrete Fingersatzbeispiele, die sich auf die Figuration und das Spiel von Intervallen beziehen. Die Musik war damals meist zweistimmig, manchmal auch dreistimmig und, wenn das Pedal zu Hilfe genommen wurde, auch schon vierstimmig. Dieses Fundamentum wurde vor über vierzig Jahren in der Reihe ›Das Erbe Deutscher Musik‹ (Band 54/55) neu veröffentlicht. Wir finden darin ein sehr deutliches Beispiel dafür, wie man die Finger auf die Klaviatur setzt und wie sie in einer Figuration aufeinanderfolgen. Das kann man beispielsweise auch anwenden auf die berühmteste Orgelspiellehre der Spätgotik, das ›Fundamentum organisandi‹ von Conrad Paumann aus dem Jahr 1452. Dort finden wir sozusagen eine Musterfiguration für die rechte Hand über der Skala eines Doppelhexachords für die linke Hand von c bis e'.

CONCERTO: Und diese Skala spielen Sie mit nur einem Finger?

VOGEL: Das ist die Spielweise der langsamen Noten. Das geht auch mit mehreren Fingern, aber es soll so klingen, als ob es ein einzelner Finger wäre. Es kann natürlich auch ein einzelner Fuß sein im Pedal. Bei langsamen Notenwerten unterscheidet sich die Spielweise von Pedal und Manual nicht.

CONCERTO: Seit wann gibt es eigentlich Fußsätze?

VOGEL: Beschrieben wird das erst in späterer Zeit. Wir haben es noch mit einem ganz einfachen System zu tun: Ich setze einen Fuß auf die Taste und setze dann denselben Fuß weiter. Es gibt keinen Unterschied in der Spielweise und in der Artikulation von repetierten und nicht repetierten Noten. Ein moderner Begriff, den ich dafür verwende, ist das Repetitionslegato. Wenn man mit einem Finger oder einem Fuß so dicht nebeneinander wie möglich spielt, entsteht dieser Legato-Effekt, der nicht alles wirklich nahtlos miteinander verbindet, aber auch nicht so klingt, dass eine Lücke zwischen den Noten entsteht. Das ist eine allgemeine Anweisung, wie wir sie in vielen Spiellehren seit dem 16. Jahrhundert vor uns haben.

CONCERTO: Beim Pedalspiel kam nur die Fußspitze zum Einsatz, nicht der Absatz?

VOGEL: Man konnte auf den frühen Pedalen gar nicht mit dem Absatz spielen, weil sie dafür viel zu kurz und auch die Schuhe ganz andere waren. Außerordentlich wichtig ist, dass ich, wenn ich die Noten auf diese Weise repetiere, auch die gleiche Artikulation bei Sekunden und Terzen habe – genauso wie es auch die Sänger, die Streicher und Bläser machen. Aber diese langsamen Noten sind die eine Sache, bei den schnellen macht es keinen Sinn, mit nur einem Finger zu spielen. Die früheste Anweisung, die wir zum Spiel der schnellen Noten haben, ist die aus Buchners Fundamentum. Sie besagt, dass man für die einstimmige Figuration nur die drei mittleren Finger – also ohne Daumen und den kleinen Finger – benutzt.

CONCERTO: Hat das etwas mit der Schnellkraft der Finger zu tun oder der Schwergängigkeit der alten Tastaturen?

VOGEL: Nein, es gab einen anderen Grund: Im 15. und frühen 16. Jahrhundert hatte man Klaviaturen von sehr unterschiedlicher Größe. Es gab Klaviaturen, wo die Tasten fast doppelt so breit und so lang waren wie etwa auf dieser Schnitger-Orgel, vor der wir hier im Moment sitzen, und es gab Instrumente, wo die Tasten sehr viel kleiner waren, als es bei den heutigen Instrumenten der Fall ist, zum Beispiel bei den sogenannten Portativen, die man mit sich herumtragen konnte. Die Tastengröße konnte differieren im Verhältnis 1:3! Der moderne Fingersatz ist dagegen bezogen auf moderne einheitliche Tastengrößen.

CONCERTO: Das heißt, mit nur drei Fingern funktioniert es auch auf diesen Klaviaturen, wie man sie auf alten Abbildungen mittelalterlicher Orgeln sieht, wo die Ober- und Untertasten teilweise extrem weit auseinanderliegen?

VOGEL: Ja. Damals musste man ein System finden, um auf Tasten sehr unterschiedlicher Größe und Breite auf die gleiche Weise zu spielen. Wenn man mit den drei mittleren Fingern spielte, konnte man sich darauf einstellen. Das war der Trick. Wenn Daumen und kleiner Finger dazukommen, wird es schwierig. An der Stelle, wo ich heutzutage den Daumen benutzen würde, benutzte man damals den dritten oder den zweiten Finger und anstelle des fünften den vierten. Das lässt sich aus Buchners Angaben ganz genau rekonstruieren. Nur die Nummerierung hat sich geändert: Was damals die Finger eins und zwei waren, wären heute die Finger zwei und drei.

CONCERTO: Aber die Hände bleiben nicht ruhig in einer Lage ...

VOGEL: Nein, man muss die Hand ständig seitlich verschieben. Diese aktive Hand ist das Kennzeichen der alten, noch gewissermaßen gotischen Spieltechnik. Wenn ich hingegen bei diesem frühesten Repertoire im modernen Sinne die nebeneinanderliegenden Töne gebunden und die repetierten *non legato* spiele, klingt es ganz anders, denn es entsteht dadurch eine etwas bizarre Struktur von Bindungen mit mal kürzeren und mal längeren Tonfolgen. Man könnte es eine Kraut- und Rüben-Artikulation nennen. Dieser unregelmäßige Wechsel von Bindung und Absetzen war ein Interpretationsmuster für die Artikulation im Spiel mit alten Fingersätzen in den ersten beiden Dritteln des 20. Jahrhunderts und hat den Gebrauch der alten Applikaturen in dieser Zeit sehr in Verruf gebracht. Mit dem alten Fingersatz soll man dagegen versuchen, etwas regelmäßiger zu artikulieren. Es wird zwar keine völlig gleichmäßige Artikulation erreicht, aber auch keine, die ständig Kontraste aufweist zwischen Gruppen von gebundenen und nicht gebundenen Noten. Es ist so, dass hier ein hohes Maß an Komplexität unter ganz einfachen Voraussetzungen entsteht. Technisch ist es gar nicht schwer. Man muss nur wissen, was man nicht machen soll. Im Prinzip handelt es sich um das Repetitionslegato wie in der einstimmigen Figuration.

CONCERTO: Demnach entspricht dieser Fingersatz nicht nur den technischen Gegebenheiten, sondern auch den ästhetischen Vorstellungen der damaligen Zeit?

VOGEL: Ja, er entspricht einer ästhetischen Idee, ist aber auch eine intelligente technische Lösung.

CONCERTO: Und sie ist übertragbar auf alle Arten von Tasteninstrumenten, also auch auf das Cembalo?

VOGEL: Ja, auch wenn es im 15. Jahrhundert den Typus Cembalo noch kaum gab. Aber es gab das Clavichord als Übungsinstrument für Organisten. Im 16. Jahrhundert ist dann das schnelle Spiel, das auf den älteren mittelalterlichen Orgeln kaum möglich war, in ein neues technisches Experimentierstadium getreten. Gleich zu Beginn