

h

# Die Crux der Nebensache

## Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation

Von Georg von Dadelsen (Tübingen)

Es gehört zu den ernüchternden Erfahrungen des Editors einer Gesamtausgabe, daß es keineswegs die großen textkritischen Entscheidungen sind, die ihm Mühe machen, die schwierigen stemmatischen Kombinationen, die Emendation verderbter Stellen, die Fragen zur Chronologie und zur Echtheit: nein, sein Tagwerk wird von sehr viel Banalerem bestimmt. Es sind – von der Anmahnung ausbleibender Manuskripte einmal abgesehen – die Nebensächlichkeiten, die die meiste Zeit und Geduld verlangen und die ein Redaktor, der etwas auf sich hält, dennoch nicht vernachlässigen darf: die einheitliche Orthographie des Wort- und des Notentextes, die Modernisierung, die durch das Reglement der Editionsrichtlinien vorgeschrieben wird, mit all ihren Konsequenzen und Inkonsequenzen, endlich die Menge der zahlreichen Akzidenzien-, Artikulations- und Ornamentenfragen – eben all jene Retuschen, Klarstellungen und Vereinheitlichungen, die nötig werden, wo die individuelle Schrift durch die normierende Drucktype ersetzt wird, wo ein eilig niedergeschriebenes „Gelegenheitswerk“, dessen autographes Manuskript alle Spuren und Flüchtigkeiten der schnellen Entstehung zeigt, durch die Aufnahme in eine historisch-kritische Ausgabe einen Rang erhält, den es nicht beansprucht hat. Das gilt für die Mehrzahl der Bachschen Werke. Ihnen fehlt, von unserem Standpunkt her gesehen, die abschließende Redaktion, die Vorbereitung für den Druck. Wollen wir sie edieren, müssen wir diese Arbeit nachholen. Mit aller gebotenen Vorsicht und Behutsamkeit, aber doch mit der nötigen Konsequenz.

Dieser Widerspruch läßt sich nicht aufheben, sondern nur begreifen. Er ist auch nicht dadurch zu umgehen, daß man sich in unsern historisch-kritischen Ausgaben auf eine „diplomatische“ Wiedergabe der Quelle beschränkt und – wie es neuerdings wieder empfohlen wird – die für die Aufführung nötigen Zusätze und Vereinheitlichungen den „praktischen“ und „instruktiven“ Ausgaben überläßt. Eine Ausgabe beruht in der Regel auf mehreren Quellen, etwa Partitur und Stimmen, die sich gerade im Beiwerk (den Akzidenzien, Ornamenten, Artikulationsangaben) gegenseitig ergänzen, aber auch widersprechen. Welcher Quelle sollte eine diplomatische Ausgabe folgen? Was ist zu tun, wo ein Werk nur in Abschriften überliefert ist? Und dieser Fall gilt, was Bach betrifft, für die meisten der „freien“ Orgelwerke, für viele Klavierwerke, aber auch für manch berühmtes Vokalwerk – ich erinnere nur an den „Actus tragicus“ oder an die Motette „Jesu, meine Freude“. Außerdem berücksichtigen die Apologeten der „diplomatischen“ Ausgaben nicht, wieviel auch bei

diesen Ausgaben Interpretation, subjektive Entscheidung des Herausgebers ist und sein muß – selbst dort, wo ein gutes Partiturautograph zugrunde liegt. Ob ein hochgesetzter Legatobogen über vier Sechzehnteln für alle vier, für drei oder nur für zwei Noten (und für welche zwei?) gelten soll, läßt sich, wenn überhaupt, nur aus dem musikalischen Zusammenhang und bei genauer Kenntnis der Bachschen Artikulations- und Schreibgewohnheiten entscheiden. In vielen Fällen wird selbst der Kenner nur Lösungsmöglichkeiten anbieten, aber keine definitiven Lösungen geben können. Diese Tatsache, die artikulatorische Großzügigkeit, die es oft bei wenigen nur andeutenden Zeichen beläßt und es dem Spieler zutraut, selbst das Richtige zu finden, ist zwar eine Seite der Musik selbst, die es zunächst einmal zu erkennen gilt. Aber dadurch wird die Aufgabe des Editors keineswegs leichter – doch dazu später.<sup>1</sup>

Die musikalische Artikulation dient, ähnlich wie die barocke Ornamentik, der Sinngliederung, der Hervorhebung des Wichtigen, der Unter- und Überordnung, der richtigen Darstellung der Affekte. Sie gehört zunächst „zur Methode zu spielen“ oder, wie man seit der Mitte des 18. Jahrhunderts anspruchsvoller und im Vollbewußtsein der „musikalischen Redekunst“ sagte, zum „Vortrag“. J. J. Quantz führt im XI. Hauptstück seines „*Versuchs*“ (Berlin 1752) den Vergleich des Musikus mit dem Redner weiter aus.<sup>2</sup> Der gute musikalische Vortrag müsse „rein und deutlich“ (§ 10), „rund und vollständig“ (was die wahre Geltung der Noten im rechten Zeitmaß, ihre Verbindung oder Trennung, sowie die Unterscheidung von „anschlagenden“ und „durchgehenden“ Noten meint, § 11 u. 12), „leicht und fließend“ (§ 13), „mannigfaltig“ (§ 14) und schließlich „ausdrückend und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß“ sein (§ 15). Man sieht, der rechte Vortrag hängt in hohem Maße von der richtigen Artikulation ab. Wo diese in den Noten durch Bögen, Striche

<sup>1</sup> Die folgenden editorischen Überlegungen zu Bachs Artikulation gehen zurück auf die Beschäftigung mit seinen Violoncello-Suiten, bei denen die Artikulationsfrage zur wahren Crux wird, deren Lösung kaum mehr in einem vernünftigen Verhältnis zum Zeitaufwand steht. Editorenlos? Sie sind Alfred Dürr zugeeignet in Hochachtung dafür, daß er über dem aufzehrenden redaktionellen Tagwerk niemals den Sinn für den Zusammenhang verloren hat, daß er durch methodisch neuartige Untersuchungen (man denke an seine „Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“) die Forschung immer wieder vorangetrieben hat, daß er daneben Zeit gefunden hat, die Summe seiner Erfahrungen im täglichen Umgang mit Bachscher Musik in zusammenfassenden Abhandlungen oder in ausführlichen Monographien (man denke an die beiden Taschenbücher über „Die Kantaten von J. S. Bach“) vorzulegen. Das Kleine sorgsam beachten, aber nicht darin versinken; einen Sinn für angemessenen Zeitaufwand entwickeln, unlösbare Fragen als solche erkennen, ihre Problematik darstellen und sich mit einem plausiblen Vorschlag begnügen: das mag das Geheimnis solcher Arbeitsweise sein.

<sup>2</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XI. Hauptstück.

oder sonstige Hinweise angegeben ist, gilt es, diese Zeichen genau zu beachten. Wo solche Zeichen fehlen, müssen Geschmack und Erfahrung helfen, von selbst das Richtige zu treffen.

Quantz ist einer der Hauptvertreter des galanten, empfindsamen Stils, in dem der Vortrag zu einer Hauptsache wird und oft über den leichtwiegenden Gehalt der Komposition hinweghelfen muß, nach dem Grundsatz: „Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten.“ Bedeutet das nun, daß die gehaltvollere Musik Johann Sebastian Bachs den richtigen Vortrag, die genaue Artikulation weniger nötig habe als die des galanten und empfindsamen Stils der Jüngeren, den Bach seit den 1730er Jahren noch sehr bewußt miterlebt? Die Antwort lautet: Ja und nein. „Ja“, insofern streng gearbeitete Musik Veränderungen des Vortrags gegenüber unempfindlicher ist als der freiere, melodiebestimmte Stil der „Galanten“. „Ja“ auch, insofern der unmittelbar mitgestaltende, auf die „Rührung“ der Zuhörer abzielende Vortragsstil der „Empfindsamen Zeit“ bei Bach nicht jene überragende Rolle spielt wie bei Quantz und dem Sohn Philipp Emanuel.<sup>3</sup> Aber man soll den Gegensatz der Generationen nicht übertreiben. Unsere stilgeschichtlichen Epochendarstellungen neigen schon von ihrem Ansatzpunkt her dazu, Gegensätzliches zu überzeichnen, Verbindendes zu bagatellisieren. In der verkürzten und pointierten didaktischen Darstellung wird daraus dann jenes allbekannte Einteilungsschema, das mit der geschichtlichen Wirklichkeit nichts mehr zu tun hat.

Philipp Emanuels Klavierschule geht, was ihren Aufbau betrifft, auf Couperins „*L'Art de toucher le clavecin*“ (Paris 1716) zurück. Hinsichtlich ihrer methodischen Neuerungen beruht sie jedoch in vielen Elementen auf dem Klavierkurs Johann Sebastians, den dieser nur praktiziert, aber nicht niedergeschrieben hatte. Das gilt vom I. Hauptstück („Von der Finger-Setzung“) mit Bestimmtheit, vom II. („Von den Manieren“) und vom III. („Vom Vortrage“) jedenfalls in den Grundzügen und mit dem Unterschied, daß aus der bei J. S. Bach noch mehr akzidenziellen, den Sinn der komponierten Stimmen mehr unterstreichenden und verdeutlichenden Funktion der Manieren und der Artikulation nunmehr eine Hauptsache, ein essentieller Bestandteil der Komposition selbst wird, mit dessen richtiger Ausführung der Komponist rechnete und von der die Wirksamkeit der Musik abhing.

Aber die Vortragszeichen wollen auch bei J. S. Bach genau beachtet werden. Scheibe wirft Bach in seiner bekannten Kritik von 1737 vor, daß er „alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht . . . mit eigentlichen Noten“ ausdrücke.<sup>4</sup> Auch mit den Artikulationsangaben hat es Bach genauer genommen als die meisten seiner Zeitgenossen. Dabei fällt auf, daß Bach in den Klavier-

<sup>3</sup> Quantz, *XI. Hauptstück*, § 16; C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, *Drittes Hauptstück: Vom Vortrage*, § 13.

<sup>4</sup> Vgl. Dok II, Nr. 400.

und Orgelwerken mit Artikulationsangaben sehr viel zurückhaltender ist als in den Werken für Streich- und Blasinstrumente. Das hat seinen Grund offenbar darin, daß die Entwicklung genauerer Artikulationsvorschriften historisch gesehen von der Notwendigkeit des Bogenwechsels auf den Streichinstrumenten ausgeht. Der Bogenwechsel ist für den Streicher ein Bestandteil, ja eine Voraussetzung der Spieltechnik „von Anfang an“ – in sehr viel höherem Maße, als es das Binden und Absetzen der Töne für den Organisten ist. Daß er alsbald nuanciert und zu einer eigenen Kunst der Bogenführung entwickelt wird, die nun ihrerseits in den Dienst des musikalischen Ausdrucks und der Sinngliederung gestellt wird, ergibt sich fast von selbst. Die chorische Besetzung der Streicher in den Orchestern Lullys und Corellis zwingt dazu, Bogenwechsel und Stricharten der Spieler zu regeln. Da der Ton des Violinisten im Abstrich von Natur aus stärker markiert wird als im Aufstrich, führt das im Verein mit dem Akzent-Stufentakt zur sogenannten „Abstrichregel“. Dazu weiter unten. Die Bläser und schließlich auch die Klavierspieler und Organisten, ja auch die Sänger, entlehnen ihre Artikulation dem Vorbild der Geiger.<sup>5</sup> Das gilt offensichtlich auch für Bach und seine Artikulationsangaben.

Wie steht es nun mit der Vollständigkeit und Genauigkeit der Bachschen Artikulationsangaben in den verschiedenen Quellen? Wie sind die einzelnen Zeichen hinsichtlich ihrer Position im einzelnen und ihrer Geltung auch für unbezeichnete aber identische Figuren im ganzen Satz zu deuten? Wie sind Widersprüche aufzulösen? Für diese Fragen sollen einige Beispiele gegeben und daraus einige Vorschläge für die Edition und Anregungen für die Praxis entwickelt werden. Sie können nur ein Anfang sein. Eine gründliche Studie müßte auf der genauen Analyse des gesamten Originalmaterials aufbauen. Sie müßte der Frage der idiomatischen, das heißt, instrumenten-spezifischen Artikulation weiter nachgehen und klären, ob abweichende Artikulation verschiedener unison geführter Instrumente in besonderen Fällen vielleicht hieraus zu erklären ist. Sie müßte eine Typologie der häufigsten Artikulationsfiguren herstellen – sozusagen eine Melodienlehre im Kleinen –, und sie müßte schließlich klären, ob und wie sich Bachs Artikulationsweise im Laufe seines Schaffens entwickelt und verändert hat. Alles das kann ich hier nur andeuten. Auch möchte ich nicht den Eindruck erwecken, als gäbe es eine definitive Lösung der Artikulationsfragen für Bachs Werk insgesamt und ihre Lösung wäre das Wichtigste von der Welt. Eine solche umfassende Lösung gibt es nicht.<sup>6</sup> Es gibt sie aber für einzelne Werke, zahlreiche Sätze und Satzausschnitte. Hier weiterzukommen ist der Sinn der vorliegenden Untersuchung.

<sup>5</sup> J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Artikel „Legato“; der Bogen zeigt an, „daß vocaliter nur eine Sylbe unter solche [Noten] gelegt, instrumentaliter aber dergleichen gezogen und mit einem Bogenstrich absolvirt werden sollen.“

<sup>6</sup> Vgl. hierzu die Bemerkungen A. Dürs im Krit. Bericht zur Matthäus-Passion, NBA II/5, S. 128ff.

Beispiel 1: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (BWV 1050),  
2. Satz

Quellen:

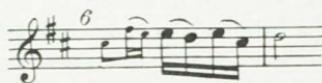
A: *Am. B.* 78, autographe Widmungspartitur. – Faksimileausgabe mit Nachwort von Peter Wackernagel, Leipzig (1947).

B: *St* 130, autographe Stimmensatz. – Faksimileausgabe, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1975.

C: *St* 132, Stimmenabschrift, überwiegend von der Hand Johann Christoph Altnickols. – Ausgabe der hier tradierten Frühfassung des Konzerts als Nachtrag zu NBA VII/2 (Alfred Dürr, 1975).

Neuausgabe der Konzerte BWV 1046–1051: NBA VII/2, hrsg. von Heinrich Bessler (1956), Notenband auch als Taschenpartitur (1957).

Ein Blick in die autographe Partitur, Quelle A, zeigt die – offensichtlichen oder vielleicht nur scheinbaren? – Inkonsistenzen und Widersprüche der Bachschen Bogensetzung. Ich beschränke mich auf das aus sechs Sechzehnteln und Schlußnote bestehende „Gegenmotiv“, das in der zweiten Hälfte von T. 6 im Cembalo eingeführt wird und, mehrfach sequenziert und umgebildet, im weiteren Verlauf des Satzes immer größere Bedeutung erlangt. Es geht um die Bindung der „seufzerartig“ widerschlagenden 4-Sechzehntel-Gruppen des vierten Taktviertels.



Beim ersten Auftreten T. 6 sind die Noten paarweise zwei und zwei gebunden. Ebenso T. 7. In T. 8 und T. 9 steht nur ein Bogen über den vier Noten. Der Spieler hat nun begriffen, worum es geht, und Bach konnte sich für das Weitere nun der abgekürzten Notierungsweise, ein Ganzbogen für zwei Teilbögen, bedienen, sofern er nicht überhaupt auf weitere Bezeichnung verzichtet. So sicher das erste, eben die Forderung durchgehender Zweierbindung der entsprechenden Noten durch den Spieler ist, sowenig hält sich Bach jedoch an die zweite Konsequenz. Ich lasse die Umkehrung des Motivs und die weitere Umbildung im Cembalo T. 14–17 zunächst beiseite. Beim ersten Einsatz der Flöte mit diesem Motiv, T. 24, stehen wieder Teilbögen, einen Takt später, beim entsprechenden Einsatz der Violine jedoch nur ein Ganzbogen. Die Fortsetzung im Cembalo T. 26f. bringt wieder regelmäßig Teilbögen. Die größte Wirrnis herrscht bei der Sequenzkette T. 28f., wo Flöte und Violine in Terzen parallel geführt werden. Man könnte fast glauben, daß Bach hier die Teilbögen im einen Instrument durch Ganzbögen oder Verzicht auf Bindung im jeweils anderen kompensieren wollte. Daß es sich bei diesen Abweichungen ebenfalls um bloße

„Nachlässigkeiten“ des Notators handelt, geht mit Sicherheit aus der Parallelstelle T. 43 f. hervor. Hier sind regelmäßig Teilbögen gesetzt.

Im originalen Stimmensatz, Quelle B, notiert Bach etwas konsequenter. Das sieht man sogleich bei der obengenannten kritischen Stelle T. 28 f. Flöte und Violine haben hier durchweg Teilbögen, wie schon vorher bei ihrem Einsatz T. 24 f. und auch im weiteren Verlauf des Satzes. Nur T. 40/41 stehen bei der Flöte Ganzbögen. Allerdings unterscheidet sich die Artikulation des Cembalos von der der beiden anderen Instrumente. Im ganzen Satz stehen hier bei der betreffenden Sechzehntelgruppe Ganzbögen statt der Teilbögen. Und nicht nur bei dieser Sechzehntelgruppe, sondern auch bei andern, bei denen wir Teilbögen erwarten, stehen Ganzbögen bzw. Bögen über mindestens drei von vier Sechzehnteln (die einzigen Teilbögen in der Cembalostimme finden sich bei der ersten Sechzehntelgruppe T. 27).

Ob das Cembalo wirklich anders zu artikulieren hat als Flöte und Violine, möchte ich nicht entscheiden. Daß dem „seufzerartigen“ Motiv durch die Zweierbindung auf Flöte und Violine mehr Nachdruck zu verleihen ist als auf dem Cembalo, die genaue Artikulationsvorschrift dort deshalb wichtiger ist, ist sicher. Es sind aber auch andere Erklärungen möglich. So die, daß Bach der am Cembalo aus dieser Stimme zu spielen hatte, die genauere Bezeichnung nicht brauchte. Schließlich – und diese Erklärung scheint mir am wahrscheinlichsten – kann sich in der Cembalostimme die Artikulation einer älteren Fassung erhalten haben, in der vielleicht auch die anderen Instrumente überwiegend in dieser Art artikuliert waren.<sup>7</sup>

In der Regel hat Bach die Stimmen genauer bezeichnet als die Partitur. Im vorliegenden Fall ist dieser meist eindeutige Tatbestand dadurch verdunkelt, daß die uns überlieferten autographen Stimmen B der Widmungs-partitur A zeitlich vorausgehen und ihr als Vorlage gedient haben.<sup>8</sup> Die Partitur übernimmt hier also die Artikulationsangaben des vorausgehenden Stimmensatzes und fügt noch weitere hinzu, läßt aber auch einige weg, setzt Teilbögen statt Ganzbögen und umgekehrt. Sie verfährt nicht konsequent, man kann ihr aber entnehmen, wie Bach sich die Artikulation vorgestellt hat. Auch für den Cembalopart wird die Artikulation des „seufzerartigen“ Sechzehntelmotivs jetzt sogleich beim ersten Auftreten T. 6 klargestellt.

Fraglich bleibt jedoch, wie jene übrigen Sechzehntelfiguren des Satzes

<sup>7</sup> Die älteste uns bekannte, allerdings nur in Abschrift überlieferte Fassung des Konzerts, Quelle C, verzeichnet im zweiten Satz – wie auch in den übrigen Sätzen – nur wenige Legatobögen. Ob sie authentisch sind, läßt sich nicht sagen. Beim ersten Einsatz des betreffenden Sechzehntelmotivs in der Flöte (T. 24) stehen immerhin Teilbögen.

<sup>8</sup> Hierzu A. Dürr, *Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts*; in: BJ 1975, S. 64.

zu binden sind, die wir zunächst übergangen haben und die in der Partitur A (was das Cembalo betrifft, auch in den Stimmen B) meist mit einem Ganzbogen unterschiedlicher Länge und Position bezeichnet werden. Bei dem „Umkehrungsmotiv“, das allein im Cembalo T. 14–16, 34–36 und 40–42 vorkommt, stehen nur Ganzbögen. Es liegt nahe, diese aufsteigende Form des „seufzerartigen“ Motivs genauso zu binden wie die primäre, fallende Form, die Ganzbögen also für einen verkürzten Hinweis auf Bindung überhaupt aufzufassen, die dann nach Analogie zur primären Form, also im Sinne der Teilbögen vorzunehmen wäre. Zugleich ist zu bedenken, daß es sich durchweg um die Cembalostimme handelt, mit deren mehr zu Ganzbögen neigenden Artikulationsangaben wir uns schon oben befaßt haben. Auch ob die Bögen sich jeweils nur auf die ersten drei der vier Sechzehntel beziehen könnten, wäre zu prüfen. Einige Bögen legen durch ihre Position solchen Bezug nahe – das wäre dann eine durchaus mögliche Umdeutung der melodischen Figur. Da die Mehrzahl der Bögen jedoch über alle vier Sechzehntel gesetzt ist, scheint eine solche Lesung nicht Bachs Absicht gewesen zu sein.

Bei einigen anderen Sechzehntelgruppen liegt die Bindung  $3 + 1$  näher, nämlich dort, wo sich die vierte Note mit einem größeren Sprung von der Sekunddreherung der voraufgehenden Noten absetzt: Cembalo T. 17, zweites Viertel der rechten und drittes Viertel der linken Hand, auch Flöte T. 30 und 31. Dem widersprechen jedoch die Teilbögen im Cembalo T. 29 und in der Flöte T. 30 und 31, weiterhin die Flötenstimme im Stimmensatz B, in der T. 30 für das zweite Viertel ein Teilbogen gesetzt ist.<sup>9</sup> Auch bei dieser Figur dürften deshalb die Ganzbögen als Kürzel für Teilbögen zu verstehen sein.

Die rhythmisch-melodische Funktion der seufzerartig wirkenden Artikulation geht besonders klar aus den auffallenden Teilbögen über der Flöte T. 4 (1.–8. Note) und der Violine T. 23 hervor. Die erste Stelle hieß in der frühesten uns erreichbaren Fassung (Quelle C):



die zweite entsprechend, eine Quart tiefer. Durch die Teilbögen bleibt die ursprüngliche Achtelbewegung auch in der späteren Fassung erhalten:



<sup>9</sup> Auch die nur katg bezeichnete Flötenstimme des Stimmensatzes C – sie stammt von einem unbekanntem Kopisten – hat T. 30 viertes Viertel und T. 31 zweites Viertel Teilbögen.

Die seufzerartige Artikulation ist also ernst zu nehmen. Sie betont die durchgehende Achtelbewegung, gibt dem Satz Schwere, gesteigerte Leidenschaft: *Affettuoso*, wie die Satzbezeichnung vorschreibt. Ganzbögen würden dem Satz etwas allzu Leichtes, Fließendes geben. Er wird oft in dieser Weise gespielt, aber er ist offensichtlich nicht so gemeint.

Dieser Vorwurf trifft weniger den Praktiker als vielmehr den Editor: denn dieser hat offenbar dem richtigen Verständnis der Bachschen Artikulation zu wenig vorgearbeitet. Das gilt auch von dem betreffenden Band der NBA, einem der ersten Bände der Ausgabe überhaupt: auf die nötige Klärung der artikulatorischen Fragen ist man erst im weiteren Verlauf der Editionsarbeiten aufmerksam geworden. Der Herausgeber hatte es sich in diesem Fall leicht und schwer zugleich gemacht. Im Notenband übernimmt er getreu die Artikulation der autographen Partitur – mit all ihren Zufälligkeiten und Inkonssequenzen. Die Bogensetzung der Stimmen B bleibt unberücksichtigt. Das wäre als Notlösung immerhin zu verstehen. Die Artikulation der Hauptquelle ist genau wiedergegeben, sie nimmt die Autorität des Autographs für sich in Anspruch. Nur hätte sie dann im Krit. Bericht auch richtig interpretiert werden müssen. Der Benutzer hätte mindestens gewarnt werden müssen, das Neben- und Untereinander von Ganz- und Teilbögen als verbindliche Anweisung Bachs zu verstehen, hier jeweils deutlich abweichend zu artikulieren – und es gibt Ensembles, die sich auf Grund dieses Notentextes nun um deutlich abweichende Artikulation bemühen: „authentische Originalfassung“! Hingegen verzeichnet der Krit. Bericht noch einmal die meisten Bögen der Hauptquelle, so wie sie ohnehin bereits im Notenband stehen, dazu die Bögen der Quelle B und weiterer Nebenquellen. Er macht Angaben über die mögliche Geltung einiger Ganzbögen für nur drei Sechzehntel usw. Prüft man diese Informationen nach, entdeckt man zahlreiche Auslassungen, Fehlzuweisungen und Flüchtigkeitsfehler (falsche Taktzahlen und Instrumentenangaben) – Versehen und Lässigkeiten also, wie sie bei gehäuften Angaben, aus denen kein Schluß gezogen wird, immer vorkommen. Solcher Umgang mit den Artikulationszeichen dient niemandem, weder dem praktischen Musiker noch dem wissenschaftlichen Benutzer. Der Herausgeber selbst ist für diese Mängel kaum verantwortlich zu machen. Sie zeigen sich in mehreren unserer Bände, vor allem denen der ersten Jahre, und ich wüßte nicht, ob ich es vor zwanzig Jahren nicht ebenso gemacht hätte.

Um bei einer künftigen Edition angemessener zu verfahren, gilt es zunächst, sich über die Ursachen der Inkonssequenzen Bachscher Artikulationsangaben klarzuwerden. Für die mangelnde Konsequenz könnte es mehrere Gründe geben; dabei nehme ich auch einige Ergebnisse der folgenden Untersuchungen vorweg:

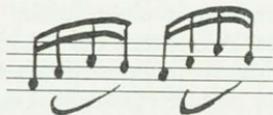
a) Nachlässigkeit und Flüchtigkeit einer vorwiegend noch akzidenziellen Seite der Musik gegenüber, die nach dem Zeitgebrauch mehr in den Zu-

ständigkeitsbereich des Spielers als in den des Komponisten gehört. Im Einzelfall hängt die Ausführlichkeit und Konsequenz der Artikulationsangaben dann von der Bestimmung der jeweiligen Handschrift, also vom Adressaten ab, an den sie sich richtet. Bei Abschriften ferner von der Eigenart der Vorlage oder der verschiedenen Vorlagen, wobei auch die Reihenfolge des Kopiervorgangs eine Rolle spielt. Inkonsequenzen und Widersprüche der Vorlage werden oft mechanisch in eine Reinschrift übernommen, die Artikulation einer eben niedergeschriebenen Figur kann sich im folgenden fortsetzen – und was es der subjektiven Gründe mehr gibt.

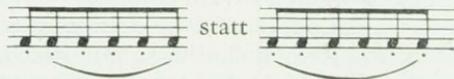
b) Partielle Unentschiedenheit und Variabilität. Bestimmte Motive und Figuren sind von vornherein mit einer festen Artikulation verbunden; sie ist dann ein essentieller Bestandteil der Komposition. Andere wieder können auf verschiedene Weise gebunden oder auch gestoßen gespielt werden, ohne daß ihr Sinn dadurch beeinträchtigt würde. In diesem Fall ist die richtige Artikulation mehr eine Sache der Spieltechnik als der Komposition. Sie hat zu gewährleisten, daß der Bogenwechsel sich dem musikalischen Verlauf und den taktlichen Betonungsverhältnissen, etwa durch Beachtung der Abstrichregel, sinnvoll anpaßt. Sie muß, um mit Quantz zu sprechen, den Vortrag „leicht und fließend“ machen und darf die Bewegung nicht ungeschickt unterbrechen. Es wäre also zu unterscheiden zwischen essentieller, affektgebundener Artikulation, die eine Sache der Komposition ist, und akzidenzieller, spieltechnischer Artikulation, die eher in den Zuständigkeitsbereich des Ausführenden gehört. Wo sie bereits vom Komponisten vorgeschrieben ist, soll sie dem Spieler lediglich „in die Hand arbeiten“. Das gilt vor allem für die Bewegungsfiguren schneller Sätze, bei denen der „leichte und fließende“, aber auch der „mannigfaltige“ Vortrag besonders wichtig ist. Im konkreten Bachschen Werk wird man diese beiden Artikulationsprinzipien allerdings oft kaum trennen können. Sie greifen ineinander und sind dann nur Beschreibungsmodi für verschiedene Seiten derselben Sache. So ist zum Beispiel in den schnellen Sätzen der Bachschen Violinsoli der geschickte Bogenwechsel, der zugleich den Taktakzent berücksichtigt, bereits mitkomponiert. (Dazu im nächsten Beispiel.)

c) In allen Fällen hat man außerdem mit abgekürzter Notierungsweise zu rechnen. Eine einmal eingeführte Artikulationsfigur braucht nicht jedesmal wieder neu notiert zu werden. Teilbögen können durch Ganzbögen ersetzt werden, die dann dasselbe meinen. Es kommt aber auch vor, daß eine Figur zunächst unbezeichnet bleibt und die genaue Artikulation erst einer späteren Stelle des Satzes zu entnehmen ist. Es handelt sich dabei oft um akzidenzielle, spieltechnische Artikulation. Daß man sich die genaueren Angaben dann auch bei der Wiedergabe der vorausgehenden unbezeichneten Stellen zunutze macht, versteht sich von selbst.

d) Bisweilen beziehen wir, mangels der nötigen Erfahrung mit Bachs Schreibgewohnheiten, eine für Bach selbst eindeutige Bogensetzung auf die falschen Noten. Oberbögen stehen, besonders bei schneller Arbeit, oft zu hoch, sind seitlich verschoben oder so klein, daß man zunächst nicht weiß, ob sie für die ganze Notengruppe oder nur einen Teil zu gelten haben. Wollte man die Geltung der Bögen jeweils genau von ihrer Position abhängig machen, käme man zu völlig widersinnigen und willkürlichen Lösungen. Unterbögen sind meist nicht gleichmäßig gerundet, sondern mit einem feinen Strich nach links unten angesetzt und aus einer starken Verdickung heraus nach oben rechts weitergezogen. Sie beginnen oft zu weit rechts<sup>10</sup>:



Sie werden deshalb leicht fälschlich auf 2-4 statt auf 1-4<sup>7</sup> oder 1-3<sup>7</sup> bezogen. Hier ist also ein genaues Studium der Parallelstellen und des Kontextes besonders nötig. Oft genug verleitet diese Bachsche Schreibgewohnheit dazu, Tonwiederholungen im gebundenen Staccato, die Bach



aufzulösen.

e) Bisweilen ist man versucht, unterschiedliche Artikulation der gleichen Figur, besonders wenn sie bei einer späteren Parallelstelle auftritt, als intendierte Variation im Sinne einer „veränderten Reprise“ aufzufassen. Mit solchen Deutungen sei man vorsichtig. Denn in den besonders genau bezeichneten Reinschriften, zum Beispiel dem Autograph der Violinsoli, kann man solche Absicht – Variation der Parallelstellen durch andere Artikulation – nicht beobachten.

<sup>10</sup> Ein gutes Beispiel dafür findet man gleich auf der ersten Seite der Partitur der Johannes-Passion, P 28 (siehe Beilage zu NBA II/4 sowie BG 44, Bl. 26ff.).

Beispiel 2: Sonate Nr. 1 g-Moll für Violino Solo (BWV 1001),  
4. Satz: Presto

Quelle:

P 967, autographe Reinschrift der sechs Violinsoli von 1720. – Faksimileausgabe mit Nachwort von Wilhelm Martin Luther, Kassel 1950.

Neuausgabe der Sonaten und Partiten BWV 1001–1006: in NBA VI/1, hrsg. von Günter Haußwald (1958).

Die autographe Reinschrift hat Bach sehr genau bezeichnet. Der Grund dazu liegt in der Musik selbst: Sie ist ganz vom Instrument und seiner Spieltechnik her komponiert. Intendierte, das heißt mit den Motiven fest verbundene Artikulation und die Erfordernisse einer geläufigen Bogenführung, die im Abstrich zugleich die Taktschwerpunkte markiert, stimmen miteinander überein. Das gilt besonders für die schnellen Sätze: „leicht und fließend“ können sie nur dann vorgetragen werden, wenn der Bogenwechsel sich dem Verlauf der Figuren und dem Taktakzent bruchlos anpaßt. Die von Bach vorgeschriebenen Bögen ermöglichen dieses Spiel und sorgen zugleich für die nötige „Mannigfaltigkeit“. Man muß sie nur ernst nehmen. Ihre Geltung ist meist eindeutig, sie lassen sich auf den ersten Blick der richtigen Notengruppe zuordnen. Parallelstellen sind genauso sorgsam bezeichnet wie Primärstellen. Nur wenige Bögen fehlen. Der Editor kann Bachs Bogensetzung nahezu genau in die Ausgabe übernehmen, ohne viel zurechtrücken oder ergänzen zu müssen.

Unser Beispiel (Abbildung 1 und 2) zeigt das deutlich. Folgt man den Bögen so, wie sie vorgeschrieben sind, werden die zu immer neuen Figuren gruppierten durchlaufenden Sechzehntel nicht nur sinnvoll artikuliert, sondern auch der Taktanfang wird nahezu regelmäßig im Abstrich markiert. Die Bogenstriche im Takte ergeben jeweils eine gerade Zahl: 2, 4 oder 6. Wo diese Folge unterbrochen wird, etwa bei den Ganztaktbogen T. 75–80, bei 85–86 oder bei den taktübergreifenden Bindungen 117–121, mündet die Bewegung am Ende doch wieder richtig mit Abstrich auf Taktbeginn ein.

Die Konsequenz, mit der Bach die „Abstrichregel“ zu beachten scheint, bringt den Herausgeber nun allerdings überall dort in Schwierigkeit, wo Bachs Bezeichnung gegen diese Regel verstößt. Hier zum Beispiel T. 32 bis 33. Wird der auf dem zweiten Sechzehntel von T. 32 beginnende Bogen, der im Autograph noch im selben Takt endet, nicht bis zur ersten Note des folgenden Taktes weitergeführt, so kommt man T. 36 bei der nun wieder regelmäßig zu betonenden Zweitaktfigur mit Aufstrich an. Hat Bach sich hier versehen oder will er die erste Note von T. 33 ausdrücklich mit einem eigenen Bogenstrich markiert wissen, wobei er es dann dem Spieler überläßt, T. 36ff. wieder in den Abstrichtakt hineinzuführen? Da der Effekt dieses „Perpetuum mobile“ wesentlich auf seiner konsequent variierten, aber immer wieder in den Abstrichtakt einmündenden Artikula-

*Voliana*

5

14

23

Abbildung 1: P 967, Bl. 3<sup>v</sup>

The image displays a page of handwritten musical notation for a piece identified as P 967, Blatt 4r. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number: 32, 41, 49, 58, 66, 74, 82, 91, 101, 111, 119, and 128. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. It includes numerous slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is characteristic of 18th-century manuscript notation.

Abbildung 2: P 967, Bl. 4<sup>r</sup>

tion beruht, halte ich Bachs Notierung T. 32/33 für ein Versehen und würde den Bogen deshalb bis zur ersten Note T. 33 durchziehen.

Die Kenntnis der Abstrichregel erleichtert es, Bachs Legatobögen richtig zu lesen. Der Text der NBA, der Bachs Artikulation der Violinsoli insgesamt zutreffend wiedergibt, ist im vorliegenden Satz wie folgt zu ändern: T. 102: der Bogen endet mit der fünften Note. T. 118 und 120: die jeweils zweite Note (es" bzw. d") ist ungebunden. Aus Bachs Autograph geht diese Lesung, mit der zugleich die Abstrichregel beachtet wird, deutlich hervor.

Diese letzte Stelle, T. 117ff., zeigt im übrigen eine intervallische Artikulationsregel: Im gleichen Melodiegang schließen sich Sekundfortschreitungen oft im Legato zusammen, während „springende Intervalle“ ungebunden bleiben. Die vorausgehenden Dreiklangsbindungen T. 113 und 115, bei denen die Sekundgänge ungebunden bleiben, gehorchen einer anderen Regel. Hier hat der Bogen (vornehmlich bei Akkordbrechungen) den Taktakzent zu markieren und den Außenstimmensatz hervorzuheben.

Ähnliche Übereinstimmung zwischen Bogensetzung und Markierung des Taktanfangs im Abstrich findet sich nicht nur in den meisten schnellen Sätzen der Violinsoli, sondern auch in vielen Sätzen langsamer oder gemäßiger Bewegung. Im langsamen Zeitmaß und bei melodischen Einschnitten kann der Spieler selbst und unauffällig den Bogenstrich mit dem Taktakzent in Übereinstimmung bringen: durch Wiederholung des Abstrichs bei der betont einsetzenden Note oder Notengruppe. Bei solchen Sätzen brauchte Bach deshalb mit seiner Bezeichnung nicht so konsequent zu verfahren wie bei den schnellen Sätzen. Der Geiger war gewohnt, den Takt im Abstrich zu beginnen. Damit wurde der Taktschwerpunkt auf die einfachste und natürlichste Weise betont, zugleich war damit ein Regulativ für einheitliche Stricharten im chorischen Zusammenspiel gefunden. Daher einige kurze Bemerkungen zu dieser „Abstrichregel.“

„Die erste den Tact ohne Pausen oder Sospir anfangende Note, sie gelte was sie wolle, soll allezeit hinab gezogen werden.“ Georg Muffat nennt das 1698 die vornehmste und unentbehrliche Generalregel der Lullisten und gibt zahlreiche Beispiele für ihre Anwendung bei verschiedenen Taktarten und Figuren.<sup>11</sup> Daß sie nur auf die französische Schule und die Tanzcharaktere ihrer Musik beschränkt geblieben wäre, ist unwahrscheinlich, denn sie entspricht den natürlichen physiologischen Bedingungen der Bogenführung bei einer Musik, deren Rhythmus sich dem „Akzentstufentakt“ einordnet. Wenn sich Francesco Geminiani in seiner Violinenschule von 1751 scharf gegen diese französische Regel wendet, so gilt das ihrer allzu schematischen Anwendung, mit der besonders kantable Sätze in Exerzierübungen verwandelt werden. Auch kündigt sich bei ihm bereits

<sup>11</sup> G. Muffat in der Vorrede zum „*Florilegium secundum*“, Passau 1698; Neudruck in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. II/2, S. 21ff.



Beispiel 3: „Cum Sancto Spiritu“ aus dem Gloria der h-Moll-Messe (BWV 232)

Quellen:

A: P 180, autographe Partitur der Missa von 1733. – Faksimileausgaben Leipzig 1924 sowie Kassel 1965 (mit Nachwort von Alfred Dürr).

B: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2405 D 21, Aut. 2, großenteils autographe Stimmen der Missa von 1733.

C: P 1145, autographe Partitur der „Gloria-Kantate“ BWV 191.

Neuausgabe der Messe: NBA II/1, hrsg. von Friedrich Smend (1954).

Neuausgabe der Kantate: in NBA I/2, hrsg. von Alfred Dürr (1957).

Es geht um die flüchtige und widersprüchliche Artikulation der Instrumente, die die langen, in Sechzehntelsequenzen auf- und absteigenden „Gloria“- und „Amen“-Melismen der Chorstimmen im Unisono stützen: T. 21 ff., 86 ff. usw. Friedrich Smend macht im Krit. Bericht NBA II/1, S. 319 ff. auf diese Widersprüche aufmerksam. In Abbildung 3 habe ich

*Unklare und widersprüchliche Artikulation (Cum Sancto Spiritu, Takt 20 ff.)*

*Partitur:*

Oboe I (+ Cl. I) 20 21 22 23 24 25

Oboe II (+ Cl. II) 20 21 22 23 24 25

Violine I 20 21 22 23 24 25

*Stimmen:*

El. Tenor I 21 22 23 24 25

El. Tenor II 20 21 22 23 24 25

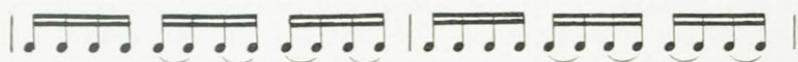
Horn I 20 21 22 23 24 25

Horn II 20 21 22 23 24 25

Violine II 20 21 22 23 24 25

Abbildung 3

für T. 20ff. die entsprechenden Ausschnitte aus der Partitur und den Dresdner Originalstimmen (die betreffenden Abschnitte sind sämtlich autograph) zusammengestellt. Wie ist die zunächst widersprüchlich erscheinende Artikulation gemeint? Offenbar stehen ähnlich wie bei unserm 1. Beispiel (2. Satz des 5. Brandenburgischen Konzerts) Ganzbögen an Stelle von Teilbögen, nachdem die paarige Bindung zunächst einmal deutlich eingeführt worden ist. Die weitere Bezeichnung kann auch ganz unterbleiben. Noch genaueren Aufschluß gibt die Hauptstimme der 1. Violine, T. 87–89 (T. 86 ist unbezeichnet), 102–104 (101 unbezeichnet), 117–121; ebenso auch 2. Violine 92–94, Viola 96–99 (dort versehentlich Teilbögen auch auf der ersten Sechzehntelgruppe von 99): die Sequenzkette ist dort klar und deutlich



usw.

artikuliert. Die erste Sechzehntelgruppe im Takt non legato, die zwei weiteren paarig gebunden. Auf diese Weise bekommt das Melisma rhythmische Kontur. Die Taktschwerpunkte werden betont. Offenbar will Bach dem an solchen Stellen üblichen „Enteilen“ der Instrumente entgegenarbeiten – ein Verfahren, dessen sich auch der heutige Dirigent gern bedient, um den Zusammenhalt der Stimmen bei rhythmisch gleichförmigen Partien zu sichern. Die Streicher geben den Akzent. Ob Flöten und Oboen ebenso artikulieren, ist dabei weniger wichtig. Der in Abbildung 3 mitgeteilte Stimmenauszug für T. 20ff. legt gleiche Artikulation wie die 1. Violine nahe. Die weiteren Stellen lassen eher auf Ganzbögen (auch beim ersten Taktviertel) schließen.

In der spärlich bezeichneten Partitur der späteren Parodie, dem „Sicut erat“ der Quelle C, verfährt Bach mindestens an einer Stelle konsequenter (die Stimmen dazu sind nicht erhalten). T. 94 (entspricht T. 87 der parodierten Vorlage) sind Oboen und 1. Violine einheitlich nach dem oben angegebenen Muster artikuliert. Das ist um so ernster zu nehmen, als die Vorlage an dieser Stelle keine Bögen setzt. Die richtige Strukturierung solcher Figuren durch angemessene Artikulation gehörte offenbar zu den Selbstverständlichkeiten der damaligen Musikpraxis.

Die weiteren Nutzenwendungen aus diesen Beispielen wird der Editor wie der Praktiker selbst ziehen können. Sie betreffen auch jene Werke und Originalstimmen, die uns nur von Kopistenhand überliefert sind. Sie können auch dort eine Handhabe zur richtigeren Deutung flüchtig gesetzter Bögen bieten. Jedoch sei davor gewarnt, aus der Artikulation eine eigene Wissenschaft zu machen: Aus der Nebensache soll keine Haupt-

sache werden. So wichtig artikulatorische Konsequenz für den Herausgeber auch sein mag und so sehr sie dem Spieler in die Hand arbeiten kann: es hat wenig Sinn, sich im Einzelfall darüber zu streiten, ob etwa zwei oder vier Noten zu binden sind. Das mögen auch Bach und seine Spieler unterschiedlich gehandhabt haben. Vielmehr gilt es, den Zusammenhang zu erkennen, der zwischen Komposition und Spieltechnik besteht und für den die sinngemäße und natürliche Artikulation ein Indiz ist. Bei einem Komponisten, der nicht nur Organist und Kantor, sondern auch Violinist und Konzertmeister gewesen ist, lohnt sich das.