



Bernhard Billeter

Die praktische Seite von Bachs rekonstruierter Pedaltechnik

Stef Tuinstra hat in diesen Blättern einen verdienstvollen Versuch einer Rekonstruktion von Bachs Pedaltechnik vorgelegt sowie viele Quellen dazu zitiert und ausgewertet.¹ Wertvoll sind auch seine Bemerkungen zu damaligen Spieltischmassen und der Schuhmode.

Mit Tuinstras persönlicher Pedaltechnik will ich mich nur beiläufig befassen. Er ist als Organist an der Nieuwe Kerk in Groningen angestellt und spielt, abgesehen von seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit mit Repertoire bis ins 21. Jahrhundert, regelmässig in der Jacobuskerk in Zeerijp (Frühbarock, mit kurzer Oktave). Er spielt also regelmässig an zwei historischen Spieltischen mit Pedalumfang bis *d'*, wo sich sein Ratschlag, nie den Rumpf auf der Sitzbank zu drehen und trotzdem die Knie und parallelen Füsse beieinander zu halten, eher realisieren lässt. Hingegen sind seine anatomischen Vorstellungen ungenau: Beim leichten Hochziehen der Oberschenkel müsste «die Oberschenkelmuskulatur (und damit indirekt auch die Bauchmuskulatur)» trainiert werden.² Es ist ihm also nicht bewusst, dass die Oberschenkelmuskulatur das Strecken und Beugen der Unterschenkel im Kniegelenk bewirkt. Abgesehen davon möchte ich vor dem leichten Hochziehen der Oberschenkel warnen: Dabei muss der Schwerpunkt des ganzen Körpers samt dem Gewicht der Beine und der gestreckten Arme auf der Sitzbank leicht hinter den Sitzhöckern des Hüftgelenks liegen, um das Gleichgewicht zu halten, was eine leichte Rückenlage des aufgerichteten Rumpfs

Korrektur
anatomischer
Vorstellungen.

¹ Nr. 5/2014, S. 173–180, und Nr. 1/2015, S. 15–29.

² Nr. 1/2015, S. 26.

Bachs ruhige Körperhaltung.

und somit eine verkrampfte Sitzhaltung bewirkt. Die Oberschenkel haben ja ausserdem die Funktion einer leichten zusätzlichen Abstützung auf der Sitzbank zu übernehmen, damit der Schwerpunkt sich dessen Vorderkante nähern darf, ohne das Gleichgewicht zu gefährden. Es ist eine anfechtbare Interpretation, Bach habe sich nie auf der Sitzbank gedreht. Denn die ruhige Körperhaltung, die vielfach bezeugt ist, könnte sich viel eher nur auf den Rumpf, den Kopf und die Arme beziehen. Nur nebenbei ist den Orgelbauern zu raten, die Vorderkante der Sitzbank nur abzurunden, aber nicht zusätzlich einen Bereich von wenigen Zentimetern leicht nach unten abzuschrägen, was man leider immer wieder auf neuen Orgeln antrifft.

Massvolle Absatz- verwendung.

Einer massvollen Absatzverwendung hingegen ist voll beizustimmen. Massvoll deswegen, weil zwar die Fussspitze aus dem Fussgelenk heraus aufgesetzt werden kann, der Absatz hingegen einer leichten unterstützenden Bewegung aus dem Hüftgelenk heraus bedarf. Nur bei Spitze-Absatz hintereinander mit demselben Fuss genügt das Anheben der Fussspitze. Was jedoch bei Tuinstra vollständig fehlt, sind einzelne Literaturbeispiele mit Fussätzen. Das soll hier nachgeholt werden, auch wenn alle, die es wagen, sich natürlich der Kritik von Kolleginnen und Kollegen aussetzen. Fuss- und Fingersätze sind immer nur Vorschläge, die sich den konstitutionellen Gegebenheiten anpassen lassen. Mein erster Orgellehrer war Heinrich Funk, der mit Duprés Pedalmethode und im damaligen engen Repertoire-Ausschnitt aus dem 18. bis frühen 20. Jahrhundert eine solide Basis legte, jedoch Kirchenlieder und alte Orgelmusik ebenso fast ausschliesslich *legato* spielen liess und insbesondere für Johann Sebastian Bachs Orgelmusik die Dupré-Ausgaben vorschrieb. Davon wurde ich dann während dreieinhalb Jahren in Wien durch Anton Heiller geheilt (man verzeihe den Kalauer). So habe ich dann bei den vorher erarbeiteten Bach-Werken nicht nur die Fingersätze total geändert, sondern auch die Pedalsätze der mir am günstigsten scheinenden Technik angepasst. Dass ich noch einige Jahre später die Orgelschuhe auf die Seite gelegt habe und in den Socken spiele, will ich nicht verheimlichen, dafür aber keine Lanze brechen: Nicht alle können so mühelos das Fussgelenk beugen. Auch hierin, nicht nur bei den Händen sind die individuellen Massunterschiede enorm, sodass ich im Unterricht niemandem Vorschriften über Fussbekleidung und Absatzhöhe gemacht habe.

Bedeutung der Artikulation.

Allgemeine Bemerkungen zur Pedaltechnik

Die überragende Bedeutung der Artikulation für Musik vor dem 19. Jahrhundert muss nicht mehr betont werden, sie hat sich in der Orgelpädagogik heute durchgesetzt. *Legato* wurde in den deutschen Lehrbüchern vor 1800 als *Schleifen*, *Staccato* als *Abstossen* bezeichnet. Dazwischen liegen die heute oft grob übertrieben ausgeführten Artikulationsnuancen, die mit *non legato* negativ und undifferenziert benannt sind. Friedrich Wilhelm Marpurg beschreibt sie in seiner Klavierschule 1755 sehr anschaulich:³

3 F. W. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755, 21765, Reprint New York 1969, S. 29

«Sowohl dem Schleiffen als Abstossen ist das *Ordentliche Fortgehen* entgegen gesetzt, welches darinnen besteht, dass man ganz hurtig vorher, ehe man die folgende Note berührt, den Finger von der vorherigen Taste aufhebet. Dieses ordentliche Fortgehen wird, weil es allezeit vorausgesetzt wird, niemals angezeigt.»

Noch schlimmer ist dafür der Ausdruck *Absetzen*, von Anton Heiller ersetzt durch das zutreffendere *Ansetzen*. In älteren revidierten Ausgaben findet man noch die kurzen Senkrechtstriche zwischen zwei Noten, von deren Verwendung im Orgelunterricht abzuraten ist. Fingersätze können die feinen Artikulationen erheblich beeinflussen. Viel wichtiger als die sogenannten historischen Skalenfingersätze (z. B. rechte Hand hinauf 3 4 3 4) ist in der Polyphonie die bequeme, oftmals unentbehrliche Möglichkeit, denselben Finger beim *ordentlichen Fortgehen* mehrmals hintereinander auf benachbarten Tasten zu verwenden. Mehr soll hier dazu nicht gesagt sein. Etwas Entsprechendes hierzu ist bei der Pedaltechnik die Möglichkeit, mehrmals hintereinander dieselbe Fussspitze oder (weniger praktisch) denselben Absatz zu verwenden. In der obersten und der untersten Quinte des Pedals kann dafür auf Untertasten mit dem rechten Fuss aufwärts Absatz-Spitze, abwärts Spitze-Absatz verwendet werden, mit dem linken Fuss axialsymmetrisch, in der Mittellage eher nicht, es sei denn *legato*. Legatospiel zwingt auch in der Mittellage oft zur Absatzverwendung. In den Extrem-lagen hilft die natürliche Fussstellung, Terz- und Quartsprünge sicher zu überwinden.

Bevor wir uns den Literaturbeispielen zuwenden, sei noch betont, dass Bach in seinen Autographen von Klavier- und Orgelmusik, die er von seinen Schülern abschreiben liess, fast keine Artikulationszeichen setzte. Sein Unterricht genügte ja den Schülern, in Artikulationsfragen selbstständig zu werden. Dies zwingt die Interpretierenden, sich die passenden Stellen für vorwiegend kurze Legatobögen (über zwei, drei, vier Noten, selten länger) zu überlegen und eventuell in die Noten einzutragen. Wird dies unterlassen, entsteht das leider oft zu hörende monotone *ta-ta-ta*-Spiel, das Nikolaus Harnoncourt⁴ schon vor längerer Zeit gezeisselt hat. In den wenigen von Bach im Druck veröffentlichten Tastenwerken, also in den *Clavier-Übungen* I bis IV sowie in den Triosonaten für Orgel⁵, war Bach etwas freigebiger mit Legatobögen und Staccatopunkten: Seine Legatobögen hat er nur ungefähr, in weitem Abstand zu den Notenköpfen gesetzt, sodass daraus fast nie genau zu entnehmen ist, auf welcher Note sie genau beginnen und enden. Editoren von Urtextausgaben stehen also vor einer an sich unlösbaren Aufgabe, für den Druck die notwendige Genauigkeit festzulegen. Die Editionsrichtlinien für die Neue Bach-Gesamtausgabe (NBA, Bärenreiter) schreiben vor, in solchen sehr häufigen Fällen alle Noten eines gemeinsamen Balkens in den Bogen mit einzubeziehen. Genauer verfuhr Bach bei den Artikulationszeichen von Orchesterstimmen: Er trug sie eigenhändig in die kopierten Stimmen ein. Die kurze zur Verfügung stehende Probenzeit für Kantaten und Konzerte, beispielsweise des

Irreführender
Ausdruck
Absetzen.

Fast keine Artiku-
lationszeichen
in Bachs Tasten-
Autographen.

Bachs ungefähre
Bogensetzung.

4 In: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, an einigen Stellen. Salzburg 1982, mehrere Auflagen.

5 Dazu: B. Billeter, «Verzierungen und Artikulationszeichen in Johann Sebastian Bachs Triosonaten für Orgel», in: Festschrift *Max Lütolf zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard Hangartner und Urs Fischer. Wiese-Verlag, Basel 1994, ISBN 3-909-164-27-7, S. 235–246.

sogenannten «Telemannischen» Collegium musicum ab 1729, machte die höhere Genauigkeit des Notenmaterials notwendig.

Literaturbeispiele

Befassen wir uns zunächst mit dem 1739 in der *Clavier-Übung* III gedruckten Doppelwerk *Præludium* und *Fuga* in Es-dur BWV 552. Die Druckvorlage schrieb Bach in seiner Notenschrift mit den schwungvollen Balken einseitig auf ein besonders dickes Papier. Dieses wurde vom Notenstecher angefeuchtet und auf die Kupferplatte gelegt, wo es seitenverkehrte Tintenspuren hinterliess, wie es das Druckverfahren erfordert. Man nennt dies das *Abklatschverfahren*. Das Resultat sieht dann beinahe wie das Autograph aus.⁶



Im Ritornell des Präludiums fallen die vielen Legatobögen von punktierten Achteln zu Sechzehnteln auf, die es verunmöglichen sollten, den Typus einer französischen Ouvertüre anzunehmen (deshalb keine Verkürzung der Achtelnoten in T. 1 und 3!). Setzen wir die Pedalpartie auf ein Notensystem für sich, wie sie in den Ausgaben erscheint:



⁶ Erste Seite des Erstdrucks aus der Bibliothek von Erwin R. Jacobi, die sich in der Zentralbibliothek Zürich befindet.

Zunächst ist zu überlegen, wo Legatobögen zu ergänzen wären: im Pedal wahrscheinlich T. 4 (deshalb die einzige Absatzverwendung vor T. 11), im Manual T. 7 zweite Takthälfte bis und mit T. 11 erste Takthälfte. Von hier an beginnt, zunächst in der linken Hand, ein Motiv anderen Charakters mit vorangestellten Pausen, das wohl besser nicht zu binden ist. Im Kadenztakt 16 schreibt Bach zwei ungenaue Legatobögen, die in der NBA wohl zutreffend ausgelegt sind: über drei und über vier Noten. Schwieriger sind Parallelstellen mit abweichenden Legatobögen zu behandeln. Auch wenn allgemein vor einer Vereinheitlichung aus Analogiegründen abzuraten ist, kann in T. 18 und später im Präludium gut nach Analogie artikuliert werden. Der Schlenker in T. 20, aus drei Teilen in einem Zug geschrieben, setzt sich ja zusammen aus einem Legatobogen und einem Haltebogen von der halben Note *es* über den Taktstrich hinweg. In T. 54/56 ist auf der ersten Note wohl ein stummer Wechsel von der rechten zur linken Fussspitze am sichersten. Nur am Rand sei erwähnt, dass bei den beiden Echostellen (T. 34/36/38/40 und 113/115/117/119) die einzelne Staccatonote im Bass natürlich *manualiter* zu spielen ist, auch wenn das aus einem Notentext mit zwei Systemen nicht ersichtlich ist.

Im zweiten Notenbeispiel bietet sich für die Viertelnoten das *ordentliche Fortgehen* an. In solchen Fällen können Sekundschriffe mit derselben Fussspitze ausgeführt werden. In Extremlagen kann gelegentlich der Absatz verwendet werden, besonders in Verbindung mit vorausgehender oder folgender Obertaste:



Bei den Treppenfiguren in Sechzehnteln handelt es sich um eine Spezialität norddeutscher Pedalbehandlung, die sicher aus dem Spitze-Spiel entwickelt wurde. Bei den beiden hohen *c'* in T. 144 könnte man den rechten Absatz brauchen. Aus Sicherheitsgründen bin ich davon abgerückt. Die Fuge stellt weniger Fragen zur Pedalbehandlung. Deshalb bietet das Notenbeispiel nur eine Stelle: Das Fugenthema des dritten Teils ist wieder aus der norddeutschen Pedaltradition erwachsen.

In Triosonaten, daraus entwickelten Choraltrios und weiteren Choralbearbeitungen mit basso-continuo-artigem Pedal treten häufigere Gelegenheiten zum Absatzgebrauch auf. Die Bässe nehmen weniger Rücksicht auf die Bequemlichkeit der virtuoseren Pedalbehandlung als in der beschriebenen norddeutschen Tradition der Treppenfiguren. Beginnen wir wieder aus demselben Grund wie oben mit einem grossen Choral aus der *Clavier-Übung III*: *Dieß sind die heiligen zehn Geboth* BWV 678. In der

Vorsicht vor
Vereinheitlichung.

Bei basso-
continuo-artigem
Pedal mehr Gele-
genheiten zum
Absatzgebrauch.

Artikulation wie
beim Violoncello.

lutherischen Liturgie wird der Choral zum Bekenntnis der offenen Schuld vor dem Gnadenzuspruch gesungen. Aus diesem Grund verwendet Bach in den beiden Oberstimmen oftmals das Seufzermotiv absteigender Achtel (T. 5 f.) und sogar dessen gesteigerte Form mit Sechzehntelumspielung, wie in der Tenorarie *Ach mein Sinn, wo willst du endlich hin* aus der Johannespassion nach der dreimaligen Verleugnung Jesu durch Petrus. Die Achtel der Seufzerfigur sind am Anfang mit Zweierbindungen versehen, was für den ganzen Choral gilt, auch wenn Bach die Bögen selten eingetragen hat (T. 16 f., 21, 26 usw.). Bindungen sind wohl auch für die *figura corta* (drei anspringende Sechzehntel nach Sechzehntelpause) und für die Sechzehntel der Steigerungsfigur angemessen. Die Pedalstimme weist hingegen keinen einzigen Legatobogen auf. Wie bei einem Generalbass darf man sich die Artikulation ähnlich vorstellen wie auf dem Violoncello: hin und her gestrichen. Extreme Sprünge sind zu bewältigen. Terz- und Quartsprünge in der Mittellage können von derselben Fussspitze ausgeführt werden. Bei Extremlagen und in Verbindung mit Obertasten hilft der Absatz:



Vom Choraltext
abgeleitete
Artikulation.

Die drei grossen Choralmotetten des *Kyrie* in der *Clavier Übung* III stehen im harmonisch abgewandeltem *stile antico*. Hinzu tritt je ein Cantus firmus. Bei Gott Vater liegt dieser oben im Sopran, bei Gott dem Sohn in der Mitte – Jesus der Mittler zwischen Himmel und Erde – und beim Heiligen Geist im gewaltigen Bass. Das Thema der motettischen Stimmen ist von der Chormelodie abgeleitet. Im Cantus firmus ist *Ky-ri-e* durch Pausen getrennt von *Gott Va-ter in E-wig-keit*, beim Thema jedoch aneinandergefügt und – das ist entscheidend für unsere Artikulationsfragen – mit wenigen Zusatznoten melismatisch verbunden, also *legato* ausgeführt. Das habe ich im Notenbeispiel 4 durch gestrichelte Bögen angezeigt. Es bewirkt andere Pedalsätze, aber im Manual auch andere Fingersätze als das *ordentliche Fortschreiten*. Im Unterricht bin ich nicht müde geworden, darauf hinzuweisen bei allen betreffenden Choralbearbeitungen. In den Schübler-Chorälen betrifft dies zum Beispiel *Wer nur den lie-ben Gott lässt walten*, in der *Clavier Übung* III das Choraltrio *Al-lein Gott in der Höh sei Ehr*, das sechsstimmige *Aus tie-fer Not schrei ich zu dir* und so weiter.



Das letzte Beispiel entstammt der dritten Orgel-Triosonate. Dessen langsamen Mittelsatz *Adagio e dolce* hat Bach für das Tripelkonzert in a-moll BWV 1044 bedeutend weiterentwickelt: Es tritt eine neue vierte Stimme hinzu, wechselnd von der *pizzicato*

gespielten Solovioline zur Traversflöte; die Wiederholungen der beiden Teile sind stark variiert. Was im Buch *Bachs Klavier- und Orgelmusik*⁷ noch nicht ersichtlich ist: Diese Tatsache hat entscheidenden Einfluss auf die immer noch kontrovers beantwortete Datierungsfrage des ganzen Tripelkonzerts: nach den Cembalokonzerten, also frühestens 1738! Interessant für uns ist die Weiterentwicklung vor allem wegen der grösseren Anzahl Artikulationszeichen, während die Verschiedenheiten der Verzierungen aufgrund des beim Tripelkonzert fehlenden bachschen Autographs sich nicht erklären lassen. Das untere System der *Cembalo-concertato*-Stimme weist zwar fast keine Legatobögen auf. Die beiden Legatobögen (gestrichelt) der zweiten Hälfte von T.2 ergeben sich jedoch aus T. 4 der Traversflötenstimme. Ausgerechnet dort, wo die Sechzehntel des Orgelpedals in Oktavsprüngen verlaufen, lässt sich aus den Legatobögen des Cembalobasses kein Rückschluss ziehen, sondern höchstens eine Vermutung: Bach hat aus den Oktavsprüngen im Tripelkonzert Seufzerfiguren gemacht, die selbstverständlich auch dann *legato* zu spielen wären, wenn Bach es nicht vorgeschrieben hätte. Für die weiteren mannigfachen aufführungspraktischen Fragen dieses Satzes ist auf den in Anmerkung 5 genannten Aufsatz zu verweisen.



Fusssätze bei Bach erfordern also allerhand Überlegungen. So einfach sind die Fragen nicht zu beantworten. Es lohnt sich jedoch, die notwendige Zeit schon vor der Erarbeitung von Orgelwerken Bachs aufzuwenden. Pauschallösungen sind schlecht, ob sie nun aus der Legatospieltradition des 19. Jahrhunderts (Dupré/Germani) stammen oder aus der Ecke historisch informierter Praxis.

Bernhard Billeter unterrichtete nach seinem Orgel-, Klavier- und Musikwissenschaftsstudium in Wien und Zürich von 1969 bis 1981 Klavier an einer Berufsausbildungsklasse des Konservatoriums Luzern. Von 1984 bis 1997 war er Redaktor der «Schweizerischen musikpädagogischen Blätter». Zudem war er Organist an verschiedenen Kirchen (zuletzt an der Predigerkirche) und Lehrbeauftragter der Universität Zürich. Von 1975 bis zu seiner Pensionierung 2001 lehrte er am Konservatorium Zürich (heute ZHdK). Neben seiner Tätigkeit als Organist und Pianist, als Dozent und Redaktor publizierte Bernhard Billeter zahlreiche Aufsätze, Glossen und Rezensionen, die einen wichtigen Beitrag zur Musiktheorie und musikalischen Praxis leisten. Zu Standardwerken wurden insbesondere seine Publikationen «Anweisungen zu Stimmen von Tasteninstrumenten in verschiedenen Temperaturen» (Merseburger, Kassel 1979) und «Bachs Klavier- und Orgelmusik» (Amadeus, Winterthur 2010).

Fusssätze erfordern allerhand Überlegungen.

7 B. Billeter, *Bachs Klavier- und Orgelmusik*, Amadeus, Winterthur 2011, 2. Auflage 2013, S. 451.