



2. Mendelssohns Orgelwerke

Mendelssohns Kompositionen für die Orgel lassen sich der Leipziger Ausgabe folgend in drei Gruppen einteilen: Die *Drei Präludien und Fugen für die Orgel* op. 37 aus dem Jahr 1837, die *Sechs Sonaten für die Orgel* op. 65 aus dem Jahr 1845 und schließlich eine große Gruppe von Werken ohne Opuszahlen, die hinsichtlich ihrer Entstehung die Jahre 1820 bis 1845 umfassen und die Mendelssohn nicht für eine Veröffentlichung vorgesehen hatte.

2.1 *Drei Präludien und Fugen für die Orgel* Opus 37 (1837)

Die *Drei Präludien und Fugen für die Orgel* sind die ersten von Mendelssohn publizierten Orgelwerke. Sie erschienen an der Jahreswende 1837/38, zu einem Zeitpunkt, als Mendelssohn den Zeitgenossen aufgrund seiner Improvisationskunst, seiner Interpretationen von Orgelwerken J. S. Bachs und seiner profunden Pedaltechnik längst als bedeutender Orgelvirtuose galt. Zunächst hatte der Komponist nur die Herausgabe dreier Fugen geplant, diese aber auf Wunsch des Verlages Breitkopf & Härtel durch drei Präludien ergänzt (jeweils in derselben Tonart wie die zugehörige Fuge), die er in wenigen Tagen im April des Jahres 1837 komponiert hatte und die ihm selbst offenbar gut gefielen. An den Verlag schrieb er: „Es ist mir sehr lieb, daß Sie dieselben zu haben wünschten, denn sie gefallen mir jetzt viel besser als die

12 Siehe dazu z. B.: Meier 1983, S. 149–155; Busch 1988, S. 63–66; Busch 1998, S. 139–146; Laukvik 2000, S. 163–165; Jones 2008, S. 44–50; Little 2010, S. 280–283; Davidsson 2014, S. 163–174, Heinemann/Petersen 2018, S. 39–48.



2. MENDELSSOHN'S ORGELWERKE

Fugen, die ich ursprünglich allein zur Herausgabe bestimmte.“¹³ Die Vorbereitungen für die Drucklegung fallen in die Zeit um die Hochzeit des Komponisten mit Cécile Jeanrenaud, die am 28. März 1837 in Frankfurt stattfand. Die *Drei Präludien und Fugen* erschienen zum Jahreswechsel 1837/38 gleichzeitig bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und Novello in London. Widmungsträger war der englische Organist und Hofkomponist Thomas Attwood (1765–1838), der u. a. bei Mozart in Wien studiert hatte. Die Widmung lautet: „Herrn Thomas Attwood/Organisten der Königlichen Kapelle zu London/mit Verehrung und Dankbarkeit gewidmet“. Ullrich Scheideler bezeichnet die Werke „als Ergebnis einer in den 1830er Jahren intensivierten Beschäftigung mit der Form und Gattung der Fuge“, die „seit Mitte der 1830er Jahre verstärkt mit einer Publikation von entsprechenden Werken einherging“¹⁴ und nennt hier die *Sechs Präludien und Fugen für Klavier* op. 35 und das Oratorium *Paulus* mit seinen Vokalfugen. Scheideler sieht einen möglichen Zusammenhang von Mendelssohns kompositorischer Hinwendung zur Fuge mit dessen Ortswechsel nach und der neuen beruflichen Tätigkeit in Leipzig, der Stadt des großen Thomaskantors, wobei er am Beispiel der 1836 erschienenen *24 Präludien und Fugen* op. 400 (*Die Schule des Fugenspiels*) von Carl Czerny und dessen Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* von 1837 zeigt, dass es sich bei der Hinwendung zur Fuge nicht um eine auf Mendelssohns Werk beschränkte, sondern vielmehr generelle Erscheinung der Zeit¹⁵ handelt: „Das vermehrte Interesse an der Fuge war mithin offenbar ein umfassendes Phänomen, als dessen Bezugspunkt zwar partiell, aber nicht ausschließlich das Œuvre Bachs gelten kann“¹⁶, dem sich Mendelssohn zeit lebens verpflichtet sah.

Den *Drei Präludien und Fugen* Mendelssohns attestiert Andreas Schröder eine günstige Rezeptions- bzw. Wirkungsgeschichte: Sie „wurden zu einem großen Erfolg und gehörten bald zum Kanon der Orgelliteratur“, weshalb es

13 Christian Martin Schmidt im Vorwort zu Mendelssohn 2005 I, S. III f.

14 Ullrich Scheideler in Petersen/Heinemann 2018, S. 61.

15 Dies bestätigt z. B. auch Anton Reichas (1770–1830) theoretische wie kompositorische Auseinandersetzung mit der Fugenform.

16 Ebd., S. 61.

2.2 SECHS SONATEN FÜR DIE ORGEL OPUS 65 (1845)

umso erstaunlicher sei, „dass erst acht Jahre später eine zweite Veröffentlichung folgte, [...] die sechs Sonaten op. 65.“¹⁷

2.2 *Sechs Sonaten für die Orgel* Opus 65 (1845)

Auf Anregung des englischen Verlegers Charles Coventry, der Mendelssohn um drei Voluntaries gebeten hatte, widmete dieser sich in den Jahren 1844 und 1845 wieder der Komposition von Orgelwerken. Die Konzeption des Gesamtwerkes schwankte während der Arbeit an den einzelnen Sätzen, wovon die Unterschiedlichkeit der angedachten Titel des Gesamtzyklus (Voluntaries, Studien, Orgelschule, Sonaten) zeugt. Letztlich kündigte Mendelssohn dem Verlag Breitkopf & Härtel im Jahre 1845 sechs Sonaten an, „in denen ich meine Art die Orgel zu behandeln und für dieselbe zu denken niederzuschreiben versucht habe.“¹⁸ Die Sonaten erschienen schließlich gleichzeitig am 15. September 1845 bei Coventry & Hollier in London, Breitkopf & Härtel in Leipzig und Giovanni Ricordi in Mailand. Die Erstausgabe bei Maurice Schlesinger erschien etwas verzögert zum Jahreswechsel 1845/46 in Paris.

Widmungsträger von Opus 65 ist Mendelssohns enger Freund Dr. Friedrich Schlemmer (1803 bis 1890), den das landesgeschichtliche Informationssystem Hessen als Frankfurter Juristen, Advocaten und Abgeordneten listet, daneben als „vorzügliche[n] Bach-Interpreten“, „Organisten“ und „Orgel-experten“.¹⁹ Ziehvater Schlemmers war der Frankfurter Tuchgroßhändler und Bankier Cornelius Souchay, dessen Enkelin Cécile die Frau Felix Mendelssohn Bartholdys war.

Bei seinen Orgelsonaten verzichtet Mendelssohn auf die klassische Sonatenform mit einem Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform, vielmehr handelt es sich bei ihnen um eine Zusammenstellung von 24 überwiegend in den Jahren 1844 und 1845 komponierten Einzelstücken. Die Tatsache der Zusammenstellung aber

¹⁷ Schröder 2009, S. 155.

¹⁸ Christian Martin Schmidt im Vorwort zu Mendelssohn 2005 I, S. V.

¹⁹ <https://www.lagis-hessen.de/pnd/117324434>, 28.12.2019, 13:12 Uhr.

2. MENDELSSOHN'S ORGELWERKE

„sollte nicht zu dem Schluss verleiten, daß es sich hier um eine Notlösung oder um Zufälligkeiten gehandelt hat; die Idee der Integration von zunächst disparaten Teilen, das Prinzip der Collage, vor allem in der Polarität geistlich (= Choral) und weltlich ist geradezu ein Spezifikum der romantischen Kompositionsphilosophie.“²⁰

Michael Heinemann betont, dass Mendelssohns Rückgriff auf den Choral grundsätzlich „eine Dignität [verbürgte], die insbesondere im Rekurs auf Luther nicht nur historisch, sondern auch theologisch operationalisiert werden konnte.“²¹ Damit formuliert er letztlich einen Anspruch der Orgelsonaten, historischen wie theologischen Traditionen folgende protestantische Musik im Raum der Kirche zu sein.

Die formale Gestaltung der Orgelsonaten folgte anderen Prinzipien als denen der klassischen Sonate. Christian Martin Schmidt beschreibt diese neuen orgelspezifischen Prinzipien wie folgt: „Tendenziell sollte jede Sonate einen Choral, eine Fuge, ein Adagio religioso und einen virtuosen Satz enthalten.“ Schmidt deutet mit seiner Formulierung auf eine die Komposition und Zusammenstellung der Sonaten bestimmende Tendenz hin, die aber von Mendelssohn nicht dogmatisch in jeder einzelnen Sonate realisiert wurde. Er konkretisiert, „dass Mendelssohn jene vier Typen nicht jeweils gesondert in einem Satz verwirklicht, sondern durchaus und in mehreren Fällen die Merkmale innerhalb eines Satzkontextes miteinander verschmilzt.“ Dies verdeutlicht er an der III. Sonate, deren Kopfsatz „eine Doppelfuge von beträchtlicher Virtuosität mit dem Choral ‚Aus tiefer Not‘“ verbindet. „Von solchen Kombinationen allerdings bleibt das Adagio religioso grundsätzlich ausgeschlossen“²², was in der genannten Sonate der 2. Satz bestätigt.

Mit der dargestellten innovativen formalen und stilistischen Ausrichtung seiner Sonaten aus Opus 65 begründete Mendelssohn letztlich „für die Gattung der Sonate die Trennung von Klavier- und Orgelmusik“²³ und gilt als „Schöpfer der romantischen Orgelsonate“, die für viele Jahrzehnte wegweisend wurde. Schon Robert Schumann würdigte in einem Brief an Mendels-

²⁰ Planyavsky 1991 I, S. 7.

²¹ Heinemann in Heinemann/Petersen 2018, S. 23.

²² Christian Martin Schmidt im Vorwort zu Mendelssohn 2005 I, S. VI.

sohn „diese ächt poetischen neuen Formen“ der Sonaten, womit er sowohl die neuartige formale als auch die inhaltlich-stilistische Ebene anspricht. Christian Martin Schmidts Qualifizierung von Mendelssohns Opus 65 als „das erste wahrhaft große Orgelwerk des 19. Jahrhunderts“ steht insofern in guter Tradition und ist in hohem Maße gerechtfertigt.

2.3 Werke ohne Opuszahlen

Die von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften herausgegebene Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy beinhaltet zwei Bände mit Orgelwerken ohne Opuszahlen. Band 7 der Serie IV enthält die Werke von 1820 bis 1841. Er dokumentiert in chronologischer Abfolge „die Entwicklung von den ersten Versuchen des Elfjährigen, für Orgel zu komponieren, bis zu den reifen Werken des nun schon weltweit anerkannten Komponisten.“ Band 8 der Serie IV bildet die Jahre 1844/45 ab, „in denen sich Mendelssohn nochmals intensiv mit der Gattung und dies zunehmend mit der konkreten Zielrichtung auf die Vollendung der Sonaten op. 65 beschäftigte.“²⁴

Der Fundus von ca. 50 Orgelwerken ohne Opuszahlen enthält ganz überwiegend Einzelsätze, darunter zahlreiche Allegro- und Andante-Sätze, vor allem aber eine große Zahl an Fugen, deren Komposition sich wie ein roter Faden durch das Orgelwerk Mendelssohns zieht. Matthias Geuting konstatiert insofern völlig zu Recht „seine [Mendelssohns] auffällige Wertschätzung der Fuge als einer musikalischen Form, zu deren Besonderheiten zählte, dass sie sich aus dem jeweiligen Thema heraus ihre eigene Logik zu geben, ja sich gleichsam selbst zu generieren vermochte.“²⁵

Neben den genannten Werken bzw. Gattungen begegnen einige Überraschungen, etwa eine *Passacaglia* des 14-Jährigen in c-Moll, die nicht nur in der Tonart dem Vorbild J. S. Bachs (BWV 582) verpflichtet ist, als Taktart aller-

²³ [https://de.wikipedia.org/wiki/Sechs_Orgelsonaten_op._65_\(Mendelssohn\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sechs_Orgelsonaten_op._65_(Mendelssohn)), 25.12.2019, 12:16 Uhr.

²⁴ Christian Martin Schmidt im Vorwort zu Mendelssohn 2005 II, S. III.

²⁵ Geuting 2019, S. 237.

2. MENDELSSOHN'S ORGELWERKE

dings einen 4/4-Takt wählt; eine ebenfalls aus dem Jahr 1823 stammende *Choral-Partita über Wie groß ist des Allmächt'gen Güte*, über deren Variationen Peter Planyavsky sagt, sie zeigten „einige originelle Versuche, aus den damals gängigen Standardformen auszubrechen – mit zum Teil noch etwas ungeschickten Mitteln“²⁶; oder die *Zwei Fugen für die Orgel* für zwei Spieler aus dem Jahre 1835, die bereits 1834 (als Fuga c-Moll und Fughetta D-Dur) entstanden und dann im Jahr darauf von Mendelssohn für zwei Spieler arrangiert wurden, der damit einem Wunsch Thomas Attwoods, dem späteren Widmungsträger der *Drei Präludien und Fugen für Orgel* op. 37, nachkam und dem er „sogar das Manuskript übereignete“²⁷. Auf beide Fugen griff Mendelssohn später erneut zurück. „Die c-Moll-Fuge fand nach durchgreifender Revision als Fuga I Eingang in op. 37, die Fughetta D-Dur wurde in instrumentaler Umformung als op. 35/2 in die 6 Präludien und Fugen für Klavier aufgenommen, die 1837 bei Breitkopf & Härtel erschienen.“²⁸

Der Umfang der Orgelwerke ohne Opuszahlen, die in größerer Zahl erst seit der Ausgabe von W. A. Little bei Novello und der Neuen Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys verfügbar sind, bietet einen interessanten Überblick über das reiche Schaffen Mendelssohns für die Orgel, sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das tatsächlich aufgeführte Repertoire Mendelssohns für die Orgel die Menge der Werke ohne Opuszahlen gegenüber den Hauptwerken, den Präludien und Fugen op. 37 und den Sonaten op. 65, eher nicht abbildet. Das hat sicher u. a. mit dem bisweilen skizzenhaft vorläufigen Charakter der Werke ohne Opuszahl zu tun. Michael Heine mann kommt diesbezüglich zu einer recht scharf formulierten Einschätzung:

„So groß die Vorfreude, so stark die Ernüchterung: Die auf den ersten Blick erstaunliche Menge von 61 Orgelkompositionen, die das neue Verzeichnis der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys auflistet und die in drei aufwändigen Gesamtausgaben-Bänden vorgelegt werden, führen nur sehr bedingt zu einer nennenswerten Bereicherung des Repertoires. Denn eine Vielzahl der Stücke ist rasch als Erstfassung jener Sätze zu erkennen, die

26 Planyavsky 1991 I, S. 10.

27 Christian Martin Schmidt im Vorwort zu Mendelssohn 2005 II, S. V.

28 Christian Martin Schmidt im Vorwort zu Mendelssohn 2005 II, S. IV.

2.3 WERKE OHNE OPUSZAHLEN

1845 als ‚Sonaten‘ veröffentlicht wurden, und dass andere Werke schon der Komponist offensichtlich als zu schwach empfand, als dass er sie in dieses Kompendium seiner Orgelkunst hätte aufnehmen mögen, verwundert nicht.“

Gerade aber die Tatsache, dass die Werke ohne Opuszahlen in mehreren Fällen verschiedene Evolutionsstufen eines Werkes bis zur endgültigen Version der Drucklegung repräsentieren und damit den spezifischen Arbeits- bzw. Überarbeitungsprozess des Komponisten zu verdeutlichen vermögen, macht sie zu einer wertvollen kompositionshistorischen Quelle und in dieser Genealogie (zusammen etwa mit historischen Vorbildern, die für Mendelssohns Orgelwerke bisweilen nachweisbar sind) gleichzeitig zu einem möglichen Gegenstand von Aufführungen. Überdies manifestieren sie die lebenslange Auseinandersetzung Mendelssohns mit der „Königin der Instrumente“ und enthalten durchaus eine Reihe von Werken, die in der Lage sind, eine Erweiterung des Repertoires dieses Komponisten zu bewirken²⁹, die zwar den Rang der Hauptwerke kaum zu verändern vermag, wohl aber einen differenzierteren und facettenreicheren Blick auf diese ermöglicht.

²⁹ Dies zeigen z. B. zahlreiche Einspielungen, die neben den Hauptwerken auch solche ohne Opuszahlen enthalten.



3. Fingersatz

3.1 Haltung der Hände

Der Spieler sitzt, so A. G. Ritter, „vor dem eingestrichenen c des Manuals“³⁰, also mittig vor der Klaviatur der Orgel. Hinsichtlich der Sitzhöhe fordert J. G. Werner in seiner Orgelschule von 1807: „Die Hände müssen beim Spielen etwas höher als die Ellbogen seyn.“³¹ Mehrheitlich scheint jedoch eine waagrechte Haltung des Unterarms präferiert worden zu sein. So heißt es etwa bei Fr. Schneider: „Die Höhe der Bank muß so sein, daß bei der Richtung des Unterarms nach der Klaviatur derselbe in horizontale Lage kommt.“³² Er erläutert explizit, dass diese Angabe bei zweimanualiger Anlage der Orgel auf das untere Klavier, bei dreimanualiger Anlage auf das mittlere Klavier zu beziehen ist. Die horizontale Lage des Unterarms setzt sich laut Ritter in der Hand fort: „Der Unterarm bildet mit der Hand und dem ersten Gelenk der drei Mittelfinger eine gerade Linie.“³³ Diese Spielhaltung gilt neben der Orgel auch für das Pianoforte. So fordert C. Czerny, „die Oberfläche des Vorderarms, vom Ellenbogen bis zu den Knöcheln der gebogenen Finger“ müsse „eine ganz gerade horizontale Linie bilden.“ Dabei dürften die Handgelenke „weder abwärts eingebogen werden, noch aufwärts einen Hügel bilden.“³⁴

Auch die Hand- und Fingerhaltung beim Orgelspiel entspricht jener am Klavier. So heißt es bei Ritter: „Die Haltung der Hände und Finger ist dieselbe

³⁰ Ritter 1846, S. 32.

³¹ Werner 1807, S. 10.

³² Schneider 1830, S. 6.

³³ Ritter 1846, S. 32.

³⁴ Czerny 1839 I, S. 6.

3. FINGERSATZ

wie bei dem Pianofortespiele. Die längeren Finger müssen nach der Hand zu gebogen werden, so dass sie mit dem gerade zu haltenden Daumen in eine Linie kommen.“³⁵ Ritter beschreibt das Zustandekommen dieser Haltung noch etwas differenzierter, vor allem setzt er sie in Beziehung zu dem Ziel eines Anschlages der Tasten mit den Fingerspitzen:

„Die drei mittlern Finger werden mittelst des zweiten und dritten Gelenks so weit eingezogen und gerundet, und ihre Spitzen einer von der Spitze des Daumens nach der des kleinen Fingers gedachten geraden Linie so weit genähert, dass weder der innere fleischige Theil, noch die Nägel, sondern eben nur die Fingerspitzen die Tasten berühren.“³⁶

Während Czerny, Rinck, Schneider und Fr. W. Schütze einheitlich vom gerade zu haltenden Daumen sprechen, ist bei Ritter die Rede von dem „etwas gekrümmte[n] Daumen“, der „mit seiner untern vordern Seite auf der Taste“ ruhe. Hierbei handelt es sich allerdings offenbar mehr um einen Unterschied in der Formulierung als um einen wirklich inhaltlich motivierten, dessen Ausgangspunkt vermutlich in der Frage nach der „natürlichen“ Stellung des Daumens, also dessen „normaler“ Abwinkelung von der Hand liegt. Bezogen auf die Tastatur dürfte in allen Fällen eine Stellung des Daumens parallel zu den längeren Fingern gemeint sein. Czerny bestätigt diese Einschätzung in zweifacher Weise: zum einen dadurch, dass er trotz seiner Forderung nach einem gerade zu haltenden Daumen im Hinblick auf dessen Anschlag der Tasten bemerkt, er müsse „mit der äussern Schneide des Daumens“ geschehen, „welcher dabei ein klein wenig einzubiegen“³⁷ sei, womit er Ritters Postulat einer leichten Krümmung aufgreift; zum anderen durch den Hinweis, „die Finger“ müssten „ihrer Länge nach, mit der Länge der Tasten eine Linie bilden.“³⁸

Nur bei Spannungen oder Sprüngen ist, so Czerny, von der Regel der Parallelstellung der Finger zu den Tasten „soviel als nöthig“³⁹ abzuweichen.

35 Rinck 1843, S. 14.

36 Ritter 1846, S. 32.

37 Czerny 1839 I, S. 6.

38 Ebd.

39 Ebd.

Ein weiterer die Haltung der Hände/Finger beim Orgelspiel beeinflussender Aspekt, die Vorbereitung des Anschlags der Tasten, begegnet bei Ritter: „Die unbeschäftigten Finger schweben nahe über den Tasten, welche ihnen durch den Bau des kommenden Satzes überwiesen sind.“⁴⁰ Noch pointierter formuliert Schütze diesen Sachverhalt: „Man muss beim Orgelspiel soviel als möglich die anzuschlagenden Tasten schon vorher mit den Fingern fühlen, die sie niederdrücken sollen; der Anschlag oder das Niederdrücken muss vorbereitet werden.“⁴¹ Die Notwendigkeit eines vorbereiteten Anschlages ist im Zusammenhang mit dem für die Zeit charakteristischen Legato als Grundanschlagsform bzw. Grundartikulation, die dem Instrument Orgel in besonderer Weise als angemessen dargestellt wird, zu sehen.

3.2 Der Anschlag

Unterschiede zwischen Klavier und Orgel bestehen den Quellen zufolge weniger hinsichtlich des Fingersatzes als vielmehr hinsichtlich des Anschlages der Tasten: Die „Verschiedenheit des Mechanismus der Orgel von dem des Pianoforte wird hauptsächlich auf den sogenannten ‚Anschlag‘ – ein Ausdruck der beim Orgelspiel ein uneigentlicher zu nennen ist –, weniger auf die Fingersetzung Einfluss ausüben.“⁴²

Die von Ritter beschriebene Uneigentlichkeit des Orgelanschlages kommentiert Schütze: „Die Orgeltasten werden recht eigentlich niedergedrückt, nicht angeschlagen.“⁴³ Dieser Niederdruck darf „nicht allmählich und matt“ erfolgen, vielmehr müssen die Tasten „immer ganz und mit gehöriger Kraft niedergedrückt werden, weil sonst, wenn dieses nicht geschieht, die Ventile, durch welche die Pfeifen ihren Wind erhalten, nicht ganz aufgezogen werden und die Pfeifen nicht sogleich den nöthigen vollen Wind erhalten.“⁴⁴ Der

⁴⁰ Ritter 1846, S. 32.

⁴¹ Schütze 1838, S. 26.

⁴² Ritter 1846, S. 33.

⁴³ Schütze 1838, S. 26.

⁴⁴ Rinck 1843 I, S. 14.

3. FINGERSATZ

spezifische Anschlag der Orgeltasten, zutreffender als Niederdruck bezeichnet, resultiert aus den Besonderheiten der mechanischen Traktur des Instrumentes, dessen Anschlag keinen Einfluss auf die Stärke des Tons hat. Gewarnt wird neben einem zu matten und allmählichen Anschlag der Tasten mit der Folge eines zu späten, unpräzisen und unschönen Ansprechens der Pfeife auch vor zu heftigem „Schlagen der Tasten“, das „unnützlich, zwecklos“ und dem „Mechanismus der Orgel schädlich“⁴⁵ sei.

„Der Finger bleibt so lange auf der Taste liegen, als die Geltung der Note es erfordert; er verlässt sie durch ein zwar schnelles, doch gelindes Aufheben in dem Augenblicke, in welchem ein anderer Finger die nächste Taste niederdrückt.“⁴⁶ Das Verweilen des Fingers auf der Taste während der gesamten Geltung der Note verweist auf einen Legato-Anschlag, der als Grundanschlag als zeittypisch anzusehen ist und den Zeitgenossen insbesondere als angemessene „Behandlungsart der Orgel“ erscheint.⁴⁷ Äquivalent zum schnellen und vollständigen Niederdruck der Taste beim Anschlag vollzieht sich deren Verlassen. „Der Finger“ muss „sich schnell und hoch genug heben, damit das Ventil ganz geschlossen sei.“⁴⁸ Hierzu gibt Ritter eine besondere Empfehlung: „Das Klappern der Traktur wird vermieden, wenn man beim Aufheben die Taste so lange unter dem Finger fühlt, bis sie ihren Ruhepunkt erreicht hat.“⁴⁹ Dieses Fühlen der Taste bis zum Ruhepunkt garantiert das weiter oben von Ritter geforderte gelinde (dabei aber schnelle) Aufheben des Fingers, das Trakturgeräusche verhindert.

In dem präzisen und schnellen Wechsel des Aufhebens und Niederdrückens der Tasten bei ununterbrochener Folge von Tönen sehen die Autoren der Orgelschulen das besondere Spezifikum des Orgelanschlags, das die „Deutlichkeit des Vortrags“⁵⁰ bewirke. „Klebrichtes Spiel“⁵¹, bei dem Töne noch in die folgenden hinein klingen, ist ebenso zu vermeiden wie abgehack-

⁴⁵ Schneider 1830, S. 7.

⁴⁶ Ritter 1846, S. 32 f.

⁴⁷ Siehe hierzu das Kapitel zur Artikulation.

⁴⁸ Schneider 1830, S. 7.

⁴⁹ Ritter 1846, S. 33.

⁵⁰ Siehe dazu: Schneider 1830, S. 7; Rinck 1843 I, S. 14.

⁵¹ Schütze 1838, S. 26.

3.3 GRUNDREGELN DES FINGERSATZES

tes Spiel, was die zahlreichen Hinweise, die Töne seien genau nach ihrem notierten Wert zu halten, verdeutlichen. Besonders pointiert beschreibt Schneider diesen Sachverhalt:

„Es ist diese Genauigkeit im Liegenlassen und Aufheben der Finger die wesentlichste Grundeigenschaft des Orgelspielers und das erste, worin er sich zu üben hat, und eben das, was einem auf dem Pianoforte nicht gerade Ungeübten anfangs schwer wird; denn obschon auch auf dem Pianoforte auf Genauigkeit hierin gehalten werden sollte, so geschieht es doch nicht mit der Strenge, die hier nötig ist, auch ist es dort nicht so bemerkbar, wenn etwa ein Ton zu lange liegen bleibt und beim Tonwechsel sich die Finger nicht so präcis heben, weil der Ton des Pianofortes nicht in dem Maaße fortklingt, wie der der Orgel.“⁵²

Gerade die Besonderheit des Orgeltones, mit gleicher Intensität fortzuklingen, erfordert gegenüber dem Pianoforte demnach eine noch größere Präzision hinsichtlich des Anschlages. Vermutlich ist in dieser Weise auch Robert Schumanns Rat aus den *Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln* (zumindest im Hinblick auf das Spiel) zu verstehen, wo es heißt: „Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es giebt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel.“⁵³

3.3 Grundregeln des Fingersatzes

Bereits im vorangegangenen Kapitel war angeklungen, dass die Fingersetzung auf der Orgel aus Sicht der Zeitgenossen im Wesentlichen mit der auf dem Klavier übereinstimmt. In der Orgelschule von J. A. Ch. Burkhard liest sich das so: „Die Orgel wird im Ganzen auf dem Manuale wie das Klavier gespielt, und auch die Applikatur oder Fingersetzung ist die nämliche.“⁵⁴ Diese Übereinstimmung erlaubt es, bei der Aufarbeitung gebräuchlicher Applikaturen auf der Orgel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Klavierschu-

⁵² Schneider 1830, S. 7.

⁵³ Schumann (1850) 2002, S. 53.

3. FINGERSATZ

len der Zeit zu Rate zu ziehen, was insofern hilfreich ist, als sie den Aspekt der Fingersetzung oft mit großer Gründlichkeit behandeln⁵⁵ und damit eine wertvolle Ergänzung der Orgelschulen darstellen.

Den Ausgangspunkt, quasi die Basis der zeittypischen Fingersetzung formuliert Chr. H. Rinck:

„Zweierlei ununterbrochen auf einander folgende Töne dürfen niemals mit eben demselben Finger gespielt werden, weil sonst die Töne, welche zusammenhängend vorgetragen werden sollen, getrennt würden, was auf der Orgel leicht bemerkbar wird, da mit dem Aufheben des Fingers von der Taste der Ton sogleich verschwindet. Ebenso nimmt man auch, wenn mehrere neben einander liegende Tasten niedergeschlagen werden sollen, die Finger in der natürlichen Reihenfolge, ohne einen zu übergehen [...]. Wird eine, oder werden mehrere Tasten übersprungen, so überspringt man gewöhnlich auch eben so viele Finger [...]. Ausnahmen finden statt bei Tönen, welche abgestossen vorgetragen werden sollen, oder welche durch Pausen getrennt sind [...]. In diesen Fällen darf der vorher gebrauchte Finger gleich wieder genommen werden.“⁵⁶

Das zu Anfang des Zitats formulierte Verbot, denselben Finger mehrmals unmittelbar nacheinander zu verwenden, verweist darauf, dass der Fingersatz im Dienste des Legato (als Grundartikulation der Zeit) steht, es besteht im „Normalfall“ die Notwendigkeit eines legatofähigen Fingersatzes. Ein Übertreten dieser Regel ist wegen der spezifischen Tonerzeugung nach Rinck auf der Orgel „leicht bemerkbar“ und daher wohl in besonderer Weise zu vermeiden.

Die von Rinck im Anschluss geforderte Verwendung der Finger in der natürlichen Reihenfolge scheint aus heutiger Sicht selbstverständlich, ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber vor allem in Abgrenzung von Applikatur-Gepflogenheiten der Vergangenheit zu sehen, wo die Verwendung guter Finger auf guten Noten, also von Akzentfingern auf zu akzentuierenden

⁵⁴ Burkhard 1829, S. 22.

⁵⁵ Siehe dazu etwa Hummel (1838) und Czerny (1839–46). Letzterer widmet in seiner Klavierschule op. 500, die aus vier Bänden besteht, einen ganzen Band allein der Fingersetzung.

⁵⁶ Rinck 1843, S. 15.

3.3 GRUNDREGELN DES FINGERSATZES

Tönen und schlechten Fingern auf schlechten Tönen (etwa im Akzentstufen-takt) üblich war, was einer natürlichen Reihenfolge entgegenreifen kann.⁵⁷

Voraussetzung einer Verwendung der Finger in natürlicher Reihenfolge ist eine entwickelte Gleichmäßigkeit im Gebrauch aller Finger, die durch gezieltes Training der von Natur aus eher schwachen Finger erreicht werden muss.

Dem Gebrauch des Daumens kommt aus Sicht der Zeitgenossen eine besonders tragende Rolle zu. So heißt es etwa in J. Drechslers Orgelschule: „Die Kunst des Fingersatzes beruht hauptsächlich darauf, daß man den Daumen gehörig zu brauchen wisse.“⁵⁸ Czerny bestätigt dies: „Der Daumen ist in vieler Hinsicht der nützlichste Finger, weil nur durch dessen richtigen Gebrauch eine grössere Reihe von Tasten gleich und geläufig nacheinander vorgetragen werden kann.“⁵⁹ Das beinahe auffällige Insistieren der Autoren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der einen guten Fingersatz geradezu konstituierenden Wichtigkeit eines adäquaten Einsatzes des Daumens macht zweierlei deutlich: Zum einen scheint es notwendig, weil möglicherweise immer noch hier und da gilt, was Türk bereits 1789 in seiner Klavierschule beklagt: „Indeß ist doch die gute Fingersetzung und besonders der erforderliche Gebrauch des Daumens so allgemein noch nicht, als man erwarten sollte.“⁶⁰

Zum anderen ist der „richtige“ Gebrauch des Daumens (siehe dazu weiter unten) notwendige Voraussetzung auf der spieltechnischen Ebene zur Umsetzung des allmählichen Paradigmenwechsels an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in aufführungspraktischer Hinsicht, der in der Ablösung des Non-Legato als Grundartikulation/Grundanschlag (Marpurg nennt es „ordentliches Fortgehen“⁶¹) durch das Legato als Ausgangsbasis der Artikulation besteht. Eine Legato-Artikulation bei längeren Tonreihen ist ohne den Daumen und v. a. den Daumenunter- und -übersatz kaum möglich oder doch sehr erschwert, weshalb ihm für einen guten Fingersatz zentrale Bedeutung zukommt.

57 Siehe dazu z. B. Lohmann 1990; S. 105–139, Laukvik 1990, S. 32–44.

58 Drechsler 1818, S. 21.

59 Czerny 1839 I, S. 34.

60 Türk 1789, S. 130.

61 Siehe Marpurg 1765, S. 29.

3. FINGERSATZ

3.3.1 Grundprinzipien des Fingersatzes nach Ritter

Ritter gibt in seiner Orgelschule von 1846 eine in der Darstellung sehr kompakte und in ihrer Klarheit der Erläuterung kaum bedürftige Zusammenstellung der „Grundprinzipien der Fingersetzung“ seiner Zeit, die hier vollständig wiedergegeben sei. Auch er beginnt mit dem Hinweis auf die weitgehende Kongruenz der Klavier- und Orgel-Applikatur:

„Die Grundprinzipien der Fingersetzung bleiben indessen bei beiden Instrumenten [Pianoforte und Orgel] die nämlichen. Es sind etwa folgende:

1. Da die Obertasten kürzer sind, als die Untertasten, so sind sie vorzugsweise den längeren Fingern zu überweisen.
2. Der Daumen, als der kürzeste Finger, nimmt seinen Platz auf einer Obertaste nur bei weiten Griffen, und dann, wenn die übrigen Finger mit der Ausführung einer andern Stimme beschäftigt sind.
3. Der eigenthümliche Bau des Daumens macht ihn besonders geschickt zum Untersetzen und zum Drehpunkte beim Ueberschlagen. Ist das letztere nöthig, so tritt, wo möglich vor einer Obertaste, der Daumen ein.
4. Ueber einen andern Finger, als den Daumen, zu überschlagen, gestattet man sich nur, wenn dieser bereits beschäftigt ist, und dann führt man das Ueberschlagen am besten bei einer Obertaste aus. Ist das letztere nicht möglich, so wechselt man auf einer Untertaste mit den Fingern, so dass man ohne die Taste zu erheben einen andern Finger einschiebt, und zwar kann zuweilen für den stillliegenden Daumen der einen Hand der Daumen der andern eingreifen. Ueberhaupt gewöhne man sich beim Orgelspielen, beide Hände nicht als getrennt, sondern als eine zu betrachten.
5. Alle Figuren lassen sich auf eine Tonleiter, oder auf einen Accord zurückführen. Ist das Letztere der Fall, und wird bei nicht mehr als fünf verschiedenen Tönen der Bereich einer Decime nicht überschritten, so kommt auf die beiden äussersten Tasten der Daumen und der fünfte Finger, und die übrigen übernehmen jene Tasten, auf welche sie gleichsam von selbst fallen. Für den ersten Fall holt man sich Rath aus der Tonleiter.
6. Der kleine Finger wird seltener als alle übrigen gebraucht. Er dient zur Reserve, und findet seine Anwendung bei mehr stufenweise fortschrei-

3.3 GRUNDREGELN DES FINGERSATZES

tenden Gängen am Anfange oder am Ende, wenn sie nicht mehr als fünf verschiedene Tasten betreffen.

7. Der rechte Daumen wird gebraucht im Absteigen vor, im Aufsteigen nach einer Obertaste. Ein etwa übrigbleibender Finger wird dann weggelassen. Die Anwendung auf die linke Hand ist leicht zu machen.
8. Je weniger Obertasten in einer Tonleiter vorkommen, desto mehr verschiedene Applicaturen sind möglich. Man hat, um alle Verwirrung zu meiden, sich gleich Anfangs ausschliesslich an Eine zu halten.
9. Jede mit einer Untertaste beginnende aufsteigende Tonreihe der rechten Hand setzt mit dem Daumen, jede mit einer Obertaste anfangende mit dem zweiten Finger ein. Im Verlaufe der erstern reicht im Umfange einer Octave ein einmaliges Untersetzen nach dem dritten – bei F dur und F moll nach dem vierten – Finger aus. Bei einer mit einer Obertaste anfangenden Tonreihe muss zweimal untergesetzt werden. Die Anwendung für die linke Hand und entgegengesetzte Bewegung folgt von selbst.
10. Die aufsteigenden Molltonleitern haben mit wenigen Ausnahmen dieselbe Applicatur, wie die Dur-Tonleiter des nämlichen Grundtons; die absteigenden erhalten nicht selten gleiche Fingersetzung mit ihrer Parallel-Tonart.⁶²
11. Die dem vierten und fünften Finger abgehende Stärke muss durch Uebung ersetzt werden. Dabei ist zu beachten, dass das vordere Gelenk des vierten sich nicht einwärts biege, sondern immer gerundet bleibe.
12. Man setze keinen Finger auf eine Taste, ohne die nachfolgenden Noten überblickt zu haben.
13. Bei mehreren vorliegenden Applicaturen zieht man jene vor, welche die wenigste Bewegung erfordert.
14. Kreuzen sich zwei Stimmen, so setzt in der Regel jede Hand die ihr zustehende fort.
15. Treffen zwei Stimmen, welche von beiden Händen vorgetragen werden, im Einklange zusammen, so wird die Taste von beiden Händen genommen.“⁶³

62 Ritter geht im Aufsteigen offenbar von der melodischen, im Absteigen von der reinen Molltonleiter aus.

63 Ritter 1846, S. 34 f.

3. FINGERSATZ

Unter Punkt 13 formuliert Ritter ein grundsätzliches Qualitätsmerkmal eines guten Fingersatzes: den möglichst geringen Bewegungsaufwand. Mittel eines solchen Fingersatzes sind der Daumenuntersatz und der Überschlag über den Daumen (Punkt 3), daneben der stumme Wechsel der Finger (auch des Daumens der einen Hand gegen den Daumen der anderen Hand, Punkt 4). Der Überschlag über einen anderen Finger als den Daumen ist nur im Notfall (dann nämlich, wenn dieser beschäftigt ist) anzuwenden und sollte möglichst nur auf eine Obertaste erfolgen. M. Schneider weist darauf hin, dass das Überschlagen des 2. über den 3., des 3. über den 4. und des 4. über den 5. Finger am Klavier bereits 1799 von einem Rezensenten der AMZ II als orgelmäßig gerügt wird und durch ein dem Klavier gemäßeres Fortrücken ein und desselben Fingers auf zwei aufeinander folgende Tasten zu ersetzen sei.⁶⁴ M. Schneider bezeichnet diese spezifische Form des Überschlagens dabei als einen „letzten Rest vorbachischer Applikatur“.⁶⁵ An der Orgel hat sie sich offenbar in stärkerem Maße bis ins 19. Jahrhundert erhalten als am Klavier⁶⁶, was insofern nicht überrascht, als an der Orgel aufgrund des fort klingenden Tones die Erzeugung eines Legato-Anschlages größeren Aufwand in spieltechnischer Hinsicht erfordert. Ein einfaches Fortrücken von Ton zu Ton mit ein und demselben Finger ist hier deutlich hörbar und durchbricht das Legato merklicher als am Klavier.

Unter Punkt 11 bestätigt Ritter das bereits in Kapitel 3,3 hinsichtlich des notwendigen Trainings der schwachen Finger (vierter und fünfter, letzterer bleibt dennoch Reservefinger, siehe Regel 6) Gesagte, das Voraussetzung einer Verwendung der Finger in natürlicher Reihenfolge ist. Hierin drückt sich eine gegenüber dem frühen 18. Jahrhundert fortgeschrittenere Emanzipation der schwachen Finger aus. Was Ritter unter den Punkten 1, 2 und 6 aufführt, belegt aber andererseits auch, was M. Schneider feststellt: „Die Ignorierung der Unebenheiten der Klaviatur (Ober- und Untertasten) ist noch nicht soweit fortgeschritten, wie etwa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. die Epoche Chopin – Liszt – Tausig – Bülow).“⁶⁷ Konstitutiv für einen guten

⁶⁴ Siehe M. Schneider 1941, S. 30.

⁶⁵ M. Schneider 1941, S. 30.

⁶⁶ Siehe dazu auch Kapitel 1,3,2. und 1,5.

⁶⁷ M. Schneider 1941, S. 28 f.

3.3 GRUNDREGELN DES FINGERSATZES

Fingersatz ist nämlich bei Ritter durchaus noch das Korrelat zwischen Finger- und Tastenlänge, das sich in der bevorzugten Verwendung der langen Finger auf den Obertasten und der weitgehenden Vermeidung der Verwendung des Daumens und des kleinen Fingers auf diesen widerspiegelt; die Unebenheiten der Tastatur werden also bei der Fingersetzung berücksichtigt.

Unter Punkt 5 hebt Ritter die besondere Bedeutung von Akkord- und Tonleiterfingersätzen hervor, da sich alle Figuren in der Musik auf Akkorde oder Tonleitern zurückführen lassen.

Als basale Grundregel für Akkorde im Raum einer Dezime mit maximal fünf verschiedenen Tönen gilt, dass die äußersten Tasten mit dem Daumen und dem kleinen Finger zu greifen sind, die übrigen Finger jene Tasten nehmen, auf die sie von selbst fallen.

Für Figuren, die aus Tonleitern oder Tonleiterausschnitten gebildet sind, verweist Ritter auf die Tonleiterfingersätze (siehe unten), wobei er unter Regel 8 rät, sich bei Tonleitern, für die mehrere Fingersätze möglich sind, von vornherein auf eine Variante festzulegen.

Ein weiteres Grundprinzip eines guten Fingersatzes wird in Regel 12 formuliert, nämlich die Antizipation des nachfolgenden Notentextes, die letztlich Voraussetzung ist für die bereits in Kapitel 3.1 angesprochene Vorbereitung des Anschlages.

3.3.2 Grundregeln des Fingersatzes nach Czerny

Carl Czerny teilt in seinem Band *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte* „vorläufig einige Regeln“ mit, „was beym regelmässigen Fingersatze beobachtet, oder vermieden werden muss.“⁶⁸ Als vorläufig bezeichnet er sie insofern, als er eine sich anschließende Behandlung jener „vom Fingersatz handelnden Theile der Clavierschule“ voraussetzt. Verwiesen ist damit vor allem auf Band 2 seiner Klavierschule op. 500, der sich ausschließlich und in größter Ausführlichkeit dem Aspekt der Fingersetzung in allen nur denkbaren Fällen widmet. Mehr als alle anderen für die vorliegende Arbeit verwendeten Quellen bietet dieser Teil der Klavierschule ein Panoptikum der

68 Czerny 1988, S. 26.

3. FINGERSATZ

zeitgenössischen Applikatur auf den Klavierinstrumenten, weshalb für Detailfragen der Fingersetzung, die den Rahmen dieser Darstellung sprengen würden, unbedingt auf dieses Werk verwiesen sei.

Hier zunächst die Grundregeln des Fingersatzes aus den Briefen:

- „1^{tens} Wenn mehrere Tasten nach einander auf- oder abwärts anzuschlagen sind, und dabey die 5 Finger nicht ausreichen, so dürfen niemals die längern 4 Finger übereinander geschlagen werden, sondern man muss entweder den Daumen untersetzen, oder die 3 mittlern Finger über den Daumen überschlagen.
- 2^{tens} Der Daumen darf dabey niemals auf die Obertasten kommen.
- 3^{tens} Man darf nicht zwey oder mehrere Tasten nacheinander mit Einem und demselben Finger anschlagen, sondern jede Taste muss stets ihren eigenen Finger erhalten.
- 4^{tens} Der kleine Finger darf in einem längern Laufe ebenfalls niemals auf Obertasten gesetzt werden.
- 5^{tens} Bey Accorden und grössern Spannungen kann jedoch der Daumen, so wie der kleine Finger auch auf Obertasten kommen.
- 6^{tens} Die bey den Scalen bestimmte Fingersetzung muss, so viel als möglich, überall angewendet werden.
- 7^{tens} Bey jeder Note die man anschlägt, muss man darauf sehen, ob für die nachfolgenden Noten die zweckmässigsten Finger in Bereitschaft stehen.“⁶⁹

Die ersten vier Regeln finden sich, zu dreien zusammengefasst (Regel 2 und 4 werden in eine einzige Regel gegossen), am Anfang des 2. Teils von op. 500 als „Allgemeine Hauptregeln der Fingersetzung“ wieder. Czerny bemerkt dort: „Dass diese Grundregeln viele Ausnahmen erleiden, werden wir in der Folge erfahren; allein diese Ausnahmen können nur aus bestimmten Ursachen Statt finden.“⁷⁰ Ausnahmen müssen also wohlbegründet sein, was das Gewicht der Grundregeln betont.

Wie Ritter hebt auch Czerny die Wichtigkeit der Tonleiterfingersätze und den Aspekt der Vorbereitung des Anschlags hervor, schränkt die Verwendung

69 Czerny 1988, S. 26 f.

70 Czerny 1839 II, S. 2.

des Daumens und des kleinen Fingers auf Obertasten für den Fall von Akkorden und weiten Griffen ein und verbietet (als Regelfall) den mehrmaligen Anschlag aufeinander folgender Töne mit demselben Finger. Deutlich vehementer als bei Ritter fällt aber bei Czerny das Verbot des Überschlagens der vier längeren Finger aus. Wie schon weiter oben dargestellt, handelt es sich dabei in der Zeit Mendelssohns offenbar um einen eher der Orgel als dem Pianoforte vorbehaltenen Aspekt des Fingersatzes.

3.4 Untersetzen des Daumens und Übersetzen über den Daumen

Fr. W. Schütze sagt in seinem Handbuch zur Orgelschule: „Bei Tonreihen, zu deren Spiel mehr als 5 Finger erforderlich sind, muss man Finger unter- und übersetzen.“⁷¹ Offenbar kommt ein Fortrücken der ganzen Hand bei Tonreihen der genannten Art nicht in Frage, was einmal mehr zeigt, dass der Fingersatz offensichtlich im Dienste eines Legato-Anschlages (als Regelfall) steht. Unter diesem Vorzeichen kommt vor allem dem Daumenuntersatz und dem Überschlag über den Daumen größte Bedeutung für die Applikatur auf den Tasteninstrumenten und hier besonders der Orgel zu.

Den Orgelschulen Werners⁷² (1807), Schützes⁷³ (1838) und Rincks (1843 I) zufolge darf der Daumenuntersatz nur unter dem 2., 3. und 4. Finger geschehen, „nie aber unter dem fünften Finger“⁷⁴, ebenso hat das Übersetzen über den Daumen nur mit diesen Fingern zu erfolgen. Die Pianisten Hummel (1838) und Czerny (1839) halten dagegen grundsätzlich auch ein Untersetzen des Daumens unter dem 5. Finger und auch das Übersetzen (beide bezeichnen es als Überschlagen) mit dem 5. Finger über den Daumen für anwendbar, wenngleich sie diese Fälle als seltener qualifizieren.⁷⁵ In der Orgelschule von J. H. Knecht (1795 I), die einige Zeit vor Mendelssohns Geburt erscheint,

⁷¹ Schütze 1838, S. 30.

⁷² Werner 1807, S. 2.

⁷³ Schütze 1838, S. 30.

⁷⁴ Rinck 1843 I, S. 22.

⁷⁵ Siehe Czerny 1839 I, S. 34 und Hummel 1838, S. 167 ff.

3. FINGERSATZ

begegnet der recht allgemeine Hinweis, der Daumen sei aufgrund seiner Kürze geeignet, unter allen anderen Fingern „durchzuschlüpfen“⁷⁶; in W. Volckmars Orgelschule (1863), die nach Mendelssohns Tod erscheint, begegnet unter der Überschrift „Das unregelmässige Über- und Untersetzen vermittelt des Daumens“ auch das „Überschlagen und Untersetzen durch den Daumen und den kleinen Finger.“⁷⁷

Diese zeitlichen und inhaltlichen Differenzen der Quellenaussagen bedürfen der Kommentierung: Der Untersatz des Daumens unter dem 5. Finger und das Übersetzen des 5. Fingers über den Daumen wird von jenen Orgelschulen, die zu Lebzeiten Mendelssohns (1809 bis 1847) erscheinen, ausgeschlossen (Schütze und Rinck) oder aber nicht explizit thematisiert (Ritter und Schneider). Die Klavierschulen der gleichen Zeit hingegen erlauben diese Fingersatztechnik (Hummel und Czerny). Möglicherweise standen die Organisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hier tatsächlich in einer gewissen Opposition zu den Pianisten, es ist aber auch nicht auszuschließen, dass es sich bei der Technik des Untersatzes unter dem 5. Finger bzw. des Übersatzes mit dem 5. Finger um einen Fingersatz-Aspekt handelt, der dem fortgeschritteneren Unterricht angehört, den die in ihrer Zielrichtung viel bescheideneren Orgelschulen der Mendelssohn-Zeit im Gegensatz zu den weit ausführlicheren und gründlicheren Klavierschulen gar nicht thematisieren. Für diese Interpretation spricht, dass sich auch Czerny in seinen gegenüber der *Vollständige[n] theoretisch-practische[n] Pianoforte-Schule op. 500* sehr knapp gehaltenen *Briefe[n] über den Unterricht auf dem Pianoforte* nur auf den Untersatz des Daumens unter den drei mittleren Fingern bzw. deren Übersatz über den Daumen beschränkt (siehe dazu Kapitel 3.3.2). Bemerkenswert ist überdies, dass innerhalb der Tonleiterfingersätze (siehe Kapitel 3.10) weder der Untersatz unter dem 5. Finger noch der Übersatz desselben über den Daumen Verwendung findet, es sich dabei also um eher außergewöhnlichere Fälle handelt, worauf Hummel und Czerny, später auch Volckmar, ja deutlich verweisen.

Unabhängig davon aber, wie die Ungereimtheiten der Quellenaussagen an diesem Punkt zu bewerten sind, dürfte eines relativ sicher sein: Ein Orgel

76 Knecht 1795 I, S. 12.

77 Volckmar 1863, S. 42.

3.4 UNTERSETZEN DES DAUMENS UND ÜBERSETZEN ...

spielender Pianist wie Mendelssohn (auch für R. Schumann dürfte dies zutreffen) wird Fingersatz-Techniken des Klaviers, die bereits in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts ihren Niederschlag in den wesentlichen Klavierschulen fanden, natürlich auch auf der Orgel angewendet, zudem für die Interpretation seiner Orgelkompositionen vorausgesetzt haben.

J. N. Hummel macht in seiner Anweisung zum Pianoforte-Spiele darauf aufmerksam, dass grundsätzlich das Untersetzen des Daumens wie das Übersetzen über denselben „^{a)} sowohl bei stufenweisen, als ^{b)} springenden Tonfolgen, und zwar in der rechten Hand abwärts, und in der linken aufwärts“⁷⁸ Anwendung findet.

Große Einmütigkeit besteht in den Quellen darüber, dass beim Unter- und Übersetzen „der Arm und die Hand immer in gehöriger Lage bleiben [muß], der Daumen, ohne daß der Arm gehoben wird, sich unter den längern Fingern wegbiegen, so wie auch der längere Finger geschmeidig und ohne Bewegung des Arms über den Daumen schlagen muß.“⁷⁹ Zur Beibehaltung einer „gehörigen Lage“ der Hand gehört insbesondere auch eine stabil horizontale Haltung des Handrückens: „Man merke: Beim Unter- und Uebersetzen (Unter- u. Ueberschlagen) der Finger darf sich der Handrücken nicht auswärts drehen; er muss auf der Claviatur auf- und abwärts eine grade Linie beschreiben.“⁸⁰ Dies geschieht beim Untersetzen, das Czerny in der Ausführung für schwieriger hält als das Übersetzen, indem „die übrigen vier Finger [...] während dem Untersetzen des Daumens ganz ruhig in ihrer gewöhnlichen Haltung verbleiben, so dass die Bewegung des Daumens durch dieselbe bedeckt wird, und dem Auge beinahe unsichtbar bleibt.“⁸¹ Der Daumenuntersatz beruht also „ganz allein auf der Biagsamkeit des Daumen=Gelenkes.“⁸² Da Czerny auch für das Übersetzen über den Daumen dieselbe „Ruhe der Hand und des Arms“⁸³ wie beim Daumenuntersatz fordert, ist für den Bewegungsablauf auch hier vor allem das Daumengelenk entscheidend.

78 Hummel 1838, S. 167 f.

79 Werner 1807, S. 2.

80 Schütze 1838, S. 30.

81 Czerny 1839 I, S. 35.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 36.

3. FINGERSATZ

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schlägt sich in den Regeln der Fingersetzung das Korrelat zwischen Finger- und Tastenlänge noch erkennbar nieder, darauf wurde unter Verweis auf M. Schneider bereits in Kapitel 3.3.1 hingewiesen. Hinsichtlich des Daumenuntersatzes und des Übersatzes über den Daumen begegnet es, indem explizit auf die besondere Bequemlichkeit des Daumenuntersatzes nach einer Obertaste bzw. des Übersetzens über den Daumen auf eine Obertaste hin verwiesen wird. So heißt es etwa in Werners Orgelschule: „Wenn einer der drei längern Finger auf einer Obertaste steht, so kriecht der Daumen am leichtesten unten weg, so wie das Ueber schlagen dann bequem ist, wenn der überzuschlagende Finger auf eine Obertaste trifft.“⁸⁴ Andere Autoren, so etwa Knecht⁸⁵, Drechsler⁸⁶ (unter Verweis auf J. S. Bach) und Ritter,⁸⁷ äußern sich in entsprechender Weise.

Ebenfalls gilt offenbar das generelle zeitgenössische Postulat eines vorbereiteten Anschlages (eines solchen also, bei dem die Finger bereits kurz vor dem Anschlag über den entsprechenden Tasten ruhen), das in Kapitel 3.1 thematisiert wurde, auch im speziellen Fall des Daumenuntersatzes. Zumindest weist darauf die diesbezügliche Aussage J. H. Knechts hin („Man muss sich angewöhnen, den Daumen unter dem ersten, zweiten, dritten oder vierten Finger [Knecht bezeichnet die Finger von 0 bis 4], je nachdem es die Lage der obern und untern Tasten erfordert, so flüchtig durchschlüpfen zu lassen, dass er schon an dem gehörigen Untertasten bereit stehen muß, ehe er denselben niederdrückt.“⁸⁸) in seiner Orgelschule ebenso hin wie entsprechende Passagen C. Czernys⁸⁹ in seiner Klavierschule.

3.5 Über- und Untersetzen der längeren Finger

Über- und Untersatz der Finger begegnen sowohl in den zeitgenössischen Orgel- wie Klavierschulen auch ohne Beteiligung des Daumens. Besonders aus-

⁸⁴ Werner 1807, S. 2.

⁸⁵ Siehe Knecht 1795 I, S. 15.

⁸⁶ Siehe Drechsler 1818, S. 22 f.

⁸⁷ Siehe Ritter 1846, S. 34.

⁸⁸ Siehe Knecht 1795 I, S. 12.

⁸⁹ Czerny 1839 I, S. 35.

3.5 ÜBER- UND UNTERSETZEN DER LÄNGEREN FINGER

führlich und mit Blick auf die spieltechnische Ausführung beschreibt Hummel diesen Aspekt des Fingersatzes. Unter der Überschrift „Vom Uiberlegen [sic!] eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern“ heißt es bei ihm:

„Der dritte, vierte und fünfte Finger ist für die hierher gehörigen Fälle am meisten geschickt. [...] Beim Überlegen beugen sich die längern Finger über die kürzern, während letztere sich leicht unter jenen hervorziehen; Z. B. der 3^{te} über den 4^{ten}, der 4^{te} über den 5^{ten}; und zwar ^{a)} in der rechten Hand aufwärts, von einer Untertaste auf eine nahe liegende Obertaste; und ebenso ^{b)} in der linken abwärts. [...] Beim Unterlegen ist es umgekehrt; die kürzern Finger werden den längern, wie der 5^{te} Finger dem 4^{ten}, und der 4^{te} dem 3^{ten} untergeschoben; und zwar ^{a)} in der rechten Hand abwärts, von einer Obertaste auf eine nahe Untertaste; ^{b)} in der linken eben so aufwärts. [...] Es gibt auch Fälle, wo beim Über- oder Unterlegen ein oder zwei Finger ausgelassen werden, und der zweite oder dritte Finger über den fünften, oder umgekehrt der fünfte unter den dritten oder zweiten gelegt wird.“⁹⁰

Auffällig ist, dass Hummel das Übersetzen, in seiner Terminologie Überlegen, an die Folge Untertaste zu nahe liegender Obertaste, das Untersetzen/ Unterlegen an die umgekehrte Tastenfolge bindet. Nahe liegend heißt dabei aber, wie seine Beispiele zeigen, keineswegs unmittelbar benachbart, also im Abstand einer kleinen Sekunde oder übermäßigen Prime. Mehrfach taucht auch die kleine Terz, einmal sogar eine verminderte Quinte (b² zu e², zu spielen mit den Fingern 4 und 5 der rechten Hand⁹¹) auf. Einige Übungsbeispiele Hummels zeigen, dass das Über- und Unterlegen, anders als das seine Formulierung zunächst nahelegt, auch bei der Folge zweier Untertasten stattfinden kann, was zahlreiche Beispiele Schneiders, Czernys und Volckmars ebenfalls bestätigen. Festzuhalten bleibt aber natürlich, dass das Überlegen von einer Untertaste auf eine Obertaste und das Unterlegen nach einer Obertaste auf eine Untertaste bequemer ist als bei der Folge zweier Untertasten. So formuliert Werner denn auch zutreffend und ohne jede Ausschließlichkeit: „Vorzüg-

⁹⁰ Hummel 1838, S. 322 f.

⁹¹ Ebd., S. 323.

3. FINGERSATZ

lich kann man sich dieses Hilfsmittels dann bedienen, wenn der überzuschlagende Finger auf eine Obertaste trifft.“⁹²

Die Frage, ob das Über- oder Unterlegen auch bei der Folge zweier Obertasten praktikierbar ist, behandeln die herangezogenen Klavier- und Orgelschulen nicht explizit.

Aus der Gesamtschau der Aussagen Werners, Schneiders, Ritters, Czernys und Volckmars im vorliegenden Zusammenhang einschließlich der zugehörigen Notenbeispiele ergeben sich folgende Fingersequenzen für das Unter- und Überlegen (Czerny und Ritter sprechen vom Überschlagen, Volckmar vom Übersetzen und entsprechend vom Untersetzen „vermitteltst anderer Finger, als des Daumens“⁹³): 2 über 3, 2 über 4, 2 über 5, 3 über 4, 3 über 5, 4 über 5; 4 unter 2, 5 unter 2, 4 unter 3, 5 unter 3, 5 unter 4.

Die Tatsache, dass der 2. Finger über den 3. und 4. geschlagen werden kann, zeigt, dass Schneiders Formulierung vom „Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern“⁹⁴ zu kurz greift und nicht alle möglichen (von ihm selbst angeführten) Fälle abdeckt. Allgemeiner und zutreffender spricht Czerny vom Übereinanderschlagen der „längeren Finger“, womit alle Finger außer dem Daumen gemeint sind.

Eine weitere Möglichkeit, nämlich „abwärts mit dem dritten über den zweiten“⁹⁵ zu schlagen (offensichtlich ist die rechte Hand gemeint), nennt Werner, ohne allerdings ein Beispiel dafür anzuführen.

Schneider, vor allem aber Ritter und Czerny ordnen das Über- und Unterlegen dem Bereich des mehrstimmigen Spiels in einer Hand zu. Czerny hebt dabei auf die besondere Schwierigkeit solch mehrstimmigen Spiels im Legato ab und schlägt zugleich die Brücke zum Orgelspiel:

„Der Vortrag solcher mehrstimmigen Sätze ist beinahe der schwerste, aber auch der geistreichste und ehrenvollste auf dem Pianoforte, und es beurkundet schon einen hohen Grad von Meisterschaft, wenn man desselben mächtig ist.

⁹² Werner 1807, S. 4.

⁹³ Volckmar 1863, S. 43.

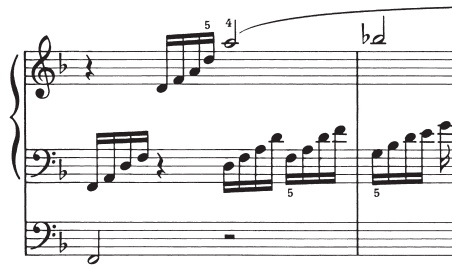
⁹⁴ Schneider 1830, S. 16.

⁹⁵ Werner 1807, S. 4.

3.6 STUMMER WECHSEL DER FINGER

Es ist derselbe, der auch auf der Orgel angewendet werden muss. Daher muss der Schüler die dazu gehörige Fingersetzung wohl studieren, und zu einer unvertilgbaren Gewohnheit werden lassen.⁹⁶

In der 4. Variation von Mendelssohns Sonate VI (op. 65) verwendet Wolfgang Stockmeier das Überschlagen mit dem 4. über den 5. Finger von Untertaste zu Untertaste (über die Distanz einer Quinte) in der rechten Hand in Takt 159:



(Mendelssohn 1976, S. 84, Takt 159)

Dieser Applikaturvorschlag entspricht (dem oben Referierten zufolge) dem Usus der Mendelssohn-Zeit. Denkbar und ebenfalls historisch belegbar wäre im vorliegenden Fall auch die Verwendung des 3. anstelle des 4. Fingers auf dem a².

3.6 Stummer Wechsel der Finger

Der stumme Wechsel auf einer Taste begegnet terminologisch in den Quellen als „Wechseln der Finger“⁹⁷, „stille Fingerwechslung“⁹⁸, „Finger-Abwechslern bei nicht wiederholtem Tonanschlag“⁹⁹, „stilles Wechseln“¹⁰⁰, „Stilleinsetzen der Finger“¹⁰¹ und „Einsetzen der Finger auf einer Taste.“¹⁰²

96 Czerny 1839 II, S. 132.

97 Schneider 1830, S. 16.

98 Werner 1807, S. 5.

99 Hummel 1838, S. 335.

100 Werner 1807, S. 7 und Schütze 1838, S. 39.

101 Drechsler 1818, S. 23.

102 Czerny 1839 II, S. 124.

3. FINGERSATZ

Bezeichnet wird damit „das Vertauschen eines Fingers mit dem andern auf derselben Taste bei fortdauerndem Niederdruck derselben.“¹⁰³

Das Ziel dieser Applikaturtechnik, die nach Werner auf der Orgel „besonders oft nöthig“¹⁰⁴ ist, besteht Schneider¹⁰⁵ und Rinck zufolge darin, den „Zusammenhang in der Stimmenfolge zu befördern.“¹⁰⁶ Czerny betont ihre Wichtigkeit, weil man durch sie „im Legato selbst entfernte Tasten, die durch den gewöhnlichen Fingersatz gar nicht an einander gebunden werden könnten, so verbinden kann, dass, besonders im schnellen Tempo, die Wirkung einer unendlichen Ausdehnung der Hand hervorgebracht wird.“¹⁰⁷ Sein erläuterndes Notenbeispiel zeigt dann auch zahlreiche große Sprünge, die immer wieder in unmittelbarer Folge und gleicher diastematischer Richtung auftreten und daher ohne den stummen Wechsel legato nicht ausführbar wären.

Der auf Unter- wie Obertasten anwendbare stumme Wechsel¹⁰⁸ ist, so Czerny weiter, immer dort anzuwenden, wo „bei gebundenen Noten die gewöhnliche Fingersetzung nicht ausreicht“ und ihn „die Zeit nur einigermaßen erlaubt.“¹⁰⁹ Die zuletzt genannte Einschränkung verweist darauf, dass die Ausführung des stummen Wechsels auch bei entsprechender Übung eines kurzen Momentes bedarf und somit bei hohem Tempo und sehr kurzen Noten ihre Grenzen findet.

Der stumme Wechsel auf einem Ton sollte nach Czerny „weder zu früh noch zu spät vor sich gehen“, vielmehr müsse er „ungefähr in der Mitte der Dauer der zu haltenden Note Statt finden.“¹¹⁰ Schneider bestätigt diese Aussage implizit, indem er bei seinen erläuternden Notenbeispielen den Wert jener Töne, auf denen zu wechseln ist, in geteilter und überbundener Form darstellt, wobei die erste Hälfte mit dem Ausgangsfinger versehen ist, die zweite mit jenem Finger, der für die Fortsetzung der Tonreihe günstig ist:

103 Schneider 1830, S. 16.

104 Werner 1807, S. 5.

105 Schneider 1830, S. 16.

106 Rinck 1843 I, S. 35.

107 Czerny 1839 II, S. 124.

108 Siehe dazu ebd., S. 125.

109 Ebd., S. 125.

110 Czerny 1839 II, S. 125.

3.6 STUMMER WECHSEL DER FINGER

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'rechte Hand' (right hand) and the bottom staff is labeled 'linke Hand' (left hand). Both staves contain four measures of music, each with a slur over two notes and a finger number above the first note. The right hand exercises are: 1-2-3, 2-3-4, 4-3-2, and 3-2-1. The left hand exercises are: 5-4-3, 3-2-1, 1-2-3, and 3-4-5.

(Schneider 1830, S. 16)

Dieselbe Form der Darstellung und mithin der Ausführung taucht bei Schneider auch hinsichtlich des stummen Wechsels im Pedal auf (siehe Kapitel 4.3.1.3, S. 51 ff.).

Bei harmonischen Intervallen, also zwei gleichzeitig erklingenden Noten, und bei Akkorden in einer Hand ist, so Czerny, „das Einsetzen oft unerlässlich, und erfordert eine besondere Uebung.“¹¹¹ In diesem Zusammenhang begegnet eine interessante Regel bezüglich der Reihenfolge des stummen Wechsels auf mehreren Akkordtönen bei auf- oder absteigender Folge von Akkorden:

„Dieses Einsetzen bei Accorden muss nicht mit allen Fingern zugleich geschehen, sondern man wechselt zuerst mit dem Finger, welcher die unterste Note anzuschlagen hat, und so immer aufwärts einen nach dem andern, wenn die Accorde aufsteigen; beim Herabsteigen derselben fangt das Wechseln bei den obren Noten an.“¹¹²

¹¹¹ Ebd., S. 126.

¹¹² Ebd.

3. FINGERSATZ

Dazu gibt er das folgende Notenbeispiel:



(Czerny 1839 II, S.126)

Die stummen Wechsel auf den einzelnen Akkordtönen werden beim Aufsteigen also sukzessiv von unten nach oben, beim Absteigen von oben nach unten ausgeführt. Dabei spielt der Aspekt des Tempos, der Übung und der Ruhe der Hand eine entscheidende Rolle: „Alles dieses kann allerdings nur im langsamen Tempo geschehen; allein eine gehörige Übung, so wie eine streng ruhige Hand bei biegsamen Fingern kann es selbst bei ziemlich schneller Nacheinanderfolge der Accorde zuletzt möglich machen.“¹¹³

Schütze wie auch Czerny betonen im Rahmen ihrer Ausführungen zum stummen Wechsel, dass gelegentlich mehr als einmal auf einer Taste zu wechseln sei, und geben dazu jeweils ein Beispiel:



(Schütze 1839, S. 7)

113 Ebd.

3.6 STUMMER WECHSEL DER FINGER

Andante

(Czerny 1839 II, S. 126)

So sehr sich beide Beispiele in ihrer kompositorischen Faktur unterscheiden, zeigen sie doch in gleicher Weise das Erwachen der Notwendigkeit eines mehrfachen Wechsels auf einer Taste aus der Zweistimmigkeit in einer Hand. Bei einstimmigen Tonfolgen dürfte ein mehrfacher Wechsel ohnehin hinfällig sein, da zwischen sämtlichen Fingern der Hand gewechselt werden darf.¹¹⁴

Czerny behandelt auch den Fall langsamer Oktaven, „welche sehr legato vorzutragen sind“.¹¹⁵ Hier findet der stumme Wechsel stets zwischen den Fingern 4 und 5 statt, während der Daumen gleitet:

Andante

(Czerny 1839 II, S. 127)

¹¹⁴ Siehe dazu Schütze 1838, S. 40.

¹¹⁵ Ebd., S. 127.

3. FINGERSATZ

Auf eine Besonderheit im vorletzten Takt macht Czerny ausdrücklich aufmerksam: „Im vorletzten Takt (bei +) muss der Daumen so spät wie möglich nach dem 5^{ten} eingesetzt werden, um das frühere obere G wohl zu halten.“¹¹⁶ Um das kleine g in der linken Hand so wenig wie möglich kürzen zu müssen, wird der stumme Wechsel also nicht, wie das der Regelfall wäre, „ungefähr in der Mitte der Dauer der zu haltenden Note“ ausgeführt, sondern so spät wie möglich. Ein derartig später stummer Wechsel ist z. B. eine denkbare Fingersatzoption für die linke Hand in den Takten 2 und 6 im ersten Satz von Mendelssohns Orgelsonate op. 65, Nr. 4. In der von Wolfgang Stockmeier mit Finger- und Pedalsatz versehenen Ausgabe der Orgelsonaten Felix Mendelssohn Bartholdys¹¹⁷ erscheint diese Möglichkeit in der folgenden Form:

Manual

Pedal

Allegro con brio M. M. ♩ = 100

f

1 3 4

1 4 5

1 5 5

(Mendelssohn 1976, S. 45, Takte 1 und 2)

3.7 Fingersatz bei Tonrepetitionen

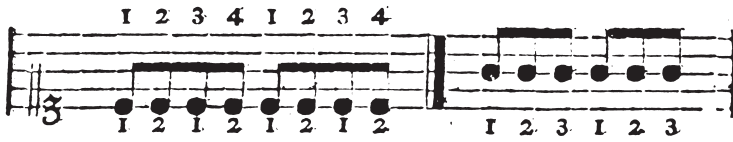
In Werners Orgelschule heißt es zur Applikatur von Tonrepetitionen: „Wenn eine und dieselbe Taste mehrere Male geschwind nach einander angeschlagen werden soll, so thut man dies mit wechselnden Fingern, weil ein Finger leicht ermüden und der Anschlag ungleich werden würde, z. B.“¹¹⁸

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ *Mendelssohn Bartholdy: Orgelsonaten Opus 56*, hrsg. v. Hubert Meister, München 1976.

¹¹⁸ Werner 1807, S. 2.

3.7 FINGERSATZ BEI TONREPETITIONEN



(Werner 1807, S. 2)

Schnelle Repetitionen werden also zum Zwecke eines gleichmäßigen Anschlags und um Ermüdungserscheinungen zu verhindern, mit wechselnden Fingern ausgeführt. Auffällig an Werners Beispiel ist die zahlenmäßig aufsteigende Reihenfolge der Finger (1 2 3 4 bzw. 1 2 3). Bei Hummel findet sie sich umgekehrt, Vierergruppen werden mit der Folge 4 3 2 1, Dreiergruppen mit 3 2 1 und Fünfergruppen mit 5 4 3 2 1 ausgeführt. Ansonsten bestätigt er Werners Aussage beinahe bis in die Formulierung: „Durch das Finger-Abwechseln bei öfterer Wiederholung Eines Tones, gewinnt man ebenfalls theils frische Finger, theils grössere Schnelligkeit zur Wiederholung des Tonanschlags; indem öftere schnelle Wiederholung mit Einem Finger zu sehr ermüden würde.“¹¹⁹ Darüber hinaus gibt er noch wichtige Hinweise zur spieltechnischen Ausführung: „Bei solchen schnellen Tonwiederholungen müssen die erforderlichen Finger übereinander, gleichsam in senkrechter Richtung gehalten, und hinter einander, meist vom fünften Finger nach dem Daumen, selten umgekehrt, von der Taste abgeschneilt werden.“¹²⁰ Die übliche (und von Werner abweichende) Reihenfolge der Finger wird hier noch einmal explizit betont, sie beginnt in beiden Händen mit den höherzahligen Fingern und läuft zum Daumen hin. Die dazu notwendigen Finger werden übereinander gehalten (was auch hier einen vorbereiteten Anschlag ermöglicht) und nacheinander von der Taste abgeschneilt, also „an der Vorderkante der Taste abgezogen“¹²¹, indem die Fingerspitze sich in Richtung der Handinnenfläche bewegt. Damit ist eine Anschlagsart bezeichnet, die vom üblichen Aufheben der Finger abweicht.

Sehr ausführlich und in besonderer Weise didaktisch aufbereitet behandelt Czerny im 2. Band seiner Klavierschule den Fingersatz bei Tonrepetitionen

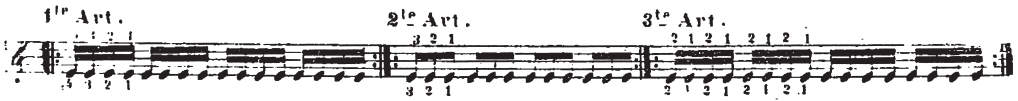
¹¹⁹ Hummel 1838, S. 336.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Laukvik 2000, S. 45.

3. FINGERSATZ

und führt eine große Zahl an Übungsbeispielen an. Er unterscheidet dabei zunächst drei Arten des Fingersatzes und kommentiert diese wie folgt:



(Czerny 1839 II, S. 90)

„Die 1^{te} Art eignet sich für das öftere Anschlagen einer geraden Zahl Noten, z. B: 16^{te}ln, 32^{te}ln, usw.

Die 2^{te} Art passt für das öftere Anschlagen einer Taste in Triolen, oder, wenn die Taste nur dreimal anzuschlagen ist.

Die 3^{te} Art gehört besonders für jene Passagen, wo man eine Taste nur 2^{mal} anschlagen soll.

Diese dreifache Fingersetzung ist in beiden Händen gleichmässig anwendbar, und kann auf alle 3 Arten eben so gut auf Obertasten, wie auf den untern angebracht werden.“¹²²

Czerny bestätigt damit die von Hummel als Regelfall dargestellte Reihenfolge der Finger, die, so die explizite Formulierung, für beide Hände Geltung hat. Wichtig und interessant ist der Hinweis, dass die genannten Applikaturen in gleicher Weise für Ober- wie Untertasten gelten, womit ein Einsatz des Daumens auf Obertasten hier ausdrücklich erlaubt ist.

Als Sonderfall für die rechte Hand nennt Czerny eine vierte Art der Fingersetzung für diatonisch oder chromatisch auf- oder absteigende Dreiergruppen/Triolen: „Wenn Triolen diatonisch oder chromatisch, (also auf nebenstehenden Tasten) einander nachfolgen, so ist noch folgende 4^{te} Fingersetzungs=Art anwendbar:



Doch ist diese Art nur in der rechten Hand anzuempfehlen.“¹²³

¹²² Czerny 1839 II, S. 90.

¹²³ Ebd., S. 91.

3.8 FORTRÜCKEN UND GLEITEN MIT EINEM FINGER ...

Czerny nennt, damit über die Aussagen Werners und Hummels hinausgehend, auch Fälle, in denen der Wechsel der Finger bei Tonrepetitionen unterbleibt: Dies ist überall dort der Fall, „wo die Töne besonders markiert werden sollen, und wo das Wechseln fühlbar unbequem wäre.“¹²⁴ Des Weiteren, „wenn durch das öftere Anschlagen ein sogenanntes Schweben des Tons hervorgebracht werden soll, und besonders, wenn derselbe *accelerando* und *ralentando* sein soll, so ist ein einziger Finger ebenfalls vorteilhafter.“¹²⁵ Bei dem genannten „Schweben des Tons“ handelt es sich um jene Artikulationsart, die durch Punkte unter einem Bogen angezeigt wird (siehe dazu Kapitel 5,5, S. 97 ff.).

Bei mehrstimmigem Spiel einer Hand ist das Wechseln der Finger bei repetierten Noten „ohnehin meistens unmöglich“.¹²⁶ „Wo jedoch das Wechseln möglich ist, kann man es auch in diesen Fällen anwenden.“¹²⁷

3.8 Fortrücken und Gleiten mit einem Finger von Taste zu Taste

Außer bei durch Pausen unterbrochenen Tönen, bei „getragenen, mit besonderem Nachdruck zu spielenden Noten“¹²⁸ (angezeigt durch Bogen und Punkt) und im *Staccato* dürfen im Regelfall, darauf wurde bereits in Kapitel 3.3 eingegangen, unmittelbar aufeinander folgende Töne nicht mit demselben Finger gespielt werden, „weil man auf diese Weise nicht *legato* spielen kann.“¹²⁹

Dennoch gibt es auch im *Legato* einige „Fälle, wo man entweder dieser Unregelmässigkeit nicht ausweichen kann, oder wo sie auch gar nicht störend wirkt. Von einer Obertaste kann man auf die nächstliegende Untertaste sowohl auf= wie abwärts recht wohl mit einem Finger herabgleiten, und wo

¹²⁴ Ebd., S. 97.

¹²⁵ Ebd., S. 98.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd., S. 128.

¹²⁹ Ebd., S. 127.

3. FINGERSATZ

die Form der Passage keine bequemere Art zulässt, ist diese unbedingt anzuwenden.¹³⁰ Dieses „Ableiten“ von „einer Obertaste auf die zunächst liegende Untertaste“¹³¹ bestätigt Hummel als geeignetes Applikaturmittel für das Piano-forte ebenso wie Rinck für die Orgel. Das Fortrücken ist im beschriebenen Fall ein Gleiten, das das Legato nicht unterbricht und insofern wohl, wie Czerny das formuliert, „nicht störend wirkt“. Daher kann es auch sowohl in einstimmigen wie mehrstimmigen Passagen einer Hand angewendet werden.

„Auf zwei Untertasten“ dagegen ist, so Czerny weiter, „dieses Schleifen weit schwerer, und im Legato nur bei mehrstimmigen Sätzen anzuwenden, wo man sonst auf keine andere Weise spannen kann.“¹³² Hummel beschreibt die technische Ausführung: der Finger rückt von einer Untertaste zur andern, „ohne zwischen beiden aufgehoben zu werden.“¹³³ Über das Fortrücken von Untertaste zu Untertaste, dessen Anwendung auf die Mehrstimmigkeit in einer Hand eingeschränkt wird, geben vor allem auch die zeitgenössischen Aussagen zu den Intervallfingersätzen (siehe das folgende Kapitel) Auskunft.

Einen besonderen Fall des Fortrückens eines Fingers in der Mehrstimmigkeit beschreibt Ritter in seiner Orgelschule: „Bewegt sich eine der beiden von einer Hand vorzutragenden Stimmen in langsamen, die andere in schnelleren Gängen, so wird die erstere, jenachdem es die obere oder die untere in der rechten oder linken Hand ist, von dem fünften Finger oder dem Daumen allein gespielt.“¹³⁴ Denkbar ist, dass dieses Fortrücken hier nicht allein einer Fingersatz-Notwendigkeit entspringt, sondern zugleich ein getragenes Spiel mit entsprechendem Nachdruck der Töne der langsameren Stimme intendiert ist.

In einem weiteren Fall erlaubt Hummel das Fortrücken, dann nämlich, wenn es „nach einem Sprung ohne Zwischenpausen, wo es als ein neuer Hand-Aufsatz zu betrachten ist“¹³⁵, geschieht. Dazu gibt er vier Notenbeispiele, bei denen die zweifache Verwendung desselben Fingers in allen Fällen in der Einstimmigkeit bei einem Oktavsprung erfolgt:

130 Ebd.

131 Rinck 1843 I, S. 21.

132 Czerny 1839 II, S. 128.

133 Hummel 1838, S. 337.

134 Ritter 1846, S. 42.

135 Hummel 1838, S. 337.

3.8 FORTRÜCKEN UND GLEITEN MIT EINEM FINGER ...



(Hummel 1838, S. 338)

Ähnlich wie bei Ritter stellt sich aber auch hier die Frage, ob es sich bei dem Fortrücken angesichts der Beispiele allein um einen spieltechnischen Aspekt handelt oder ob es gleichzeitig eine Phrasierungs- bzw. Interpunktionsfunktion im Sinne einer Transparenz der Motivstruktur erfüllt.

Erheblich großzügiger als die bisher angeführten Quellen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht Volckmar in seiner Orgelschule von 1863 mit dem Fortrücken eines Fingers um. Er erlaubt es von Obertaste zu Untertaste, von Untertaste zu Untertaste, von Untertaste zu Obertaste und von Obertaste zu Obertaste. Der Verweis darauf, dass dieses Fortrücken im Regelfall so legato wie möglich zu erfolgen habe, fehlt indes auch hier nicht:

„Es muss dieses, wenn nicht das Gegentheil vorgeschrieben ist, so fließend, als möglich, ausgeführt werden (namentlich, wenn es geht, durch Gleiten oder durch sanftes Fortschieben oder durch Drehen des Fingers auf die Seite) damit keine merkliche Pause zwischen der Angabe der beiden so durch einen Finger niedergedrückten Tasten entstehe.“¹³⁶

Da die angeführten Notenbeispiele sämtlich zwei Stimmen pro Hand zeigen und explizite Aussagen fehlen, bleibt die Frage offen, ob alle genannten Möglichkeiten des Fortrückens auch in einstimmigen Passagen Verwendung finden können. Abgesehen von solchen Detailfragen ist aber anzumerken, dass sich in dem von Volckmar Gesagten gegenüber den Vorgängern vermutlich bereits eine „Weiterentwicklung“ der Spieltechnik manifestiert, deren Übertragung auf die Werke Mendelssohns, die viele Jahre vor Volckmars Schule

¹³⁶ Volckmar 1863, S. 47.

3. FINGERSATZ

erscheinen, unter dem Aspekt einer historisch fundierten Aufführungspraxis fragwürdig sein dürfte.

3.9 Intervallfingersätze

Werner formuliert in seiner Orgelschule zunächst eine basale Grundregel der Fingersetzung bei Intervallen in einer Hand, die er zudem auf den gleichzeitigen Anschlag beider Intervalltöne, also auf harmonische Intervalle, einschränkt:

„Wenn man mit einer Hand zwei Tasten zugleich anzuschlagen hat, so greift man gewöhnlich die Secunden mit zwei neben einander liegenden Fingern, [...] die Tertien so, daß ein Finger dazwischen bleibt, also mit 3I, 42, 53, die Quartan mit 4I, 52, die Quinten mit 5I, 4I, 52, die Sexten mit 4I, 5I, 52, die Septimen und Octaven mit dem kleinen Finger oder Daumen. Doch leiden diese Regeln viele Ausnahmen, weil man sich, besonders auch bei Doppelgriffen, so viel als möglich in Acht nimmt, den Daumen und kleinen Finger auf Obertasten zu nehmen.“¹³⁷

Ausnahmen von dieser Grundregel verdanken sich also einem anderen zeitgenössischen Postulat der Fingersetzung, nämlich einer nach Möglichkeit zu vermeidenden Verwendung des Daumens und des 5. Fingers auf Obertasten.

Aus der weiteren Darstellung der Intervallfingersätze bei Werner ebenso wie aus den Ausführungen Rincks¹³⁸ wird deutlich, dass die genannten Fingersätze weitgehend auch auf nacheinander erklingende, also melodische Intervalle übertragbar sind.

Hilfreich für den Spieler sind vor allem die Quellenaussagen über die Fingersetzung bei Intervallketten oder -folgen und hier besonders jene zu Terz-, Sext- und Oktavketten.

¹³⁷ Werner 1807, S. 5.

¹³⁸ Siehe Rinck 1843 I, S. 31 ff.

3.9 INTERVALLFINGERSÄTZE

Terzenfolgen:

Dazu heißt es bei Werner: „Mehrere nach einander folgende Tertien schlägt man abwechselnd mit dem 31, 42 und 53 Finger an, z. B.“

(Werner 1807, S. 5)

Dass dieses Abwechseln der Finger im Dienste des Legato steht, ist evident, wird von Czerny aber auch explizit betont.¹³⁹ Interessant an Werners Notenbeispiel b) ist in diesem Zusammenhang die Fingersatzfolge 31 zu 53 im Abwärtsschreiten der Terzen. Sie erlaubt das Legato lediglich in der unteren Stimme. Czerny bemerkt dazu: „Denn da es nicht möglich ist, dass bei Terzen=Läufen beide Stimmen stets streng Legato vorgetragen werden, so reicht es hin, wenn wenigstens ein Finger so lange seine Taste festhält, bis die nächste Terz angeschlagen wird.“¹⁴⁰ Vermeidbar wäre das im vorliegenden Falle allerdings durch einen konsequenten Wechsel der Finger 42 und 31 wie in Beispiel a) gewesen.

Für schnelle Terzenfolgen ohne Obertasten schlägt Werner den Verzicht auf Fingerwechsel vor: „Wenn mehrere nach einander folgende Tertien ohne Obertasten geschwind anzuschlagen sind, so wechselt man auch die Finger gar nicht, z. B.“¹⁴¹

(Werner 1807, S. 6)

¹³⁹ Siehe Czerny 1839 II, S. 71.

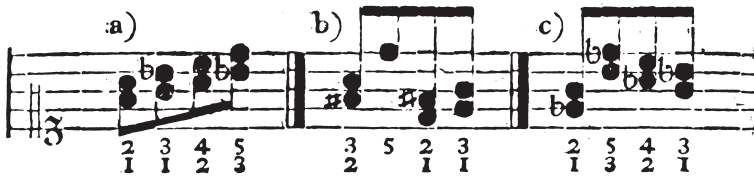
¹⁴⁰ Ebd., S. 74.

¹⁴¹ Werner 1807, S. 5.

3. FINGERSATZ

Czerny ordnet diese Applikatur dem Staccato zu, wobei er neben der konsequenten Verwendung der Finger 42 auch die der Finger 31 oder auch 41 ergänzt. Kommen Obertasten vor, nimmt man, so Czerny weiter, rechts „so lange den Daumen und den 3^{ten} Finger, als die untere Note eine Untertaste ist; und nur wenn sie eine Obertaste anzeigt, nimmt man den 2^{ten} und 4^{ten} Finger. In der linken Hand eben so, nur dass da die Obernote den 2^{ten} und 4^{ten} Finger fordert, wenn sie eine Obertaste ist.“¹⁴²

Je nach Zusammenhang muss der bisher dargestellte Normalfingersatz modifiziert werden. Werner schreibt dazu: „In manchen Fällen ist es bequemer, eine Terte mit zwei neben einander liegenden Fingern, oder auch mit dem 41 zu greifen, so wie man auch bisweilen genöthigt ist den Daumen oder kleinen Finger auf eine Obertaste zu nehmen, z. B.“¹⁴³



(Werner 1807, S. 6)

Möglich ist es gegebenenfalls also auch, Terzen mit benachbarten Fingern (Werners Beispiel zeigt die Fingerkombinationen 21 und 32) oder auch mit dem Fingerpaar 41, nach Czerny auch mit 52 und sogar mit 51¹⁴⁴, zu spielen; ebenso kann unter Umständen der Einsatz des Daumens und des 5. Fingers auf Obertasten nicht vermieden werden. Werners Beispiel zeigt zudem unter a) und b) die zweimalige Verwendung des Daumens nacheinander, bei Czerny begegnen Beispiele im Legato, bei denen dasselbe auch andere Finger betrifft. Er kommentiert dies wie folgt: „Wenn es nöthig ist, einen Finger zweimal nacheinander zu nehmen, so muss dieses so Legato wie möglich geschehen, und zugleich müssen die andern, dabei mitspielenden Wechselfinger das

¹⁴² Czerny 1839 II, S. 72.

¹⁴³ Werner 1807, S. 6.

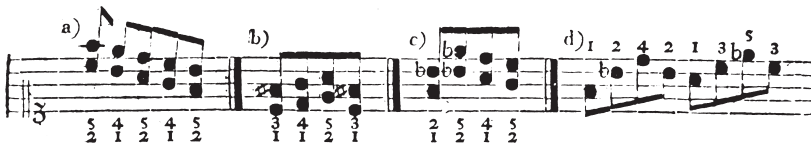
¹⁴⁴ Siehe Czerny 1839 II, S. 75.

3.9 INTERVALLFINGERSÄTZE

Binden zu ersetzen trachten.“¹⁴⁵ Der doppelt verwendete Finger nähert sich also durch Gleiten dem Legato so weit als möglich an, während dem Legato der Wechslinger besondere, weil kompensatorische Bedeutung zukommt.

Quartenfolgen:

Bei Werner heißt es dazu: „Wenn einige Quartan nach einander folgen, so schlägt man sie mit dem 4I, 52, auch wohl mit dem 3I oder zweiten und ersten Finger, wie es sich der Obertasten wegen, oder um eine entfernte Taste erreichen zu können, am besten schickt, z. B.“¹⁴⁶



(Werner 1807, S. 6)

Auffällig ist das Fehlen der Fingerkombinationen 42, 53 und 51 für Quartan, die Czerny¹⁴⁷ durchaus als Möglichkeiten aufführt. Etwas unklar bleibt außerdem der Hinweis Werners bezüglich der Obertasten; aus den Notenbeispielen wäre bestenfalls zu schließen, dass der Daumen auf ihnen möglichst zu vermeiden ist (alle anderen Finger erscheinen auf Obertasten). Dies würde aber vehement dem widersprechen, was Czerny über Folgen gleichzeitig anzuschlagender Quartan sagt: Bei diesen „wechselt“, so Czerny, „in der Regel 4I mit 52 ab, ohne Rücksicht auf Obertasten“¹⁴⁸. Diese in ihrer Konsequenz des gleichberechtigten Daumeneinsatzes auch auf Obertasten für die Zeit zunächst etwas überraschend anmutende Aussage erläutert er wie folgt: „Ungeachtet des unbequem scheinenden Setzens’ des Daumens auf die Obertasten, lässt sich eine solche Passage doch recht gut und gleich binden, wenn die Hand nur ruhig über den Obertasten bleibt.“¹⁴⁹ Czerny vertritt hier sicher

¹⁴⁵ Ebd., S. 76.

¹⁴⁶ Werner 1807, S. 6.

¹⁴⁷ Siehe Czerny 1839 II, S. 80.

¹⁴⁸ Ebd., S. 79.

¹⁴⁹ Ebd.

3. FINGERSATZ

einen für seine Zeit sehr modernen Standpunkt. Dass er ihn nicht dogmatisch verstanden wissen will, zeigt sein folgender Hinweis: „Indessen gibt es doch Fälle, wo zum 1^{ten} und 5^{ten} der 3^{te} genommen wird, ja wo auch 42 und 51 Statt finden.“¹⁵⁰ Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Czerny im Staccato auf den Untertasten den mehrmaligen Gebrauch derselben Fingerkombination (in seinen Notenbeispielen immer 41) nacheinander erlaubt, bei Obertasten aber den Daumen konsequent vermeidet¹⁵¹ (vergleichbar mit seinem Verfahren bei den Terzenfolgen im Staccato). Auch bei den chromatischen Quartengängen im Legato erscheint der Daumen nur auf Untertasten.¹⁵²

Quinten:

„Quinten, deren nie zwei nach einander folgen, greift man mit 51, 41, 52, oder nach Beschaffenheit der Umstände mit 31 oder 21.“¹⁵³

Aufgrund des Quintparallelen-Verbotes ist mit der Folge harmonischer Quinten nicht zu rechnen, weshalb sich Werner auf die möglichen Fingerkombinationen bei einzeln im Tonsatz auftretenden Quinten beschränkt. Czerny behandelt die Quinten in seinem Kapitel „Von den Doppelläufen“ folgerichtig gar nicht.

Bei Rinck finden sich Hinweise zur Ausführung von Folgen melodischer, also sukzessive anzuschlagender Quinten, die er als Quintengänge bezeichnet:

„Aufwärtssteigende Quintengänge werden von der rechten Hand mit dem ersten und fünften (wie bei a), oder mit dem zweiten und fünften (wie bei b), oder abwechselnd mit dem ersten und fünften und zweiten und fünften Finger gespielt (wie bei c).

Von der linken Hand werden solche Gänge mit dem fünften und ersten, oder mit dem vierten und ersten, oder abwechselnd mit dem fünften und ersten und vierten und ersten Finger ausgeführt. Siehe Beispiele bei a, b und c.

¹⁵⁰ Ebd., S. 80.

¹⁵¹ Siehe dazu Czernys Notenbeispiele. Ebd., S. 81.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Werner 1807, S. 6.

3.9 INTERVALLFINGERSÄTZE

Bei abwärtssteigenden Quintengängen findet, wo die Tonart es erlaubt, für beide Hände die Fingersetzung gewöhnlich oder theilweise umgekehrt statt. Siehe Beispiel bei d.¹⁵⁴

The image displays four musical examples (a, b, c, d) illustrating interval fingering for descending quint intervals. Each example consists of a treble and bass clef staff. Example a) shows a standard fingering: right hand (1 5 1 5 1 5 1), left hand (5 1 5 1 5 1 5). Example b) shows an inverted fingering: right hand (1 5 2 3 1 5 2 3), left hand (5 1 3 2 5 1 3 2). Example c) shows a fingering with thumb usage on the upper register: right hand (1 5 2 5 2 5), left hand (5 1 4 1 4 5 2). Example d) shows a fingering with thumb usage on the lower register: right hand (1 5 1 2 5 1 2 5 1 5 2 3), left hand (5 1 5 4 1 5 4 1 5 4 1 3 4 3).

(Rinck 1843 I, S. 32)

Rincks Ausführungen werfen einige Fragen auf: Warum bleibt in der rechten Hand in Entsprechung zur linken die Fingerfolge 4-1 als Möglichkeit unerwähnt? Und warum unterbleibt im Text dasselbe mit der Kombination 5-2 in der linken Hand, obwohl diese dann in Beispiel b) auftaucht? Die Vermeidung des Daumens auf der Obertaste b ist als Begründung hier sicher nicht geeignet, da dieser in Beispiel c) zweimal auf Obertasten (cis' und dis') erscheint. Auffällig ist auch, dass sich der rechte Daumen ausschließlich auf Untertasten findet.

Sextenfolgen:

Werner gibt für Sexten die folgenden Hinweise: „Zu Sexten gebraucht man ebenfalls, mit Rücksicht auf die Obertasten und vorkommende Spannungen, den 51, 41, 52, auch wohl 31 Finger, z. B.“¹⁵⁵

154 Rinck 1843 I, S. 32.

155 Werner 1807, S. 6.

3. FINGERSATZ

The image shows three musical examples labeled a), b), and c). Each example consists of a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Example a) shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The fingerings below are 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4. Example b) shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The fingerings below are 4, 5, 5, 4, 1, 5, 2. Example c) shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The fingerings below are 3, 5, 4, 3.

(Werner 1807, S. 6)

Notenbeispiel a) zeigt den konsequenten Wechsel von 41 und 52, in Beispiel b) wird der Daumen und der 5. Finger nicht auf Obertasten verwendet, auf Untertasten gleiten die Finger 1 und 5 zweimal.

Weiter heißt es bei Werner: „Folgende Sextengänge kann man in geschwin- der Bewegung, ohne die Finger zu wechseln, spielen.“

The image shows a musical example with a single staff of music in treble clef and one sharp key signature. It features a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The fingerings below are 4, 4, 4, 4. The notes are connected by a slur, indicating a continuous passage.

(Werner 1807, S. 7)

Die Möglichkeit des konsequenten Spiels schneller Sextenpassagen mit dem Fingerpaar 41 bestätigt auch Czerny, qualifiziert sie grundsätzlich sogar als die beste Fingersatzlösung, denn „Sexten=Läufe kann man nicht wohl streng legato vortragen.“¹⁵⁶ In Tonarten mit Vorzeichen müsse man allerdings „den Daumen und den 5^{ten} Finger auf den Obertasten vermeiden.“¹⁵⁷ Czernys erläuternde Notenbeispiele zeigen dann die schon von Werner benannten Fingerkombinationen 41, 52 und 51.

Auch der bereits in Werners Beispiel a) auftauchende konsequente Wechsel von 41 und 52 begegnet bei Czerny „in C dur, so wie bei einzelnen Stellen in andern Tonarten“, nämlich überall dort, „wo sie nicht zu unbequem sind“, allerdings nur dann, „wenn der Vortrag erlaubt, dass man die Noten stets zu

¹⁵⁶ Czerny 1839 II, S. 81.

¹⁵⁷ Ebd., S. 82.

3.9 INTERVALLFINGERSÄTZE

zweien ein wenig abteilen darf.¹⁵⁸ Der konsequente Wechsel von 41 und 52 ist also nur dann eine Fingersatzoption, wenn leichte Zweierbindungen als Artikulation erlaubt sind. In diesem Fall erscheint bei Czerny dann auch sowohl der 1. als auch der 5. Finger auf Obertasten.

Eine weitere, etwa für die 3. Variation von Mendelssohns Sonate op. 65,6 denkbare Fingersatzvariante bei Sextenpassagen behandelt Czerny: „Wenn nur 3 oder 4 Sexten nach einander folgen, so können die längeren Finger abwechseln.“¹⁵⁹



(Czerny 1839 II, S. 83)

Das Notenbeispiel zeigt die Fingerkombinationen 21, 31, 41, 51 und 52, einen fast durchgängig gleitenden Daumen und in der zweiten Zeile die Verwendung sowohl des Daumens als auch des 5. Fingers auf Obertasten.

Septimen und Oktavenfolgen:

Werner behandelt die Fingersätze für Septimen und Oktaven summarisch: „Septimen und Octaven sind nicht füglich anders als mit dem fünften und ersten Finger anzuschlagen, doch finden wegen der Obertasten oder bei Sprüngen auch Ausnahmen Statt.“¹⁶⁰ Seine Notenbeispiele dazu beschränken sich auf melodische Oktavsprünge, die die Fingersätze 51, 41 und 31 zeigen.

Czerny behandelt in seinem Kapitel über die „Doppelläufe“ die Septimen überhaupt nicht, über die Oktavenpassagen, also Folgen gleichzeitig anzuschlagender Oktaven heißt es bei ihm: „Der natürlichste Fingersatz für die-

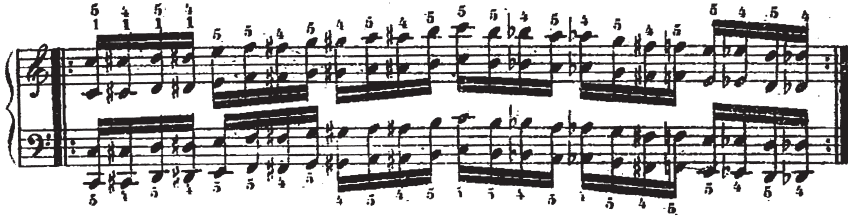
158 Ebd.

159 Ebd., S. 83.

160 Werner 1807, S. 7.

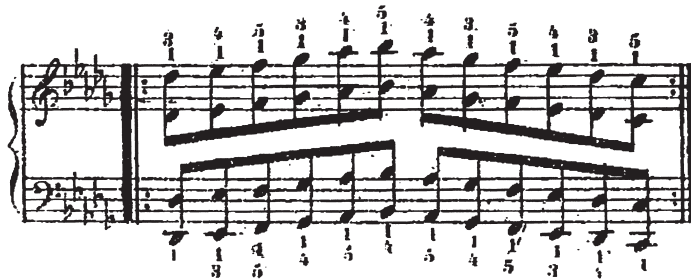
3. FINGERSATZ

selben ist der Daumen und der 5^{te} Finger; doch sind die Obertasten vorteilhafter mit dem 4^{ten} Finger (anstatt den 5^{ten}) zu greifen, weil der Arm dabei ruhiger bleibt, und weil man auch dann nöthigenfalls legato spielen kann.¹⁶¹



(Czerny 1839 II, S. 84)

Ganz konsequent erscheint im Notenbeispiel auf allen Untertastenoktaven die Fingerkombination 51 (auch mehrfach unmittelbar nacheinander), auf Obertasten die Kombination 41. Der Hinweis, dass man mit der dargestellten Applikatur „nöthigenfalls“ auch legato spielen könne, macht aufgrund des Daumeneinsatzes, aber auch wegen des mehrmals nacheinander verwendeten 5. Fingers deutlich, dass es sich bei der spieltechnischen Ausführung um ein Gleiten handeln muss. Czerny ergänzt: „Beim strengen legato, in mässigem Tempo, ist sogar bisweilen der 3^{te} Finger auf den Obertasten anwendbar.“¹⁶²



(Czerny 1839 II, S. 84)

161 Czerny 1839 II, S. 84.

162 Ebd.

Das Notenbeispiel in Des-Dur/b-Moll zeigt in der rechten Hand die konsequente Folge 31, 41, 51 (oder umgekehrt), in der linken Hand dagegen erscheinenden Kommutationen der genannten Folge, die in ihrer Ursächlichkeit nicht erläutert werden. Sowohl rechts als auch links erscheint aber der 5. Finger auch auf Obertasten.

In Schützes Orgelschule findet sich eine C-Dur-Tonleiter in Oktaven, die in Vierteln voranschreitet und auf jeder Oktave den Fingersatz 51 mit stummem Wechsel vom fünften auf den vierten Finger zeigt. Im Handbuch heißt es dazu: „Diese Octavengänge können nicht anders gespielt werden, als dass sich ein Finger (am besten der Daumen) stets springend fortbewegt. Damit nun aber zwischen den Tönen keine Lücken entstehen, so ziehe man den Daumen schon vor dem Anschlag etwas über die nächste Taste und gleite seiner Zeit schnell hinüber.“¹⁶³

Durch den stummen Wechsel von 5 zu 4 und das Gleiten des Daumens ist die Vermeidung von Lücken zwischen den Tönen und damit ein entsprechendes Legato gewährleistet. Gerade der stumme Wechsel aber dürfte den dargestellten Fingersatz eher zu einer Option für nicht allzu hohe Tempi machen.

3.10 Tonleiterfingersätze

Dur-Tonarten

- C: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1¹⁶⁴ (Clementi¹⁶⁵, Czerny¹⁶⁶, Drechsler¹⁶⁷, Rinck¹⁶⁸, Schneider¹⁶⁹, Schütze¹⁷⁰, Volckmar¹⁷¹, Werner¹⁷²)
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)

¹⁶³ Schütze 1838, S. 41.

¹⁶⁴ Der letzte Finger geht jeweils von einer Fortsetzung der Tonleiter aus.

¹⁶⁵ Siehe Clementi 1801, S. 15–17.

¹⁶⁶ Siehe Czerny 1839 I, S. 37–54 und Czerny 1839 II, S. 18–20.

¹⁶⁷ Siehe Drechsler 1818, Tabelle I–III.

¹⁶⁸ Siehe Rinck 1843 I, S. 26–29.

¹⁶⁹ Siehe Schneider 1830, S. 10–16.

¹⁷⁰ Siehe Schütze 1839, S. 5–6.

¹⁷¹ Siehe Volckmar 1863, S. 5–38.

¹⁷² Siehe Werner 1807, S. 2–4.

3. FINGERSATZ

- G: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
r. H.: 3 4 1 2 3 1 2 3 (Volckmar2)?
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
- D: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
r. H.: 3 1 2 3 4 1 2 3 (Volckmar2)?
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
- A: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
r. H.: 4 1 2 3 1 2 3 4 (Volckmar2)?
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
- E: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
r. H.: 1 2 3 4 1 2 3 1 (Volckmar2)?
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
- H: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
l. H.: 4 3 2 1 4 3 2 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
- Fis/Ges: r. H.: 2 3 4 1 2 3 1 2 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
l. H.: 4 3 2 1 3 2 1 4 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
- Des: r. H.: 2 3 1 2 3 4 1 2 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
l. H.: 3 2 1 4 3 2 1 3 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
- As: r. H.: 2 3 1 2 3 1 2 3 (Clementi, Czerny, Drechsler¹⁷³, Rinck, Schneider, Schütze, Werner)

173 Drechsler führt hier zwei Fingersatz-Varianten an.

3.10 TONLEITERFINGERSÄTZE

- r. H.: 3 4 1 2 3 1 2 3 (Drechsler¹⁷⁴, Volckmar)
l. H.: 3 2 1 4 3 2 1 3 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck,
Schneider, Schütze, Werner)
l. H.: 3 2 1 3 2 1 4 3 (Volckmar)
- Es: r. H.: 2 1 2 3 4 1 2 3 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck,
Schneider, Schütze, Werner)
r. H.: 3 1 2 3 4 1 2 3 (Drechsler, Volckmar)
l. H.: 3 2 1 4 3 2 1 3 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck,
Schneider, Schütze, Werner)
l. H.: 2 1 4 3 2 1 3 2 (Volckmar)
- B: r. H.: 2 1 2 3 1 2 3 4 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck,
Schneider, Schütze, Werner)
r. H.: 4 1 2 3 1 2 3 4 (Volckmar)
l. H.: 3 2 1 4 3 2 1 3 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck,
Schütze, Werner)
l. H.: 2 1 3 2 1 4 3 2 (Schneider, Volckmar)
- F: r. H.: 1 2 3 4 1 2 3 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck,
Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck,
Schneider, Schütze, Volckmar, Werner)

Moll-Tonarten

- a: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 = A-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler,
Rinck, Schütze)
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 = A-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler,
Rinck, Schütze)
- e: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 = E-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler,
Rinck, Schütze)
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 = E-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler,
Rinck, Schütze)
- h: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 = H-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler,
Rinck, Schütze)
l. H.: 4 3 2 1 4 3 2 1 = H-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler,
Rinck, Schütze)

¹⁷⁴ Siehe die vorangegangene Fußnote.

3. FINGERSATZ

- fis: r. H.: 2 3 1 2 3 4 1 2 (Clementi, Czerny, Rinck)
r. H.: 2 3 1 2 3 1 2 3¹⁷⁵ (Schütze)
r. H.: 2 3 4 1 2 3 1 2 (Drechsler)
l. H.: 4 3 2 1 3 2 1 4 = Fis/Ges-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
- cis/des: r. H.: 2 3 1 2 3 4 1 2 = Des-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck)
r. H.: 2 3 1 2 3 1 2 3¹⁷⁶ (Schütze)
l. H.: 3 2 1 4 3 2 1 3 = Des-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
- gis/as: r. H.: 2 3 1 2 3 1 2 3 = As-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
r. H.: 3 4 1 2 3 4 1 2 (Drechsler)
l. H.: 3 2 1 4 3 2 1 3 = As-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Schütze)
l. H.: 3 2 1 3 2 1 4 3 (Rinck)
- dis/es: r. H.: 2 1 2 3 4 1 2 3 = Es-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
l. H.: 2 1 4 3 2 1 3 2 (Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
l. H.: 3 1 4 3 2 1 3 2¹⁷⁷ (Clementi)
- d: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 = D-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 = D-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
- g: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 = G-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 = G-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
- c: r. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 = C-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 = C-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)

175 Wie eine Fortsetzung der Tonleiter über die Oktave hinaus aussehen soll, bleibt unklar!

176 Siehe vorangegangene Fußnote!

177 Siehe vorangegangene Fußnote!

3.11 CHROMATISCHE TONLEITER

- f: r. H.: 1 2 3 4 1 2 3 1 = F-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
l. H.: 5 4 3 2 1 3 2 1 = F-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
- b: r. H.: 2 1 2 3 1 2 3 4 = B-Dur (Clementi, Czerny, Drechsler, Rinck, Schütze)
l. H.: 2 1 4 3 2 1 3 2 (Czerny, Drechsler)
l. H.: 3 1 3 2 1 4 3 2 (Clementi)
l. H.: 2 1 3 2 1 4 3 2 (Rinck, Schütze)

Volckmar bemerkt zur Applikatur der Molltonleitern, wobei er sowohl die reine als auch die harmonische und die melodische Leiter berücksichtigt:

„Was nun endlich die Molltonleitern betrifft, so bekommt eine jede derselben stets den Fingersatz, welcher für die Durtonleiter mit gleichem Grundton vorgeschrieben ist. Es gilt dieses für jede Construction der Molltonleiter, sei sie nun [...] mit kleiner Sexte und grosser Septime, oder mit kleiner Sexte und kleiner Septime, wie aufwärts gehend mit grosser Sexte und grosser Septime.“¹⁷⁸

Die oben aufgelisteten Fingersätze für die reinen Molltonleitern bestätigen diese Aussage sehr weitgehend, Abweichungen gibt es lediglich in fis-, dis- und b-Moll und auch dort jeweils nur in einer Hand.

3.11 Chromatische Tonleiter

Weniger homogen als die Quellenangaben zur Fingersetzung der Dur- und Molltonleitern stellen sich jene zur chromatischen Tonleiter dar, weshalb die verschiedenen Varianten, jeweils mit dem Ton c beginnend, hier zunächst aufgelistet sind. Die Auflistung beginnt mit den Klavierschulen in chronologischer Reihenfolge, danach folgen, ebenfalls chronologisch, die Orgelschulen:

¹⁷⁸ Volckmar 1863, S. 7.

3. FINGERSATZ

Klavierschulen:

Clementi¹⁷⁹

aufwärts:

r. H.: 2 3 1 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2

l. H.: 1 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

abwärts entsprechend

aufwärts:

r. H.: 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2

l. H.: 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1

abwärts entsprechend

Hummel¹⁸⁰

aufwärts:

r. H.: 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 (bzw. zum Schluss 1 2 3 4)

l. H.: 4 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 1 3 (bzw. zum Schluss 3 2 1)

abwärts:

r. H.: 3 1 3 1 3 1 3 1 3 2 1 3 1 (bzw. zu Anfang 1 3 2)

l. H.: 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 (bzw. zum Schluss 3 4)

Czerny¹⁸¹

Czerny präsentiert in seiner Klavierschule op. 500 nicht ohne einen gewissen enzyklopädischen Anspruch vier Arten der Fingersetzung für die chromatische Tonleiter. Deutlich weist er dabei auf die Vorzüge und Nachteile der einzelnen Applikaturen hin, wodurch letztlich zwei empfehlenswerte Fingersätze (1. und 2. Art) übrigbleiben.

1. Art:

aufwärts:

r. H.: 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 (bzw. 2 3 zu Anfang und 1 2 3 4 zum Schluss)

l. H.: 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 (bzw. 3 2 1 zum Schluss)

179 Clementi 1801, S. 17.

180 Hummel 1838, S. 178.

181 Czerny 1839 II, S. 24 f.

3.11 CHROMATISCHE TONLEITER

abwärts:

r. H.: 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 (bzw. 4 3 2 1 zu Anfang)

l. H.: 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 (bzw. 1 2 3 zum Schluss)

„Diese Fingersetzung hat den Vortheil, dass die kleinste so wie die grösste Hand, (so wie die schwachste und stärkste) sie mit gleicher Bequemlichkeit, geraden Haltung der Finger, und in jedem Tempo, so wie mit jedem Grade der Stärke, ausführen kann, und wir rathen dem Schüler, sich dieselbe, als die anwendbarste, vollkommen eigen zu machen.“

2. Art:

aufwärts:

r. H.: 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 (bzw. 2 3 zu Anfang)

l. H.: 4 3 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 (bzw. 1 3 zu Anfang)

abwärts:

r. H.: 2 1 4 3 2 1 3 2 1 3 1 3 2

l. H.: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 1

„Diese zweite Art eignet sich vorzüglich nur für sehr grosse Geschwindigkeit, da hier in jeder Octave einmal das Untersetzen des Daumens erspart wird, und die Finger mit geringerer Mühe die grösste Geläufigkeit entwickeln können.“ Nur bei sehr dicken Fingern rät Czerny von dieser Fingersetzung ab.

3. Art:

aufwärts:

r. H.: 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 (bzw. 2 3 zu Anfang)

l. H.: 4 3 1 3 2 1 3 1 3 1 3 2 1 (bzw. 1 3 zu Anfang)

abwärts:

r. H.: 3 1 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 2 (bzw. 2 1 zu Anfang und 3 1 zum Schluss)

l. H.: 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1

Czerny führt diese Fingersetzung auf, weil sie „in mehreren Lehrbüchern empfohlen“ wird, rät aber von ihr ab, „weil durch die stete Anwendung des dritten Fingers auf die Obertasten der 2^{te} Finger fast ganz aus dem Spiel kommt, und weil die Hand sich leicht eine schiefe Haltung angewöhnen kann, so wie auch die Zartheit und Geschwindigkeit dadurch sehr erschwert wird.“

3. FINGERSATZ

4. Art:

r. H.: aufwärts 1. Art, abwärts 3. Art

l. H.: aufwärts 3. Art, abwärts 1. Art

Diese 4. Art sei, so Czerny, auf jeden Fall besser als die 3. und man begeh
mit ihr wenigstens keinen Fehler.

Orgelschulen:

Schütze¹⁸²

aufwärts:

r. H.: 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 3

l. H.: 4 3 1 3 2 1 3 1 3 1 3 2 1

abwärts entsprechend

Rinck¹⁸³

aufwärts:

r. H.: 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2

l. H.: 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 3 2 1

r. H.: 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 3

l. H.: 3 2 1 3 2 1 3 1 3 1 3 2 1

abwärts:

rechts entsprechend

l. H.: 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 (hier führt Rinck im Gegensatz zur Aufwärts-
bewegung die Version mit Hauptfinger 3 nicht aus)

Volckmar¹⁸⁴

aufwärts:

r. H.: 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1

l. H.: 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3

abwärts offenbar entsprechend

Volckmar führt als Anmerkung zwei weitere Arten des Fingersatzes an,
benennt aber sofort deren Schwierigkeiten; bei ersterer erschwere es die
Sache, dass auch der 3. Finger auf die Obertasten komme, bei der zweiten

182 Schütze 1839, S. 6.

183 Rinck 1843 I, S. 30.

184 Volckmar 1863, S. 39.

3.11 CHROMATISCHE TONLEITER

Art, dass nur der 3. Finger auf die Obertasten komme, wodurch der 2. Finger zwischen dem 1. und 3. ausgelassen werde:

1. Art:

aufwärts:

r. H.: 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2

l. H.: 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1

abwärts offenbar entsprechend

2. Art:

aufwärts:

r. H.: 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2

l. H.: 1 3 1 3 2 1 3 1 3 1 3 2 1

abwärts offenbar entsprechend

Clementis Applikatur der chromatischen Tonleiter verwendet außer dem 5. alle anderen Finger, sie lässt neben dem Daumen keinen weiteren Hauptfinger eindeutig erkennen, auf den Obertasten alterieren 2., 3. und 4. Finger. Diese Applikatur entspricht weitgehend Czernys 2. Art (jener für besonders hohe Tempi).

Alle anderen Fingersetzungen verwenden für die chromatische Tonleiter nur den Daumen, den Zeige- und den Mittelfinger. Hauptfinger sind dabei entweder der 1. und 3. (Hummel, Schütze, Rinck) oder der 1. und 2. Finger (Czerny, Rinck, Volckmar). Die Bevorzugung des 2. Fingers als Hauptfinger begründet Czerny damit, dass dies gegenüber der Verwendung des 3. Fingers als Hauptfinger die gerade Haltung der Hand erleichtere. Hauptfinger 2 erscheint bei Volckmar konsequent auf sämtlichen Obertasten, Hauptfinger 3 bei Schütze ebenfalls. Bei Rinck erscheint lediglich in jener Version mit Hauptfinger 3 derselbe in der rechten Hand auf allen Obertasten, bei Hauptfinger 2 und in beiden Versionen der linken Hand ist dies nicht der Fall.

Bei Czerny ist der Zeigefinger der Hauptfinger (in der von ihm bevorzugten 1. Art der Fingersetzung), er erscheint in der rechten Hand in der Abwärtsbewegung konsequent auf den Obertasten (nicht hingegen in der Aufwärtsbewegung), in der linken Hand in der Aufwärtsbewegung (nicht aber in der Abwärtsbewegung).

Wie Czerny (1. Art) verwendet auch Volckmar den 2. Finger als Hauptfinger. Dieser erscheint aber, anders als bei Czerny, auf sämtlichen Obertasten;

3. FINGERSATZ

damit ist, ebenfalls anders als bei Czerny, eine konsequent spiegelsymmetrische Fingersetzung in der Aufwärts- wie Abwärtsbewegung möglich (eine solche Spiegelsymmetrie ist auch bei Clementi, der neben dem Daumen ja keinen ausgesprochenen Hauptfinger kennt, und bei Schütze, hier unter Verwendung des Hauptfingers 3, zu beobachten). Spiegelsymmetrie und konsequenter Gebrauch des Hauptfingers 2 auf allen Obertasten scheinen für Volckmar die entscheidenden Prinzipien der Fingersetzung bei der chromatischen Tonleiter zu sein, denn sie bedingen die Notwendigkeit, den Daumenuntersatz bzw. den Übersatz über den Daumen bei den Tönen e und f und h und c zu vollziehen, an diesen Stellen also nicht nach einer Obertaste mit dem Daumen unterzusetzen bzw. nicht über den Daumen auf eine Obertaste zu schlagen, was etliche frühere Autoren (siehe Kapitel 3.4) der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch für besonders bequem gehalten hatten und was auch Czerny in seiner Fingersetzung für die chromatische Tonleiter berücksichtigt.