

Bernhard Billeter | Ergänzendes zur Armgewichtstechnik

Gedanken zu den Ausführungen von Bernhard Rucht

Der Beitrag von Bernhard Rucht *«Atmendes Legato»* war überfällig, und ich kann ihm weitgehend beipflichten, vor allem was den Einfluss der Klaviertechnik auf das Orgelspiel und die Tempofragen betrifft. Einige Ergänzungen scheinen mir jedoch notwendig.

Armgewichtstechnik: Wie der Autor schreibt, stammt der Begriff von Griepenkerl und ist bis heute üblich geblieben. Er müsste, da er nur die statische Seite des spieltechnischen Geschehens betrifft, die Vorgänge des Spielapparates im Zeitfluss aber viel entscheidender sind (was auch aus Ruchtis Ausführungen hervorgeht), ergänzt werden durch den Begriff *Armschwungtechnik*. Auch wenn Griepenkerl behauptet, er beschreibe die Spielweise von Johann Sebastian Bach und wenn diese Behauptung bis heute immer wieder unkritisch übernommen wurde,¹ muss doch ein grosses Fragezeichen dahinter gesetzt werden. Griepenkerl entwickelte Thesen von Forkel weiter, welche dieser auf Aussagen der Bach-Söhne Wil-

helm Friedemann und Carl Philipp Emanuel stützt, aber teils missverstanden hat. Das kann hier nicht behandelt werden. Griepenkerls herausgeberische Verdienste können kaum hoch genug veranschlagt werden: Er hat auf Veranlassung Mendelssohns hin eine bahnbrechende Leistung, die erste Urtext-Gesamtausgabe der Orgelwerke Bachs im Verlag Peters unternommen, die mit geringen Einschränkungen heute noch brauchbar ist. Aber er ist ein Kind seiner Zeit und beschreibt die auf das Legato hin tendierende und den immer schwergängigeren Hammerflügeln gerecht werdende Technik des 19. Jahrhunderts, die mit der das Armgewicht möglichst reduzierenden Spieltechnik für die Tastenmusik vor rund 1800 nichts zu tun hat. Darüber informiert uns die Dissertation von Ludger Lohmann² in ausgezeichnete Weise. Die Technik mit der Empfindung des schwebenden Arms, die auf alle Tasteninstrumente angewendet werden kann, ist Voraussetzung für differenzierte Artikulationen: Für die Dosierung winziger Zeitab-

¹ Zum Beispiel von Ewald Kooiman in: *Zur Interpretation der Orgelmusik von Johann Sebastian Bach*, 114. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, Merseburger, Kassel 1995, S. 9–60.

² *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, Bosse Regensburg 1982.

stände zwischen dem Loslassen einer Taste und dem Niederdrücken der nächsten bei allen Artikulationsarten ausser strengem Legato ist es ja nicht möglich, die Grobmotorik des Armhebens, das heisst der Aufhebung des Armgewichts einzusetzen. Diese zu Unrecht *Fingertechnik* genannte Spielweise setzt ja nicht nur isolierte Fingerbewegungen, sondern mit feinen Ausgleichs- und Unterstützungsbewegungen auch die Hand mit lockerem Handgelenk und mindestens die ganzen Arme bis zum Schultergelenk ein, wie man auch im sehr zu empfehlenden neuesten Buch des Musikmediziners Christoph Wagner *Hand und Instrument*³ nachlesen kann. Nur nebenbei: Am Clavichord wird ein nicht aufgehobenes Armgewicht durch Höherentreiben der Tonhöhe, also äusserst störende Trübungen der Intonationsreinheit sogleich hörbar!

Zurück zum 19. Jahrhundert: Uns Interpreten wird also die Aufgabe gestellt, Musik verschiedener Epochen mit der jeweils passenden Technik anzugehen. Das ist möglich, denn beiden Techniken liegt gemeinsam die Lockerheit, besser gesagt: die Spannungsbalance zu Grunde, vor allem im Handgelenk. Viel hängt dabei vom Spielgefühl ab, und dieses kommt nicht ohne Autosuggestionen aus. Rein physikalisch gesehen kann am Klavier die Dynamik des *toucher*, um den hässlichen Ausdruck «Anschlag» nicht zu brauchen, nur durch verschiedene Endgeschwindigkeit, mit der der Hammer auf den Saiten auftrifft, beeinflusst werden. Ja, es gibt Pianisten, die glauben, den Klang eines Tones nach dem Anschlag noch beeinflussen zu können ... Dennoch haben Übungen, wie sie Ruchti beschreibt, ihre subjektive Berechtigung, auch wenn so abenteuerliche Vorstellungen wie der Fall aus 20 bis 30 cm Höhe auf die Tasten nicht notwendig wären.

Was bei Ruchti vollständig fehlt, ist der Unterschied zwischen in Deutschland gängigen Legatovorstellungen, auf die der Titel «Atmendes Legato» anwendbar ist, und der strengen französischen Legatotradition, die auf den belgischen Musikwissenschaftler Fétis zurückgeht. Dessen Meisterschüler Nicolas Jacques Lemmens gab sie an Guilmant und Widor weiter, soll sie neuesten Forschungen zufolge jedoch nicht konsequent

angewendet haben.⁴ Konsequent wurde erst Marcel Dupré, mit den bekannten Auswirkungen. Es ist gut zu wissen, dass die unzählig viele stumme Fingerwechsel erfordernde Legatotechnik Duprés auf César Franck nicht anzuwenden ist: Franck war, wie Saint-Saëns, von Hause aus Pianist, sein Legatospiel dürfte also mehr dem deutschen zuneigen, was gelegentliche «notes communes» so wenig ausschliesst wie bei Mendelssohn und Rheinberger.

Es gibt also, und das wird von Bernhard Ruchti zwar vorausgesetzt, aber nicht hingeschrieben, verschiedene Arten des Legato. Es gibt auch Orgeln, die verschieden reagieren: Auf einer mechanischen Kegellade lässt sich die beim zweiten (Reger'schen) Beispiel beschriebene Technik leichter anwenden als bei Schleifladen, bei weicher Ansprache der Pfeifen leichter als bei «spuckender», bei vollen Registrierungen und bei Raumakustik mit viel Nachhall leichter als bei wenigen leisen Registern. Bei Kantilenen kann je nach Orgel sogar ein ganz leichtes Überlegato angewendet werden, und sei es auch nur so viel, dass die vorherige Taste erst dann verlassen wird, wann sich das Einschwingen des folgenden Tons anbahnt, statt dass sich die Tastenbewegungen auf halbem Weg kreuzen. Diese Beschreibung mag theoretisch klingen; im Spielverlauf ist wohl nicht ohne autosuggestive Empfindungen auszukommen, denn das Zentralnervensystem steuert nicht einzelne Muskelernervationen, sondern immer Bewegungszusammenhänge, an denen die musikalische Vorstellung beteiligt sein muss. Bessere Oberstimmenbindung bei schwierigen Legato-Akkordfolgen mit Gewichtsverlagerung des rechten Arms zu den schwachen Fingern 3, 4 und 5 hin ist sicher nützlich. Ob dazu bei Vorübungen am Klavier ein Klangbad mit dem Tonhaltepedal vonnöten sei, wage ich zu bezweifeln.

Darüber wäre noch viel zu schreiben oder besser praktisch zu zeigen; es müssten mehr Beispiele und Übungen dazukommen, die wir auch in der verdienstvollen *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* von Jon Laukvik⁵ nicht finden.

³ Breitkopf&Härtel, Wiesbaden 2005, vor allem S. 15–33.

⁴ Ewald Kooiman, «Note commune», in: Festschrift Alfred Reichling, 200. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, Mettlach 2005, S. 337–343.

⁵ Teil 2, *Romantik*, Carus, Stuttgart 2000.