

Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs

Von Klaus Speer (Columbia, Missouri)

Die Beschränkung dieser kleinen Studie über die Artikulation als wesentliches musikalisches Ausdrucksmittel auf die Werke Johann Sebastian Bachs, und innerhalb des Gesamtwerkes auf seine Orgelkompositionen, ist willkürlich. Ich hoffe, die folgenden Erörterungen werden zeigen, daß die Grundsätze weitere und allgemeinere Gültigkeit haben. Daß die der Arbeit zugrunde liegenden Ideen nicht von mir allein stammen, versteht sich. Erste praktische Anregung kam von meinem verehrten Lehrer, Fritz Heitmann, spätere von Carl Weinrich in Princeton, N. J., und Ernest White in New York. Möge meine Studie Heitmanns lebenslangen Dienst am Werk des Meisters dem Gedächtnis der Nachwelt erhalten und fortsetzen.

I

„Correct articulation must be regarded as the most essential aspect of performance because it is the decisive, and for instruments such as the organ the only, means of phrasing . . .“ sagt Bukofzer¹ und gibt hierfür historische Gründe. Es ist mehrfach bezeugt, daß J. S. Bach auch noch die älteren Fingersätze benutzte, bei denen dem dritten und vierten Finger Passagen überlassen werden, obgleich es überliefert ist, daß er den Gebrauch des Daumens als Untersatzfinger im modernen Sinn sehr förderte. In der Einleitung und dem Nachwort zu seiner Ausgabe der Goldberg-Variationen² zeigt Ralph Kirkpatrick, wie wichtig es ist, daß der heutige Spieler mit älteren Fingersätzen bekannt ist, auch wenn er sie selbst nicht anwendet. Bukofzer weist auf die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Phrasierung und Artikulation hin. Zur Klärung des Unterschieds zwischen beiden Begriffen sei auf die Bedeutung der Bogensetzung bei Bach und Mozart einerseits und im späten 19. Jahrhundert andererseits verwiesen: Im ersten Fall ist der Bogen stets ein Artikulationszeichen, im zweiten wird er auch zur Kennzeichnung von Phrasen verwendet. Die Andeutung musikalischer Phrasen durch Bögen, die sich manchmal über mehrere Takte oder gar Systeme ausstrecken, behindert oft in unnötiger Weise die Übersichtlichkeit des Notenbildes, während die Artikulationszeichen z. B. bei Beethoven feine Unterschiede zwischen einzelnen Stimmen andeuten.

Offenbar liegt bei der Beschäftigung mit Artikulationsproblemen die Hauptschwierigkeit darin, daß die Mehrzahl aller Kompositionen auf die exakte Mitteilung artikulatorischer Markierungen verzichtet. Die Erklärung für diesen anscheinenden Mangel findet sich darin, daß der Organist (und in geringerem Maße auch der Cembalo- und Klavichordspieler) vom streng-

¹ Manfred F. Bukofzer: *Music in the Baroque Era* (New York 1947), S. 379.

² J. S. Bach: *The „Goldberg“ Variations . . .*, Kritische Ausgabe von Ralph Kirkpatrick. G. Schirmer, New York (ohne Datum), S. XXII et passim.

sten *legato* bis zum kürzesten *staccato* so zahlreiche Grade des Anschlages zur Verfügung hat, daß sie sich der Möglichkeit differenzierender Aufzeichnung entziehen. Dazu kommt, daß die verschiedenen musikalischen Zwecke, denen Artikulation dient, dem Spieler oft beträchtliche Freiheit in der Interpretation lassen.

In der Einleitung zu seiner Ausgabe der Johannes-Passion J. S. Bachs erklärt Arthur Mendel einleuchtend, warum Bögen und Punkte in Bachs Blasinstrumentstimmen häufiger als in Klavier-(oder Gesangs-)werken vorkommen.¹

Artikulation in dem Sinne, wie sie hier verstanden werden soll, dient dem Spieler in zweierlei Hinsicht, erstens zur Verdeutlichung der instrumentalen Polyphonie, zweitens zu klarer Darstellung der metrischen und rhythmischen Organisation einer Komposition und ihrer Teile.

Die Möglichkeit, auf der Orgel Noten unbeschränkt und ohne Einschaltung der für den Bläser notwendigen Atempausen auszuhalten, ist einzigartig; aber wer diese technische Eigenschaft dazu ausnutzt, alle nicht wiederholten Noten auf der Orgel ausschließlich im strengsten *legato* zu spielen, verkennt das Instrument. Ein vergleichbares Ideal — glücklicherweise nicht erreichbar — wäre das Bestreben, alle Noten auf einem Streichinstrument ohne Bogenwechsel zu spielen. Viele Zeitgenossen bezeugen uns die große Virtuosität von Spielern wie Frescobaldi, Couperin oder Buxtehude. Wir wissen, wie wenig sie für ihre vielen Passagen den Daumen benutzten. Da es nun aber unmöglich ist, ein *legato* im Sinne des 19. Jahrhunderts mit den Fingersätzen dieser älteren Virtuosen zu erzielen, so scheint doch die Annahme unvermeidlich, daß ihr empfindliches Gehör von ihrem durchweg detachierten Vortrag befriedigt war. Sonst hätten sie entweder anders komponiert, oder der Gebrauch des Daumens als Untersatzfinger im heutigen Sinn wäre schon vor dem 18. Jahrhundert eingeführt worden. Noch 1759 schreibt Philipp Emanuel Bach²:

Die Noten, welche weder gestoßen noch geschleift werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt; es sei denn, daß das Wörtchen *ten* (gehalten) darüber steht, in welchem Falle man sie anhalten muß.

Philipp Emanuel schrieb nicht über die Orgel; 1759 schrieb er in erster Linie über Klavichord und Cembalo. Als 1787 Teil I seines Buches zum letzten Male zu seinen Lebzeiten im Neudruck erschien, war das Pianoforte bereits so weit in den Vordergrund gerückt, daß er auch mit Spielern dieses Instruments unter seinen Lesern rechnen mußte. Die zitierte Regel ist hier also auch für zwei Instrumente gegeben, deren Ton im Gegensatz zu Cembalo (und Orgel) auf Geschwindigkeit und Gewicht des Anschlags reagiert, d. h. Klavichord und Hammerklavier.

Das bis vor wenigen Jahren als grundlegende Orgelanschlagstechnik gelehrt klebrige Legato kann man nur selten erfolgreich anwenden, vielleicht

¹ J. S. Bach. *The Passion According to St. John*, hrsg. von Arthur Mendel (G. Schirmer, New York 1951), S. XXXVIIff.

² C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* . . . Drittes Kapitel, § 22.

um eine sehr langsame Stimme, etwa die Sopran-Cantus firmi der einmanualigen Stücke des Orgelbüchleins vor andern hervorzuheben (NB: in der Ausführung fallen solche Stimmen fast ausschließlich dem 4. und 5. Finger zu!). Was wir im folgenden *legato* nennen, kann am besten einer Perlenkette verglichen werden, die dem Auge eine Einheit darbietet, ohne daß die Perlen ineinander greifen.

Mehrere Theoretiker des 18. Jahrhunderts, besonders Quantz¹, erwähnen Artikulation in einer Weise, die ein Bewußtsein für die Notwendigkeit dieses Ausdrucksmittels voraussetzt. Die ergiebigste Quelle der Zeit ist *L'Art du Facteur d'Orgues* von Dom Bedos de Celles.² Dom Bedos war kein Theoretiker, sondern ein Mönch, der seinem Auftrag gemäß eine gründliche Geschichte des Orgelbaus und eine Beschreibung des gegenwärtigen Standes der Orgelbaukunst schrieb. Teil IV seines Buches „*De la Tontechnie ou Notage des Cylindres*“ unterrichtet uns nicht nur über die technische Vorbereitung von Walzen für mechanische und Uhr-Orgeln, sondern bietet auch mehrere Notationssysteme, mit deren Hilfe die Dauer jeder einzelnen Note ausgedrückt werden kann, bis herunter zur einzelnen Note eines Ornamentes. Wenn Hersteller solcher Walzen diesen Notierungen folgen, können sie genaue Imitationen hervorbringen, die einer Aufführung auf der Orgel entsprechen und nicht nur annähernd dem Notenbild auf dem Papier. Seine Gründe sind³:

Toutes les notes ont deux parties essentiellement constitutives, qui sont la tenue et le silence, lesquels réunis, sont la valeur totale de la note. La tenue occupe toujours la première partie de la note, et le silence la termine. Ces deux parties des notes ont une durée déterminée dans l'exécution de la musique, et elles doivent être appréciées avec exactitude dans le notage; ainsi il faut exprimer la valeur, non-seulement des parties parlantes de chaque note, mais celle de leur silences, qui servent à les détacher pour former l'articulation de la musique; et sans lesquelles, elles ne produiroient qu'un mauvais effet, semblable à celui d'une musette . . .

Dom Bedos' spezielles Notationssystem beruht auf Beobachtung von Spielern seiner Zeit — er nennt einen mit Namen — und auf dem Studium der Musik.⁴

Il n'est point d'articulation dans l'exécution de la Musique, non plus que dans le notage, si toutes les notes, ou plutôt les tenues de ces notes . . . ne sont suivies de Silences pris aux dépens de leur valeur.

Ces Silences doivent varier suivant le genre d'expression qui convient à la piece; dans les aire gais, ils sont ordinairement plus considérables que dans les gracieux . . .

II

Klarheit der Polyphonie durch Artikulation läßt sich am deutlichsten in den Triosonaten und den kurzen einmanualigen Orgelchorälen studieren. Im allgemeinen findet man drei verschiedene Notenwerte innerhalb eines

¹ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anleitung*. . . (Berlin 1752).

² Dom Bedos de Celles: *L'Art du Facteur d'Orgues* (Paris 1766–78), Neuausgabe Kassel 1934.

³ Op. cit. Teil IV S. 597.

⁴ Op. cit. Teil IV S. 599.

Satzes. Wenn man jedem dieser drei Notenwerte einen bestimmten Grad von Dom Bedos' *tenue* und *silence* zumißt — sagen wir: *legato*, *non-legato* und *staccato* —, dann werden die drei Linien in unabhängiger Klarheit hörbar. Phrasen, rhythmische Figuren, melodische Motive werden auf diese Weise nicht vernachlässigt, vielmehr können sie vom Zuhörer wahrgenommen werden, gewissermaßen ohne Hilfe des Spielers.



Man spiele in diesen Takten aus der C-dur-Sonate (BWV 529) die Sechzehntel *legato*, die Achtel *staccato* und die Viertel etwas *detachiert*. Da die Proportionen der Notenwerte nicht immer die gleichen sind (siehe c-moll-Sonate, letzter Satz, oder langsame Sätze der C-dur- und G-dur-Sonaten), kann man die Regel abstrakter so formulieren: Man spiele den Schlagwert etwas *detachiert*, den nächstkürzeren *staccato* und den kürzesten *legato*. Die Hauptsache ist natürlich nicht die Anordnung von den langsamsten zu den schnellsten und vom *Portato* zum *Legato*, sondern daß alle drei Werte verschieden artikuliert werden und daß man konsequent bleibt, sofern nicht der Komponist selbst eine Unregelmäßigkeit durch Bogen oder Punkte angedeutet hat. Dieses Prinzip kann auch in anderen Werken angewandt werden. Verhältnismäßig einfache Beispiele sind die beiden g-moll-Fugen (BWV 542, 578) und die c-moll-Fuge (BWV 546). In diesen kann man das Prinzip erst im Thema allein anwenden, um ihm dann mit Kontrapunkt und anderen Stimmen weiterhin zu folgen.

Aus dem Orgelbüchlein wählen wir „Wir Christenleut“ (Nr. 14) als Beispiel. Zur langsamen Cantus-firmus-Stimme tritt zweierlei Material hinzu,

die Achtel des Basses und die Figur  in Alt und Tenor. Hier

spielen wir den Cantus firmus *legato* mit kurzen Unterbrechungen, wo die Fermaten das Ende der Textlinien andeuten; für Alt und Tenor benutzen wir ein loseres *legato*, für die Achtel der Baßstimme im Pedal *staccato* oder zumindest einen sehr *detachierten* Anschlag.

III

Wenn wir nun vom Wert und von der Anwendung der Artikulation im Dienste metrischer und rhythmischer Klarheit sprechen, dann müssen wir uns vergegenwärtigen, daß in der Musik des 18. und frühen 19. Jahr-

hunderts das relative Gewicht des Taktteiles innerhalb der Phrase von grundlegender Wichtigkeit ist. In der Ensemble-Musik der Renaissance und des frühen Barocks existiert dieses Formelement nicht, und in ihrer Klaviermusik kommt es erst allmählich zur Erscheinung. Selbst Bachs Musik weist Gradunterschiede im Vorherrschen des metrischen Elementes auf je nach dem Klangkörper, dem Zweck und — im Falle von wortbezogener Musik — vermutlich auch dem Affektgehalt. Trotzdem muß metrisch weniger differenzierte Musik nach den obengenannten Regeln gut artikuliert werden. Der Spieler von Instrumenten, auf denen Tonstärke durch Anschlag oder durch Atem- oder Bogendruck kontrolliert wird, kann dem Zuhörer die metrische Organisation durch feine Akzente vermitteln; für die Orgel gibt es nur eine negative Methode des Betonens, nämlich das Detachieren (oder in der Sprache des 18. Jahrhunderts: das Abziehen) der Note, die der zu betonenden vorausgeht. Die metrische Regelmäßigkeit der Musik des 18. Jahrhunderts, ihren ständigen Wechsel zwischen schweren und leichten Taktteilen, unterbricht und belebt die Synkope. Da eine Synkope gewöhnlich einen Akzent auf einem leichten Taktteil (oder Untertaktteil) bedeutet, muß der Orgelspieler stets die der Synkope vorhergehende Note kürzer spielen als die übrigen. Einige wenige Fälle, in denen der Komponist durch Bögen scheinbar das Gegenteil fordert, werden später zu behandeln sein.

Die langsamen Orgelchoräle mit ausgezierten Cantus firmi sind gute Beispiele dafür, wie diese Artikulationsregel zu ausdrucksvoller Darstellung musikalischer Phrasen und ganzer Kompositionen beiträgt; dies gilt sowohl für die Cantus-firmus-Stimme wie für die kontrapunktischen. Siehe „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Orgelb. Nr. 24), „Allein Gott in der Höh“ (Achtzehn Choräle Nr. 12), oder Buxtehudes Orgelchoräle dieser Gattung. Die chromatischen Akkordfolgen in der *g*-moll-Fantasie BWV 542 und dem *b*-moll-Präludium BWV 544 bieten auch gutes Beweismaterial. Wenn man diese Kompositionen einem Hörer, der sie nicht kennt, zweimal vorspielen würde, einmal ohne Anwendung dieser Regel, das zweite Mal mit Unterbrechung vor den Synkopen, so würde er fraglos das zweite Mal besser folgen können, auch wenn er den Unterschied nicht spieltechnisch beschreiben könnte.

IV

Die dritte Grundregel geht mit dem vorangehenden Hand in Hand; sie dient ebenfalls metrischer und rhythmischer Klarheit und befaßt sich mit dem relativen Gewicht einzelner Noten oder Akkorde innerhalb eines Taktes, einer Phrase oder einer Gruppe von kurzen Noten. Auch da, wo keine Synkope vorliegt, muß eine kurze Note, die einer langen vorausgeht, gewissermaßen den Auftakt der langen bildet, oft detachiert werden, um der längeren oder schwereren Note einen feinen Akzent zu verleihen. Wenn man dies in bewußte Tonstärkenakzente auf dem modernen Klavier

übersetzte, würde es übertrieben wirken; aber auf Orgel und Cembalo kann man geradesoviel davon hervorbringen, um eine musikalische Phrase leben zu lassen.

Was Bach von seinen Blasinstrumenten verlangte, kann man in den erhaltenen Stimmen der Sätze studieren, die er mit Bögen und Punkten versehen hat. Die Flötenstimmen der Arie „Buß und Reu . . .“ in der Matthäus-Passion (Nr. 10) sind von Anfang bis Ende bezeichnet. Die Figur



zeigt leichte Auftakte und damit einen gewissen Akzent auf dem ersten Taktteil. In den folgenden Takten



deuten die Bögen über den Sechzehnteln reguläres Gewicht auf dem ersten Taktteil an; die Bögen im zweiten zitierten Takt von der herübergebundenen Note zum zweiten Achtel fordern eine Unterbrechung vor der Synkope. Das ganze entspricht unsern für die Orgel empfohlenen Regeln; und wenn diese im späteren Verlauf des Stückes nicht mehr eingehalten werden — nämlich in der Passage „Daß die Tropfen meiner Zähren“ —, so deshalb, weil dort offensichtliche Tonmalerei die rein musikalischen Rücksichten überwiegt.

Hierher gehört die Besprechung einiger Werke, in denen der Komponist selbst Synkopen an die vorangehenden kürzeren Noten gebunden zu haben scheint. Die Artikulation  oder  (relative Notenwerte)

kommt meines Wissens nur zweimal in Bachs Orgelwerken vor, im ersten der sechs Schübler-Choräle „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und im großen „Vater unser im Himmelreich“ im Dritten Teil der Klavierübung. Für die Bögen in „Wachet auf . . .“ gibt es zwei Erklärungen. Entweder können wir annehmen, daß Bach diese Synkopen nicht als betonte leichte Taktteile empfand, also absichtlich eine rhythmisch unbestimmte Ausführung ohne regelmäßige oder unregelmäßige Akzente verlangte; oder wir begnügen uns mit der Erklärung, daß das Motiv ursprünglich für Streichinstrumente konzipiert war und daß hier nicht dieselben Regeln gültig sind wie für Orgel und Blasinstrumente. Selbst mit ihrer niedrigeren Spannung hatten Streichinstrumente eine wesentlich größere dynamische Reichweite als Blasinstrumente. In dieser Hinsicht sind Streichinstrumente und die menschliche Stimme die nächsten Verwandten in Bachs Tonsprache; sie sind nicht auf Bogenführung als Artikulationsmittel beschränkt.

Die andere eben erwähnte Komposition, „Vater unser im Himmelreich“, hat die größte Anzahl von Markierungen unter allen Bachschen Orgelwerken, die aus zuverlässiger Quelle erhalten sind. Die rhythmische Faktur der Baßstimme bleibt das ganze Stück hindurch gleich mit Ausnahme eines Taktes (41); diese Stimme ist daher nicht markiert. Die zwei anderen vorherrschenden rhythmischen Figuren sind  und  gegen gleichmäßige Achtel, gelegentlich Sechzehntel und . Es wäre nun falsch, die erste dieser Figuren als Synkope aufzufassen, selbst ohne Bogen; sie sind ausgeschriebene Vorschläge. Für die Synkope ist das Element der „falschen Betonung“ wesentlich. Wo aber die Unregelmäßigkeit des Lombardischen Rhythmus eines der Hauptmerkmale der Komposition darstellt, ist eine solche Auffassung unmöglich. Warum Bach hier genaue Notenwerte drucken ließ, anstatt — zumindest nach den ersten paar Takten — die üblichen Häkchen zu benutzen, ist gewiß nicht die einzige Frage, mit der uns diese Komposition bei jedem neuen Studium beläßt.

V

Wir wollen nun noch ein paar einzelne Werke mit und ohne Markierungen des Komponisten betrachten. Nehmen wir das Thema der *c*-moll-Fuge BWV 537:



Wenn man dieses Thema gemäß der traditionellen *sempre-legato*-Vorschrift spielt, muß man die wiederholten *g* dennoch absetzen. Wenn man also *c'*—*g'* und *g'*—*as'* legato spielt, dann wird der Zuhörer den Eindruck erhalten, daß das Thema auf dem schweren Takteil einsetzt. Der Leser singe das Thema auf diese Weise (die Taktstriche sind im Zitat absichtlich ausgelassen) und sehe, wie lange er es einhalten kann. Die baldige Verwirrung entspricht der des unbefangenen Zuhörers. Comes und weitere Durchführung zeigen die Unmöglichkeit dieses Versuchs. Daß Bach dies nicht beabsichtigte, beweisen seine Taktstriche, sie aber kann der Zuhörer nicht sehen. Man kann das Thema auf zweierlei Weise spielen; beide ermöglichen dem Hörer Verständnis von Anfang an. Entweder (1) spielt man *c'* und *g'* mit gleichem non-legato und läßt das metrische Gefühl unbestimmt bis zum Eintritt des *as'*; oder (2) man spielt das *c'* staccato, das erste *g'* non-legato zum nächsten, und die andern drei *g'* staccato und kennzeichnet den auftaktigen Vierschlag sofort.

Für die Verwirrung, die aus dem *sempre-legato*-Grundsatz erwachsen muß, lassen sich leicht noch zahlreiche weitere Beispiele anführen. Erwähnt sei zum mindesten das lange Thema der *G*-dur-Fuge BWV 541.

VI

Betrachten wir nun noch einige Beispiele aus den Orgelwerken, in denen Bach selbst Bindebögen verzeichnet hat! Für den Comes der Fuge *c*-moll-Passacaglia BWV 582 hat der Meister durch einen Bogen einen synkopierten Akzent auf dem ersten Achtel angedeutet.



Das ist alles. Dieser Bogen deutet klar genug an, daß die übrigen Achtel der Figur in gleichem Maße *detachiert* werden sollen. Wegen der wiederholten Noten wäre technisch nur ein anderer Bindebogen ausführbar, aber Bach hat ihn nicht verzeichnet; und wenn er *legato*-wo-immer-möglich vorausgesetzt hätte, dann hätte er sich den ersten kleinen Bogen ebenfalls sparen können.

Eine andere Stelle, in der ein paar Bögen mehr andeuten, als was aus ihnen unmittelbar hervorgeht, ist das zweite Motiv der *c*-moll-Fantasia BWV 537:



Das Zitat erscheint zuerst in der Pedalstimme; keine Bögen vom ersten *G* zum *g*, oder vom *f* der nächsten Gruppe zum *G*! Das Motiv geht durch die ganze Fantasia in allen Stimmen; die Bögen sind jedes Mal eingezeichnet. Offenbar soll das erste *G* *staccato* gespielt werden, damit der Akzent dort erscheint, wo der Bogen ihn verlangt. In der zweiten Gruppe sollte das *f* nicht so kurz sein wie das *G*, weil das *f* auf dem schweren Taktteil steht. Daß das metrische Element in diesem Werk vorherrscht, kann angesichts der unzähligen Synkopen kaum bezweifelt werden.

Man kann Bindebögen über ähnlichen Figuren in einer Reihe von anderen Orgelwerken finden. Im *c*-moll-Präludium BWV 546 erscheinen sie sowohl über Zweiachtel- als auch über Zweiviertelgruppen. Über den Vierteln unterstützen die Bögen die Betonung der Vorhalte, aber sie sollten den Spieler unserer Zeit auch darauf hinweisen, daß z. B. die zwei letzten Viertel in Takt 4 nicht aneinander oder an den nächsten Akkord gebunden werden sollen (der Bogen vom letzten Akkord in Takt 2 zum ersten in Takt 3 in der Peters-Edition dürfte auf einem Irrtum des Kopisten oder des Herausgebers beruhen; in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft findet er sich nicht und widerspricht überdies dem Gesamtcharakter der Stelle). Über den Achteln haben die Bögen anscheinend mehr den negativen Zweck, die Antizipationen unbetont erklingen zu lassen. Hier ebenfalls sind die Achtel des ersten Schlags in Takt 6, 8 u. a. ungebunden; diese beiden Achtel gehören noch nicht zu der mit Bögen versehenen Phrase und sollen nicht

gebunden gespielt werden. Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, daß Bögen unnötig gewesen wären, wenn der *sempre-legato*-Aufführungsstil vorausgesetzt wäre, da offenbar ein *legato* nur zwischen je zwei Achteln auf jedem Takteil technisch ausführbar wäre.

Das Autograph der Triosonaten weist viele Bezeichnungen auf. Eine Analyse dieser Zeichen, besonders in den langsamen Sätzen der C-dur- und G-dur-Sonaten, würde offenbaren, daß die meisten dieser Bögen und Punkte Unregelmäßigkeiten in der Artikulation fordern, d. h. sozusagen eine konsequente Durchführung unseres ersten Artikulationsprinzips verhindern. Daß solche mit guten musikalischen Gründen verlangt werden, ließe sich durch ein eingehendes Studium dieser Sätze sowie auch des Es-dur-Präludiums BWV 552 nachweisen. Die zahllosen staccato-Punkte in „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682) bestätigen unser erstes Prinzip, das des unterschiedlichen Anschlags für verschiedene Notenwerte einer Komposition.

BESCHLUSS

Das hier dargebotene System entwickelte sich allmählich im Laufe mehrerer Jahre, besonders in periodischem Neustudieren von Werken, die ich aufgeführt und dann für eine Weile unberührt gelassen hatte. Der Vorteil einer Erklärung der Artikulation als des Hauptausdrucksmittels des Organisten — und als ein sehr unterschätztes Ausdrucksmittel für andere Musiker in der Wiedergabe aller Musik, nicht nur der des Barocks¹ — in einigen wenigen Regeln liegt darin, daß ein gut Teil von Auslegungsfreiheit innerhalb eines Rahmens belassen wird. Ich glaube, daß der Vorwurf eines pedantischen Dogmatismus leichter hätte erhoben werden können, wenn ich statt der hier verfolgten Methode versucht hätte, alle diejenigen von Bachs Orgelwerken, in denen wir Artikulationsbezeichnungen finden, systematisch zu untersuchen und dann allgemeingültige Prinzipien aus den Resultaten einer solchen Untersuchung zu schließen. Mit voller Überzeugungskraft können diese Grundsätze nur durch Spielen bewiesen werden.

¹ Mit Vergnügen darf hier auf die Arbeit der Pianistin Rosalyn Turek hingewiesen werden. Eine Anzahl ihrer Interpretierungen sind auf Schallplatten erhältlich.