

ARTIKULATIONSBÖGEN IN DER FLÖTENMUSIK DES HOCHBAROCK

EIN BEITRAG ZUR INTERPRETATIONSLEHRE

„Jedoch sei davor gewarnt,
aus der Artikulation eine eigene Wissenschaft zu machen:
Aus der Nebensache soll keine Hauptsache werden.“
Georg von Dadelsen

Die Wiederentdeckung der Musik der Barockzeit brachte in unserem Jahrhundert ein neues Bewußtsein für den Aufführungsstil hervor. Anfangs standen die Verzierungslehre und die Artikulation¹ als vermeintlich wichtigste Aspekte im Zentrum der Überlegungen. Im Bereich der Artikulation beschränkten sich die Melodieinstrumentenspieler meist auf das, was man direkt aus dem Notentext glaubte erkennen zu können, nämlich die Alternative „legato“ oder „non legato“. Danach wurden dann sukzessive historische Techniken zur Differenzierung des Non-Legato (im Sinne von „nicht gebunden“)² für die musikalische Praxis entdeckt, also z. B. unterschiedliche Artikulationssilben für Blasinstrumente und alte Strichtechniken für Streicher. In beiden Phasen der Wiederentdeckung des historischen Aufführungsstils wurde der Anwendung des Legato wenig Beachtung geschenkt: Zuerst, weil man in der Zeit der Anti-Romantik und des Urtextglaubens davor zurückschreckte, nicht authentische Bögen hinzuzufügen, und später, weil man die alten Differenzierungsmöglichkeiten im Bereich des Non-Legato wiederentdeckt hatte und damit das Legato als extrem und undifferenziert abqualifizieren zu müssen glaubte. Vor dem Hintergrund dieser Tendenzen scheint es sinnvoll, den Stellenwert, den das Legato innerhalb der

historischen Artikulationstechnik der Melodieinstrumente einnimmt, genauer zu untersuchen. Im Zentrum dieser Betrachtung soll dabei die solistische Musik für Flöteninstrumente stehen.³ Weil im Hinblick auf die Artikulationsbezeichnungen kein prinzipieller Unterschied zwischen der Blockflöten- und der Querflötenmusik des Hochbarock festzustellen ist, wird das Repertoire beider Instrumente im folgenden zusammengefaßt. Stilistisch soll der Schwerpunkt auf dem sogenannten vermischten Stil liegen, also auf Werken jener Komponisten, die gleichermaßen von italienischen wie französischen Einflüssen geprägt waren. Dabei wurde auch berücksichtigt, daß sowohl italienische wie französische Musiker Werke im vermischten Stil geschrieben haben.

Die zentrale Bedeutung der Artikulation für den musikalischen Vortrag der Musik des 18. Jahrhunderts wird besonders deutlich von Carl Philipp Emanuel Bach⁴ dargelegt:

„Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellt. Man hat also beym Vortrage darauf zu sehen, daß diese Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio in Obacht genommen werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht



„The Newest Method for Learners on the German Flute“, London 1731

angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affekt eines Stückes hat. [...] Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affekt eines Stückes zu erlangen, und in Ermangelung der nötigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurteilen, ob sie geschleift oder gestossen u.s.w. werden sollen, ingleichen, was bey Anbringung der Manieren in Acht zu nehmen ist, thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl einzelne Musicos als ganze Musickübende Gesellschaften zu hören.“ Ähnliches äußert auch Johann Joachim Quantz: „Die geschwinden Passagien müssen vor allen Dingen im Allegro rund, proper, lebhaft, artikuliert, und deutlich gespielt werden. [...] Auf der Flöte muß man mit der Zunge bald hart, bald weich stoßen; nachdem es die Arten der Noten erfordern.“⁵ Er stellt auch den Zusammenhang der Artikulation mit der Phrasierung klar, wenn er ausführt:

„Man bemühe sich also, vollkommen einsehen und begreifen zu lernen, was einen musikalischen Sinn ausmache, und folglich zusammenhängen müsse. Man hüte sich ebenso sorgfältig, das, was zusammengehört, zu zerrennen; als man sich in Acht nehmen muß, das, was mehr als einen Sinn in sich begreift, und folglich von einander abzusondern ist, kettenweis zusammen zu hängen: denn hierauf kommt ein großer Theil des wahren Ausdrucks in der Ausführung, an.“⁶

Die Artikulation ist also vom Affekt einer Melodie und ihrer Phrasierung abhängig. Ein sehr weitreichender Einfluß geht jedoch auch von der Melodiebildung aus. Die Artikulationslehren für Blasinstrumente aus der Renaissance- und Frühbarockzeit⁷ orientieren sich stark an der Intervallstruktur: Diatonisches wird dichter und weicher artikuliert als Sprünge. Diese Differenzierung von Schritt und Sprung findet sich gleichzeitig in der Satzlehre wieder, speziell in der Dissonanzbehandlung. Solange die traditionelle Satzlehre im 18. Jahrhundert gepflegt wurde („Stile antico“), waren auch die Grundsätze der alten Artikulationslehre lebendig. Noch Quantz artikuliert Schritte mit *di* (also weicher und breiter) und Sprünge mit *ti* (also härter und kürzer).⁸ Einen Hinweis auf Differenzierungsmöglichkeiten innerhalb dieses Systems bietet Quantz in seinen *Solfeggi* mit der Anweisung „nach proportion der Intervallen mehr oder weniger gestossen“.⁹ Obwohl diese Differenzierung ein zentraler Bereich der barocken Artikulationstechnik ist, soll es im folgenden um die grundsätzlichere Entscheidung Binden oder Stoßen gehen. Innerhalb der Blasinstrumenten-Artikulationslehre des 16. und 17. Jahrhunderts nimmt das Legato eine Sonderstellung ein.

Martin Agricola (1529/1545)¹⁰ kennt zwar das Legato, hält es aber für eine eher volkstümliche Spielweise:

„Zum letzten soltu vleissig drauff lauren/ das du die pfeiff nicht blest wie die Pauren/Mit der zung alle noten applizier/Es gehen auff ein Schlag acht oder vier.“

Sylvestro Ganassi beschreibt das Legato 1535 als eine Art der Tonerzeugung ohne Artikulationssilben („lingua di testa“)¹¹: „Hierbei wird der Atem von den Lippen geformt und fließt zwischen ihnen hindurch.“¹² Girolamo della Casa¹³ spricht 1584 von der „Lingua morta“, also von der „toten Zunge“, was eindeutig abwertend zu verstehen ist, weil Lebendigkeit und „sprechender“ Ausdruck die Ideale waren. Bezeichnend ist auch, daß keine der Quellen des 16. Jahrhunderts Vorschläge zur Anwendung des Legato enthält. Erst im 17. Jahrhundert gibt es Hinweise auf gebundene Zweiergruppen (Girolamo Fantini¹⁴ und Bartolomeo Bismantova¹⁵) sowie gebundene Verzierungen (Marin Mersenne¹⁶).

Auch in der französischen Artikulationslehre des frühen 18. Jahrhunderts, die uns durch Jean-Pierre Freillon-Poncein¹⁷ und Jacques-Martin Hotteterre¹⁸ überliefert ist, wird im Normalfall jede Note mit einer eigenen Silbe artikuliert. Das Legato ist die Ausnahme und kommt primär bei diatonischen Zweier- und Vierergruppen vor. Längere Bögen sind selten und fast nur in improvisatorischen Stücken oder in Sätzen mit ausgeschriebenen Verzierungen zu finden.¹⁹

In der Flötenmusik des vermishten Stils bekam das Legato durch die Einflüsse der italienischen Violinmusik der Zeit um 1700 eine größere Bedeutung.²⁰ Bezeichnenderweise ist es im Umfeld der italienischen Violintechnik auch ausgiebig in den Flötenstimmen zu finden, so z. B. bei Pietro Locatelli, Francesco Barsanti, aber auch bei Johann Sebastian Bach. Dagegen korrespondieren starke französische Einflüsse immer auch mit einer geringeren Verbreitung des Legato, so z. B. bei Johann Joachim Quantz. In einem Bereich gibt es jedoch eine stilübergreifende Praxis: Sowohl wesentliche (französische) als auch willkürliche (italienische) Verzierungen wurden gebunden ausgeführt. Am besten kann das anhand von Corelli's *Graces* der Violinsonaten op. 5 und Jacques-Martin Hotteterres *Avertissement* zur *Nouvelle Edition* seiner Suiten op. 2 studiert werden. Ausführliche Schulwerke für Holzblasinstrumente aus dem primär italienisch geprägten Stilbereich sind nicht überliefert. Sie wurden wohl nie geschrieben, weil das Blasinstrumentenspiel dort keine zentrale Bedeutung hatte. Deshalb fehlt uns leider auch eine detaillierte Artikulationslehre für die Flötenmusik dieses Stilbereiches.

Für das Non-Legato dürfen wir wohl annehmen, daß auch noch nach 1700 in Italien, England und Deutschland eine differenzierte Artikulation mit verschiedenen Silben gebräuchlich war. Den Einsatz des Legato können wir anhand von genauer bezeichneten Werken dieses Stilbereichs studieren. Es liegt nahe, so nach den Prinzipien für den Einsatz von Bindungen zu suchen und danach unbezeichnete Stücke auszuarbeiten. Diesem Verfahren stellen sich allerdings mindestens drei Fragenkomplexe entgegen.

1 Als grafisches Symbol für das Legato galt im 18. Jahrhundert der Bogen. Folgende weitere Bedeutungen des Bogens müssen erkannt und vom Legatobogen unterschieden werden:

- „wenn zwei Noten in einer Linie, oder in einem spatio ober- oder unterhalb mit einem halben Circul [...] bezeichnet sind, und demnach nur als eine einzige Note betrachtet worden...“²¹, heute Haltebogen genannt,

- „Wenn über Noten die auf einerley Tone stehen, ein Bogen befindlich ist, [...] so müssen selbige durch das Hauchen, mit Bewegung der Brust, ausgedrückt werden. Stehen aber über solchen Noten zugleich Punkte, [...] so müssen diese Noten viel schärfer ausgedrückt, und, so zu sagen, mit der Brust gestossen werden.“ (Johann Joachim Quantz)²²

- Bögen bei Triolen. Obwohl Johann Mattheson feststellt, daß Triolen nur „durch die darüber oder darunter geschriebene 3 angedeutet“²³ werden, findet man diese häufig zusätzlich durch einen Bogen gekennzeichnet. Gelegentlich, besonders in Gebrauchshandschriften, entfällt auch die Ziffer, so daß der Bogen als einziger Hinweis auf die Triole übrig bleibt. Bögen bei Triolen können also, müssen aber nicht unbedingt Legatobögen sein.

- In Handschriften und Drucken des 18. Jahrhunderts erscheint als Zeichen für *prima* und *seconda volta* fast immer ein Bogen. Obwohl dieser Bogen offensichtlich nichts mit Artikulation zu tun hat, gibt es Neuausgaben, in denen dieser als Artikulationsbogen wiedergegeben wird.²⁴

In der Literatur des 20. Jahrhunderts wurde immer wieder bezweifelt, daß alle Artikulationsbögen des 18. Jahrhunderts als echtes Legato gedacht waren. Besonders häufig finden sich die Relativierungen von Bögen in der Literatur über die Blockflötenstimmen von Johann Sebastian Bach.²⁵ Für eine gestoßene Ausführung von Bindungen gibt es aber aus dem 18. Jahrhundert keinerlei Belege. Die Zweifel heutiger Spieler sind lediglich „historisch“ erklärbar als Folge der Legato-Feindlichkeit, die

von 1930 an immer wieder dokumentiert ist.²⁶ Diese entstand dadurch, daß viele Blockflötenpädagogen ausgebildete Pianisten (und nicht etwa Bläser) waren.

2 Inwieweit können bezeichnete Werke überhaupt als Muster für andere Stücke gelten? Seit Hermann Keller²⁷ dieses Verfahren für die Werke Johann Sebastian Bachs empfohlen hat, wird es allgemein angewendet, allerdings nicht immer stilistisch treffend und philologisch sorgfältig. Sehr viel differenzierter sehen es Georg von Dadelsen und zusammenfassend Josef Rainerius Fuchs in einer „Ausgangsbasis und Diskussionsgrundlage“: „Im Fall notierter Angaben hätten wir es einmal mit ‚komponierter Artikulation‘ zu tun, die im Rahmen der Komposition Bedeutung trägt. [...] Sie mißt bestimmten Tönen oder Motiven eine bestimmte Erscheinungsform zu, ist kompositions- und affektgebunden, unterstreicht die Bedeutung von Stimmen und Figuren, hilft den Charakter des Stückes zu verdeutlichen, ist gleichwohl für den Praktiker verbindlich. Dem wäre praktische, akzidentielle, spieltechnische Artikulation gegenüberzustellen“,²⁸ „die eher in den Zuständigkeitsbereich des Ausführenden gehört. Wo sie bereits vom Komponisten vorgeschrieben ist, soll sie dem Spieler ‚lediglich in die Hand arbeiten‘“. Einschränkung bemerkt Georg von Dadelsen: „Im konkreten Bachschen Werk wird man diese beiden Artikulationsprinzipien allerdings oft kaum trennen können.“²⁹

3 Oft scheinen Flötenstimmen inkonsequent oder nur unvollständig bezeichnet zu sein. Sind diese Eintragungen überhaupt authentisch? Gilt es nun, alle nach dem Prinzip der Analogie nötigen Bögen zu ergänzen und zu vereinheitlichen? Oder sind die Abweichungen Absicht? Wurden vielleicht vom Schreiber der Quelle nur die nötigsten, das heißt die ungewöhnlichen Bögen eingetragen, weil die anderen vom Spieler automatisch ergänzt wurden?

Trotz der unter 2. und 3. beschriebenen Vorbehalte sind Erkenntnisse zur Artikulation unbezeichneter Stücke nur auf dem Wege der Analogie zu gewinnen. Weil wir nicht mehr wie Quantz' Zeitgenossen eine authentische „musickübende Gesellschaft“ hören können, um unser Stilgefühl zu bilden, brauchen wir heute eine Interpretationslehre, die „Regeln“, also Normalfälle beschreibt – mindestens für die „EinsteigerInnen“ in die historische Musikpraxis.³⁰ Den Fortgeschrittenen können solche „Regeln“ helfen, die Besonderheiten einzelner Komponisten oder regionaler Traditionen einzuordnen.

BEISPIELE

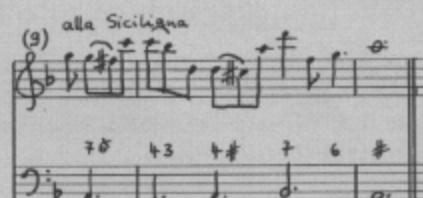
Die angedeuteten Fragen lassen sich meistens nicht grundsätzlich, wohl aber häufig für das Einzelwerk anhand der Quellen³¹ entscheiden. Es geht also darum, genau bezeichnete Werke zu finden, die exemplarisch für unbezeichnete andere Stücke sein können. Die folgenden Beispiele wurden entsprechend ausgewählt. Damit bei Bedarf leicht der Zusammenhang wieder hergestellt werden kann, wurde darauf geachtet, daß die Werke in praktischen Neuausgaben zugänglich sind. Obwohl bei der Zusammenstellung der Beispiele fast immer die Quellen herangezogen wurden, mußten die bibliographischen Angaben auf die Neuausgaben beschränkt bleiben. Als Ordnungsprinzip dient „eine Typologie der häufigsten Artikulationsfiguren“ (nach Georg von Dadelsen³²). Selbstverständlich kann es wegen des vorgegebenen Rahmens nur um die Andeutung eines Verfahrens, nicht aber um eine erschöpfende Behandlung des Materials gehen.

Zweierbindung

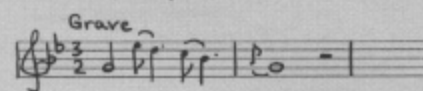
Die Zweierbindung gehört zu den ältesten nachweisbaren Formen des Legatos. Sie ist auf alle Fälle bei Vorhalten und ihrer Auflösung anzuwenden. „Man muß die Vorschläge mit der Zunge weich anstoßen; und wenn es die Zeit erlaubt, an der Stärke des Tones wachsen lassen; die folgende Note aber etwas schwächer dran schleifen. Diese Art der Ausführung wird Abzug genannt, und hat von den Italiänern ihren Ursprung.“³³ Dies gilt unabhängig davon, ob der Vorhalt als kleine oder normalgroße Note notiert ist oder vom Spieler hinzugefügt wird (NB 1–4). Im vermischten Stil erscheint die Zweierbindung häufig als diatonisch fallender „Seufzer“, verbunden mit dem Affekt von Trauer und Klage (NB 5 und 6). Quantz verbindet mit „geschleiften und nah an einander liegenden Intervalle(n) [...] das Schmeichelnde, Traurige und Zärtliche“.³⁴ Ersteres wird besonders durch die wiederholte aufsteigende Zweierbindung ausgedrückt (NB 7 und 8). Zweierbindungen bei diatonischen Fortschreitungen finden sich häufig in langsamen Sätzen (NB 9 und 10). Bei größeren Sprüngen können Zweierbindungen besonders ausdrucksvoll sein (NB 11). Weniger an Affekte gekoppelte und damit mehr praktische, akzidentielle, spieltechnische Zweierbindungen finden sich in schnellen Sätzen (NB 12).

In Beispiel 13 rechnet der Komponist wohl mit einer sinngemäßen Ergänzung (punktiert eingetragen).

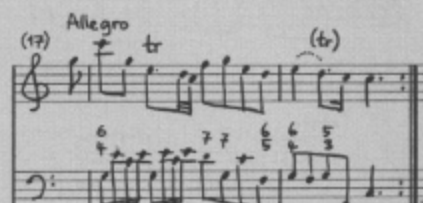
Die Beispiele 14 bis 16 sind im Original unbezeichnet. In Analogie zu den bezeichneten Stücken werden für sie die



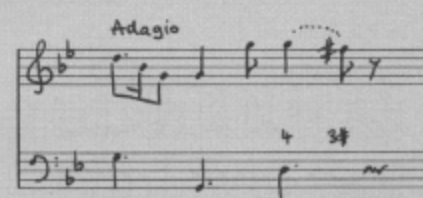
1. G.F. Händel: Sonate F-Dur op. 1/11, HWV 369, 3. Satz (Microprint)



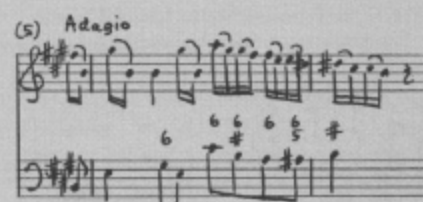
2. G.Ph. Telemann: Fantasia XII, 1. Satz (Musica Rara)



3. G.F. Händel: Sonate a-Moll op. 1/4, HWV 362, 2. Satz (Microprint)



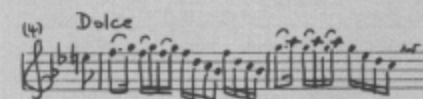
4. P.B. Bellinzani: Sonata op. 3/4, 1. Satz (Spes)



5. G.Ph. Telemann: 2. Methodische Sonate, 1. Satz (Bärenreiter)



6. J.D. Braun: Lamenterole (Spes)



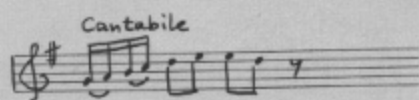
7. G.Ph. Telemann: Sonate B-Dur (Essercitii Musici), 1. Satz (Pelikan)



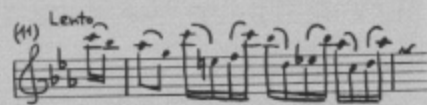
8. J.S. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 4, 2. Satz (Bärenreiter)



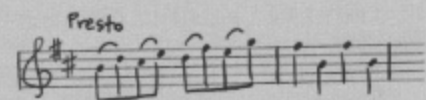
9. J.S. Bach: Triosonate G-Dur BWV 1038, 1. Satz (Peters)



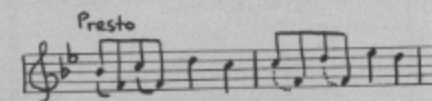
10. G.Ph. Telemann: 6. Methodische Sonate, 1. Satz (Bärenreiter)



11. G.B. Bononcini: Divertimento da camera VI, 1. Satz (Schott)



12. G.Ph. Telemann: 7. Methodische Sonate, letzter Satz



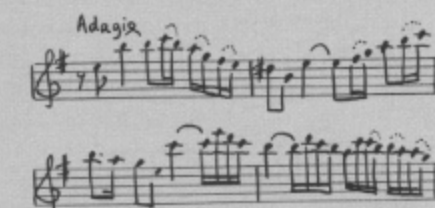
13. P.B. Bellinzani: Sonate op. 3/1, 2. Satz



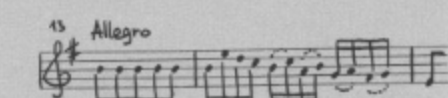
14. G.Ph. Telemann: Sonate f-Moll (Getreuer Musikmeister), 4. Satz (Amadeus)



15. A. Vivaldi: Concerto per Flautino PV 78, 1. Satz (Musica Rara)



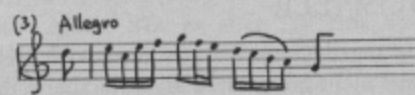
16. L. Mercy: Sonate op. 2/4, 1. Satz (ZenOn)



17. J.S. Bach: Sonate e-Moll BWV 1034, 4. Satz (Breitkopf)



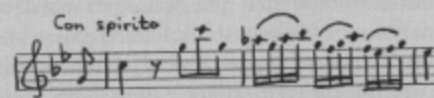
18. F. Mancini: Sonate I d-Moll, 1. Satz (Bärenreiter, HM)



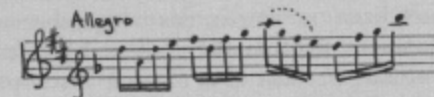
19. F. Barsanti: Sonate II C-Dur, 2. Satz (Bärenreiter, HM)



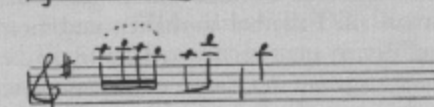
20. C.Ph.E. Bach: Sonate e-Moll Wq 124, 2. Satz (Amadeus)



21. G.B. Bononcini: Divertimento da camera VI, 2. Satz (Schott)



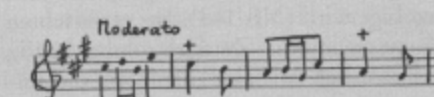
22. G.Ph. Telemann: Konzert D-Dur/F-Dur, 2. Satz (Leuckart; Bärenreiter HM)



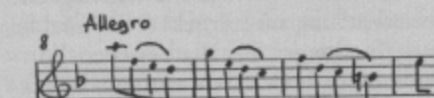
23. L. Mercy: Sonate op. 2/4, 2. Satz (Zen On)



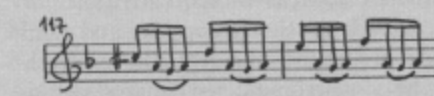
24. G.Ph. Telemann: 7. Methodische Sonate h-Moll, 5. Satz



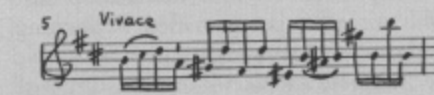
25. G.Ph. Telemann: Fantasia X, 3. Satz (Musica Rara)



26. G. Sammartini: Concerto F-Dur, 1. Satz, T. 8 (Microprint)



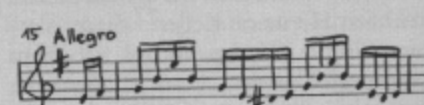
27. G. Sammartini: Concerto F-Dur, 1. Satz, T. 11739



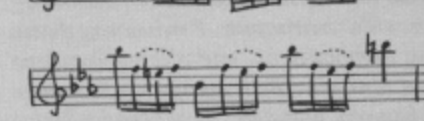
28. G.Ph. Telemann: Fantasia III



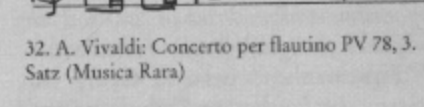
29. G.Ph. Telemann: Doppelkonzert e-Moll, 1. Satz (Bärenreiter, HM)



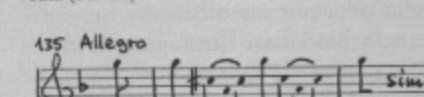
30. J.S. Bach: Sonate e-Moll BWV 1034, 2. Satz (Breitkopf)



31. G.Ph. Telemann: Sonate f-Moll (Getreuer Musikmeister), 2. Satz (Amadeus)



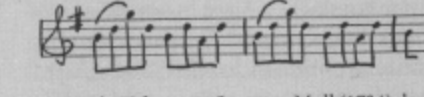
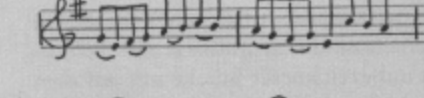
32. A. Vivaldi: Concerto per flautino PV 78, 3. Satz (Musica Rara)



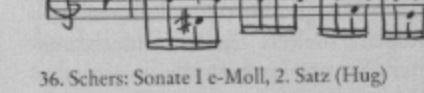
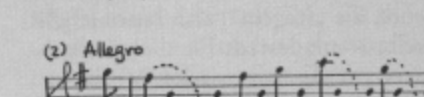
33. A. Vivaldi: Concerto per flautino PV 79, 1. Satz (Schott)



34. G. Sammartini: Concerto F-Dur, 1. Satz, T. 135



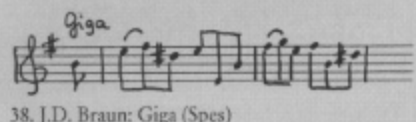
35. G.Ph. Telemann: Sonate e-Moll (1734), letzter Satz (UE)



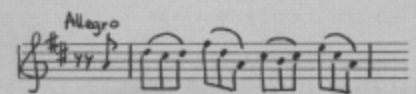
36. Schers: Sonate I e-Moll, 2. Satz (Hug)



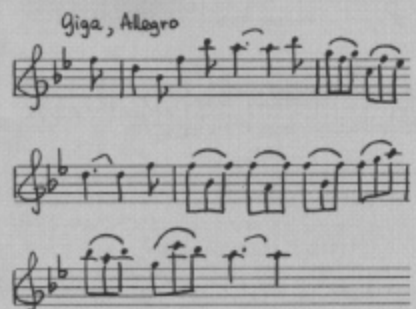
37. G.Ph. Telemann: Sonate F-Dur (Getreuer Musikmeister), 3. Satz (Amadeus)



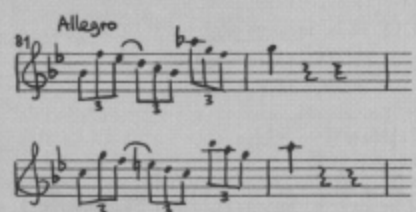
38. J.D. Braun: Giga (Spes)



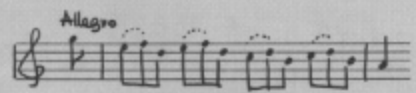
39. G.Ph. Telemann: 4. Methodische Sonate, 4. Satz



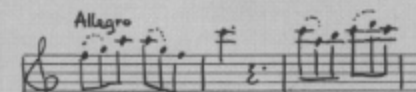
40. R. Valentine: 11. Sonate, letzter Satz (Editio Musica Budapest)



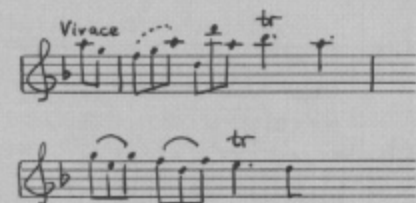
41. F. Barsanti: Sonate VI, letzter Satz



42. J.Ch. Pepusch: Sonate 1 C-Dur, letzter Satz (Peters)



43. F. Dieupart: Sonate VI, letzter Satz (Schott)



44. G.B. Bononcini: Divertimento da camera II, 2. Satz (Schott)

punktierten Bögen empfohlen. Denkbar sind auch primär spieltechnisch motivierte Zweierbindungen (NB 17).

Viererbindungen

Viererbindungen in langsamen Sätzen werden zur Verstärkung verschiedener Affekte herangezogen, z. B. dem „Amoroso“ (NB 18). In schnellen Sätzen sind sie meist mehr an der Melodiebildung als am Affekt orientiert. Sie dienen z. B. zur Verdeutlichung von diatonischen Passagen zwischen Sprüngen und arpeggierten Dreiklängen (NB 19 und 20).

In Beispiel 21, das für „Violino o Flauto“ bestimmt ist, sind die Viererbindungen sicher stark von der Bogentechnik geprägt. Sie verstärken die Betonung des Metrums. Auf die in Beispiel 22 und 23 gezeigten Literaturstellen können Viererbindungen übertragen werden.

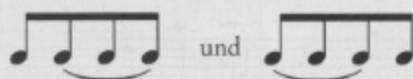
Zwei gebundene mit zwei gestoßenen Notenwerten

Einen besonderen Fall stellt die Kombination von zwei gebundenen mit zwei gestoßenen Notenwerten dar. Er kommt im vermischten Stil des Hochbarock äußerst selten vor, ist jedoch gelegentlich in Georg Philipp Telemanns Werken zu finden (NB 24). Denkbar wäre die sinngemäße Übertragung auf Beispiel 25, das ebenfalls im 3/8-Takt steht.

Die Ausführung längerer, schneller Passagen mit diesem Artikulationsmuster ist zwar spieltechnisch bequem, in älteren, vom Herausgeber bezeichneten Ausgaben auch häufig zu finden,³⁵ aber trotzdem untypisch für die Hochbarockzeit. Häufiger findet sich dieses Artikulationsmodell im empfindsamen, im galanten und im Mannheimer Stil.³⁶ In Mozarts Flötenkonzert D-Dur KV 314 und später bei François Devienne³⁷ wird es zum normalen „Strickmuster“.³⁸

Dreierbindungen bei Vierergruppen

Dreierbindungen bei Vierergruppen können in zwei Varianten vorkommen:



Die meisten Belege lassen sich für das Binden diatonischer Wechselnoten in Verbindung mit einem gestoßenen Sprung finden (NB 26–29).

Bei den Beispielen 30 bis 33 scheint die Übertragung dieses Artikulationsprinzips sinnvoll.

Gelegentlich treten auch gebundene Dreiklänge auf (NB 34 und 35).

Eine Übertragung ist bei Beispiel 36 denkbar.

Binden bei Dreiergruppen

Die Praxis des Bindens bei Dreiergruppen erscheint in den bezeichneten Stücken relativ schematisch. Die Ursache liegt wohl im einheitlich tänzerischen Grundcharakter der entsprechenden Taktarten 3/8, 6/8, 9/8 und 12/8. Die Notenbeispiele 37 und 38 zeigen Beispiele für Dreiergruppen im schnellen Tempo (Gigue-Charakter). Vollständig gebundene Dreiergruppen sind eher für Streichinstrumente typisch, jedoch gelegentlich auch in Flötenstimmen zu finden (NB 39 und 40). Ziemlich selten ist die in Notenbeispiel 41 gezeigte Artikulation. Denkbare Übertragungen zeigen NB 42 bis 45.

Die Artikulation bei Dreiergruppen im langsamen Tempo, also im Siciliano-Charakter, sind schwerer zu systematisieren. Die Quellen lassen keine eindeutige Entscheidung zu (NB 46–49). Selten ist allerdings der als Notenbeispiel 50 gezeigte Fall.

Sechsergruppen

Einige Beispiele für Bindungen bei Sechsergruppen zeigen NB 51 bis 54. Übertragungsmöglichkeiten veranschaulichen Notenbeispiel 55 und 56.

Schwerpunktsbindungen

Wenn Artikulationsmuster auf mehr als sechs Noten bezogen sind, handelt es sich meistens um Schwerpunktsbindungen. Sie verstärken schwere Taktzeiten und/oder markieren Harmoniewechsel (NB 57 und 58).

Über die Zählzeit hinausreichende Legatobögen

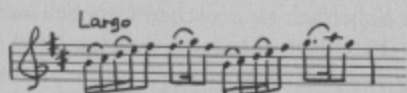
Eine besondere und relativ seltene Gruppe von Legatobögen sind die, welche über die Zählzeit hinausreichen. Im oben dargelegten Sinne von J.R. Fuchs sind diese Bögen meist „kompositions- und affektgebunden“, sie verdeutlichen also die Melodieführung und den Charakter der Figuren. Die Wirkung solcher Bögen ist der von Synkopen ähnlich (NB 59–63).

Diese Art der Bindung kommt in der Musik des 19. Jahrhunderts sehr viel häufiger vor als im 18. Jahrhundert. Mit der Ergänzung solcher über die Zählzeit reichender Bögen sollte deshalb sehr behutsam umgegangen werden (NB 64 und 65).

Ziel des hier angedeuteten Verfahrens ist es, für unbezeichnete Stellen oder Werke eine sinngemäße Artikulation zu finden. Es empfiehlt sich, zuerst nach einer „normalen“ Lösung zu suchen und sich die nur ausnahmsweise vorkommenden Artikulationsmuster für die Fälle extremer Af-



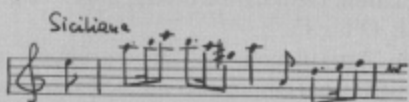
45. J.D. Braun: Giga (Spes)



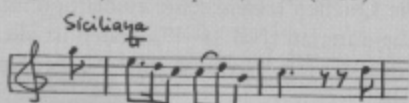
46. J.S. Weiß: Sonate D-Dur, 3. Satz (Hänssler-Carus)



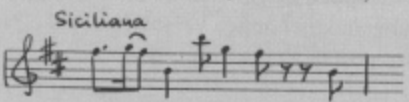
47. G. Cervetto: Sonate d-Moll op. 3/6, 1. Satz (Bärenreiter, HM)



48. J. Stanley: Sonate op. 4/1, 1. Satz (OUP)



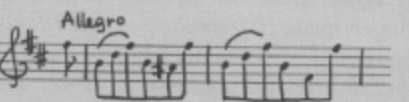
49. J. Baston: Concerto IV (Hänssler-Carus)



50. G.Ph. Telemann: 7. Methodische Sonate h-Moll, 1. Satz



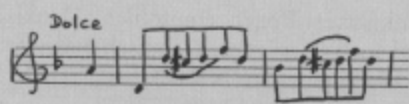
51. G.Ph. Telemann: 2. Methodische Sonate A-Dur, 2. Satz



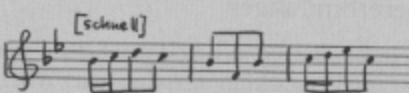
52. J.D. Braun: Invention



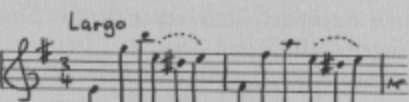
53. J.D. Braun: Minuetto



54. G.Ph. Telemann: Fantasia VI, 1. Satz



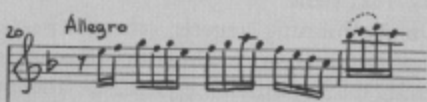
55. P.B. Bellinzani: Sonate op. 3/9, 2. Satz



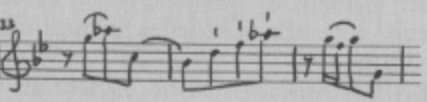
56. J.D. Braun: Largo



57. G.Ph. Telemann: 3. Methodische Sonate e-Moll, 2. Satz



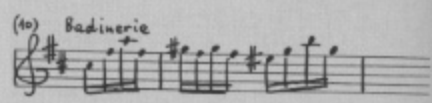
58. J.Ch. Pepusch: Sonate d-Moll, 2. Satz



59. G.Ph. Telemann: 1. Methodische Sonate, letzter Satz



60. F. Barsanti: Sonate II, 1. Satz



61. J.S. Bach: Suite h-Moll BWV 1067, letzter Satz



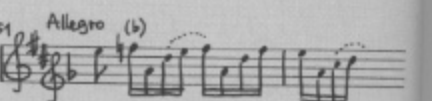
62. C.Ph.E. Bach: Sonate e-Moll Wq 124, 2. Satz



63. J.S. Bach: Sonate h-Moll BWV 1030, 1. Satz



64. A. Vivaldi: Concerto per Flautino C-Dur PV 79, 1. Satz



65. G.Ph. Telemann: Konzert D-Dur/F-Dur, 2. Satz

fekte vorzubehalten. Auf diese Weise kann die Artikulation – als eines von mehreren Gestaltungsmitteln – eine Basis für den lebendigen musikalischen Ausdruck bilden.

Anmerkungen

- ¹ „Artikulation bedeutet in der Sprache die deutliche Hervorbringung und Trennung der Laute, in der Musik die Bindung oder Trennung der Töne.“ Vgl. Hermann Keller: Artikel „Artikulation“ in: *MGG I*, Sp. 744
- ² Dieser Sammelbegriff darf nicht verwechselt werden mit dem Nonlegato als Grundartikulationsart zwischen Portato und Staccato.
- ³ Kantaten- und Oratorienpartien wurden ausgeklammert, weil deren Textbezug den Vergleich mit der Instrumentalmusik beeinträchtigt hätte.
- ⁴ *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Teil I*, Berlin 1753; Faksimile Leipzig 1978, S. 118 und 119 f.
- ⁵ *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; Faksimile der 3. Auflage Breslau 1789, Kassel und Basel 1953, S. 111 f.
- ⁶ ebenda, S. 76
- ⁷ Vgl. die zusammenfassenden Darstellungen: Petra G. Leonards: „Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Spieltechnik der Blasinstrumente vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Zeit“ in: *Ti-bia* 1/80, S. 1 ff. – Richard Erig: Artikulation der Blasinstrumente: Die „Lingue“, in der Einleitung zu: *Italienische Diminutionen*, Zürich 1979, S. 30 ff.
- ⁸ Johann Joachim Quantz: a.a.O., S. 64
- ⁹ *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz.*, nach dem Autograph erstmals hrsg. v. Winfried Michel und Hermien Teske, Winterthur 1978, S. 70
- ¹⁰ *Musica instrumentalis deutsch*, Wittenberg 1545, Neudruck Leipzig 1896, Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Jg. 24, Bd. 20
- ¹¹ *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535, Faksimile Bologna 1969
- ¹² ebenda, zit. in der Übers. der Neuausgabe von Hildemarie Peter, Berlin 1956, S. 14 f.
- ¹³ *Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584, Faksimile Bologna 1970
- ¹⁴ *Modo per imparare a sonare di tromba*, Frankfurt 1638, Faksimile Nashville 1972
- ¹⁵ Bruce Dickey/Petra Leonards/Edward H. Tarr: „Die Abhandlung über die Blasinstrumente in Bartolomeo Bismantovas ‚Compendio musicale‘ (1677): Übersetzung und Kommentar“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis II*, 1978, S. 143 ff.
- ¹⁶ *Harmonie universelle*, Paris 1636, Faksimile Paris 1965, Band 3, S. 274 f.
- ¹⁷ *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet*, Paris 1700, Faksimile Genève 1974
- ¹⁸ *Principes de la flute traversière*, Paris 1707; Faksimile der Ausgabe Amsterdam 1728 mit deutscher Übersetzung von Hans-Joachim Hellwig, Kassel o.J.
- ¹⁹ Vgl. Jacques-Martin Hotteterre: *L'Art de Préluider*, Paris 1719, Faksimile Paris 1989 und: Jacques-Martin Hotteterre: *Airs et Brunettes*, Paris o. J.
- ²⁰ Johann Gottfried Walther: Artikel „Legato“, in: *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Faksimile Kassel 1953, S. 359, bezieht das instrumentale Legato ausschließlich auf Streichinstrumente: „... instrumentaliter aber dergleichen gezogen, und mit einem Bogen-Strich absolvirt.“
- ²¹ Johann Gottfried Walther, ebenda
- ²² *Versuch einer Anweisung...*, S. 65
- ²³ *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile Kassel 1987, S. 167
- ²⁴ z. B. J. J. Quantz: Triosonate C-Dur, *Hortus Musicus* 60, 4. Satz, T. 36
- ²⁵ z. B. Linde Höffer von Winterfeld: *Blockflötenstudien, Heft 2, Aus den Kantaten Joh. Seb. Bachs*, Hamburg 1959, und Hartmut Strebel, in: *J.S. Bach, Flöten-Repertoire*, Band IV, Frankfurt 1986
- ²⁶ z. B. Waldemar Wochl: *Blockflötenschule*, Kassel 1932, S. 7; Hans Ulrich Staeps: *Blockflöten-Legato* und in den *Blockflötenschulen* von Peter Heilbut
- ²⁷ Hermann Keller: *Die musikalische Artikulation, besonders bei J.S. Bach*, Diss. Tübingen 1925, S. 80: „Diese großartige Einbeitlichkeit von Bachs Tonsprache ist es aber, die erlaubt, die Artikulation der bezeichneten Werke auch auf die unbezeichneten anzuwenden.“
- ²⁸ Josef Rainerius Fuchs: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*, Neuhausen-Stuttgart 1985, S. 27
- ²⁹ Georg von Dadelzen: „Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation“ in: *Bach-Jahrbuch* 1978, S. 103
- ³⁰ Vgl. dazu Jean-Claude Veilhan: *Die Musik des Barock und ihre Regeln*, Paris 1977/1982, besonders S. 15 ff.
- ³¹ Meist sind die nötigen Details den praktischen Neuausgaben nicht zu entnehmen.
- ³² a. a. O., S. 98
- ³³ a. a. O., S. 78
- ³⁴ a. a. O., S. 108
- ³⁵ z. B. im 4. Satz von Georg Philipp Telemanns Quartett d-Moll (*Tafelmusik* 1733, II/2), hrsg. v. Max Seiffert in Breitkopf & Härtels Kammermusik-Bibliothek Nr. 1910
- ³⁶ Ausführlicheres dazu bei Günther von Noé: *Der Vorschlag in Theorie und Praxis*, Wien 1986, S. 19 ff.
- ³⁷ *Nouvelle Méthode Théoretique et Pratique Pour la Flute*, Paris ca. 1794, Faksimile Florenz 1984, S. 8
- ³⁸ Vgl. Konrad Hünteler: „Untersuchungen am Notentext von W.A. Mozarts Flötenkonzert in D-Dur KV 314“, in: *Flöte aktuell* 2/94, S. 19
- ³⁹ Drei der Bögen wurden aus der unisono geführten Violine 1 entnommen.