

Die Kunst des Orgelspiels. Aspekte des Lernens

(Langfassung zum Artikel in MuK 2/2021)

von Harald Feller

Als ich in den frühen 60er Jahren mit dem Orgelspiel begann, war das Klangideal in Deutschland noch weitgehend geprägt von der spätromantische Orgel mit pneumatischer oder elektrischer Traktur. Dementsprechend war auch die Ästhetik des Orgelspiels dieser Epoche noch stark verpflichtet. Parallel dazu gab es aber schon eine andere interessante Entwicklung: die neobarocke Orgel, die sich wie ein diametraler Gegensatz zu den Instrumenten der Spätromantik ausnahm.

Man entdeckte die mechanische Traktur wieder neu und setzte dem alten weichen Klangideal, das auf Verschmelzung angelegt war, ein neues der Transparenz mit charakteristischen Einzelregistern und einer sehr obertonreichen, bis hin zu einer scharfen Intonation entgegen, was der polyphonen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gerechter werden und darüberhinaus mit seinen entlegenen Obertonregistern der Naturtonreihe auch der damaligen zeitgenössischen Orgelmusik neue Klänge bescheren sollte. Ab den 70er Jahren tauchten immer mehr Musiker und Instrumentenbauer auf, die historische Quellen aus den verschiedenen europäischen Kulturlandschaften studierten, woraus sich neue Möglichkeiten der Interpretation und des Orgelbaues entwickeln sollten. Manche bislang nicht oder kaum verstandene Musik des 16. oder des frühen 17. Jahrhunderts bekam auf dem entsprechenden Instrument mit einer jeweils spezifischen Spielart und einem freierem Spiel plötzlich Sinn. Allmählich entstand eine Bewegung der „historischen Aufführungspraxis“ die in jeder Hinsicht einen Paradigmenwechsel herbeiführte. Wenn auch noch, weit über die 70er Jahre hinaus, die Musik verschiedener Epochen mit ähnlichen stilistischen Kriterien gespielt wurden, die noch sehr stark an der Person des Lehrers, des „Meisters“ orientiert waren, kam nun zum ersten mal in der Interpretationsgeschichte ein Bewußtsein dafür auf, daß jede historische Epoche eigene stilistische Kriterien hatte und dafür entsprechende Instrumente benötigte, um die Musik dieser Zeit authentisch darzustellen. Dies hatte sowohl im Instrumentenbau, wie auch bei vielen Musikern ein gewisse Spezialisierung zur Folge. Als Folge dieser Entwicklung wurden nun Stilorgeln gebaut, mit einem Klangbild, das bestimmten Epochen der europäischen Kulturlandschaften entsprach.

Parallel dazu wurden im Orgelbau aber auch neue Techniken entwickelt. Die mechanischen Spieltrakturen wurden leichter spielbar, als es noch die neobarocken Instrumente waren und ermöglichten so einen differenzierteren Anschlag. Darüberhinaus hat sogar der Computer im Orgelbau Eingang gefunden: eine Vielzahl von elektronisch gespeicherten Registerkombinationen, können nun schnell und bequem abgerufen werden und ermöglichen noch feiner abgestufte Registrierungen. Diese enormen Entwicklungen haben meine persönliche musikalische Entwicklung und die vieler Kollegen meiner Generation, ganz individuell geprägt. Es war eine Entwicklung zwischen zwei Pole: Hier die Subjektivität des Künstlers, der intuitiv, immer wieder anders, aus dem Moment heraus agierte, wie es möglicherweise dem Bild des Künstlers des späten 19. Jahrhunderts entsprach, dort die andere, neuere Tendenz, die sich um eine Objektivität, im Sinne einer Orientierung am Objekt mit einer notwendigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung, bemühte. Beide Pole können, wenn sie getrennt sind, zu einer Sackgasse führen: Man kann sich als Musiker in einem rein subjektiven emotionalen Empfinden ins nicht mehr Nachvollziehbare, ja ins Unsinnige verlieren, wenn kaum eine klare analytische Gedankenkraft, aufgebracht wird. Wenn andererseits aus einem „objektiven Wissen“ ein Wahrheitsanspruch erhoben wird, beraubt man die Musik ihrer Vielfalt und entkleidet sie ebenso ihres Sinnes: dem am Objekt orientierten subjektiven seelischen Ausdruck, der jedesmal aufs Neue gefunden werden will. Musik ist für mich empfundene Struktur, die immer wieder neue entstehen muß. Sie ist eine Sprache der Empfindung, die aus dem schöpferischen Gedanken heraus geboren wird. Dementsprechend ist es mein Bemühen,

durch die vielen hinzugewonnenen Möglichkeiten der schöpferischen Fantasie, einen noch größeren Raum zu eröffnen, in dem jeder seinen eigenen individuellen Ausdruck finden kann. Das Studium eines Instrumentes erscheint mir auch im Sinne einer Menschenbildung sehr wertvoll und umfangreich: Das Erlernen einer soliden Spieltechnik setzt eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und seinen, anfangs meist unbewußten, Bewegungsmuster voraus. Die notwendige Entwicklung der Fähigkeit zu analytischem Denken, lässt musikalische Strukturen erkennen, die sich schließlich, als finales Ziel und innerstes Motiv, als Empfindung ausdrücken sollen. Im Folgenden will ich einige mir wesentlich erscheinende Aspekte dieses Prozesses wie ich sie in den vergangenen Jahrzehnten entwickelt habe zur Anschauung bringen.

Ich bin mir dabei völlig im Klaren, daß es sicher auch andere, vielleicht sogar gegensätzliche Methoden gibt, die ebenso zum Ziel führen. Auch mag manches dem ein oder anderen selbstverständlich sein. Es war aber alles, was ich hier niederlege, für manchen angehenden Berufsmusiker von Bedeutung.

Die Orgel ist eigentlich eine mehr oder weniger große „Klangmaschine“ mit Motor und einer komplizierten Mechanik. Jeder Einzelton hat durch eine entsprechende Pfeife seinen festgelegten unveränderbaren Klang. Dadurch ist eine gewisse statische Komponente vorgegeben. So muß der Organist, diese erst auf indirekte Weise, durch einen differenzierten Anschlag, fein abgestufte Artikulationen, einer organischen, oft nur minimale Agogik der Figuren und einer Registrierkunst, zu einem Musikinstrument und zum Träger eines seelischen Ausdrucks formen.

Um dies zu bewerkstelligen und sich in den vielfältigen Stilen an den unterschiedlichsten Instrumenten sicher bewegen zu können, bedarf es zuallererst einer soliden Technik.

Vom richtigen Sitzen

Da sich der Organist nicht nur mit den Händen auf verschiedenen Klaviaturen in unterschiedlicher Höhe bewegen muß, sondern auch mit den Beinen einen größeren Tastenumfang bespielt und oft noch gleichzeitig einen oder mehrere Tritte bedienen muß, erscheint es mir wesentlich, daß der einzelne entsprechend seiner Anatomie in einer für ein entspanntes Spiel optimalen Weise auf der Orgelbank sitzt. Diese sollte vom Spieltisch nicht zu weit entfernt sein, sodaß der Körperschwerpunkt immer auf der Bank bleibt und so die Beine frei über den Pedaltasten herunterhängen können. Das Becken ist mehr nach hinten gekippt, damit sich die Wirbelsäule gut aufrichten kann. Die Arme hängen entspannt von den Schultern herab. Der Nacken und der Kopf sind ebenso entspannt. Das obere Manual sollte noch bequem erreichbar sein, ohne daß die Schulter angespannt werden müssen oder das Körpergewicht sich zu sehr nach vorne verlagert. Der Spieler sollte unbedingt in der Mitte der Bank sitzen bleiben. Wenn er die tieferen bez. die höheren Pedaltasten erreichen will, muß er den Körper nach den beiden Seiten hin ausreichend drehen. Viele Organisten sitzen nach meiner Erfahrung zu hoch und ist auch die Bank häufig zu weit weg. Letzteres liegt meist darin begründet, daß die Füße beim Pedalspiel parallel gehalten werden und nur dann aneinander vorbeikommen, wenn der Spieler vom Spieltisch relativ weit weg sitzt und so die gesamte Länge der Pedaltasten benützen kann. Damit die Beine aber bequem aneinander vorbeikommen, ist es notwendig, daß der vordere Fußteil jeweils nach außen gedreht wird (In selteneren Fällen kann es auch umgekehrt bequemer sein). Dann „verkürzen“ sich die Füße und kommen, wie auf zwei nebeneinander liegenden Bahnen, bequem aneinander vorbei.

Eine kurze Übung kann hier hilfreich sein, indem man die Knie etwas anhebt und die Füße locker aneinander vorbei schwingen läßt.

Bei Skalen im Pedal, die mit abwechselnden Füßen gespielt werden, ist darauf zu achten, daß die Obertasten, soweit dies möglich ist, von demselben vorne plazierten Fuß gespielt werden, damit die Bewegungsfelder nicht zu oft wechseln müssen. Bei sehr kurzen Pedaltasten können die Knöchel noch etwas angehoben werden, damit die Füße besser aneinander vorbeikommen. Die Höhe der Bank sollte so sein, daß die Füße entspannt über der Klaviatur schweben. Die

Beschreibung dieses Aspektes, wie sie Louis Vierne in dem lesenswerten Buch „Mes souvenirs“ gibt, deckt sich in wesentlichen mit meinen Erfahrungen: „*Stellen Sie zuerst die Bank so auf, daß sich beide Fußspitzen am äußeren Rand der beiden Obertasten in der Mitte der Klaviatur befinden, die Knie bilden dabei einen rechten Winkel mit den Oberschenkeln.*“

Über die Spieltechnik

Eine für das Orgelspiel notwendige Spieltechnik erfordert einen vollkommen durchlässigen Körper. Nun drücken sich beim Menschen die Empfindungen immer auch durch den Körper aus. Dadurch entstehen Spannungen, die für das instrumentale Spiel hinderlich sein können: Die Schultern werden hochgezogen, die Hände bewegen sich in „ausdrucksvollen“ Gesten und wenn es sehr mächtig dröhnt, tritt der eine oder andere schon mal kräftig in das Pedal. So äußert sich häufig das subjektive Empfinden, das sich im Spiel ausdrücken will, auch in körperlichen Verspannungen. Der gefühlte musikalische Ausdruck steckt im Körper fest und kann so nicht ganz frei werden. Außerdem verhindert eine fixierte Körperspannung die notwendige Beweglichkeit der Finger und Gelenke. Wichtig ist jetzt zu verstehen, daß der Körper nicht Träger des Musikalischen ist. Er ist der lebendige Teil oder die Fortsetzung des Instrumentes, der unmittelbar mit dem seelischen Empfinden des Menschen verbunden ist und diesem dient. Das Musikalische lebt deshalb im idealsten Fall in einem körperfreien Empfinden. Dies steht in einem großen Gegensatz zum Lebensgefühl unserer heutigen Zeit, das so stark der an den Körper gebundenen, wandelbaren Emotionalität huldigt, dem von Goethe so treffend formulierten „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt“. Es gibt aber noch ein anderes, stabileres Erleben hinter den Wogen einer sich ständig verändernden Emotionalität. Diese kommt aus einer größeren Tiefe des Menschen und intensiviert sich mit wachsender Auseinandersetzung. Wenn wir es mit Kunstwerken zu tun haben, die ja gerade einer tieferen geistig seelischen Quelle entsprungen sind, wäre ein adäquates Ziel des Musikers, diese Dimension in seinem musikalischen Tun zum Ausdruck zu bringen. Die äußere Disposition hierfür liegt in einem zurückweichenden, durchlässigen Körper. Die Muskelkraft sollte verhältnismäßig wenig eingesetzt werden, umso mehr ist der Einsatz des Gewichtes der entsprechenden Körperteile vonnöten. So drücke man beim Pedalspiel die Tasten nicht aus dem Becken heraus, was zur Folge hat, daß zu viel Masse bewegt wird und dadurch eine gewisse Schwerfälligkeit eintritt, die von Körperfixierungen, bis hin zum Nacken und Kopf, noch verstärkt werden. Statt dieser Bewegung, die quasi von oben nach unten drückt, empfehle ich eine Umkehrung der Bewegungsrichtung: Der Fuß stößt sich leicht ab, sodaß aus dem Fußgelenk ein kleiner Impuls gesetzt wird und dadurch das Knie kurz nach oben schnellt. Durch diese von unten nach oben gehende Bewegung macht sogar der Kopf eine kurze Ausgleichsbewegung nach vorne, wenn der Körper ganz durchlässig ist. Das Drücken der Taste geschieht durch das dosierte Gewicht des Beines. Die Gewichtsverteilung hängt davon ab, wieviel Gewicht das Becken trägt und wieviel Gewicht des Beines benötigt wird, um die Taste herunterzudrücken. Dies ist je nach Traktur unterschiedlich. Das Bein wird so nicht mehr mittels Muskelkraft festgehalten, sondern mittels der Schwerkraft bewegt. Bei großen Sprüngen mit einem Fuß, macht das Knie immer eine entgegengesetzte Ausgleichsbewegung: Schwingt der Fuß nach außen, so geht das Knie nach innen und umgekehrt. Niemals sollte die Bewegung des ganzen Beines aus der Hüfte geschehen. Bei Pedalpassagen ist besonders darauf zu achten, daß der Körper bis zum Kopf hinauf durchlässig ist. Der vordere Fußteil, die „Spitze“, trifft beim Anschlag ungefähr in der Region zwischen großen und den folgenden beiden Zehen auf die Taste. Das abwechselnde Spitze – Absatz -spiel mit einem Fuß hat im Bewegungsablauf eine gewisse Verwandtschaft mit dem Steppen, allerdings mit einer kleineren Bewegung. Es wird das Gewicht jeweils von dem vorderen Fußteil, der Spitze, auf den hinteren, des Absatzes verlagert. Ein lockeres Fußgelenk wirkt dabei wie ein Scharnier. Es ist außerdem sehr darauf zu achten, daß man nicht weiter als nötig in die Obertasten hineingeht, sondern sich mehr an deren Rande bewegt, damit das Fußgelenk einen nicht zu großen Bewegungsradius hat, was zu Verspannungen führen kann. Auch sollte der Fuß stets nahe an der Taste bleiben. Bei

Passagen in unbequemen Lagen, besonders im tiefen und hohen Bereich, ist es manchmal hilfreich den Fuß ein wenig zu kanten. Es ist aber auch darauf zu achten, daß der Körper in diesen extremeren Lagen ausreichend gedreht wird.

Beim Manualspiel gibt es gewisse Funktionsanalogien zum Pedalspiel. So ist die Funktion des Handgelenks, des Ellenbogens und der Schultern mit der des Fußgelenks, des Knies und des Beckens vergleichbar. Das Gewicht des Armes spielt eine ähnlich große Rolle wie das des Beines für das Pedalspiel. Es hängt wie eine Hängebrücke zwischen Nacken-Schulterbereich und dem vorderen Fingerglied, das stabil bleiben muß, also weder nach hinten noch nach vorne abknicken sollte. Es ist der einzige Körperteil des Spielapparates, bei dem eine gewisse Fixierung notwendig ist. Es bereitet manchem Schwierigkeiten, einerseits den Arm durchlässig und locker, andererseits dieses letzte Fingerglied stabil auf den Tasten zu halten, da dieser äußerste Teil der Hand häufig zu schwach ist.

Hier empfehle ich eine Übung zur Stabilisierung dieses Gelenkes:

Man lege die nach unten zeigende rechte Hand entspannt so kreuzförmig in die nach oben zeigende linke Hand, daß nacheinander das vordere Fingerglied der Finger 2 bis 5 der rechten Hand gegen den vorderen Teil des Daumens der linken Hand fest gegeneinander zu drücken vermag. Das oberste Gelenk muß trotz des starken Drucks ganz stabil bleiben. Alle anderen Finger beider Hände müssen gleichzeitig vollkommen entspannt sein. Für die Stabilisierung der Finger der linken Hand wechseln dann die Hände entsprechend ab. Diese nicht sehr zeitaufwändige isometrische Übung kann mehrmals am Tag praktiziert werden.

Eine besondere Aufmerksamkeit muß das Handgelenk erhalten. Dieses Gelenk hat eine zentrale Funktion und muß nach allen Seite hin beweglich sein. Es sollte nicht zu tief gehalten werden, da diese Haltung zur Fixierung neigt, was die Beweglichkeit der Finger erheblich einschränkt. Die Bewegung der Finger soll aber durch dieses unterstützt werden. So gleicht es beispielsweise die Schwäche des 4. und 5. Fingers dadurch aus, indem es etwas angehoben und leicht nach außen gedreht wird, sodaß das Gewicht der Hand diesen Fingern „mehr Kraft“ gibt. Beim Daumenuntersatz wird das Gelenk erst angehoben und leicht in die Bewegungsrichtung gedreht, dann wieder absenkt, sodaß es sich bei schnellen Skalen in ständigem Wechsel zwischen angehoben und etwas abgesenkt bewegt. Der Arm muß so locker von der Schulter herabhängen, daß die Bewegungen des Handgelenks sich bis dorthin fortsetzen, beziehungsweise, daß es umgekehrt ebenso vom Ellenbogen unterstützt werden kann. Das Bild einer Marionettenfigur ist hier hilfreich. Alle Bewegungen einer solchen Figur hängen ausschließlich von der Schwerkraft ab und wirken gerade deshalb außerordentlich leicht und elegant. Wenn sich das Handgelenk nach außen dreht, bewegt sich der Ellenbogen in der Regel nach innen, ebenso ist es umgekehrt. Wenn beispielsweise die rechte Hand auf dem unteren Teil der Klaviatur spielt und der 3. über den 4. Finger gesetzt werden soll, sodaß das Handgelenk sich nach links außen bewegen muß, ist es hilfreich, wenn der Oberkörper etwas zurückweicht, sodaß auch der Ellenbogen, an ihm vorbei, sich weiter nach links bewegen und damit die Drehung des Handgelenks unterstützen kann.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist das Aufsetzen der Finger auf die Tasten: Um eine natürliche Haltung zu erzielen halte man zunächst beide Hände vollkommen entspannt mit den Handflächen nach oben und drehe in dieser Position die Hände nach unten. Nun setze man in dieser, lediglich vom Handgelenk das Gewicht der Hände haltende natürlichen Position, die Finger auf die Tasten. Der Anschlag erfolgt, indem die Finger aus der Handwurzel heraus die Taste anschlagen und gleichzeitig das Gewicht der Hand diesen Vorgang unterstützt. Wichtig ist hier, daß das Gewicht dosiert eingesetzt werden kann: Je mehr das Gewicht in die Tasten gelegt wird, umso dichter klingen die Töne, je mehr es herausgenommen wird, umso sprechender wird das Spiel. Diese Gewichtsverlagerung kann dazu genutzt werden, um eine musikalische Phrase dynamischer erscheinen lassen, indem man das Gewicht stufenweise in die Tasten hineinlegt, damit die Töne allmählich dichter werden, wenn die Dynamik der Phrase zunimmt, und es genauso stufenweise herausnimmt, wenn eben diese Dynamik wieder abnimmt. Beim Auslassen der Taste sollte der Finger nicht durch Muskelkraft angehoben werden, sondern die Taste so auslassen, daß er sobald der nächste Ton kommt blitzschnell entspannt wird und er dadurch kurz rasch hochschnellt, bevor er in die entspannte Lage

zurückkehrt. Wenn eine Taste langsam angeschlagen wird ist dieser Vorgang entsprechend langsamer.

Die Finger sollten in der Regel möglichst nah an den Tasten und alle Bewegungen so groß wie nötig, aber so klein als möglich sein. Man achte immer besonders auf den Daumen und den 5.Finger, die schnell zu Verspannungen neigen.

Manchem machen die oft extremen Unterschiede der Spieltrakturen zu schaffen. Dem kann man mit der Dosierung des Gewichtes gut beikommen. In der Regel genügt, bei sensibler Traktur, das relativ geringe Gewicht der Hand zur Unterstützung der Finger. Bei äußerst schwergängigen Trakturen, muß der Spieler schon mal den ganzen Unterarm oder in extremen Fällen sogar das ganze Armgewicht dafür einsetzen. Der technische Vorgang bleibt aber im Wesentlichen der gleiche.

Bei weiter auseinander liegenden Arpeggien, wie etwa am Beginn von Regers Fantasie op. 135 b, lege man die Finger nicht über den erste vier Noten, da dadurch die Hand ziemlich gespreizt und das Handgelenk fixiert wird. Ein fein sprechendes Spiel ist so nicht mehr möglich. Von daher ist es besser die Finger nicht so weit auseinanderzuspreizen und die Töne durch eine seitliche Drehung des Handgelenkes nach innen zu erreichen. Sobald die Töne ausgelassen werden, gehen die Finger entspannt mit der Hand mit. Eine weitere Schwierigkeit, die häufig in der Orgelmusik Max Regers auftaucht, ist die dichte Verbindung der vollgriffigen Akkorde. Wenn man alle Finger gleich schnell zum nächsten Akkord bewegt, entsteht auf jedem Akkord ein Akzent. Wenn man diese vermeiden will, müssen einige Töne vorzugsweise in der Mittelstimmen ausgelassen und blitzschnell auf die nächsten Tasten des folgenden Akkordes vorgelegt werden, um unmittelbar danach das notwendige Gewicht der Hand auf den ganzen folgenden Akkord mittels Drehung des Handgelenks zu verlagern. Ist der Arm ganz durchlässig ist dieser Vorgang sehr schnell möglich und es entsteht der Eindruck eines Legatos.

Über Triller

Ein wichtiges Thema ist das Erlernen der Triller. Hier ist es notwendig, daß diese zwar von den Fingern impulsiert wird, die Bewegung aber nicht aus den isolierten Fingern erfolgen darf, sondern, unterstützt vom einem durchlässigen Handgelenk, sich bis hin zum Oberarm in kleinen Bewegungen fortsetzen kann. Ist das Handgelenk zu fixiert, sind es meist auch der Daumen und der 5.Finger und blockieren die rasche Bewegung der trillernden Finger. Die Hand wird dabei sehr schnell müde und der Triller ist, wenn er überhaupt so möglich ist, meist unkontrolliert schnell und wenig brillant.

Eine einfache Vorübung ist es, die Hände aus dem Handgelenk rasch nach links und rechts zu schütteln. Dabei können sich durchaus auch die Ellenbogen nach oben und nach unten bewegen. Je lockerer das Handgelenk ist, das die Hände nur halten soll, damit sie nicht im Handgelenk umknicken, umso schneller ist diese Bewegungsmöglich. Wenn dieses dennoch hartnäckig fest bleibt, hilft manchmal folgende Methode:

Man lege die Hände so ineinander, daß die Handfläche der oberen Hand nach unten zeigt und vollkommen entspannt in der unteren liegt, dabei müssen die Finger frei bleiben. Nun bewege man langsam beginnend, die betreffenden beiden Finger und setze diese auf die Tasten. Ein kleiner Teil des Gewichtes verlagert sich nun auf diese, der größte Teil bleibt aber entspannt in der anderen Hand liegen.

Je schwächer die Finger sind, umso mehr kann auch eine kleine Schüttelbewegung aus dem Handgelenk heraus diese kompensieren. Bei Trillern mit einer Obertaste empfiehlt sich möglichst weit aus den Obertasten herauszugehen, das Handgelenk gerade oder leicht angehoben zu halten und gegebenenfalls auch leicht zu drehen, sodaß die beiden trillernden Finger nahe beisammen sind.

Bei Pedaltrillern ist es wichtig, das Körpergewicht gut auf die Orgelbank zu verlagern, daß die Beine frei und leicht werden. Durch einen leichten Impuls aus dem Fußgelenk nach oben, fällt das Gewicht des Fuß rasch wieder nach unten. Für Doppelpedaltriller kann das Kanten des Fußes von Nutzen sein. Besonders wichtig ist aber auch hier das schnelle Verlagern des

Fußgewichtes von der Spitze auf den Absatz, bei vollkommen durchlässigen Fußgelenk. Diese Bewegungsabläufe empfehle ich ausreichend lang langsam zu üben und das Tempo erst allmählich zu beschleunigen bis ein Körpergefühl erreicht ist, das diese nicht mehr als schwierig erscheinen läßt.

Wenn die Trillerbewegung noch nicht so geläufig ist oder diese spieltechnisch ungünstig liegt, ist es ratsam die Anzahl der Trillernoten, sowohl im Manual wie im Pedal, festzulegen und sie zunächst langsam zu spielen. Dabei muß immer die Durchlässigkeit bis hin zur Schulter in der Beobachtung bleiben. Generell gilt, daß alle Verzierungen leichter gelingen, wenn sie in einem Verhältnis zu einem langsam gewählten Übungstempo entsprechend langsam gespielt werden. Sobald das Tempo schneller möglich ist, können die Trillernoten auch etwas agogisch bewegt werden, falls dies musikalisch angebracht erscheint. Eine wirkungsvolle Übung um einen flexiblen Triller zu üben ist es, ihn öfter hintereinander langsam beginnen zu lassen, ihn allmählich ganz organisch zu beschleunigen und ebenso organisch wieder zu verlangsamen. Die meisten Triller haben nicht durchweg die gleiche Geschwindigkeit. Sie beginnen häufig am Anfang langsam, beschleunigen sich und werden am Ende wieder etwas langsamer. Das Maß in dem dieses geschieht, hängt vom Charakter der Komposition ab. Natürlich gibt es auch Triller die von Anfang bis zum Ende einfach sehr schnell gespielt werden müssen (z.B. bei Liszt Tournemire oder Messiaen). Wesentlich erscheint in diesem Zusammenhang die Funktion eines Trillers. Der Akzenttriller ist kurz und relativ schnell im Gegensatz zum kadenzierenden Triller, der eher langsam beginnt und sich allmählich beschleunigt. Langen Noten sind häufig mit einem Triller versehen sind, um dessen Starrheit in ein tremoloartige Bewegung aufzulösen (Bach Triosonate c-moll BWV 526).

Bei Triller, die mit der oberen Nebennote beginnen, ist es ratsam diese erste Note betont zu denken und nicht die Hauptnote, da sonst diese Verzierung in der Regel zu früh kommt.

Alle schnellen Bewegungen, wie eben auch die Triller erhalten vom Spieler meist große Aufmerksamkeit, da sie schwieriger zu bewältigen sind. Sie sind aber nicht immer das Wesentliche für den musikalischen Verlauf eines Stückes und so passiert es häufig, daß beispielsweise durch die Fixierung auf eine schnelle Bewegung nicht bemerkt wird, daß der musikalische Fluß leicht aus den Tritt gerät. Meist ist sie zu früh fertig. Deshalb rate ich immer auf den wesentlichen musikalischen Verlauf zu achten und nicht diesen von einer Trillerbewegung abhängig zu machen. Verzierungen dürfen nie zu viel Platz einnehmen. Je „beiläufiger“ sie kommen, umso eleganter wirken sie.

Insgesamt ist zu bedenken, daß ungünstige, fixierte Bewegungsabläufe, die oft über viele Jahre zur Gewohnheit geworden sind, sich meistens nicht so schnell verändern lassen. So daß der Einzelne mit viel Geduld das neue Körpergefühl immer wieder beobachten und bewußt üben muß, bis es ihm zur neuen Gewohnheit geworden ist.

Über das Üben

Eine der wichtigsten Fragen beim Erlernen eines Orgelwerks ist die Methodik des Übens.

Die allermeisten Studienanfänger haben diese Disziplin nie gelernt und gehen instinktiv an die Sache heran. Der Übungsvorgang wird mehr von der Freude, die man am ganzen Stück hat, bestimmt. So wird es oft wiederholt, und immer wieder stolpert man irgendwo, verbessert es und beginnt wieder von vorne. Wenn man sich aber einer strengeren Übungsdisziplin auferlegt, mag dies zunächst vielleicht mühsamer erscheinen, ist aber wesentlich effektiver und sicherer und am Ende ist die Freude noch größer.

Nach meinem Dafürhalten sind zwei dem eigentlichen Üben vorausgehende Schritte unerläßlich, da diese Hand in Hand ineinander gehen: Dies ist zunächst die harmonische, melodische auch rhythmische Analyse des Werkes, darüberhinaus sollte man sich der Sequenzbildungen, der Figuren und der Phrasen bewußt werden. Aus dieser Gedankenarbeit ergeben sich schon bestimmte Artikulationen, die man im zweiten Schritt, dem gewissenhaften Erstellen des Fingersatzes, durchaus nützen kann, indem man bestimmte Strukturen mit Fingersätzen versieht, die diese unterstützen: So sollten beispielsweise Sequenzgruppen soweit

als möglich mit den gleichen Fingersatz gespielt werden. Bei Akzenten oder betonten Zielnoten kann zweimal hintereinander der gleiche Finger verwendet werden. Grundsätzlich muß ein Fingersatz immer so gewählt sein, daß die jeweils gespielten Stellen möglichst bequem sind und gleichzeitig so am besten klingen.

Durch das Studium der historischen Fingersätze wurde die Möglichkeiten, neben den herkömmlichen Untersetzen des Daumens und des Übersetzens über den Daumen, das Übersetzen des 3. über den 2. und des 3. über den 4. Finger so erweitert, daß manches Fingerauswechseln auch in späterer Musik umgangen werden kann. Es wird auch leicht manch bequemere Möglichkeit, etwas von der jeweils anderen Hand zu übernehmen, übersehen. Deshalb ist es wichtig, den Fingersatz immer für beide Hände gleichzeitig anzufertigen. Beim Erstellen des Fingersatzes sollte auch bedacht werden, daß die Hände, die kleinst möglichen Bewegungen machen sollten. Bei raschen Unisonoläufen ist es wichtig Fingersätze zu wählen, die sich soweit als möglich komplementär zur anderen Hand verhalten und somit nicht so leicht auseinander laufen können. Ich vermeide es außerdem bei Skalen unnötig Finger auszulassen. Als weitere Möglichkeit sollte das Herabgleiten eines Fingers von einer Obertaste, sowie das Daumenlegato Berücksichtigung finden. Bei Letzterem wird der Daumen in der Höhe des oberen (bei einer Tonfortschreitung auf den Untertasten) oder des unteren Daumengelenkes (bei einer Tonfortschreitung von der Untertaste auf eine Obertaste) auf die Taste gelegt. Das Handgelenk liegt tief. Wird dieses nun angehoben gleitet der vordere Teil des Daumens legato auf die nächste Taste.

Wenn ein Auswechseln auf einer Note unumgänglich ist, empfehle ich dies möglichst im Rhythmus der Musik zu tun, um unruhige schnelle Bewegungen, die sich möglicherweise ungünstig auf den organischen Verlauf der Musik auswirken könnten, zu vermeiden. Das hier angeführte Beispiel aus den Harmoniumstücken von C. Franck zeigt die vom Herausgeber (Tournemire) vorgeschlagenen Fingerwechsel und darüber, die aus meiner Sicht bequemere Fingersatzvariante mit den hier angeführten verschiedenen Möglichkeiten. (Siehe Anhang Notenbeispiel 1). Ich möchte aber ausdrücklich betonen, daß die unterschiedliche Anatomie und Beweglichkeit, sowie die Größe der Hände jedes einzelnen Menschen, ganz verschiedene Fingersätze notwendig machen kann. Dennoch finde ich es nützlich, die ganze Palette von Möglichkeiten im Bewußtsein zu haben und auszuprobieren.

Wenn nun diese vorbereitende Arbeit geleistet ist, beginnt das eigentliche Üben. Hier ist es ratsam nicht zu lange Passagen vorzunehmen, da das zu Erlernende übersichtlich sein sollte, um es sich besser einprägen zu können. Eine sinnvolle Einheit von vier bis acht Takten, bei komplexen Stücken auch weniger, sollten erst vollständig erarbeitet werden, bevor man weitergeht. Zunächst spiele man die beiden Hände und die Füße separat und exakt in einem langsamen Tempo, das allmählich in das Endtempo gesteigert werden soll. Dabei ist es hilfreich, einen ersten Eindruck des Charakters der Musik zu gewinnen, damit, wenn man z.B. einen lebhaften Satz übungshalber langsam spielt, der Anschlag und die ganze Spielart nicht die eines langsamen Satzes wird. Es muß in diesem Fall immer der lebhafte Charakter beibehalten werden, nur eben in Zeitlupe. Wichtig erscheint mir dabei, dass auch eine Übungsregistrierung den Charakter des Satzes unterstützt.

Wenn eine Hand allein geübt wird, die, sagen wir, aus einer zweistimmigen Passage besteht, und es nötig ist, daß ein oder mehrere Töne dieser Zweistimmigkeit von der anderen Hand übernommen werden müssen, ist es manchmal günstig, nur diese wenigen Noten mit den entsprechenden Fingern dieser Hand zu ergänzen, um den Sinnzusammenhang zu wahren. Man sollte auch, möglichst früh bei einem Abschnitt die musikalische Gestaltung mitberücksichtigen. Durch die vorangegangene Analyse und die für das Lernen notwendigen Wiederholungen, entwickelt sich, bei entsprechender Bewußtheit, allmählich ein Empfinden dafür. Man sollte nie mechanisch und gedankenlos wiederholen. Jede Wiederholung sollte gezielt etwas verbessern.

Haben nun die beiden Hände und das Pedal separat eine gewisse Vollkommenheit erreicht, kann man dazu übergehen bestimmte Kombinationen (linke Hand und Pedal, rechte Hand und Pedal oder linke Hand und rechte Hand) in ähnlicher Weise zu üben. Sehr effektiv kann es auch sein, sich eine Stimme vorzustellen oder zu singen, während eine Hand dazu spielt. Haben diese

Kombinationen eine gewisse Vollkommenheit erreicht, kann schließlich die vollständige Partitur in ähnlicher Weise erarbeitet werden. Ein gelegentlich prüfender Blick auf den Spielapparat erscheint ratsam, vor allem, wenn alte wenig brauchbare Bewegungsmuster noch nicht ganz überwunden sind.

Dieser Arbeitsprozess muß regelmäßig über die Tage solange wiederholt werden, bis man den Abschnitt auf Anhieb spielen kann. Da sich die Lernzeiten von Tag zu Tag verkürzen, kann jeweils ein neuer Abschnitt in Angriff genommen werden. Je nachdem, wie rasch der einzelne lernt, können diese Arbeitsschritte auch sehr schnell gehen.

Taucht eine größere Schwierigkeit auf, sei es, daß man einen komplizierten Rhythmus noch nicht auf Anhieb versteht, sei es, daß es sich um eine technisch sehr anspruchsvolle Stelle handelt, die nicht sogleich bewältigbar ist, muß diese aus dem Kontext herausgelöst und speziell „behandelt“ werden. Zunächst sollte der zu deren Bewältigung notwendige Bewegungsablauf analysiert werden, um ihn schließlich - langsam beginnend – umzusetzen. Dabei beobachte man immer den ganzen Körper, um auf unnötige Bewegungen und behindernde Fixierungen aufmerksam zu werden und ersetze diese durch neue geeignetere Bewegungsmuster. Dabei sollte immer direkt dort und keineswegs vor dem eigentlichen Problem angesetzt werden. Wenn man es schließlich bewältigt hat, fühlt sich die ehemals „schwierige Stelle“ oft ganz selbstverständlich an.

In diesem Zusammenhang kommt mir häufig Goethes so wahres Wort in den Sinn: „ Es ist ganz leicht, doch ist das Leichte schwer.“

Ist die Schwierigkeit erkannt und überwunden, was schon dauern kann und tägliches Training erfordert, gelingt zwar die entsprechende Stelle, wenn man direkt dort einsetzt. Im Zusammenhang aber gelingt diese häufig noch nicht. Hier habe ich gute Erfahrungen gemacht, zunächst bei dem Takt davor das Üben zu beginnen, wenn das bewältigt ist, zwei Takte davor und schließlich drei Takte. Spätestens danach dürfte es dort kein Hindernis mehr geben, auch wenn das ganze Stück im Zusammenhang durchgespielt wird.

Wenn nun das gewählte Werk endlich gut studiert ist und es keine größeren Schwierigkeiten mehr gibt, kann man Drang es endlich einmal ganz durchzuspielen ruhig nachgeben. Die Freude an einem bewältigten Kunstwerk ist groß. Man sollte dabei dennoch auf Unsicherheiten und auf musikalisch noch unbefriedigenden Stellen achten, um danach zu reflektieren, was die Ursache dafür war, um es nochmals sorgfältig zu bearbeiten. Lernpsychologisch ist es günstig, gleich zu Beginn mit den Stellen das Üben zu beginnen, die Schwierigkeiten bereiten. „ Per aspera ad astra“ ist hier die Devise.

Über den Rhythmus

Um einen komplexen Rhythmus zu lernen, sollte dies zunächst nicht unbedingt am Instrument erfolgen. Ausgehend von einem möglichen Puls, der, wenn nötig, auch immer wieder wechseln kann, empfehle ich, sich erst eine vollkommene Vorstellung davon zu erarbeiten. Dabei ist von großem Nutzen ihn zu dirigieren, zu klatschen oder mit Pattern wiederzugeben. Bei sehr komplizierten Rhythmen muß vorübergehend gelegentlich vom kleinsten Wert ausgegangen werden. Wenn diese sich über die Manuale und das Pedal erstrecken, ist es hilfreich zunächst alle Stimmen auf einen durchgehenden Rhythmus, zu reduzieren, in dem alle Noten enthalten sind und erst, wenn dieser gut vorgestellt und empfunden werden kann, damit an das Instrument zu gehen (Siehe Anhang Notenbeispiel 2). Diesen Übungsprozess empfehle ich auch sehr langsam zu beginnen und erst allmählich in das gewünschte Tempo zu kommen.

Wichtig ist aber nicht nur das Verstehen des Rhythmus, sondern dieser muß auch empfunden werden, dann braucht er am Ende nicht mehr gezählt zu werden, weil er erlebt wird. Sobald man ihn dann aus der Empfindung heraus spielen kann, verwandelt er sich auf geheimnisvolle Weise: Das zunächst Komplizierte wird ein menschlicher Ausdruck, der nunmehr erlebt, seine Kompliziertheit verliert. Wenn man diesen letzten Schritt nicht vollzieht, bleibt ein Rhythmus immer auch ein Stück weit abstrakt. Das Timing eines Rhythmus kann gegebenenfalls durch entsprechende differenzierte Artikulationen unterstützt werden.

Über die Unabhängigkeit der Hände

Eine Schwierigkeit, die vor allem die Unabhängigkeit der Hände und manchmal auch der Beine erfordert, ergibt sich, wenn sich in zwei oder drei verschiedenen Stimmen in einer gemeinsamen Zählzeit gerade und ungerade beziehungsweise auch eine unterschiedliche Anzahl von ungeraden Noten gleichzeitig gespielt werden sollen. Dies kann relativ schnell gelernt werden, wenn man - ausgehend von dem gemeinsamen Puls - die unterschiedliche Anzahl der Noten solange abwechselnd, ohne Unterbrechung des Pulses, wiederholt, bis die Unabhängigkeit erreicht ist, daß sie auch zusammen gespielt werden können. Das Übungstempo sollte hier nicht zu langsam gewählt werden.

Über die Verwendung des Metronoms

Wenn es jemand schwerfällt den oben genannten gemeinsamen Puls zu halten, weil seine Aufmerksamkeitskapazität ganz von der abwechselnd unterschiedlichen Anzahl der gespielten Noten absorbiert ist, kann hier das Metronom den Puls solange übernehmen bis durch Übung eine Aufmerksamkeitskapazität wieder frei wird. Zur Verwendung des Metronoms möchte ich noch bemerken, daß dieses Gerät, wenn überhaupt, nur als vorübergehende möglichst kurze Hilfe benützt werden sollte, um so schnell wie möglich zu seinem eigenen gefühlten Puls, der immer lebendiger als eine Maschine ist, zurückkehren. Wenn ein Tempo nicht gehalten werden kann, kann es durchaus sinnvoll sein, kurzfristig das Metronom zu benutzen. Man hüte sich aber, es in zu kleine Werte einzustellen. Ich empfehle auch, nicht zu lange Abschnitte damit zu üben. Auf keinen Fall sollte man ein ganzes Stück mit Metronom, womöglich auch noch in kleinen Werten, durchspielen, das tötet jegliche Musik!! Bei Temposchwankungen habe ich auch sehr gute Erfahrungen gemacht, wenn man vom Instrument weggeht und die Musik durch singen andeutet und sich dabei ein wenig dirigiert. Bei langsamen Üben kann das Metronom vorübergehend hilfreich sein, um das langsame Tempo halten zu können. Dabei sollten immer große Einheiten eingestellt werden, etwa einen halben Takt, damit innerhalb dieser, noch leicht agogische Bewegungen möglich sind.

Metronomangaben in der Literatur sind sehr relativ zu nehmen, da das Tempo eines Stückes sehr stark vom Raum und vom Spieler abhängt. Die Fähigkeit beispielsweise ein extrem langsames Tempo noch mit Spannung zu spielen ist individuell sehr unterschiedlich. Der Einzelne sollte nicht langsamer spielen, als er die musikalische Spannung halten kann. Es ist ratsam zuerst ein Werk technisch und musikalisch ordentlich zu erarbeiten und dann, wenn man sich eine eigene Tempovorstellung gebildet hat, diese mit der angegebenen Metronomangabe zu vergleichen, sofern sie vom Komponisten ist. Bei einer erheblicher Differenz könnte eventuell eine Korrektur im Verständnis dieser Musik angebracht sein, ist aber nicht unbedingt zwingend. Bei zeitgenössischen Musik kann es allerdings manchmal schon hilfreich sein, während des Einstudierens die Metronomangaben zur Kenntnis zu nehmen.

Von Pausen und dem Umgang mit elektronischen Geräten

Wenn die Konzentration nachläßt, sollte unbedingt auch eine Pause eingeplant werden. Ein Spaziergang in der Natur, in der beispielsweise bewußt die Jahreszeiten erlebt werden, wirkt oft Wunder, um danach mit umso größerer Konzentration weiterzuarbeiten. Die elektronischen Geräte in die heutzutage fast die ganze Welt glotzt, sind nicht geeignet, um sich zu erholen und neue Kräfte zu sammeln. Die Hirnforschung ist hier schon zu alarmierenden Ergebnissen gekommen. Die Möglichkeiten unserer heutigen virtuellen Welt, haben das Leben stark verändert und schwächen viele Menschen. Alles ist schnell verfügbar und wartet darauf konsumiert zu werden. Für einen Musiker macht es dennoch wenig Sinn, sich im Internet

mangels eigener Auseinandersetzung eine Interpretation anzuhören und diese zu konsumieren und dann einfach nur zu kopieren. Der für das Werden eines Künstlers notwendige schöpferische Prozeß findet so gar nicht erst statt.

Man kann die Medien aber durchaus auch sinnvoll nützen, etwa bei der Auswahl eines Werkes, indem man sich verschiedenstes anhört, um es erst mal kennenzulernen. Wenngleich es noch gewinnbringender ist, sich am Instrument diesen Eindruck selbst zu verschaffen.

Es kann außerdem sinnvoll sein, nachdem man durch intensives Studium eine eigene Idee von einem Orgelwerk gewonnen hat, sich andere Interpreten anzuhören und zu benennen, was sie voneinander und von der eigenen Idee unterscheidet. Wenn einem dabei die ein oder andere Stelle besser gefällt, sollte diese nicht einfach kopiert werden. Man mache sich bewußt, was da wie anders gespielt wird und welche Idee dahinter steckt. Diese nehme man dann als Anregung für eine eigene noch bessere Lösung.

Über mentales Lernen

Eine sehr interessante Form des Lernens ist das mentale Lernen. Das hat den Vorteil, daß man eigentlich nichts richtig falsch machen kann. Es benötigt allerdings ein hohes Maß an Konzentration und setzt die Fähigkeit voraus, sich alle technischen Vorgänge musikalischen Abläufe ganz real und plastisch bis hin zu Manualwechseln und zur Schwellerbetätigung vorstellen zu können. Bei Absolventen, die kurz vor Ihrer Prüfung stehen, gibt es gelegentlich das Phänomen, daß ihr eigentlich gut vorbereitetes Programm plötzlich wieder anfängt unsicherer zu werden und in der musikalische Gestaltung abflacht, obwohl sie weiter daran arbeiten, weil das Üben ins zwanghaft perfektionistische abgleitet. Hier habe ich sehr gute Erfahrungen gemacht, wenn diejenigen weniger am Instrument sitzen, sondern mehr dieses mentale Disziplin des Übens praktizieren. Besonders auf die musikalische Gestaltung sollte hier geachtet werden. Auch für das Auswendiglernen ist diese anspruchsvolle Methode gut geeignet. Günstig ist es auch, unmittelbar vor dem Schlafengehen Partituren zu lesen oder sich diese intensiv vorzustellen. Da prägt sich manches noch tiefer ein.

Über musikalische Pausen

Kaum ein essenzieller Bestandteil in der Musik wird so vernachlässigt wie die Pausen.

Sie sind nicht einfach ein Nichts, ein Schweigen oder ein Aufhören. Meist sind sie ein tragendes Spannungsmoment oder eine starke Impulskraft und müssen aktiv empfunden werden. Die Art, wie die letzte klingende Note oder auch eine ganze Phrase vor einer Pause gespielt wird, entscheidet welche Qualität diese Pause hat.

Nehmen wir als Beispiel die berühmte Toccata in d – moll BWV 565 : Am Anfang steht eine Achtelnote mit einem Mordent unter einer Fermate. Die folgende Pause muß als Impuls erlebt werden und die Länge dieses Impulses steht in einem Spannungsverhältnis zu der Länge der vorausgehenden Fermate. Es wäre auch überlegenswert, ob nicht das dritte der folgenden 64stel betont gedacht werden könnte, statt das erste. Wie würde sich das auf die folgenden Noten auswirken und damit auch auf die Pause, die mit einer Fermate versehen ist? Wenn man nun die letzte Note davor, als Zielnote spielt, klingt diese meist länger und die folgende Pause erhält keine Spannung mehr und erscheint leer. Wird die Fermatenpause dagegen als Zielpunkt angesteuert, erhält sie ein Spannungspotential, das empfunden werden kann. Die Länge der Pause hängt wieder wesentlich davon ab, wie das vorhergehende gespielt wurde. Ebenso wichtig ist es aber auch, daß der Ausführende spürt, wann das Spannungspotential der Pausen aufgebraucht ist und er zwingend weiterspielen muß. Der Spieler muß dabei sowohl in den Raum hineinhören als auch in sich selbst.

Bei Orgelwerken, die mit einer Pause beginnen (Bachs a – moll Präludium BWV 543 oder das Große Präludium von Bruhns) muß diese als Anfangsimpuls empfunden werden. Das kann

größer oder kleiner sein, je nach individueller Auffassung. Wichtig ist nur, daß man diesen Impuls, den man ja selbst gesetzt hat, organisch weiter folgen muß bis zum nächsten Impuls. Pausen sind relativ selten ausnotierte Artikulationen. Wenn aber Töne, denen eine Pause folgt, nicht mehr artikuliert werden, weil diese als eine Artikulation missverstanden wird, geht deren Funktion verloren. Diese ist häufig eine Impulspause und muß als solche erlebt werden. Der Kontrapunkt über der 16tel Sequenz des Themas in der Bachschen D-Dur Fuge BWV 532 ist ein anschauliches Beispiel dafür. Meist wird das auftaktige Achtel ja noch artikuliert. Wenn das nun folgende Viertel, nicht proportional zu dem vorausgehenden Achtel, ebenfalls artikuliert wird, erscheint es nicht nur „zu laut“ und zu schwerfällig, sondern es fehlt auch der für den musikalischen Spannungsbogen der so wichtige weitertragende Impuls, der von dieser Pause ausgeht.

Ein weiteres ganz anschauliches Beispiel einer ungemein spannungsgeladenen Pause, eines „Horror Vacui“ können wir nach dem letzten 16tel am Ende der letzten Variation der „Vater unser“ Sonate von Felix Mendelssohn Bartholdy finden. Hier erscheint es mir äußerst wichtig, daß diese Pause als ein „lauter“ Zielpunkt erlebt wird. Es verlangsamt sich die Sechzehntelbewegung davor so, daß die Pause den größtmöglichen „Akzent“ erhält. Die Verlangsamung setzt sich dann in der Pause fort, bis die Harmonisation der letzten Choralzeile den Hörer von der ungemein spannungsgeladenen Pause „erlöst“.

Über das Registrieren

Wenn es um die Kunst des Registrierens geht, erinnere ich gerne an die Beschreibung wie sie Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) in seinem Büchlein über J.S.Bach gibt: *...Seine Art zu registrieren war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschrecken, wenn sie ihn registrieren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammen klingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten klang, und nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registrieren, nicht hervorgebracht werden konnte. Diese ihm eigene Art zu registrieren war die Folge seiner genauen Kenntnis des Orgelbaues, so wie aller einzelnen Stimmen. Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Orgelstimme einer ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nie verfallen sein würde.*“

Um die Kunst des Registrierens zu erlernen, muß ein Klangsinn entwickelt werden. Bei aller Notwendigkeit „Standartregisttermischungen“ wie Plenum oder Cornet u.s.w. zu wissen, erachte ich es als ebenso wichtig, spielerisch mit den Klangfarben zu experimentieren und die ungewöhnlichsten Kombinationen auszuprobieren. Gleichzeitig sollte man durchaus schon beschreiben können, wie sich ein gezogenes Register verändert, wenn ein anderes hinzugezogen wird. Beispielsweise, daß ein Krummhorn durch das Hinzufügen einer Flöte 8‘weicher, an eine Clarinette erinnernd, wird. Die gefundenen Klänge kann man dann dahingehend analysieren, wie sich die Obertonverhältnisse der jeweiligen Registermischungen zueinander verhalten, um daraus zu lernen, wie man diese, je nach Instrument, optimieren kann durch Hinzufügen oder auch Weglassen von bestimmten Registern.

Bei vielen Orgelwerken bis hin zum Spätbarock, gibt es außer gelegentlicher Tempobezeichnungen und ganz spärlicher ungefährender Registrierangaben kaum Hinweise. Bevor man sich für bestimmte Registrierung entscheidet, halte ich es zunächst für wichtig, die Suche nach dem angemessensten Charakter der Musik weiter zu vertiefen und das entsprechende Tempo zu finden. Aus der bisher geleisteten Auseinandersetzung hat man sicher schon Kriterien gewonnen. Aber auch aus den Taktangaben ergeben sich Anhaltspunkte. So darf beispielsweise ein 9/8 Takt nicht wie ein 3/8 Takt klingen. Ersterer ist ein schwingender Dreiertakt, letzterer hat nur einen Schlag, wiederum im Gegensatz zum 3/4 Takt, ein Sechachteltakt muß dagegen auch als ein Zweiertakt erscheinen. Manche Sätze erinnern auch an bestimmte Tänze, etwa an eine Sarabande. Man hinterfrage die verschiedensten musikalischen Parameter: Ist der Satz kammermusikalisch oder vollstimmig orchestral, ist er

komplex und polyphon oder mehr homophon, steht das Stück in Dur oder in Moll, ist es sehr chromatisch oder eher in einer weniger komplexen Harmonik. In solch vielschichtigen Überlegungen präzisiert sich in aller Regel eine Vorstellung. Nun kommt die Überlegung mit welchen Farben oder Farbmischungen kommt der Charakter, und die Struktur am besten zum Ausdruck. Hier muß viel auch scheinbar ganz „Fremdartiges und Ungewöhnliches“ ausprobiert werden. Am Ende steht die durch viel Überlegungen und Durchgehörten entstandene Entscheidung des Einzelnen. Auch wenn schon viel ausprobiert ist, sollte dieser Findungsprozess einer optimalen Lösung immer wieder aufs Neue gemacht werden, denn, und das gilt nicht nur für das Registrieren, die Gewohnheit ist der Tod der Kreativität.

Im Laufe der Jahrhunderte sind die Angaben von Dynamik und Tempo immer präziser geworden, nicht unbedingt die Registrierangaben. Aber die Orgel sollte nun die dynamische Bandbreite, das einem Orchester vergleichbar war, abdecken. Dadurch entstanden im Orgelbau völlig neue Techniken wie beispielsweise die Pneumatik oder die elektrische Spiel- und Registertraktur, die ein Registercrescendo ermöglichten. Eine weitere Möglichkeit für eine nahtlose Dynamik war die Verwendung durch den Jalousie-Schweller. Diese verschiedenen neuen Instrumententypen, die vor allem im späten 19. Jahrhundert entstanden sind, haben allerdings noch den Nachteil, daß die differenzierte Artikulationen nicht in dem Maße möglich sind und dadurch eine völlig andere Spielart erforderlich ist. In unserer Zeit werden die Erfahrungen der Historie und die erweiterten technischen Möglichkeiten genutzt. So gibt heute neben den zahlreichen an historischen Vorbildern orientierten Instrumenten, auch universale Orgeln, mit einer weiterentwickelten Spieltraktur, die wieder ein sehr differenziertes Spiel ermöglicht und verschiedene Elemente unterschiedlicher Stile vereinen. Seit es die elektronischen Setzeranlagen mit riesigen Speicherkapazitäten gibt, ist es auch möglich, daß Registercrescendi damit sehr organisch registriert werden können und viele schnelle Farbwechsel möglich sind. Hier ein paar Hinweise, die allerdings mehr für die deutsche romantische Musik gedacht sind. Beim Registrieren einer großen Registercrescendobewegung versuche ich zunächst die strukturellen Punkte zu finden, wo entsprechende Register organisch hinzu geschaltet werden können. Dies können wichtige harmonisch spannungsreiche Akkorde sein, das kann aber auch jeweils der Beginn einer Sequenzgruppe sein. Bei großen Crescendi auf kurzer Strecke oder auch bei sehr großen Instrumenten mit vielen Registern, müssen gelegentlich auf jedem Schlag Register hinzugeschaltet werden. Schwierig verhält es sich manchmal beim Hinzufügen von Mixturen oder auch den 16' Registern, ohne daß es zu klanglichen Brüchen kommt. Dort wo der musikalische Satz plötzlich sehr tief ansetzt, können gut die Mixturen hinzu geschaltet werden (Reger BACH Takt 44 -46), dort, wo sich der Notensatz sehr hoch bewegt, hat sich es oft als günstig bewährt, 16' Register hinzuzunehmen (Reger op.135 b Takt 36). Bei der Orgel bewirkt im Gegensatz zum Klavier eine wachsende Anzahl von Stimmen zu einem vielstimmigen Satz immer auch ein Crescendo und umgekehrt hat jede Stimme, die wegfällt einen Diminuendoeffekt. In diesen Fällen braucht man oft nur wenige Register hinzufügen bzw. wegnehmen. Dafür kann die Ausgangsregistrierung schon relativ kräftig sein. Wenn ein vollstimmiger Satz plötzlich in eine dünnere Stimmigkeit übergeht, kann relativ viel hinzugeschaltet werden (Reger op.135 b Takt 30) und umgekehrt, wenn innerhalb einer diminuendo Bewegung der Satz plötzlich vollstimmiger wird, kann dort relativ viel weggeschaltet werden (Liszt BACH, Takt 47).

Bei vielen modernen Orgeln ist die Anzahl der 8' und 4' Register nicht so groß, wie bei den romantischen Instrumenten des 19. Jahrhunderts. In diesen Fällen kann man gute klangliche Ergebnisse erzielen, wenn man den Beginn eines Crescendo erst durch das Öffnen des Schwellers und danach durch Manualwechsel der gekoppelten Manuale erreicht. Am Hauptwerk angelangt, hat man die ganze Palette der Grundstimmen für ein nahtloses Crescendo zur Verfügung. (Liszt BACH, Takt 55, 56). Bei einem diminuendo ist es der umgekehrte Weg. Aus meiner Sicht sind die Angaben der Manualverteilung vor allem bei der Orgelmusik der deutschen Romantik, je nach Instrument sehr relativ zu sehen, im Gegensatz zu der französischen Romantik, die ja aus Gründen der speziellen Bauweise der französischen symphonischen Orgel ziemlich festgelegt ist, woraus sich oft schematische Registrierangaben ergeben. Dennoch sollte sich der Organist auch hier nicht scheuen, Registerwechsel zu wagen,

die nicht angegeben sind, wenn damit noch organischere dynamische Übergänge oder singendere Passagen zu erreichen sind. Immer ist das feine Ohr des Künstlers gefragt. Gerade bei der französischen symphonischen Orgel hat ja ein stark schließendes Schwellwerk eine wesentliche Funktion. Diese technische Neuerung, die ab dem 19. Jahrhundert dem Instrument mehr Dynamik verleihen soll, kann mittels eines Fußtrittes geöffnet und geschlossen werden. Dadurch erhält die Musik eine „künstliche“ Dynamik, die aber natürlich erscheinen muß. Das Öffnen und Schließen des Jalousie – Schwellers erfordert einen sensiblen Umgang, damit die Musik nicht zu abrupt leiser oder lauter wird oder das dynamische Spektrum etwas bei einer insgesamt eher leisen Musik nicht zu groß wird. Ich empfehle soweit als möglich den ganzen Fuß in den Schwelltritt zu stellen, um diesen kontrollierter bedienen zu können. Die Schwellgeschwindigkeit ist bei den unterschiedlichen Instrumenten durchaus verschieden. Es ist unbedingt darauf zu achten, daß sie dort, wo die Schwellwirkung sehr stark ist, der Schwelltritt entsprechend langsamer bewegt wird. Der Organist muß eine genaue Vorstellung davon haben, wo bei einer Phrase das crescendo beziehungsweise das Diminuendo hinzielt. Dementsprechend muß er den Schweller genau an diesem Punkt geöffnet beziehungsweise geschlossen sein. Wenn eine crescendierende oder diminuierende Linie von Pausen unterbrochen ist, sollte der Schweller nie in den Pausen betätigt werden, da die Linie in der Dynamik unmittelbar an die vor der Pause anschließen muß, um organisch zu klingen. Der Spieler muß den Schwelltritt so musikalisch betätigen, daß der technische Aspekt dahinter völlig verschwindet. Entscheidend ist allein die Wirkung. Die Mittel dürfen bei der Orgel nicht bemerkt werden. Gelegentlich muß der Schwelltritt mit einem Fuß bedient werden, während gleichzeitig der andere Fuß der Bass spielt. Da ist es günstig, wenn beide Füße den Schwelltritt gleich geschickt öffnen und schließen können. Beim Erstellen des Fußsatzes sollte dies unbedingt gleich mitberücksichtigt werden.

Über die Artikulation

Ein ganz wesentlicher Aspekt des Orgelspiels ist eine differenzierte Artikulation, die in den verschiedenen Epochen ganz unterschiedlich ist. Forkel zitiert in seiner Bachbiographie recht anschaulich, zwischen welchen Extremen sich Artikulation bewegen kann:

„Einige Personen spielen klebricht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Tasten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz, als ob die Tasten glühend heiße wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstraße ist die beste.“

Diese Mitte muss wohl der Spieler immer wieder neu für sich selbst finden. Je größer das Spektrum der Möglichkeiten ist, umso besser. Als Anregung für diese angestrebte Differenziertheit in den Artikulationen mit ihren unterschiedlichen Längen und Kürzen und ihrer feinen Dynamik, scheint es mir sinnvoll, sich mit unmittelbarerem vokalen und instrumentalen Musizierformen auseinanderzusetzen:

Das unmittelbarste Instrument und Urform allen Musizierens ist die menschliche Stimme. Davon ausgehend, erscheint es mir ratsam mittels des Gesangs, sich beispielsweise bei einer gesanglichen Melodie eine Vorstellung über deren Binnendynamik zu machen, ehe man, mit den Mitteln des Instrumentes, diese in die Umsetzung bringt. Ich habe häufig die Erfahrung gemacht, daß der Lernende, wenn er darüber nachdenkt, wie sich die Binnendynamik in einer melodischen Phrase verhält, nicht sogleich eine Vorstellung davon hat. Sobald er diese aber mit einem natürlichen musikalischen Empfinden mehrmals singt, gewinnt er diese sehr schnell. Wenn sich der einzelne den dynamischen Spannungsverlauf einer Melodie durch das Singen bewußt gemacht hat, besteht nun die Kunst darin, diesen auf indirekte Weise mit den instrumentenspezifischen Möglichkeiten – mittelbar - gesanglich erscheinen zu lassen. Es ist eine Hauptschwierigkeit mehr oder weniger aller Tasteninstrumente, daß, wenn ein Ton einmal gedrückt ist, der Spieler keinen direkten Einfluß mehr auf ihn hat. Er muß also davor oder danach die möglichen Gestaltungsmittel so einsetzen, daß der Ton im musikalischen Zusammenhang so erklingt, daß er bei der Orgel nicht zu starr, beim Klavier und beim Cembalo,

der schnell verklingende Ton nicht zu flüchtig erscheint. Allgemein würde ich sagen: je näher ein Instrument am Körper ist, umso unmittelbarer kann es sich musikalisch ausdrücken. Die Blasinstrumente sind der Stimme am nächsten. Hier muß beispielsweise nicht gedacht werden, daß geatmet wird, sondern nur wann und wie geatmet wird. Die Tasteninstrumentalisten und Streicher müssen sich bewußt machen, daß geatmet wird, etwa am Ende einer musikalischen Phrase. Wobei dieses Atmen nach meinem Dafürhalten mehr aus der Vorstellung und einer Empfindung geschehen soll. Der physische Atmen sollte möglichst unabhängig davon ruhig fließen. Ein freier Atem erleichtert dem Musiker den natürlichen und freien musikalischen Ausdruck.

Der Streichinstrumentalist kann den Ton seines Instrumentes unmittelbar erzeugen und permanent verändern. Durch die Notwendigkeit des Bogenwechsellns, muß er aber diesen so einsetzen, daß sinnvolle Artikulationen und Phrasenbildungen entstehen. Es ist durchaus empfehlenswert für das Orgelspiel sich eine Vorstellung eines Bogenwechsels bei typischen Streicherfiguren, wie sie häufig in der Orgelmusik J.S.Bachs zu finden sind, zu bilden. Man lasse sich etwa die Pedalsoli der beiden Bachschen Toccaten in C BWV 564 und in F BWV 540 oder die linke Hand der jeweils ersten Variationen der beiden Partiten von BWV 766 und 767 von einem stilkundigen Cellisten vorspielen, und studiere die Bogenwechsel und die dadurch entstehende natürliche Bewegung. Von dieser Vorstellung geleitet, setze man dann die Musik mit einer differenzierten Artikulation und einer feinen Agogik so um, daß die Starrheit des Orgeltons aufgehoben scheint.

Im Grunde hat jedes Instrument eine Unmöglichkeit, die durch eine intensive Vorstellung kompensiert werden muß: Ein Melodieinstrument kann die Harmonien meist nur sehr begrenzt darstellen, da diese größtenteils im Klavier- oder Orchesterpart zu finden sind und die Solostimme nur ein Teil davon abbildet. Eine starke Vorstellung dieses fehlenden Parts kann dem Instrumentalisten das ganze Werk erst sinnvoll gestalten lassen. Beim Tasteninstrumentalisten kann die Dynamik eines einmal angeschlagenen langen Tones durch seine Vorstellung und bestimmten instrumentenspezifischer Möglichkeiten dynamisch erscheinen lassen. Der Organist hat z.B. die Möglichkeit, den Mangel eines nach dem Anschlag dynamisch nicht mehr veränderbaren langen Tones, durch eine deutliche Artikulation am Anfang und am Ende, Impulse zu geben, die den Ton spannungsmäßig länger erscheinen lassen. Eine andere Möglichkeit ist durch Verzierungen gegeben. Durch den Mangel unmittelbar einen Ton dynamisch beeinflussen zu können, kann sich eine solch starke Vorstellung von Dynamik im Musiker entwickeln, die ihn für diesen Aspekt in der Musik besonders sensibilisiert. Der Mangel macht einen sensibel für das Entbehrte und läßt das eigentlich nicht Machbare machbar erscheinen.

Jeder Musiker liebt normalerweise sein Instrument, aber gleichzeitig leidet er auch daran, wenn die musikalischen Ausführungen noch nicht an die Vorstellung heranreichen oder das Instrument das Vorgestellte eigentlich gar nicht hergibt. Aber gerade dies ist besonders wertvoll, weil er, in seinem musikalischen Bemühen, von einer Vision geleitet wird, die ihn immer mehr an das Unmögliche annähert, ohne daß er es je ganz erreichen könnte. Durch diesen schöpferischen Prozess schreitet der Künstler in seiner Entwicklung voran. In diesem Ringen liegt etwas Transzendentes, das in Goethes Wort seinen schönen Ausdruck findet: „*Wer Wissenschaft und Kunst besitzt hat auch Religion*“.

Anhang (Notenbeispiele)

. (Notenbeispiel 1)

aus Sortie, Takt 13

C. Franck

. (Notenbeispiel 2)

Aus "Livre du Saint Sacrement" XII

Bien modéré

O. Messiaen

Org.

(Hier wäre die Vorstellung eines durchgehenden 16tel Puls möglich)