

# Artikulation mit Hand und Fuß

Im Gespräch: Harald Vogel

Die Fragen stellte Johannes Jansen



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

Foto: Archiv

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

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

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

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

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

CONCERTO: Seit wann gibt es eigentlich Fußsätze?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Renaissance- und Barockzeit waren, was die Spielweise betrifft, eine ausgesprochen kreative Phase

des 16. Jahrhunderts finden wir auch Beispiele für den Gebrauch des fünften Fingers und des Daumens. Das hängt einfach damit zusammen, dass die Tastengrößen den heutigen Verhältnissen angenähert wurden und dass man auch weite Intervalle bis zur Oktave mit den Fingern einer Hand greifen wollte. Das geht nun einmal nur, wenn man den Daumen mit benutzt. Die Ansicht, dass der Daumen in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts nicht benutzt wurde, ist völlig falsch. Das war die Auffassung einiger Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die das nicht richtig ausprobieren oder die Quellen missverstanden haben. Dass der Daumen auf den Obertasten vermieden wurde, ist allerdings richtig.

CONCERTO: So war es ja auch noch Bestandteil der Klavierlehre zu Chopins Zeiten ...

VOGEL: Das ist richtig. Anfang des 19. Jahrhunderts hat man noch versucht, den Daumen auf den Obertasten zu vermeiden. Aber das lässt sich natürlich nicht aufrecht erhalten, wenn man in Tonarten wie Des-Dur spielt, wo genau so viele Ober- wie Untertasten gebraucht werden.

CONCERTO: In einer der alten Anleitungen findet sich ein Beispiel für die Verwendung von zwei Fingern auf einer Taste: *duobus digitis in una clave*. Was hat man sich darunter vorzustellen?

VOGEL: So steht es bei Samuel Scheidt im ersten Teil der 1624 publizierten *Tabulatura nova* in der fünften Variation über das Lied *›Ach du feiner Reiter‹*. Da versucht Scheidt eine Imitation des Tremulanten auf der Orgel darzustellen, und zwar mit Hilfe repetierter Noten, abwechselnd mit zwei Fingern auf einer Taste gespielt.

CONCERTO: Das soll dann eine Art Bebung sein, wie an sie vom Clavichord kennt ...

VOGEL: ... oder eben wie der Tremulant. Theoretisch geht das auch mit einem Finger, aber mit zweien hat man mehr Kontrolle.

CONCERTO: Das führt uns wieder zurück zur Artikulation und zu dem Begriff der paarigen Spielweise. Können Sie das noch etwas präzisieren?

VOGEL: Wichtig ist die Anwendung des paarigen Fingersatzes im Skalenspiel. Hier werden zwei Finger in stetiger Wiederholung bei Skalen benutzt, zum Beispiel 34 34 34 und so weiter in der rechten Hand aufwärts oder 32 32 32 abwärts. In diesem Fall ist der dritte Finger der *›gute‹* Finger. Die Wahl der guten Finger, die auf betonten Noten gespielt werden, unterlag regionalen Besonderheiten mit großen Unterschieden zwischen der norddeutschen und der italienischen oder auch spanischen Spielweise. Das Beispiel bei Scheidt zeigt, dass man mit den Fingern die Töne so dicht wie möglich aufeinanderfolgen ließ, ungefähr wie bei diesem Tremulant-Effekt. Dieser Fingersatz im Skalenspiel mit zwei nebeneinanderliegenden Fingern einer Hand wurde auch bei Jan Pieterszoon Sweelinck angewendet, der ja der Lehrer einer großen Schülerschar war, die seine Fingersätze aufgeschrieben hat. Der paarige Fingersatz ist ein Versuch, so regelmäßig wie möglich zu artikulieren, ohne es technisch vollständig erreichen zu können. Im modernen Fingersatz, bei dem die Hand gleichsam über den Tasten schwebt und die Finger aus dieser Position heraus die Tasten aus der jeweils bequemsten Position erreichen, kann man natürlich alles *legato* spielen. Carl Philipp Emanuel Bach hat diese Wirkung *›klebricht‹* genannt. Wenn man hingegen paarig spielt, hat man mehr artikulatorische Differenzierung der Töne in einer Skala. Die Skalen werden dadurch interessanter.

CONCERTO: Wenn Autoren wie Leopold Mozart von *›klebricht‹* sprechen, meinen sie das gleiche?

VOGEL: Nein. Bei den Streichern wird dieser Effekt anders erreicht, denn dort spielt man Skalen ja mit Bogenwechsel. Es konnte natürlich so sein, dass man mehrere Töne mit einem Bogenstrich spielt, aber bei Skalen geht das nicht. Technisch möglich ist so ein Legato-spiel eigentlich nur bei Tasteninstrumenten. Bei der Orgel im 20. Jahrhundert hat es sich in besonderer Weise extrem entwickelt. Aber man muss nun verstehen, dass dieses moderne Legato nicht die richtige Methode ist, um Musik des 16. und 17. Jahrhunderts zu spielen, weil viel von dieser musikalischen Differenzierung verlorengeht und die Musik dadurch artikulatorisch entstellt wird. Man kann das natürlich auch mit modernen Fingersätzen imitieren; es macht nur keinen Sinn, weil es mit den alten viel leichter zu bewerkstelligen ist.

CONCERTO: Wenn wir einmal von Frescobaldi sprechen: Ist dieser paarige Fingersatz auch ein Merkmal der römischen Orgeltradition oder war er nur in Holland beziehungsweise Norddeutschland gebräuchlich?

VOGEL: Für Frescobaldi selbst haben wir nicht die genaue Information, wie wir sie etwa für Claudio Merulo und Giovanni Gabrieli in Venedig haben. Um 1600 gibt es dort einen Traktat mit dem Titel *›Il Transilvano‹* von Girolamo Diruta, der das alles ganz genau beschreibt, übrigens auch den Unterschied zwischen Cembalo- und Orgelspiel. Das Orgelspiel ist gebundener und hat eine mildere Artikulation als das etwas schärfere Cembalo. In Venedig hat man offenbar einen anderen Fingersatz benutzt, was damit zusammenhängt, dass man die Hand in dieser italienischen Technik jeweils in der Richtung drehte, in der die Figuration läuft.

CONCERTO: Das heißt, die Finger krabbelten die Tasten wie bei einer Leiter rauf und runter?

VOGEL: Das sieht man auch auf alten Gemälden: Geht eine Figur nach oben, dreht man die Hand nach rechts und, läuft sie nach unten, entsprechend nach links. Richtig dargestellt werden kann das eigentlich auch nur an einmanualigen italienischen Instrumenten. Aber die Technik, die sich dann im größten Teil Europas durchgesetzt hat und dann möglicherweise auch von Frescobaldi benutzt wurde – jedenfalls zum Teil und im Gegensatz zu den früheren Venezianern –, das ist eine Mischung von paarigem und Positionsfingersatz. Die Renaissance- und Barockzeit waren, was die Spielweise betrifft, eine ausgesprochen kreative Phase. Das hängt natürlich auch damit zusammen, dass es unterschiedliche Stile gleichzeitig nebeneinander gab.

CONCERTO: Aber im wesentlichen blieb es bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei der Drei-Finger-Technik?

VOGEL: Erst mit der Spielweise der Schule von Cabezón in Spanien, der englischen Virginalisten und Sweelincks setzt sich die Verwendung des fünften Fingers und des Daumens durch. Das war die Situation, die noch von Johann Sebastian Bach bei seinen Studien um 1700 vorgefunden wurde. Er hat dann eine Technik zusätzlich eingeführt, die wir heute als Daumenuntersatz bezeichnen. Es wird ja auch immer wieder betont, dass er dem Daumen die Bedeutung eines *›Hauptfingers‹* gegeben hat, was vorher nicht der Fall war.

CONCERTO: Wo finden wir die ersten Belege dafür?

VOGEL: Bei Carl Philipp Emanuel Bach in seinem *›Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen‹*, in der er die Spielweise seines Vaters zusammenfasst, sowie in der Bach-Biographie von Johann Nicolaus Forkel. Die Bach-Schüler liefern uns eine Fülle von Informationen. Aber auch bei Bach ist der Fingersatz außerordentlich kreativ. Bei ihm finden wir manchmal paarige Fingersätze, aber zumeist Daumenuntersätze. Es würde allerdings sehr viele



Die Arp-Schnitger-Orgel der Fındorffkirche in Grasberg

Foto/Bearb.: Arp-Schnitger-Ges./Red.

Beispiele erfordern, um deutlich zu machen, an welcher Stelle jeweils welche Technik zur Anwendung kommen könnte.

CONCERTO: Muss man die Applikatur, also die Fingersätze, aus dem Kontext, das heißt aus dem Notenbild herauslesen oder im Analogieverfahren aus anderen Stücken ableiten?

VOGEL: Es gibt auch bei Bach ziemlich viele Beispiele für originale Fingersätze und daneben zahlreiche andere aus der Norddeutschen Schule. Es ist kein Ratespiel, denn wir haben Hunderte von Stücken aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, die vollständig mit Fingersätzen versehen sind.

CONCERTO: Und was ist die wichtigste Erkenntnis daraus?

VOGEL: Ein interessantes Phänomen ist das, was ich die vokale Artikulation nenne. Sie kommt in einer homophonen mehrstimmigen Satzweise vor, zum Beispiel bei Choral-Harmonisierungen oder auch in Passagen, die einen Gamben-Consortsatz imitieren, wo man natürlich mit dem gleichen Strich spielt. Dabei werden alle Noten in der gleichen Weise artikuliert wie dicht repetierte Noten. Im 20. Jahrhundert hat man postuliert, dass repetierte Noten gekürzt und nicht repetierte vollständig gebunden werden. Das ist ein extremer Wandel hin zu einer ›instrumentalen‹ Artikulationsästhetik, der dazu führt, dass solche Stellen einen ganz anderen Effekt bekommen und das eigentlich vokal gedachte Repetitionslegato der Orgel verlorengeht. Ein Schlüsselerlebnis für mich war, als ich in meiner zweiten Orgelstunde ›Jesu meine Freunde‹ spielen sollte. Diese Melodie hat ja am Anfang eine repetierte Note – auf ›Jesu‹ –, und darum dachte ich, müsste die Artikulation auch etwas dichter sein als bei den anderen Noten. Aber mir wurde gesagt, Orgelspieler seit ja nicht Singen ... Damit war mein Widerspruch geweckt, und ich sagte mir: Hier stimmt etwas grundsätzlich nicht! Diese Artikulationsästhetik in ihrer anti-vokalen Ausprägung passt auf die Musik des 20. Jahrhunderts, aber nicht auf das 18. und davor, jedenfalls auch nicht auf die Musik von Johann Sebastian Bach.

CONCERTO: Hatte das mit dem Zeitstil der Neuen Sachlichkeit zu tun, der vielleicht auch zur einer Überbetonung des motorischen Elements geführt hat?

VOGEL: Das ist richtig. Diese strukturalistische Ästhetik war damals gewissermaßen ›dran‹, und sie wird durch eine solche Artikulationsweise unterstützt, was aber eine Verfälschung des ursprünglichen Stils bedeutet. Dennoch ist es natürlich ein legitimer Ansatz, denn das Prinzip der Verfremdung gehört zu den Grundlagen der Ästhetik des 20. Jahrhunderts. Solange man das will, ist es in Ordnung. Aber man muss wissen, dass es ein extremer Ansatz ist ohne einen Universalanspruch. Ein Erbe des frühen 20. Jahrhunderts ist auch dieses Schwarz-Weiß-Denken in den Kategorien *legato* – *non legato*. Heute möchten wir wieder ein höheres Maß an Differenzierung haben und die Musik so hören, wie sie einmal gewesen sein könnte und wie wir sie auch zu rekonstruieren versuchen: mit fein abgestufter Artikulation.

CONCERTO: Welche Konsequenzen hatte dieses innere Rumoren, das die Orgelstunde damals ausgelöst hat? Spielten solche Fragen in Ihrer weiteren Ausbildung überhaupt eine Rolle, oder haben sie diese Spur allein weiterverfolgt?

VOGEL: Das war eine ganz individuelle Angelegenheit, die für mich Mitte der fünfziger Jahren begann. Auf dem Gebiet des Streicherspiels gab es solche Bemühungen schon früher, nur die Tasteninstrumentenspieler hinkten etwas hinterher. Ich habe sehr viele Anregungen von dem Barockgeiger Sol Babitz bekommen, einem

entfernten Verwandten von Igor Strawinsky. Strawinsky veranlasste ihn Anfang der vierziger Jahre, die Geminiani-Violinteknik zu erlernen. Strawinsky war nämlich unzufrieden mit der Ausführung seiner eigenen Werke. Er war der Meinung, sie würden durch das ständige Vibrato vollkommen entstellt. Babitz kam dann nach Europa und reiste herum. Als ich ihn kennenlernte, hat er mich mit alten Fingersätzen bekannt gemacht, und da habe ich natürlich weitergeforscht. Einer der wirklichen Pioniere auf diesem Gebiet war aber Arnold Dolmetsch, der Anfang des 20. Jahrhunderts auch die Renaissance der Blockflöte und der Gambe eingeleitet hatte ...

CONCERTO: ... und solche Instrumente auch gebaut hat, mit denen er dann im historischen Kostüm auftrat.

VOGEL: Ja, auch das. Diese Bestrebungen gab es schon vor mehr als hundert Jahren. Auch Dolmetsch hat bereits 1915 ein Buch mit einem Beispielband herausgegeben, der originale Fingersätze enthielt. Das ist dann etwas in der Versenkung verschwunden. Anfangs habe ich mich mehr oder weniger allein damit beschäftigt. Aber seit Ende der sechziger Jahre, als ich selbst anfangen zu unterrichten, hat es sich mehr und mehr verbreitet.

CONCERTO: Die sogenannte Orgelbewegung der zwanziger Jahre hatte keinen Anteil an dieser Entwicklung?

VOGEL: Nein. Die Orgelbewegung war mehr Ausdruck einer antiromantischen Haltung als einer Annäherung an die ursprüngliche Ästhetik. Aber heute befinden wir uns an einem anderen Punkt. Es geht gar nicht mehr um die Ästhetik, sondern es ist eine rein handwerkliche Frage. Darum ist es auch keine Kontroverse, sondern etwas ganz Normales – wie bei einem Bildhauer, der mal mit diesem und mal mit dem anderen Werkzeug arbeitet und sich, je nachdem, welchen Stein er bearbeiten will, nur fragen muss: Nehme ich diesen Meißel oder einen anderen? Es wird dadurch ja nicht schwieriger, sondern leichter. Und das ist die gute Nachricht ...

CONCERTO: Schreiben sie sich selbst eigentlich Fingersätze in die Noten?

VOGEL: Nein. Ich meine, das ist nur für den Unterricht wichtig. Professionell sollte man ohne Fingersätze arbeiten, wie es früher auch der Fall war. Das heißt, beim Üben muss man die Fingersätze sofort memorisieren – wie die Musik selbst. Man beherrscht die Fingersätze oft sogar eher, als man die Noten auswendig spielen kann. Das ist auch ein handwerkliches Prinzip. Es ist nur so, dass die handwerkliche und die ästhetische Dimension nicht gegeneinander stehen dürfen. Beides muss zueinander passen.

CONCERTO: Das gilt auch für Noten-Editionen Alter Musik?

VOGEL: Ja. Fingersätze sind etwas für den Unterricht, aber in Notenausgaben nur nötig, wenn sie auf die Komponisten oder deren Schüler zurückgehen. Das Memorisieren der Fingersätze gehört zum allerersten Prozess der Erarbeitung eines Repertoires. In Ausgaben, die ich selbst gemacht habe, wie etwa in den Scheidt- und Sweelinck-Ausgaben bei Breitkopf & Härtel, ist hinten ein Anhang mit Beispielen für originale oder rekonstruierte Fingersätze und jeweils eine ausführliche Darstellung der Spielweise und Artikulation zu finden.

CONCERTO: Legen Sie sich auf bestimmte Fingersätze fest oder gibt es auch Raum für Abweichungen wie bei Verzierungen, die man aus dem Stegreif spielt?

VOGEL: Das kommt vor. Ich bin flexibel, und wenn ich in einem Moment eine bessere Lösung finde, nehme ich sie auch. Das ist natürlich immer auch abhängig davon, welches Instrument ich gerade spiele.