

## Das Ende des Bogens Eine Anmerkung zur barocken Artikulationspraxis

von Julia Severus, Berlin

Der vorliegende Beitrag soll auf zwei Aspekte barocker Artikulation hinweisen, die miteinander zusammenhängen und sowohl ein Artikulationszeichen als auch ein Artikulationsprinzip betreffen.

Die erste Anmerkung bezieht sich auf die Ausführung der letzten Note unter einem Legatobogen. Es gehört zu den Selbstverständlichkeiten der Aufführungspraxis, die jeweils letzte Note unter einem Bogen zu verkürzen. Diese Regel findet sich in allen wesentlichen Abhandlungen von Hermann Keller<sup>1</sup> bis hin zu Ludger Lohmann<sup>2</sup> und John Butt.<sup>3</sup>

Die zeitgenössischen Quellen sagen jedoch etwas anderes: Für die Tasteninstrumente definiert der Bogen, dass jede Note ihrem Wert gemäß ausgehalten wird, das heißt jede Note genau in dem Augenblick losgelassen wird, in dem die folgende angeschlagen wird. Eine unter einem Bogen stehende Note unterscheidet sich durch ihre unverkürzte Spielweise von einer unbezeichneten Note und einer als staccato bezeichneten, deren Werte um die Hälfte bzw. etwas mehr oder weniger verkürzt werden.

Friedrich Wilhelm Marpurg formuliert dies sehr präzise:

„Ein halber Bogen von einer Note zur andern, die nicht auf eben derselben Stufe steht, bedeutet, daß diese Noten geschleift werden sollen. Schleiffen aber heisset, den Finger von der vorhergehenden Note nicht eher aufzuheben, als bis man die folgende berührt.“<sup>4</sup>

Aus Marpurgs Beschreibung geht hervor, dass beide unter einem Bogen stehenden Noten bis zur jeweils nachfolgenden ausgehalten werden sollen. Es entsteht folglich keine Lücke zwischen der letzten Note unter einem Bogen und der ihr folgenden Note.

Carl Philipp Emanuel Bach beschreibt in anderen Worten den gleichen Sachverhalt:

„Die Noten, welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetztem Bogen an. Dieses Ziehen dauert so lange, als der Bogen ist.“<sup>5</sup>

Um jedes Missverständnis auszuschließen, erläutern sowohl Marpurg als auch Bach diejenige Artikulationsvariante, bei der die letzte Note unter dem Bogen verkürzt wird.

Marpurg schreibt:

„Findet es sich aber, daß von zweyen geschleiften Noten die letzte einen Punkt über oder unter sich hat [...], so wird solches gemacht wie bey Fig. 11 [Verkürzung der letzten Note um die Hälfte ihres Wertes] und dieses kann auf allen Clavieren ohne Unterschied gemacht werden.“<sup>6</sup>



<sup>1</sup> Hermann Keller, *Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel 1955, S. 36, als Erläuterung einer volltaktigen Zweierbindung in der *Matthäus-Passion*: „Das Abheben der unbetonten Note verstärkt das Gewicht der vorausgehenden Hauptnote.“

<sup>2</sup> Ludger Lohmann, *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, Regensburg 1990, S. 266: „Die letzte unter einem Bogen stehende Note ist zu verkürzen.“

<sup>3</sup> John Butt, *Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge 1990, S. 185: „These slurs for organ probably indicate a varied ‚articulated‘ legato in the ‚French‘ manner.“

<sup>4</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1754, Nachdr. d. 2. Aufl. v. 1765 Hildesheim 1970, S. 28.

<sup>5</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Nachdr. hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1992, 1. Teil, S. 125 f.

<sup>6</sup> Marpurg, S. 29.

C. P. E. Bach schreibt und illustriert zu der gleichen Variante Entsprechendes:

„[...] daß das Ende des Bogens nicht ausgehalten wird, weil man den Finger bald aufheben muß. Der Ausdruck [...] geht sowohl auf dem Flügel als Clavichorde.“<sup>7</sup>



Die Frage nach der Verkürzung der letzten Note unter einem Bogen ist deshalb von weiterreichendem Interesse, weil sie einen wesentlichen Aspekt der Diskussion um die Auf- bzw. Volltaktigkeit der Artikulation im Barock berührt. Erläutert sei dies am Beispiel Johann Sebastian Bachs.

Albert Schweitzer vertritt die – angesichts Bachs eigener Bezeichnungen – seither stets umstrittene These, dass Bachs Artikulation in der Regel auftaktig sein müsse, weil seine Motivik sehr häufig auftaktig ist (Schweitzer verwendet statt Artikulation noch den Begriff Phrasierung):

„Diese [auftaktige] Phrasierung ist bei Bach darum so verbreitet, weil seine Themen und Figuren auch da, wo es durch die Takteinteilung äußerlich nicht ersichtlich ist, gewöhnlich Auftaktcharakter besitzen.“<sup>8</sup>

Zu Recht wurde seither darauf hingewiesen, dass Bachs Artikulationsbögen in der Regel vor der betonten Zählzeit enden, auftaktige Artikulation also nicht ablesbar sei.<sup>9</sup> Als Illustration seien folgende typische Beispiele angeführt:



Beispiel 1: Kantate BWV 87 „Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen“, Satz 3, T. 8 (Ausschnitt Oboe da caccia)



Beispiel 2: Kantate BWV 206 „Schleicht, spielende Wellen“, Satz 5, T. 23 u. 30 (Ausschnitt VI. 1)



Beispiel 3: Kantate BWV 47 „Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden“, Satz 2, T. 27 (Ausschnitt VI. solo)



Beispiel 4: Italienisches Konzert BWV 971, Satz 1, T. 29–31

<sup>7</sup> C. P. E. Bach, 1. Teil, S. 127. Am Rande sei bemerkt, dass dies zum Teil auf einem Mißverstehen der „notes inégales“ beruhen mag. Abgesehen davon, daß die Gültigkeit der „notes inégales“ für deutsche Musik bis heute umstritten ist und die Definition ihrer Ausführung sich von Quelle zu Quelle unterscheidet, beschreiben die „notes inégales“ zwar eine Verkürzung der unbetonten Noten – jedoch eine Verkürzung zugunsten einer Verlängerung der betonten Noten. Das bedeutet, daß die unbetonten Noten später einsetzen, jedoch keineswegs früher aufgehoben werden.

<sup>8</sup> Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden <sup>3</sup>1963, S. 323.

<sup>9</sup> Siehe z. B. Josef Rainerius Fuchs, *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Johann Sebastian Bach* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 10), Tutzing 1985.

Realisiert man jedoch obige Regel, derzufolge der letzte Ton unter einem Bogen bis zur folgenden Note ausgehalten wird, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass ein Bogen, auch wenn er vor der betonten Zählzeit endet, nicht durch eine Zäsur von dieser abgetrennt ist. Die Zäsur besteht nach dem Staccato bzw. der unbezeichneten Note, nicht aber vor dem Staccato. Daher ist die Artikulation ebenso auftaktig wie das Motiv.

Weiterhin stellt sich die Frage, warum der Bogen in der Regel nicht bis zur starken Zählzeit durchgezogen wurde und diese zusätzlich mit einem Punkt versehen. Dies lässt sich für die Streicher und Bläser sehr einfach erklären. Für die Streicher ist es wesentlich schwieriger, eine Akzentuierung am Ende eines Bogens anzubringen als am Anfang. Es muss also, damit eine genügend große Deutlichkeit erreicht wird, ein Bogenwechsel vor der betonten Zeit stattfinden. Analoges gilt für die Bläser, bei denen der neue Ansatz, der Zungenschlag die Deutlichkeit erzeugt, die für eine Schwerpunktgestaltung notwendig ist.

Bei den Tasteninstrumenten erübrigt sich eine solche technische Erwägung. Da jedoch die Artikulation aus der Streicherpraxis entstanden ist, liegt es nahe, dass zunächst auch solche Notationsgepflogenheiten übernommen, die für die Tasteninstrumente keine eigentliche Bedeutung hatten.

Bei einer Folge von Bögen ist generell davon auszugehen, dass es sich hier um ein durchgehendes Legato handelt. Die Bögen haben hier die Funktion, Angaben zur Agogik und Dynamik, d. h. zur Intonation, zu machen. Der Begriff Intonation bezieht sich bei den Tasteninstrumenten selbstverständlich nicht auf die Festlegung der Tonhöhe, sondern auf die dynamisch-agogische Nuancierung einer Abfolge von Tönen.

Nun mag eingewendet werden, dass jeder Bogenwechsel im Barock eine gewisse Lücke bedingte. Wenn sich also ein Bogenwechsel zwischen der letzten Note des vorangehenden Taktes und der ersten Note des folgenden Taktes vollzog wie in den obigen Beispielen, so bedeutete dies stets eine Unterbrechung des Klangs. Diese Annahme widerlegen jedoch Quellen, auf die bereits David Boyden in seinem umfassenden Werk *Geschichte des Violinspiels*<sup>10</sup> hinweist und die ich noch um zwei weitere ergänzen möchte. Sie belegen, dass sich der Bogenwechsel im Hochbarock bereits unmerklich, quasi legato, vollzog.

Von Francesco Geminiani Spiel sowie von dem einiger anderer Violinvirtuosen der gleichen Tradition berichtet Hubert le Blanc 1740. Er gibt damit ein einzigartiges Zeugnis über den Wandel vom Détaché-Bogenstrich zur gleichsam nahtlosen Verbindung der Bogenstriche:

„[...] tels que ceux [coups d'archet] à l'Italienne, où l'Archet par le tiré et poussé, unis et liés, sans qu'on s'aperçoive leur succession, produit des roulades de Sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'un continuité, tels qu'en formoient les gosiers de Cossoni et Faustina. [...]“<sup>11</sup> (Übers.: [...] wie die italienischen Bogenstriche, bei denen dadurch, daß der Auf- und Abstrich miteinander verbunden und gebunden ist, ohne daß man den Übergang überhaupt bemerkt, Kaskaden von Tönen hervorbringt, die sich unendlich fortsetzen wie jene, die die Kehlen der Cossoni und Faustina hervorbringen. [...])

Auch Leopold Mozart steht in der italienischen Tradition der langen Bogenstriche:

„[...] man muß sich gleich anfangs an einen langen, unabgesetzten, sanften und fließenden Bogenstrich gewöhnen.“<sup>12</sup>

„[...] Man muß also den Bogen von der Stärke so in die Schwäche führen, daß alle Zeit ein guter, gleicher, singbarer und, so zu reden, runder und fetter Ton gehöret wird [...]“<sup>13</sup>

Mozart verdeutlicht die Bedeutung der kantablen Verbindung der Bogenstriche noch einmal und weist dabei auf den Gesang als Vorbild hin:

<sup>10</sup> David Dodge Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971, S. 444 f.

<sup>11</sup> Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de Virole contre les entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncel*, Amsterdam 1740, S. 23 f.

<sup>12</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Nachdr. der 3. Aufl. von 1787, Leipzig 1956, S. 57.

<sup>13</sup> Mozart, S. 103.

„Zur Gleichheit und Reinlichkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer absetzet und ändert. Ein Singer, der bey ieder kleinen Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonder vortragen wolle, würde unfehlbar iedermann zum Lachen bewegen. Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemals einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern. Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentalisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß? Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, [...] bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violine zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden [...].“<sup>14</sup>

Bei Friedrich Agricola findet sich folgender Hinweis zum Atemholen, der ebenfalls auf auftaktige Artikulation schließen lässt:

„Es wird nicht nöthig seyn zu sagen, daß man bey einer Pause, oder nach einer langen Note, am bequemsten Athem holen könne. Wo aber keine Pausen oder lange Noten sind, da muß man dieses allemal nach der anschlagenden, nicht aber nach der durchgehenden Note thun. Folglich darf man nicht nach der letzten Note des Tacts, oder eines Haupttheils desselben, wenn sie nämlich nicht länger als die vorhergehenden und folgenden, dem Athem schöpfen, sondern man muß allemal die anschlagende des folgenden Tacts mit dazu nehmen, und alsdenn erst Luft einziehen.“<sup>15</sup>

Um den Kreis zu schließen: So umstritten seine These zur Auftaktigkeit bachscher Artikulation sein mag, letztlich hat Albert Schweitzer, ohne irgendeinen Beweis dafür zu bringen, ja entgegen der Notation in den Quellen, doch in gewissem Sinne Recht gehabt.

<sup>14</sup> Mozart, S. 108 f.

<sup>15</sup> Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, Nachdr. hrsg. von Erwin R. Jacobi, Celle 1966, S. 141 f.

## Anmerkungen zu den Klavierkompositionen im ersteigerten „Reisealbum Deutschland – Italien 1839/40“ von Fanny Hensel

Von Katrin Seidel, Leipzig

Am 13. November 1999 meldete die *Berliner Morgenpost*: „Berlin. Das lange verschollen geglaubte italienische Reisealbum von Fanny Hensel, der Schwester des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy, wird jetzt in Berlin versteigert. Mit einem Katalogpreis von 80.000 Mark ist es das teuerste Stück der am Dienstag beginnenden Herbstauktion der Autographenhandlung J. A. Stargardt.“<sup>1</sup> Das von „einem bisher Unbekannten“<sup>2</sup> angebotene *Reisealbum* konnte am 17. November 1999 schließlich das Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur Ms. 163 in seinen Besitz nehmen.<sup>3</sup> Der Öffentlichkeit wurde diese bedeutende Erwerbung jedoch erst im Januar 2000 bekannt gegeben.<sup>4</sup>

Das *Reisealbum* umfasst sieben Klavierstücke und elf Vokalwerke (Lieder, Duette und Quartette), insgesamt also 18 Kompositionen der älteren Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy, die 1805 in Hamburg geboren wurde und 1847 in Berlin verstarb. Es kündigt von dem wohl eindrucksvollsten und prägendsten Erlebnis in Fanny Hensels Biographie – von ihrer

<sup>1</sup> *Berliner Morgenpost* 13.11.1999, Feuilleton.

<sup>2</sup> Martina Helmig, „Rückkehr einer Verschollenen. Notengrüße an Felix: Die Staatsbibliothek erwarb das Reise-Album von Mendelssohns Schwester Fanny“, in: *Berliner Morgenpost* 13.1.2000, Feuilleton.

<sup>3</sup> D-B, MA Ms. 163.

<sup>4</sup> Vgl. *Berliner Morgenpost* 10.1.2000, Feuilleton.