

Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein.

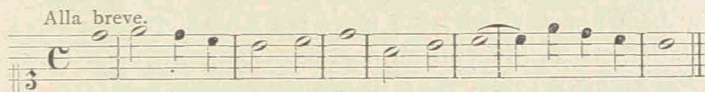
Von Prof. Andreas Moser (Berlin).

I.

Auf wenige seiner Instrumentalwerke scheint Bach gleich große Stücke gehalten zu haben wie auf die von ihm 1720 unter dem oben stehenden Titel in Köthen komponierten drei Sonaten und drei Suiten für die unbegleitete Geige. Das geht schon daraus hervor, daß er einen erheblichen Teil derselben auch für andere Tongeräte eingerichtet hat. So besitzen wir eine von ihm wahrscheinlich noch in Köthen vorgenommene und nach *dmoll* transponierte Bearbeitung der Fuge der ersten Violinsonate für die Orgel, dann ein ebenfalls nach *dmoll* umgeschriebenes Klavierarrangement der ganzen zweiten Sonate, von dem Spitta („J. S. Bach“ I; S. 688) meint, obgleich es nicht in Bachs eigener Handschrift vorläge, bestünde doch wegen der hohen Meisterschaft der Bearbeitung kein Zweifel, daß sie vom Komponisten selbst herrühre¹⁾. Dann fährt der Bachbiograph, der jedoch zur Zeit, da er sein großes Werk

1) Kurz und bündig »Sonata per il Cembolo solo di Gioy. Seb. Bach« überschrieben, stammt das Manuskript aus dem Nachlaß von J. G. Mützel, der ein Schüler unseres Meisters war, und befindet sich nun auf der Berliner Staatsbibliothek. Im übrigen scheint die Fuge dieser Sonate in ihrer ursprünglichen Fassung den besonderen Beifall Matthesons gefunden zu haben, da er sie in seinem „Kern melodischer Wissenschaft als einem Vorläufer des vollkommenen Capellmeisters“ (Hamburg 1737; S. 147) als ein Musterbeispiel „des in dieser Gattung besonders glücklichen Bach Iedermann vor Augen legt.“

schrieb, noch nicht wußte, daß des Meisters Geigen soli schon 1720 vollendet waren, fort: „Verwickeltere Beziehungen herrschen bei der Cdur-Sonate. Vom ersten Satz hat Bach eine Clavierübertragung gemacht¹⁾, deren tiefere Lage (Gdur) wiederum bezeugt, daß die Fassung für Violine eher dagewesen ist . . . Von den andern Sätzen dieser Sonate ist in Clavierbearbeitung nichts geblieben. Ob eine solche existiert hat? Von der Fuge wenigstens möchte man es verneinen. Ich glaube eher, daß diese nur die Umgestaltung eines Orgelstückes ist . . . Die contrapunctische Kunst darin ist für eine Solo-Geige von solcher Complicirtheit, daß dem Spieler fast das Unmögliche zugemuthet wird, und gewiegte Techniker haben mir versichert, die Schreibart laufe zuweilen der Spielbarkeit so zuwider, als ob der Componist eine Geige garnicht dabei vor Augen gehabt habe. Besondere Aufmerksamkeit aber muß es erregen, daß Mattheson in der „großen Generalbasschule“ eine Disposition zu einer Orgelfuge über dasselbe Thema aufstellt, die fast ganz mit der Bach'schen übereinstimmt. Er gibt das Thema so:



und bemerkt zunächst, daß dies der Anfang eines Chorals sei, „2) daß mit der Risposta nicht die geringste Künstelei gesucht wird, 3) daß ein chromatischer Gegensatz füglich eingeföhret, und also die Fuge verdoppelt werden kann . . .“

Hierbei scheint Spitta, der in einer Fußnote (a. a. V.; S. 690) zwar darauf hinweist, wie Mattheson in seinem „Vollkommenen Capellmeister“ S. 368 nochmals auf diese Fuge exemplifiziert, doch übersehen zu haben, daß der Hamburger Musikediktator das Thema in seinem 1739 erschienenen Werk nicht nur „fast ebenso“, sondern genau in demselben Wortlaut zitiert, wie es Bach verarbeitet hat:

1) Sie fand sich ebenfalls in Mütshels Nachlaß vor und ist der oben erwähnten Sonate angehängt.

denn abgesehen von weiteren Beweisen, die Spitta erbringt, daß Mattheson die Bachsche Fuge, wenn auch nicht in ihrer jetzigen geigerischen Fassung, so doch als Orgelstück bereits geraume Zeit vor dem Erscheinen der „Großen Generalbassschule“ gekannt hat, scheint mir schon allein diese Feststellung durchaus ausreichend, Matthesons illoyales Verhalten Bach gegenüber zu kennzeichnen, indem er bei derartigen Anlässen dessen Namen gewöhnlich verschweigt. Die Sache hat sich meines Erachtens ganz einfach so zugetragen: Als Bach 1720 in Hamburg war, wird sich unter den Orgelstücken, die er in Matthesons Beisein dem alten Reinken vorspielte, auch obige Fuge befunden haben, die er später für die Violine nach Cdur transponierte. Und da Bach sie wahrscheinlich auswendig vortrug oder vielleicht sogar extemporierte, hat Mattheson das Thema in seiner Generalbassschule zunächst aus dem Gedächtnis zitiert, bis ihm später eine Abschrift der Bachschen Violinbearbeitung zu Gesichte kam, nach der er dann im „Vollkommenen Capellmeister“ die kleinen Abweichungen berichtigte.

Von den Partiten scheint Bach selber nur das Präludium der dritten bearbeitet zu haben, indem er es, nach Ddur transponiert, der obligaten Orgel zuwies und an die Spitze der Ratswahlkantate v. J. 1731 stellte, die mit dem Chor „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ beginnt¹⁾. Außerordentlich interessant und lehrreich ist es nun, den Änderungen nachzugehen, die bei der Übertragung spezifischer Geignereffekte

¹⁾ Abgedruckt im 5. Kantatenband der großen Bach-Ausgabe; S. 275 ff.

auf das Tasteninstrument nötig wurden; so insbesondere den Umschreibungen der Variolage-Strichart mit den Orgelpunkten über den leeren Saiten. Man gerät bei diesem Vergleich in immer wieder neues Staunen vor den kombinatorischen Fähigkeiten des gewaltigen Mannes, der auch anscheinend unlösbare Aufgaben mit spielender Hand abzutun imstande war. Mich wundert nur, daß sich bisher noch kein Verleger fand, der die Bachsche Orchesterbegleitung zu dieser Orgelstimme einfach nach Edur zurücktransponieren ließ und damit den Geigern eines der wirkungsvollsten Konzertstücke für große Räume präsentierte¹⁾.

Dagegen besitzt die Berliner Bibliothek aus dem Nachlaß Franz Hausers in alten Abschriften zwei Arrangements des Edur-Präludiums, die kaum von Bach selber herrühren dürften, wenn sie auch sehr geschickt gemacht sind. Das eine ist fürs Klavier, das andere für die Laute bestimmt. Für letzteres Instrument existiert auch eine Bearbeitung der g-moll-Violinfuge, die offenbar aus deren Übertragung auf die Orgel hervorgegangen ist, da sie, genau wie diese, zwei Takte mehr aufweist als das Original, nämlich 96 statt 94 Takte. Ursprünglich im Besitze Karl Ferdinand Beckers, hat dieser das Arrangement mit noch zwei weiteren Heften »Pièces pour le lute«, deren eines auch eine Übertragung der fünften Violoncell-Suite enthält, schon bei Lebzeiten der Leipziger Stadtbibliothek gemacht. Das Berliner Archiv verwahrt überdies eine Übertragung sämtlicher Violinsonaten und -Partiten für das Violoncell. Sie erweist sich freilich als eine von Anfang bis zu

¹⁾ Ich spreche aus Erfahrung; denn Frau Norman-Meruda (Lady Hallé) hat es Mitte der Achtziger des vorigen Jahrhunderts in einem Berliner philharmonischen Konzert unter Joachims Leitung in dieser Aufmachung vorgetragen und sich damit einen stürmischen Erfolg erspielt. Weshalb es Joachim nicht gelang, sich zwanzig Jahre später in den Besitz des betreffenden Notenmaterials zu setzen, ist mir nicht mehr rememberlich. Ich weiß nur noch, daß im zweiten Festkonzert anlässlich der Einweihung des neuen Gebäudes der Berliner Hochschule das Präludium von vierzig Schülern und Schülerinnen der Anstalt zwar auswendig exekutiert wurde, jedoch mit der von Robert Schumann unterlegten Klavierbegleitung. Es war aber eine Unisonoleistung erster Ordnung!

Ende buchstabentreue Transposition des Originals um eine Duodezime tiefer, so daß beispielsweise die erste Sonate in c moll, die erste Suite in e moll zu stehen kommt. Bei ihrer auch nur flüchtigen Durchsicht dürfte sich aber jedem Leser unwillkürlich die Frage aufdrängen, von welcher Größe und sonstigen Beschaffenheit wohl die Hände eines Kniegeigers sein müßten, um der Schwierigkeiten und namentlich der Streckungen Herr zu werden — man denke nur an die beiden ersten Sätze der Cdur-Sonate —, die kaum auf der Violine zu bewältigen sind! Etwas anderes ist es um die Übertragungen der Violoncell-Suiten auf die Geige, die s. Z. von Ferdinand David und neuerdings von Joseph Ebner in Zürich vorgenommen wurden. Denn hier verhält es sich umgekehrt: gewisse Akkorde und Gänge, die in der originalen Fassung auf dem Violoncell recht schwer klangschön herauszubringen sind, lassen sich auf der Armgeige ganz mühelos spielen. Überdies eignen sich diese Bearbeitungen ganz vortrefflich zur Einführung in Bachs polyphonen Stil und können deshalb als Vorstudien zu seinen Violinfoli nicht warm genug empfohlen werden.

Auf Grund meiner in den wichtigsten Archiven des In- und Auslandes gesammelten Erfahrungen darf ich kühnlich behaupten, daß kein zweites Werk der deutschen Violinliteratur des 18. Jahrhunderts zu Lebzeiten seines Autors eine so weite Verbreitung gefunden hat wie Bachs Sonaten und Partiten. Die große Anzahl ihrer noch vorhandenen Abschriften beweist es zur Genüge. Besitzt doch allein schon die Berliner Staatsbibliothek deren nicht weniger als fünf, in ihnen freilich zugleich die kostbarsten und wichtigsten von allen. Nachdem sie 1841 den Nachlaß Georg Pölschhaus angekauft hatte, in dem sich zwei Handschriften unseres Werkes befanden, von denen die eine als ein Autograph Bachs¹⁾, die andere als ein solches seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, gilt, erwarb sie im

¹⁾ Es trägt auf der untersten Notenzeile der ersten Seite die Notiz: „Dieses von Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebene treffliche Werk fand ich unter altem, für den Butterladen bestimmten Papier, in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau zu St. Petersburg 1814. Georg Pölschau.“

Frühjahr 1917 aus dem Nachlaß Wilhelm Kusts eine Handschrift, die, mit dem Datum „ao. 1720“ versehen, ganz sicher ein Bachsches Autograph ist. In ihrer Gesellschaft befand sich eine weitere Kopie, die kaum viel jünger sein kann, jedoch von einer anderen Hand herrührt. Zwischen beiden Erwerbungen steht zeitlich noch ein Sammelband aus dem Besitze J. A. Koitshs in Leipzig, der u. a. eine von dem Bachverehrer Johann Peter Kellner angefertigte, mit „Frankenhayn, d. 3. Juli 1726“ datierte Abschrift der drei Sonaten und zweier Partiten enthält¹⁾. Dann verwahrt dieselbe Bibliothek noch eine etwas jüngere Kopie beider Zyklen, die wie ein in Dresden befindliches Manuskript den Titel »Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato del Sig^{re} Bach« führt und mit »Giov. Godofr. Berger possessore« gezeichnet ist.

Die beiden Völchsauschen Handschriften, die Kellnersche Kopie und der alte Simrock'sche Druck mit dem Titel »Studio o sia tre Sonate per il Violino solo del Sig^r Seb. Bach« haben nun Alfred Dörffel als Vorlagen zur Herstellung des für die Bach-Gesellschaft bestimmten Textes der Sonaten und Partiten gedient. Da sie in vielen Einzelheiten ganz erheblich voneinander abweichen und Dörffel das Bachsche Autograph von 1720, das Joachim und ich für unsere bei Bote & Bock erschienene Ausgabe benutzten, noch nicht kannte, hatte er eine Aufgabe vor sich, die nur ein so einsichtiger und gewissenhafter

¹⁾ Die h-moll-Suite fehlt ganz; von der in d-moll stehenden fehlen die beiden ersten Sätze und von der letzten die Loure, das Menuet II, die Bourrée und die Gigue. Auffällig sind überdies die vier Kürzungen, die Kellner an der Chaconne vornahm. Darauf gerichtet, allen schwierigen Griffen aus dem Wege zu gehen, erleichtern sie deren Ausführung zwar ganz erheblich, geben aber zugleich die wirksamsten Stellen völlig preis. So springt er vom 10. Kuplet ohne weiteres zum 16., verzichtet also auf die großartige Arpeggiensteigerung, macht dann mit dem 5. Takt dieses Kuplets einen Sprung zum 17. (dem zweiten in Dur), läßt die Strophen 21–26 ganz weg und springt mit dem Abschluß der 28. zur 2. Hälfte der nächsten. Da es bei diesem Erleichterungsverfahren nicht ohne Gewalttätigkeiten abging, ist kaum anzunehmen, daß Bach es gebilligt hat. Wir werden es vielmehr als eine Eigenmächtigkeit Kellners zu buchen haben, dem das Stück in seiner ungekürzten Fassung technisch wohl zu schwer gewesen ist.

Mann, wie eben Dörffel einer war, mit vollem Gelingen zu lösen vermochte. Bloß in einem Punkte seines lesenswerten Vorwortes ist ihm ein kleiner Irrtum unterlaufen. Seine Berichtigung scheint mir deshalb von Belang zu sein, weil sie zu der Erkenntnis beiträgt, daß Bachs Kompositionen für die Violine allein im 18. Jahrhundert nicht nur in Deutschland verbreitet, sondern bereits auch in Frankreich bekannt waren. Denn 1802 ist zwar die früheste Gesamtausgabe derselben bei Simrock in Bonn unter dem oben angeführten Titel erschienen, der erste Abdruck der Cdur-Fuge war jedoch schon in dem 1798 publizierten Sammelwerk »L'Art du Violon . . .« von Biottis Schüler Jean Baptiste Cartier erfolgt. Sie bildet den Abschluß des 140 Nummern aufweisenden Buches und ist mit der Überschrift versehen »Fuga de la Sonate III^e par Joh. Seb. Bach. Le manuscrit appartient au C^{en} Gaviniés«. Sowohl diese Überschrift wie die Stelle, an der die Fuge steht, erweckt unsere Aufmerksamkeit. Denn da Cartier die in seiner Kollektion enthaltenen Stücke zumeist nach dem Grade ihrer technischen Schwierigkeit geordnet hat, muß er das Bachsche opus für das nec plus ultra alles dessen gehalten haben, was einer Geige überhaupt zugemutet werden kann. Und er war völlig im Rechte damit, unbeschadet vieler anderer überaus schwieriger Werke, die sein Buch sonst noch aufweist. Andererseits wieder läßt die genaue Angabe, daß die Fuge der dritten Sonate angehört und „Bürger“ Gaviniés der Eigentümer der Handschrift sei, darauf schließen, daß der große französische Geiger nicht nur diesen Bruchteil der Bachschen Violinsoli, sondern auch die übrigen Sonaten gekannt, sie vielleicht sogar besessen hat. Aber schon die Tatsache seiner Vertrautheit mit der Cdur-Fuge allein genügt, um manche Zumutungen zu erklären, die er, vom virtuosen Standpunkt natürlich, in seinen »Vingt-quatre matinées« und andern Werken an den Ausführenden stellt.

Im August 1843 erschienen bei Fr. Kistner in Leipzig drei Hefte unter dem Titel „Sechs Sonaten für die Violine allein von Joh. Sebastian Bach. Studio ossia tre Sonate per il Violino solo senza Basso. Zum Gebrauch bei dem Con-

servatorium der Musik zu Leipzig mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von Ferd. David. Für diejenigen, welche sich dieses Werk selbst bezeichnen wollen, ist der Original-Text, welcher nach der auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Komponisten aufs genaueste revidiert ist, mit kleinen Notizen beigefügt“. Letztere Angabe ist, wie auch Dörffel schon festgestellt hat, insofern irreführend, als der Davidschen Bearbeitung keineswegs die „Original-Handschrift des Componisten“ zugrunde liegt, sondern der alte Simrock'sche Druck von 1802 mit all seinen Fehlern und Ungenauigkeiten sowohl wie seinem sonderbaren Titel¹⁾. Wem dieser seine Herkunft verdankt und auf welchen Verschlimmbesserer die Abweichungen zurückzuführen sind, durch die sich die Simrock-Ausgabe von sämtlichen zur Stunde bekannten Manuskripten unterscheidet, ist noch unaufgeklärt. Genug, daß nicht nur David sie übernahm, sondern von ihm auch Robert Schumann in seiner 1854 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe mit unterlegter Klavierbegleitung. Joseph Hellmesberger, der Bearbeiter der Bach'schen Violinsoli für die Edition Peters, fußt ebenfalls auf der Simrock-Davidschen Lesart, wie die nachstehenden, aufs Geratewohl herausgegriffenen Beispiele dartun mögen²⁾. So lautet die 2. Hälfte des 1. Taktes im Adagio der 1. Sonate bei Bach, mit Hinweglassung der Doppelgriffe:

¹⁾ Dörffel sagt darüber in seinem Vorwort: „Einen irgendwie authentischen Ursprung kann dieser Titel nicht haben, obgleich er mit dem Inhalte des Heftes insofern nicht in Widerspruch tritt, als derselbe in der That nur die Überschriften »Sonata I. II. III.« aufweist. Eigenthümlicherweise vereinigen sich unter je diesen Überschriften gleichzeitig die Sonaten mit den ihnen nachfolgenden Partiten, als wären sie ein Zusammengehöriges: es scheint, als habe man den Ausdruck »Partita« nicht zu deuten gewußt und ihn aus diesem Grunde ganz unterdrückt“.

²⁾ D. Mard desgleichen, der bei Schott's Söhnen in Mainz unter dem Generaltitel »Les maîtres classiques du Violon« (56 Nummern) Bachs 1. Sonate, die d-moll- und die E-dur-Suite mit unterlegter Klavierbegleitung publiziert hat. Die weitaus beste französische Gesamtausgabe der Bach'schen Geigenoli ist die von J. A. Garcin besorgte; sie stützt sich in der Hauptsache auf den Dörffelschen Text. Letzteres tut auch A. Busch in seiner 1919 bei Simrock erschienenen Bearbeitung.



dagegen bei Simrock, David, Schumann und Hellmesberger übereinstimmend:



also mit einem dazwischen geschobenen b und insolgedessen auch in anderer Rhythmisierung. Die 1. Hälfte des 10. Taktes im Adagio derselben Sonate lautet bei Bach:



bei den vier Herausgebern jedoch übereinstimmend:



Im 1. Takte des einleitenden Graves der 2. Sonate steht bei Bach auf dem 2. Viertel das leere g:



die vier Herausgeber, diesmal freilich in Dörffels Gesellschaft, haben es in gis verwandelt, ohne zu bedenken, daß der Bass die äolische oder, wenn man will, die obere Hälfte der melodischen a-moll-Tonleiter im Abstieg darstellt und daß Bach das f und e nur deshalb um eine Oktave höher transponierte,

weil diese beiden Töne in ihrer natürlichen Folge auf der Violine, deren tiefster Ton ja die leere g-Saite ist, nicht mehr vorhanden sind.

Ich vermag alle diese Seltsamkeiten nur so zu deuten, daß David, dessen bona fides für mich außer jedem Zweifel steht und dessen Verdienste um die erste Phrasirungsausgabe des Bachschen Werkes in keiner Weise geschmälert werden sollen, zwar einen Kopisten beauftragt hatte, den in seinen Händen befindlichen Text nach dem kurz vorher von der Berliner Bibliothek erworbenen Manuskript zu revidieren, daß dieser es jedoch aus Bequemlichkeit oder andern Gründen vorzog, sich bei seiner Arbeit des alten Simrock'schen Drucks als Vorlage zu bedienen.

Mit seiner Bearbeitung von 1843 hat David vielmehr als erster den Weg gewiesen, auf dem die mutmaßlichen Absichten Bachs mit unsern heutigen musikalischen und geigerischen Anschauungen in Einklang zu bringen sind. Er ging dabei erstlich von der Überlegung aus, daß Bach seine Violinsachen wohl nur deshalb in so sparsamer Weise mit Vortragszeichen versah, um den Ausführenden in der Bewegungsfreiheit nicht zu beengen; zweitens von der Annahme, daß er hinsichtlich der Dynamik, der Wahl von Stricharten, Fingersätzen und dergleichen auf die Einsicht und Erfahrung des Darstellers rechnete, wenn anders die Wiedergabe nicht trocken ausfallen sollte. Besondere Anerkennung verdient es nun, daß David diese Erwägungen in seiner Ausgabe nicht in diktatorische Formen gekleidet hat, sondern mit dem Abdruck des vermeintlichen Urtextes auf einem kleineren, darunterliegenden Notensystem dem Studierenden die Möglichkeit gewährte, sich entweder seinen Vorschlägen anzuschließen oder sich eine eigene Lesart zurechtzumachen, vielleicht sogar zwischen beiden einen Ausgleich zu suchen. Das wichtigste ist jedoch Davids Stellungnahme zu der immer noch strittigen Frage über die Ausführung der Bachschen Akkordik und Polyphonie. Sie erfordert eine eingehende Erörterung.

Jeder in guter Schule ausgebildete Geiger ist ohne weiteres imstande, bei herzhafter Tongebung dreistimmige Akkorde

im Abstrich zusammenklingend anzuschlagen¹⁾. Im Aufstrich läßt sich die Prozedur schon etwas schwieriger an; doch wird sie bei andauernder Übung immer besser gelingen, zumal sie ja auch in der modernen Violinliteratur häufig genug verlangt wird. Wieder etwas anderes ist es, wenn die Tongebung zart und weich sein soll, wie in den getragenen Mittelsätzen der Bachschen Sonaten. Hier ist eine leise Arpeggierung von der tiefsten zur höchsten Saite nötig, die freilich so geschickt bewerkstelligt werden muß, daß dem Zuhörer die Illusion bleibt, die betreffenden drei Töne wenigstens im Augenblick des Anschlags gleichzeitig vernommen zu haben. In besonderen Fällen ist jedoch auch dem umgekehrten Arpeggieren, d. h. dem von den höheren zu den tieferen Saiten, das Wort zu reden; so überall da, wo der betreffende Akkord in der Oberstimme den Schlußton einer im Fluß gewesenen Melodie enthält, zugleich aber im Bass den Anfangston einer neuen oder doch wiederkehrenden Phrase, wie z. B. in der Siziliana der g-moll-Sonate, deren 1. und 4. Takt ich hierher setze:

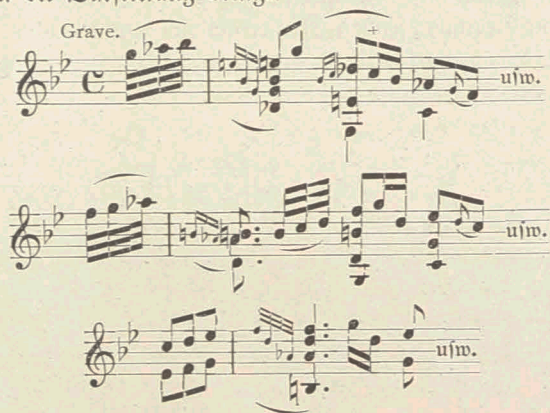
The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '1. Takt.' and the bottom staff is labeled '4. Takt.'. The music is in G minor (one flat) and 3/8 time. The first measure shows a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/8. The melody starts on a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of a half note G2. The fourth measure shows a similar pattern, but with a downward-pointing arrow above the first note (G4) and the text 'usw.' to the right.

Hier erfordern es sowohl die musikalische Logik wie die Plastik der Darstellung, daß an der mit einem nach unten weisenden Pfeil vermerkten Stelle zuerst das eingestrichene b erklingt, bevor der um eine Oktave tiefer liegende Anfangston des Themas angestrichen wird. Das dazwischen befindliche d ist bloß Harmoniefüllung. Diese Ausführungsweise ist jedoch nur in Stücken von zartem Ausdruck wie die vorgenannte Siziliana

¹⁾ Vgl. meine Ausführungen „Doppelgriff-Studien in der ersten Lage“ zu Anfang des 2. Bandes der Violinschule von Joachim-Moser.

ratsam und am Plage. Denn in Kompositionen von energischer Haltung, z. B. der Chaconne, hängt es von der persönlichen Geschicklichkeit des betreffenden Spielers ab, den Bogen so zu steuern, daß er trotz des gleichzeitigen Anschlags dreistimmiger Akkorde auf der jeweils tiefsten Saite ruhig weiterfließt und erkennen läßt, daß ein eventuell neu auftretendes oder wiederkehrendes Motiv von ihr ausgeht.

Daß die Prozedur des Arpeggierens in umgekehrter Richtung zu Bachs Lebzeiten auch schon in Frankreich ausgeübt wurde, mögen einige Stellen aus dem ersten Satz von J. M. Leclairs Sonate »Le tombeau« beweisen, die ich nach der Originalausgabe v. J. 1734 folgen lasse. Vermutlich gehören sie zu den Ursprungsquellen für jenes „Zurückschlagen“ des Bogens, dessen sich manche Geiger zuweilen auch bei Bach bedienen, wo es jedoch keine Existenzberechtigung hat, jedenfalls nicht zu der von ihnen erhofften Wirkung führt, sondern nur Unruhe in die Darstellung bringt.



II.

In einem „Dresden, 9. Nov. 1845“ datierten Brief¹⁾ wurde Mendelssohn von dem zu jener Zeit in der sächsischen Hauptstadt lebenden Schumann gebeten, den jungen Joachim

¹⁾ Vgl. „Joseph Joachim. Ein Lebensbild.“ Von Andreas Moser. (Deutsche Brahmsgesellschaft; I. S. 74.)

zur Mitwirkung in einem Konzert „aufzumuntern“, für das man ursprünglich Frau Clara als Solistin vorgesehen hatte, die jedoch plötzlich erkrankt war. „Der kleine Joachim kam und spielte“, wie sie unter dem 11. November 1845 in ihrem Tagebuch notierte, „ein neues Violinconcert von Mendelssohn, das wundervoll sein soll“. Des noch nicht fünfzehnjährigen Knaben frühreife Künstlerschaft hatte den bei der Aufführung anwesenden Konzertmeister Lipinski so entzückt, daß er von Stund an zu dessen wärmsten Verehrern und Bewunderern zählte und ihn zu einem Besuch in seiner Wohnung einlud. Bei dieser Gelegenheit machte es sich denn ganz von selbst, daß Lipinski, der damals als der bedeutendste Bachspieler galt, die Rede auf des Thomaskantors Geigen soli brachte, obzwar er meines Wissens niemals eines davon in der Öffentlichkeit vorgetragen hat. Und da zwei Jahre vorher die Davidsche Bearbeitung derselben bei Ristner erschienen war, fügte es sich ebenfalls von selbst, daß sich die Unterhaltung zwischen dem alternden und dem heranwachsenden Meister alsbald um die Ausführung mancher Doppelgriffstellen bei Bach, so z. B. im ersten Kuplet der Chaconne drehte:



Lipinski forderte hierfür die Anwendung des zurückschlagenden Bogens und berief sich auf den aus den Biographien Haydns und Beethovens bekannten Geiger Johann Peter Salomon (geb. 1745 zu Bonn, gest. 1815 in London), der es ebenso gehalten hätte. Von der Richtigkeit dieser Ratschläge anscheinend überzeugt, übte sich nun der wieder nach Leipzig zurückgekehrte Joachim die Chaconne darnach ein und spielte sie eines Tages

Mendelssohn vor. Der schlug jedoch die Hände über dem Kopf zusammen und rief ihm ganz aufgeregt zu: „Wie können Sie sich bloß auf solch verkünstelte Manöver einlassen? Spielen Sie die Bachschen Sachen getrost in Ihrer bisherigen gesunden Weise und lassen Sie sich vor allem sagen: Intelligente, wirklich musikalische Menschen hören nicht nur mit dem äußeren, sondern auch mit dem inneren Ohr und wissen insfolgedessen stets, wo ein Motiv herkommt und wohin es geht; für die unmusikalischen ist ohnehin kein Kraut gewachsen, Sie mögen die betreffenden Stellen nach den Ratschlägen Davids, Lipinskis oder irgend eines anderen ausführen!“ Dieser Zuruf hat Joachim Zeit seines Lebens nicht nur zur eigenen Richtschnur gedient, sondern ward von ihm auch seinen Schülern gegenüber stets zur Anwendung gebracht, wenn diese Gefahr liefen, seiner Meinung nach falsche Seitenwege einzuschlagen. Was jedoch seine persönliche Bachinterpretation anlangt, so wurde ihm dafür noch eine besondere Genugtuung zuteil. Denn als er einige Jahre später wieder in Dresden konzertierte und u. a. auch die beiden ersten Sätze der Cdur-Sonate spielte, war Lipinski von deren vollendeter Wiedergabe so begeistert, daß er sich nicht enthalten konnte aufs Podium zu stürzen, um Joachim angesichts des ganzen Publikums zu umarmen¹⁾. Und als dieser ihm hierauf im Künstlerzimmer zuraunte, er möge es nicht für ungut nehmen, daß er sich hinsichtlich der Ausführung der Doppelgriffe mehr an Mendelssohns denn an die Lipinskischen Ratschläge gehalten, klopfte ihm der alte Herr begütigend auf die Schulter und sagte in seinem polnisch-deutschen Dialekt: „Keine Rechtfertigung, lieber Freund, keine Rechtfertigung, so wie Sie machen wird immer gutt sein, ferr gutt sogar!“

Aus dem vorstehend Mitgeteilten scheint hervorzugehen, daß Mendelssohn an der Davidschen Bearbeitung nicht ganz unbeteiligt war, zumal beide Künstler bereits im Winter 1839/40 zwei Bachsche Violinsoli und in einem „historischen Konzert“ insbesondere die Chaconne mit der von Mendelssohn unterlegten

¹⁾ Vgl. W. von Wasielewskis „Aus siebenzig Jahren“. Stuttgart und Leipzig, 1897.

Klavierbegleitung gespielt hatten¹⁾. Über erstere Darbietung schrieb Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“²⁾ unter dem 15. Mai 1840: „In einer von der Direktion der Gewandhauskonzerte veranstalteten Abendunterhaltung spielte Hr. Konzertmeister David in ausgezeichnetster Weise, und von Mendelssohn begleitet, zwei als Compositionen unschätzbare Stücke, von denen früher behauptet worden ist, „es ließe sich dazu keine andere Stimme denken“³⁾ — was denn Mendelssohn in schönster Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte, daß es eine Lust war zu hören“. Als Schumann diesen Satz schrieb, wußte er freilich nicht, daß David vorher um keinen Preis zu bewegen gewesen war, mit einer Geige ganz mutterseelenallein vor die Rampe zu treten. Erst als Mendelssohn ihn eines Tages mit dem von ihm angefertigten Akkompagnement zur Chaconne⁴⁾ überraschte, erklärte er sich in dessen Gesellschaft zur Vorführung bereit.

Mit der Behauptung, daß Bach selbst „eine einzige Melodie so einzurichten verstand, daß keine zweite singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte“, wird Forkel vor allem jene Sätze im Auge gehabt haben, in denen keine gleichzeitig erklingenden Akkorde vorkommen, also Stücke, die man gemeinhin „einstimmige“ nennt, obschon ihnen eine dazugehörige Harmonie gewissermaßen eingeboren ist. Nun muß bei allem

1) Vgl. A. Dörffels „Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. Nov. 1781 bis 25. Nov. 1881“; S. 98.

2) 12. Band, S. 40: „Musikleben in Leipzig während des Winters 1839/40“.

3) Bezieht sich auf Forkel, der in seinem Buch „Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ (1803) auf S. 31 sagt: „Wie weit Bachs Nachdenken und Scharfsinn in der Behandlung der Melodie und Harmonie ging, wie sehr er geneigt war, alle Möglichkeiten in beyden zu erschöpfen, beweiset auch sein Versuch, eine einzige Melodie so einzurichten, daß keine zweyte singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte. . . . Diesem Versuch haben wir 6 Soli für die Violine und 6 andere für das Violoncell zu verdanken, die ohne alle Begleitung sind, und durchaus keine zweyte singbare Stimme zulassen . . .“

4) Das Davidsche Handexemplar mit der Dedikation „Seinem Freunde Fischhoff“ befindet sich nun in der Handschriftensammlung der Staatsbibliothek zu Berlin.

Respekt vor dem um die Bachforschung sonst so verdienten Gelehrten freilich gesagt werden, daß seine These, weil offene Türen einrennend, nicht nur an und für sich müßig, sondern auch nicht gerade glücklich gefaßt war: sie konnte zu Mißverständnissen Anlaß geben und hat in der That auch öfters dazu geführt. Denn wie sich der Cantus eines Liedes auf mehrfache Weise harmonisieren läßt — man denke nur an die vierfache Umdeutung eines und desselben Chorals in der Matthäus-Passion —, so können innerhalb gewisser Grenzen zu jeder Melodie auch neue Kontrapunkte erfunden werden. Die Gefahr liegt bloß darin, daß die neu hinzutretenden Stimmen den ursprünglichen Sinn der Melodie entweder in einer vom Komponisten nicht vorhergesehenen Beleuchtung zeigen oder ihn unter Umständen ganz und gar aufheben. War Forkels Behauptung also gemeint — und anders ist sie ja wohl kaum aufzufassen —, so hat er zweifellos Recht damit gehabt. Denn faktisch ist es weder Mendelssohn noch Schumann gelungen, mit der von ihnen unterlegten Begleitung etwas auszudrücken, was in nuce nicht schon im Geigenpart enthalten war, ganz gleich, ob er sich in Harmoniebrechungen ergeht oder auf melodischem Weg in skalennmäßigen Gängen. Wenn letzterer also schreibt, der am Klavier sitzende Mendelssohn hätte die in Rede stehende Behauptung „in schönster Art widerlegt, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte“, so ist diese Meinung wieder insofern unzutreffend, als „umspielen“ ja keineswegs das Hinzutreten einer „zweyten singbaren Stimme“ bedeutet, sondern bloß das Unter- oder Übermalen, bzw. Ausschmücken von etwas bereits Vorhandenem in reicherer Aufmachung. Man sieht: im Grunde läuft Schumanns Auffassung des Geschehnisses auf die irrtümliche Interpretation eines von Forkel zwar richtig empfundenen, aber ungenau formulierten Gedankens hinaus.

Der erste, der im 19. Jahrhundert den Mut fand, die Bachschen Violinsoli in ihrer Originalgestalt¹⁾ wieder öffentlich

¹⁾ Wahrscheinlich war es der Untertitel „Studio“ der Simrock-Davidischen Ausgabe, der in manchen Geigern die Meinung erweckte, es handle sich mit den Bachschen Solosachen eigentlich um Etüden. So rubriziert

zu spielen, war der dreizehnjährige Joachim¹⁾. Dieser Gezpflogenheit ist er auch als reifer Mann stets treu geblieben, selbst nachdem Schumann 1854 bei Breitkopf & Härtel eine Klavierbegleitung zu sämtlichen Sonaten und Partiten herausgegeben und das Joachim überreichte Exemplar derselben mit der Widmung „Dem besten Dolmetsch dieser Wundermusik“ versehen hatte. Er tat das nicht nur aus Pietät Bach gegenüber, sondern weil er — „blutenden Herzens zwar“ — Schumanns Bearbeitung überhaupt überflüssig fand. Überflüssig schon deshalb, weil Bach von Haus aus die Absicht hatte, die Geige mit dem ihr zugeschriebenen Werk auf sich allein zu stellen und in dieser Eigenartigkeit wirken zu lassen. Daß er dabei zuweilen bis an die äußersten Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit ging, ist eine Sache für sich, die überdies auch durch ein unterschobenes Akkompagnement nicht aus der Welt geschafft wird.

Im großen und ganzen ist die Schumannsche Bearbeitung denn auch für das Musizieren in der Öffentlichkeit ohne praktische Konsequenzen geblieben, wiewohl nicht geleugnet werden soll, daß sie in der Studierstube „strebend lernenden Kunstjüngern“, die in Angelegenheiten der Harmonielehre noch nicht sicher sind, zuweilen recht gute Dienste zu leisten vermag. Namentlich da, wo der modulatorische Verlauf eines Stückes verschiedene Deutungen zuläßt, werden sie sich in dem Sinne, in dem Wagner zu Faust sagt: „Mit Euch, Herr Doktor, zu spazieren ist ehrenvoll und ist Gewinn“ der Führung „Meister Karos“ gläubig anvertrauen dürfen.

Die von Ferdinand David in seiner Bearbeitung vorgeschlagene Ausführungsart mehrgriffiger Stellen beruht in der

sie denn auch Albert Tottmann in seinem „Führer durch den Violin-Unterricht“ (Leipzig, 1874) unter Stufe VI^a der instructiven Werke mit der Begründung: „Ihres polyphonen Sages wegen sind sie zugleich als Doppelgriffstudien von hohem Werthe, weshalb es nicht befremden möge, dieselben hier aufgeführt zu finden.“

¹⁾ Vgl. dessen Brief vom 15. Oktober 1844 an Joseph Böhm in Wien („Briefe von und an Joseph Joachim“, herausgegeben von Johannes Joachim und Andreas Moser. Verlegt von Julius Bard in Berlin. I; S. 3).

Hauptsache auf folgenden Erwägungen. Erstlich, daß es bei der starken Wölbung unseres Geigenstegs nicht möglich ist, drei- oder gar vierstimmige Akkorde vermittelt des heutigen Bogens so anzustreichen, daß sie — zumal in langsamer Bewegung — von Anfang bis zu Ende in gleicher Volltönigkeit ausklingen wie etwa auf der Orgel oder dem Harmonium. Zweitens, daß sich in den getragenen Sätzen Bachs der Verlauf der melodischen Linie weit besser verfolgen und übersehen läßt, wenn die sich von Harmonie zu Harmonie hinüberschlingenden Arabesken nicht durch das Bleigewicht ausgehaltener Akkorde beschwert werden; es genüge vielmehr, die betreffende Harmonie bloß anzuschlagen und es dem Zuhörer zu überlassen, sich deren Fortklingen durch das „innere Ohr“ zu ergänzen, wie beim Klavier. Letztere Forderung wird ohnehin überall da zu erfüllen sein, wo eine dazwischenliegende Saite die wörtlich genaue Ausführung auch vermittelt einer andern Art von Bogen zur Unmöglichkeit stempelt; so z. B. im nachstehenden Takt aus dem Adagio der g-moll-Sonate:



Die auf Grund dieser Überlegung tatsächlich zu erzielende größere Plastik in der Darstellung kommt auch den Fugen namentlich da zugute, wo sich deren Themen zu Drei- und Viertonharmonien aufstürmen. Joachim, der sich bei seinen Vorträgen der Sonaten und Partiten bis zum Erscheinen der von Dörffel für die Bachgesellschaft besorgten Ausgabe (1880) an die Einrichtung Davids gehalten hatte, ging in den letzten Jahrzehnten seines Lebens in manchen Punkten über die Vorschläge seines ehemaligen Beraters noch hinaus; so beispielsweise in der Darstellung des Themas der Chaconne. Mit der Begründung, es mit einem Reigen zu tun zu haben, bei dem trotz des natürlichen Akzents auf dem ersten Viertel das Hauptgewicht der Betonung stets auf das punktierte zweite Viertel fällt, glaubte

er den mit „fatalistischer Energie“ auftretenden Tanzrhythmus erst dann zu eindringlicher Wirkung bringen zu können, wenn das letzte Achtel im Takt nicht mit einem schweren Akkord belastet ward. Wo Bach jedoch im Verlauf des Stückes — so namentlich im 22. Kuplet — den Auftakt ausdrücklich mehrstimmig notierte, hat er ihn selbstverständlich auch in der vorgeschriebenen Weise ausgeführt. Zur Verdeutlichung des Gesagten setze ich sowohl das Thema wie seine 22. Strophe hierher:

Thema.

Bach. 

Joachim. 



22. Kuplet.

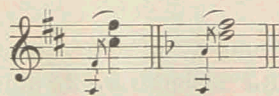


usw.

In Wirklichkeit ist man jedoch selbst im Abstrich gar nicht imstande, Viertelharmonien wie die vorstehenden in allen Stimmen zugleich ihrem vollen Zeitwert entsprechend auszuhalten, geschweige denn im Aufstrich. Hier muß jenes vorhin erwähnte Arpeggieren eintreten, bei dessen geschickter Ausführung der Zuhörer sich einbildet, wenigstens im Augenblick des Anschlags die betreffenden Akkorde im Zusammenklang vernommen zu haben; de facto werden, zumal bei den auf das zweite Taktteil fallenden punktierten Vierteln, nur die beiden Oberstimmen ausgehalten. Bei den im Thema der Chaconne zu Anfang des 4. Takttes stehenden Tripelgriffen hingegen ist ein volles Ausklingen aller drei Stimmen sehr wohl möglich. Denn durch andauernde Übung kann man erreichen, daß der Bogen sowohl auf- wie abwärts in stetigem Fluß drei Saiten zugleich anstreicht, was dann einen vollen und runden, an ein Harmonium gemahnenden Klang verursacht. Bei den nachstehenden mit einem Stern vermerkten Akkorden, deren erster in der h-moll-Sarabande, der zweite in der d-moll-Sarabande vorkommt, werden freilich alle Arpeggierungskünste versagen.



Das liegt aber nicht etwa an einer mangelhaften Bogenführung, sondern an den Quadrupelgriffen selber, für die es keinen vernünftigen, in der Praxis anwendbaren Fingersatz gibt. Man wird sie also wohl oder übel in der von David angedeuteten Form ausführen müssen, indem man die beiden unteren Töne jeweils als kurze Vorschläge behandelt:



Ein ähnliches Verfahren wird bei Stellen wie den folgenden, die der d-moll-Sarabande und dem F-dur-Largo entnommen sind, Platz greifen müssen:



Bei ihnen liegt eine buchstabengetreue Ausführung deshalb außer dem Bereich der Möglichkeit, weil jener Finger, der den Triller zu schlagen hat, auf der nächsttieferen Saite mit dem Aushalten der Harmonie beschäftigt ist. Man wird also letztere nur ganz kurz — nach Art eines betonten Vorschlags — anschlagen können, wenn anders der melodische Verlauf der Oberstimme keine Störung erleiden soll.

Schließlich sei auch noch einiger vierstimmiger Akkorde gedacht, über deren Ausführungsweise schon so manches heftige Wort gesprochen und geschrieben worden ist. Ich setze zwei von ihnen hierher:



1a) und 1b) kommen in der Siziliana der ersten, bzw. im Largo der dritten Sonate vor, 2) steht im Andante der zweiten. Man fährt beim Einüben der ersten Viertonharmonie am besten, wenn man zunächst den Quartsept-Akkord $g\ c\ e$ in der ersten Lage und dann das darunterliegende b , welches ihn zum Sekund-Akkord stempelt, in der zweiten Position greift.

Das wird namentlich jenen Geigern nicht schwer fallen, die gewöhnt sind, die nachstehenden Takte aus der 31. Etüde von Fiorillo mit den Fingersätzen Edm. Singers zu spielen:



Die zweite Viertelharmonie 2) hinwiederum wird am klangschönsten hervorzubringen sein, wenn man den Tritonus c fis in der halben Lage, das tiefe a dagegen in der ersten Position greift; denn das d, weil leere Saite, kommt für die Finger nicht in Betracht. Der Vorgang wird wesentlich dadurch erleichtert und in der Intonation gesichert, daß man schon vor dem Quadrupelgriff in die halbe Lage geht; also:



Nun aber finden es manche Geiger, die an dem Daumen ihrer linken Hand ein sehr biegsames Nagelgelenk besitzen, weit bequemer, die auf der G-Saite liegenden Töne der Akkorde 1a), 1b) und 2) mit dem Daumen zu greifen, wodurch bei 2) das Gleiten in die halbe Lage natürlich gegenstandslos wird. Sie ahmen damit teils bewußt, teils unbewußt eine Prozedur nach, die der französische Geiger Louis Francoeur im ersten Buch seiner »Sonates à Violon seul et la Basse« v. J. 1715 ausdrücklich vorschreibt. Wasielewski¹⁾ nennt sie „eine Lizenz, die freilich gegen die Grundsätze des schulgerechten Violinspiels verstößt“. Ich vermag dieser Meinung nicht beizupflichten; denn wenn den Cellisten die Benutzung des Daumens gestattet ist, warum soll sie den Geigern vorenthalten sein? Hauptsache bleibt doch, daß die mit seiner Hilfe hervorgebrachten Harmonien rein und gut klingen und daß die musikalischen Absichten des betreffenden Autors keine Schädigung erleiden.

¹⁾ „Die Violine und ihre Meister“; S. 339.

III.

In einem sehr lesenswerten, zum Nachdenken anregenden Aufsatz „Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters“¹⁾ weist Arnold Schering darauf hin, daß unsere heutige Bachpflege schon deshalb zu keiner völligen Wiedergeburt führen könne, „weil uns der alte Instrumentenapparat fehlt“, dessen sich die ausübenden Musiker und Liebhaber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedienten. Die Violine zwar besitzen wir noch in ihrer damaligen Einrichtung, der Bogen jedoch hat mittlerweile eine veränderte Gestalt angenommen und infolgedessen eine ganz andere Handhabung und Streichtechnik mit sich gebracht. „Die Haare des Violinbogens waren zu Bachs Zeiten nur locker (ohne Schraube) an der Stange befestigt und wurden vom Daumen der rechten Hand nach Belieben fester oder lockerer gespannt. Der freie Gebrauch des Handgelenks und der „springenden“ Bogenstricharten schränkte sich somit auf ein Minimum ein, wofür dem doppelgriffigen Spiel ein weiter Raum zur Entfaltung geschaffen wurde. Akkordverbindungen, wie sie in der Gmoll- und Cdur-Fuge, in der Chaconne, im Präludium der fünften Sonate stehen — der ältere Praktiker Joh. Jak. Walther bietet eine Reihe kongenialer Stellen, u. a. (im »Hortus chelicus« von 1694)



werden heute mühsam durch Zurückwerfen des Bogens auf die tieferen Saiten hervorgebracht, während ihnen früher durch

1) Ursprünglich für die 40. Nummer des 71. Jahrgangs der „Neuen Zeitschrift für Musik“ verfaßt, bildet er nun in erweiterter Form, jedoch mit Weglassung der Notenbeispiele, den abschließenden Aufsatz im „Bach-Jahrbuch 1904“.

2) Sie gehören der Einleitung seiner »Serenata« an.

augenblickliches Lockerlassen der Haare — so daß sie sich über dem dünnen Saitenbezug wölbten — jegliche Härte genommen wurde. Von dem orgelartigen Klang, der hierbei mühelos erzeugt wurde, kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die Haare des modernen Bogens losschraubt und — mit der Stange unterhalb des Instruments — vielgriffige Akkorde anstreicht. Bachs vielstimmige Fugen und namentlich Sätze wie die Siziliana der g moll-Sonate, welchen selbst bei vollkommener Ausführung durch moderne Geiger immer ein technischer Schlackenrest anhaften wird, finden aus dieser Praxis heraus ihre Erklärung, und wir können nur bedauern, daß mit ihr ein gut Teil der großartigsten Wirkungen alter Violinmusik unwiederbringlich verloren gegangen ist“

Soweit Schering, der zur Erhärtung des von ihm Gesagten zwei Gewährsmänner heranzieht: Georg Muffat im Vorwort zum »Florilegium secundum« v. J. 1698 und den Kantor und Organisten bei S. Catharin in Schwäbisch Hall Jos. Bernh. Caspar Majer mit seinem 1732 in erster, 1741 zu Nürnberg in „zweyter und viel-vermehrter Auflage“ erschienenen „Neueröffneten Theoretisch- und Practischen Music-Saal“. Untersuchen wir daraufhin die Angelegenheit etwas näher und sehen wir vor allem zu, welche Aussichten auf Erfüllung die Hoffnungen haben, welche Albert Schweizer in seinem „J. S. Bach“ an eine Renaissance des alten Bogens knüpft.

Der betreffende Passus bei Muffat lautet: „In Angreifung des Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittlern Geigen mit den Lullisten über eins, indeme sie die Haare mit dem Daumen andrücken, und die andere Finger auff des Bogens Rücken legen. Welche Weise auch bey dem Baß von denen Lullisten ins Gemein gehalten wird, und seynd hierinnen, was die kleine Geigen betrifft, die Welschen, als welche die Haare unberührt lassen, wie auch in dem Baß die Gambisten und andere, so die Finger zwischen das Holz und die Haar legen, unterschieden“ Und Majer sagt: „ Zweitens: soll der Bogen also gefaßt und beede Arme vom Leib gehalten werden, daß der rechte Daumen die

Haar nechst bei dem Härpfflein etwas eindrucke, damit die Haare an selbigem wohl angezogen bleiben und man einen langen Strich und Klang von denen Saiten zuwegen bringen könne.“

Nun aber wissen wir durch Michel Boldemar¹⁾, daß Corellis angeblicher Lehrer G. B. Bassani bereits 1680 mit einem Bogen spielte, dessen Stange am Griffende mit einem gezähnten Bügel versehen war, und daß Corellis Streichgerät statt des Bügels schon einen Knopf erkennen läßt, der mutmaßlich mit einer Schraube in Verbindung stand, die die Anspannung des Haarbezugs regelte. Ob auch deren Zeitgenossen (G. B. Vitali, Antonio Veracini, Corelli, Lonati, Nicola Matteis senior usw.) derartige Bögen gebrauchten, entzieht sich zwar unserer positiven Kenntnis, ist jedoch sehr wahrscheinlich, zumal Muffat die von ihm geforderte „Angreiffung“ ja ausdrücklich der bei den Welschen üblichen Handhabung gegenüberstellt. Und er darf als klassischer Zeuge gelten, da er ja 1682 studienhalber in Rom gewesen ist. Ganz sicher hat dagegen das durch Bachs Zeitgenossen repräsentierte jüngere Geschlecht der Geminiani, Somis, Locatelli, Bivaldi, Francesco M. Veracini, Tartini usw. schon Bögen benutzt, die sich am Frosch durch eine Schraubenvorrichtung regulieren ließen, wenn auch die Schraube selbst noch nicht so lang gewesen ist, wie bei den Streichgeräten des 19. Jahrhunderts.

Aus Muffats Vorwort ergibt sich jedoch, daß er seine Anweisungen nicht sowohl an die Adresse von Virtuosen und Solisten richtet, als vielmehr an jene der im Orchester tätigen Musiker, die er damit zur „Lullianisch-Französischen Art“ erziehen will, und er ist trotz seiner Gesprächigkeit überall sichtlich bemüht, nur ja keinen der in deutschen Landen wirkenden

¹⁾ Dieser 1750 zu Orléans geborene und 1816 in Clermont gestorbene Schüler Antonio Lolli hatte sich die Entwicklungsgeschichte des Bogens zu einem Spezialstudium erkoren und dessen Ergebnisse in seiner *Grande Méthode pour le Violon* (Paris chez Erard) niedergelegt. Ihr hauptsächlich sind die Abbildungen entnommen, die sich im „Antoine Stradivari“ von Féris, in Julius Rühlmanns „Geschichte der Bogeninstrumente“ und in Jos. Wilh. v. Wasielewskis „Die Violine und ihre Meister“ vorfinden.

Künstler von Rang und Namen vor den Kopf zu stoßen; auch spricht er keineswegs von allen, sondern bloß von den „meisten Deutschen“. Noch weniger kommt in unserer Angelegenheit das Büchlein von Majer in Betracht; widmet er doch selbst in der zweiten Auflage seines 120 Seiten Queroktav füllenden Opusculums der Unterweisung im Violinspiel gerade drei Seiten! Es ist eben ein nur auf die allereinfachsten Bedürfnisse zugeschnittenes Lehrbuch für die gebräuchlichen Instrumente, in dem der brave, aber offenbar vom Weltengenietriebe weitab lebende Autor den Lesern gerade so viel von seinem Wissen vorsetzt, als er selbst „ererbte von seinen Vätern hat“, und anscheinend ohne die leiseste Ahnung davon, daß, als sein „Music-Saal“ zum zweitenmal erschien, der Sieg des Schraubens bogens mit dem Knopf am Froschende bei den geigenden Virtuosen aller in Betracht kommenden Länder schon längst entschieden war. Das geht am deutlichsten aus der Abbildung hervor, die Michel Corrette seiner 1738 in Paris veröffentlichten »Ecole d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon dans le goût François et Italien . . .« vorangestellt hat, zu einem Zeitpunkt also, der zwischen dem Erscheinen der ersten und der zweiten Auflage von Majers „Music Saal“ liegt¹⁾. In den Stadtpfeisereien kleinerer Ortschaften mag der alte Bogen freilich noch manches Jahrzehnt am „Härpfflein“ mit dem Daumen „ingedrucket“ worden sein.

Hierzu tritt aber noch folgendes: Wie wir durch Fürstenau²⁾ wissen, hatte der vom Frühjahr 1716 bis zum Herbst 1717 in Venedig weilende Kurprinz Friedrich August von Sachsen

1) Was das Anfassen und Halten des Bogens im besondern betrifft, so heißt es daselbst im »Chapitre II: Je mets ici deux manières différentes de tenir l'archet. Les Italiens le tiennent aux trois quarts en mettant quatre doigts sur le bois, et le pouce dessous; et les Français le tiennent du côté de la hausse en mettant le premier, deuxième et troisième doigt dessus le bois, le pouce dessous le crin et le petit doigt acosté du bois. Ces deux façons de tenir l'archet sont également bonne — cela dépend du maître qui enseigne.«

2) „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen.“ (Dresden 1862, I; S. 98 und 111 ff.)

gelegentlich eines Festes, das der Senat der Dogenstadt ihm zu Ehren gab, den Violinvirtuosen Francesco Maria Veracini gehört und war von dessen Leistungen so entzückt, daß er ihn sofort mit einem Jahresgehalt von zwölfhundert Talern für Dresden verpflichtete. Dort traf er Ende September in Gesellschaft des Ehepaars Lotti, der Kastraten Senesino und Verselli sowie anderer Berühmtheiten, die für die wieder aufgenommene und neu eingerichtete italienische Oper¹⁾ in der kursächsischen Residenz engagiert waren, ein und „wurde nach Überreichung dreier Violinsonaten, die er dem König gewidmet hatte, zum Kammerkomponisten ernannt“. Am 27. September 1717 war aber auch Torellis früherer Schüler Pisendel, der inzwischen sein Violinspiel bei Vivaldi in Venedig und bei Montanari in Rom vervollkommen hatte, wieder in die Heimat zurückgekehrt. Er wurde alsbald Veracinis gefährlichster Nebenbuhler auf dessen ureigenstem Gebiet, nämlich im Vortrag italienischer Konzerte und Sonaten, deren manche — ich erwähne nur Vivaldis Konzerte »fatti per il Sign. Pisendel« —²⁾ ausdrücklich für ihn geschrieben sind.

Es entsteht nun die Frage: Mit wieviel Wahrscheinlichkeit ist wohl anzunehmen, daß der unter den deutschen Geigern für die Bewältigung der Bachschen Sonaten und Partiten fraglos in erster Linie in Betracht kommende, jedoch in spezifisch italienischer Schule ausgebildete Pisendel noch einen Bogen jener Art gebrauchte, von der Schering in seinem Aufsatz spricht? Zieht man überdies noch in Erwägung, daß Lehrer, wenn anders ihre Unterweisung günstige Ergebnisse zeitigen soll, von ihren Schülern die Benutzung eines Handwerkszeugs von gleicher Beschaffenheit wie das ihrige zu verlangen pflegen — »cela dépend du maître qui enseigne« — zumal da, wo es sich um ihre eigenen, der Lehrer Kompositionen handelt, so dürfte die Wahrscheinlichkeit für die Bejahung der Scheringschen Hypothese nur eine äußerst geringe sein. Theoretisch wäre freilich ein Kompromiß denkbar, nämlich der, daß Pisendel zwar

1) Sie wurde am 25. Okt. 1717 mit dem von Antonio Lotti komponierten Melodramma pastorale „Giove in Argo“ eingeweiht.

2) Handschriftlich auf der öffentl. Bibliothek zu Dresden.

italienische Sachen mit dem Corellischen, seinen Bach jedoch noch mit dem alten deutschen Bogen spielte. Ich halte ihn aber der vielen Komplikationen wegen, die er zweifellos zur Folge gehabt hätte, praktisch für ganz ausgeschlossen. Vielmehr bin ich der Meinung, daß nicht nur Pisendel, sondern auch Walther und Westhoff, welcher letzterer ja „anno 1681 mit gnädigster Erlaubniß eine Reise nach Italien that“¹⁾ und dort den Bügelbogen Bassanis kennengelernt haben wird, ihre eigenen Arbeiten schon mit einem solchen spielten, und zwar in ganz ähnlicher Weise wie sie hinsichtlich der Mehrgriffigkeit David in seiner Bachausgabe erstmalig angedeutet hat. Denn wenn auch zugestanden werden muß, daß sich polyphone Stellen, was das Aushalten von Harmonien anlangt, mit einem durch den Daumendruck zu regelnden Haarbezug notengetreuer ausführen lassen als mit einem durch die Schraube fixierten und dann zu jenem von Schering erwähnten orgelartigen Klang führen, so wird dieser doch eigentlich einzige Vorteil andererseits durch so viele Nachteile erkauft, daß eine Wiedereinführung des altdeutschen oder lullyanischen Bogens — und wäre es auch nur für die Wiedergabe der Bachschen Violinsoli — zu den ernstesten Bedenken Anlaß gäbe. Schließlich bestehen diese doch nicht bloß aus Tripel- und Quadrupelakkorden, sondern stellen, zumal die Chaconne, das Edur-Präludium und die Finalsätze der Sonaten, auch noch Anforderungen anderer Art an die Strichtechnik, zu deren befriedigender Ausführung der beste Tourte, Peccatte, Dodd, Süß oder Knopf gerade gut genug ist²⁾. Scherings Vorstoß

1) Nach Walthers Lexikon (1732).

2) Anmerkung des Herausgebers. Dieser Ansicht des geschätzten Herrn Verfassers schließe ich mich — gegen die allzu optimistische Schweizers — durchaus an und möchte betonen, daß ich die von mir vor nunmehr 17 Jahren aus der „Harpstein“-Theorie gezogenen Konsequenzen heute selbst nicht mehr in vollem Umfange anerkenne. Ganz geklärt scheint mir indessen die Frage nach der Bogentechnik zur Zeit Bachs noch immer nicht. Muffat und Majer werden als Kronzeugen niemals übersehen werden können. Der bei Wasielowski (4. Aufl., S. 5) nach Féris abgebildete Bogen Corellis (ca. 1700) ist eine Fälschung, von deren Dreistigkeit man sich auf Grund der beiden vortrefflichen großen Kupfer in Albinonis

zugunsten des alten Bogens dürfte demnach soweit als gescheitert anzusehen sein, daß wir uns nun getrost Albert Schweizer zuwenden können, der, in Anlehnung an Schering, auf S. 362 ff. seines „J. S. Bach“ zur stilgerechten Wiedergabe der unbegleiteten Geigenkompositionen unseres Meisters neben dem Härpfsleinbogen auch noch für die Wiedereinführung des flachen Steges von Ole Bull eintritt, den er den „letzten Vertreter des Affordspiels auf der Violine“ nennt. Dieses Eintreten für einen von allen ernsthaften Künstlern stets aufs heftigste befehdenen und verurteilten Apparat gibt sich um so verwunderlicher, als auch Schweizer dessen Schattenseiten keineswegs verkennt. Er meint zwar: „Der flache Steg stört viel weniger als man vermuten würde, da man bei Bach nicht in den hohen Lagen zu spielen hat, wo die Saite durch das Greifen so tief niedergedrückt wird, daß die Gefahr der gleichzeitigen Berührung zweier Saiten durch den Bogen eintritt. Auch Ole Bull gebrauchte, nach dem Bericht Spohrs, seine A- und D-Saite nur in der unteren Lage“. Andererseits jedoch führt er aus: „Selbst wenn man auf dem imitierten alten Bogen für die einstimmigen Passagen die Haare durch das Andrücken des Daumens so stark als möglich spannt, gelingt es nicht, den intensiven Ton des modern mechanisch angezogenen Bogens zu erzielen. Man erkauft also die Ton-schönheit durch eine Einbuße an Tonstärke. Schon Ole Bull mußte sich immer wieder den Vorwurf machen lassen, daß er nur über einen ganz schwachen Ton verfüge. Es fragt sich, ob das moderne Publikum sich an diesen weichen Klang ge-

XII Concerti op. 5 (um 1715) und in Veracini's Sonate op. 1 (1721) überzeugen kann. Sowohl der Albinobogen, der einen Schraubenknopf erkennen läßt, wie der von Veracini, der dieses Kennzeichens entbehrt, stimmen in der durchaus ruthenförmig geschweiften, stechnadelspiz zulaufenden und daher mit dem Haarbezug einen spizen Winkel bildenden Stange überein. Nicht theoretische Überlegung, sondern nur praktische Versuche mit derart getreu nachgebauten Bögen werden entscheiden können, in wie weit sie für Bach's Violinsonaten in Frage kommen oder nicht, wobei aber m. E. von vornherein alle aus moderner Anschauung gewonnenen ästhetischen Urteile über Tonfälle, Stricharten und Handgelenkbeteiligung ausgeschlossen werden müssen.

wöhnen wird. In großen Konzertsälen wird man die Sonaten für Solovioline kaum auf die alte Art vertragen können, da der Ton nicht genug „tragen“ würde. In Kammermusikaufführungen hingegen dürfte sich die stilgerechte Wiedergabe ausgezeichnet bewähren. Wer die Chaconne aber einmal so gehört hat, kann sie anders nicht mehr ertragen. Die Folge wird also sein, daß man die Stücke für Solovioline von den Programmen der großen Konzerte streichen wird, um sie der Kammermusik wiederzugeben, der sie allein angehören“.

Soweit Albert Schweitzer, der uns mit seinen Ausführungen ein geradezu klassisches Beispiel liefert, wie sich zuweilen selbst der klügste Autor, begeistert von einer Idee, zu Forderungen versteigen kann, deren Erfüllung in diesem Falle nicht mehr und nicht weniger bedeuten würde als eine Zweiteilung der Geigerwelt in ausschließliche Bachspieler und solche, die den übrigen Teil der Violinliteratur zu übernehmen hätten. Denn wie ich vorhin schon den wohl theoretisch denkbaren Kompromiß, daß Pisendel italienische Kompositionen mit dem welschen, die Bachschen und ihnen verwandte Werke dagegen mit dem altdeutschen Bogen gespielt, aus praktischen Erwägungen für ausgeschlossen hielt, so aus denselben Erwägungen die Verwirklichung der Schweizerschen Vorschläge erst recht. Sagt er doch selber: „Natürlich ist die Spieltechnik bei der Verwendung des schlaff gespannten Bogens eine ganz andere, die springenden Stricharten kommen in Wegfall und man erkauft die Tonschönheit durch eine Einbuße an Tonstärke“. Jeder Solist hätte sich demnach in Zukunft nicht nur zwei Arten von Streichgeräten, sondern auch zwei ganz verschieden montierte und besaitete Violinen zu halten und sich darauf einzurichten, abwechselungsweise einen Winter speziell als Bachinterpret aufzutreten, den andern als Normalgeiger. Denn das wird selbst ein in geigerischen Dingen ganz unbewandter Laie einsehen, daß der an einen gewölbten Steg gewöhnte Spieler nicht von heute auf morgen zu einem ganz flachen übergehen kann, oder umgekehrt. Vielmehr erforderte ein derartiger Wechsel unter allen Umständen jedesmal eine geraume Zeitspanne, während welcher des betreffenden Geigers ganzes

Augenmerk auf die Anpassung seiner Technik an die jeweils neuen Ton- und Streichgeräte gerichtet sein mußte; also eine jahraus, jahrein von Woche zu Woche oder von Monat zu Monat von vorne zu beginnende Sisyphusarbeit, wenn anders er vor sich und der Öffentlichkeit als wirklicher Künstler bestehen will. Einem Pianisten mag es ja ziemlich gleichgültig sein, ob er heute einen Bechstein, morgen einen Blüthner oder einen Erard unter den Fingern hat, immer vorausgesetzt, daß die betreffenden Instrumente an sich gut und in brauchbarem Zustande sind; ja, wenn er sehr gewandt ist, wird es ihm ebensowenig Schwierigkeiten bereiten, am selben Tag auch noch ein Pleyelsches Klavezin zu traktieren, wie einem tüchtigen Geiger etwa der Übergang von der Violine zur Bratsche. Denn es handelt sich hierbei für letzteren nicht um einen veränderten Mechanismus, sondern bloß um die körperliche Anpassung an verschiedene Größenverhältnisse: die Spieltechnik bleibt die gleiche.

Anders verhält es sich mit den Geigern und den Streichern überhaupt. Wollen sie, gleichgültig ob bei Kammermusik-aufführungen in kleinem Kreise oder bei Veranstaltungen in großer Öffentlichkeit die ihnen gestellten Aufgaben in einwandfreier Weise lösen, so müssen sie zunächst mit den Eigenschaften ihres Klangapparats und Bogens aufs innigste vertraut sein. Diese Vertrautheit können sie aber nur erwerben, wenn sie tagaus, tagein auf einem Instrumente spielen, das seiner Eigenart entsprechend montiert ist, wie solches Spohr im dritten und vierten Abschnitt seiner Violinschule (1832) dargetan hat. Besteht doch der Wert einer Geige, abgesehen von den kunstgewerblichen Reizen ihres Baues und ihrer Erhaltung, wenn es sich um ein altes Exemplar handelt, hauptsächlich in der Ausgeglichenheit ihrer vier Saiten und deren zuverlässiger Ansprache. Denn wiese sie beispielsweise zur einen Hälfte gut klingende und leicht ansprechende, zur andern Hälfte jedoch gegenteilige Saiten auf, so würde das genau dieselben Übelstände ergeben wie wenn ein gemischtes Vokalquartett mit ungleichwertigen Stimmen besetzt wäre. Zu einem einheitlichen, geschlossenen Klang käme es dabei ebensowenig wie auf einer Geige mit einer strahlend hellen E- oder üppig sonoren

G-Saite zu einer befriedigenden Polyphonie, wenn die mittleren Sorden von mangelhafter Qualität sind. De Bull hat es zwar verstanden, aus dieser Not nicht nur eine Tugend zu machen, sondern daraus auch noch Kapital zu schlagen, ihn jedoch als Kronzeugen für Bach anzurufen, von dem er meines Wissens niemals eine Note gespielt hat, geht doch wohl nicht an. Schweizer übersah, daß der Norweger bei seinem flachen Steg zwar imstande war, Afforde mit orgelmäßigem Klang hervorzubringen, wie er sich jedoch aus der Schlinge gezogen haben würde, wenn man ihn etwa vor die Aufgabe gestellt hätte, die Anfänge der drei Bachschen Fugen mit markiger Longebung zu spielen, ohne dabei mit dem Bogen die jeweiligen Nachbarsaiten zu berühren — von der h-moll-Courante und den Doubles derselben Suite gar nicht zu reden —, das auszumalen, bleibt unserer Phantasie überlassen. Bei der durch Spohr und Joachim beglaubigten dünnen Bespannung seiner Violine, die auf der D- und A-Saite nur ein kraftloses piano ermöglichte, wäre der Versuch jedenfalls von ermüdender Einförmigkeit gewesen und hätte somit das charakteristische Wesen jener Stücke in keiner Weise zur Geltung gebracht. Ebenso unzutreffend ist es, den Skandinavier als den „letzten Vertreter des Affordspiels auf der Violine“ zu bezeichnen. Denn das was er in seinen gedruckten Arbeiten — es sind deren übrigens nur sehr wenige — an Tripel- und Quadrupelgriffen verlangt, ist, verglichen mit den Forderungen, die Paganini und Lipinski, Ernst und Joachim, Bieurtemps und Winiawski in dieser Hinsicht zuweilen an den Ausführenden stellen, geradezu kindlich einfach zu nennen.

Vom flachen Steg hat also die Bachpflege der Zukunft, soweit die auf sich allein gestellte Violine dabei in Betracht kommt, ebensowenig Heil zu erwarten wie von dem schlaff gespannten Bogen mit seinem am Härpfelein durch den Daumen zu regelnden Haarbezug. Nichtsdestoweniger haben wir alle Ursache, Schering und Schweizer für das Aufwerfen des Problems dankbar zu sein. Führte es doch zum Nachdenken über manche Dinge, an denen man sonst achtlos vorübergegangen wäre, die aber musikalisch und geigentechnisch von

gleicher Wichtigkeit sind, und wie Ursache und Wirkung in ständiger Wechselbeziehung zueinander stehen. Schließlich ist das Suchen nach Erkenntnis oft viel beglückender als die Wahrheit selbst, die, mit Lessing zu reden, ja doch nur Gott allein gehört!

In einigen Punkten dürfte aber eine Verständigung mit Schweizer leicht herbeizuführen sein; so gleich mit seinem Vordersatz, daß „Bach in seinen Sonaten dem Instrument an sich nichts Unmögliches oder auch nur Unbefriedigendes zugemutet hat“. Bis auf die Cdur-Fuge, die ich mit Spitta für ein ursprüngliches Orgelstück halte, bei dessen Übertragung auf die Geige es ohne einige Gewaltigkeiten nicht abging, bin nämlich auch ich der Meinung, daß Bach dem Ausführenden bisweilen zwar recht harte Nüsse zu knacken gibt, ja ihn manchmal bis an die äußerste Grenze der Leistungsfähigkeit heranzuführt, sie aber trotzdem nirgends überschreitet. Freilich setzt er einen Mechanismus voraus, der sich nur höchst selten jenem Grade von Vollkommenheit nähern wird, bei dem man keinen irdischen Schlackenrest mehr zu spüren bekommt. In solch technischer Vollendung habe ich beispielsweise von August Wilhelmj die Chaconne spielen hören. Da er sie, bei tadelloser Intonation natürlich, aber ausschließlich auf satte Tongebung eingestellt hatte, wirkte sie bei seinem völligen Mangel an charakterisierenden und darstellerischen Fähigkeiten doch höchst langweilig. Es war eben nur eine geigerische Glanzleistung ersten Ranges. Damit verglichen mundete selbst das von Henri Wieniawski mit unsagbar steifer Bogenföhrung, aber rhythmischem Schwung exekutierte Edur-Präludium wie ein Glas prickelnden Champagners, während Sarasate wieder seinen Stolz darin suchte, daselbe Stück in möglichst kurzer Zeit zu Tode zu hehen. Wer jedoch das Glück hatte, die Chaconne, die h-moll-Bourrée und das Andante der a-moll-Sonate von Joachim zu hören, da er neben seiner ihm bis zum Tode verbliebenen Interpretationskunst und einem Stilgefühl sondergleichen auch körperlich noch auf voller Manneshöhe stand, oder von Karl Klingler, wenn er seinen guten Tag hat, das Adagio und die Fuge der Cdur-

Sonate, und davon nicht befriedigt war, dem ist freilich ebenso wenig zu helfen wie einem Blinden, der nicht sehen oder einem Tauben, der nicht hören will.

Einen weiteren Verständigungspunkt mit Schweizer erblicke ich in seinem Eintreten dafür, daß „man die Stücke für Solovioline von den Programmen der großen Konzerte streiche, um sie der Kammermusik wiederzugeben, der allein sie angehören“. Freilich komme ich nicht sowohl wegen der mehr oder minderen Tragfähigkeit des Geigentons in verschieden großen Konzertsälen zu dieser Forderung, als vielmehr aus stilistischen Gründen: Sonaten und Partiten, zumal in der von Bach beliebten Aufmachung, gehören eben ihrem ganzen Wesen nach zur Gattung Kammermusik und machen etwa zwischen zwei Streichquartetten oder zwei Klaviertrios entschieden weit bessere Figur als zwischen Kompositionen für großes Orchester. Denn was die Tragfähigkeit des Violinklanges als solche betrifft, so hat es damit eine ganz besondere Bewandnis. Ich habe nämlich die Erfahrung gemacht, daß ein von seiner Aufgabe erfüllter Geiger hinsichtlich der Dynamik seines Tones im Grunde gar keinen Unterschied macht, er mag in einem kleinen oder in einem großen Raume spielen. Kommt es aber zu gewaltigen Steigerungen, wie beispielsweise in der Chaconne oder in den Fugen, so wird ihn sein Temperament, vorausgesetzt, daß er welches besitzt, auf alle Fälle zur äußersten Tonentfaltung hinreißen, deren sein Instrument überhaupt fähig ist, ganz gleichgültig, ob er in seinem Musikzimmer eine kleine Gemeinde um oder im großen Konzertsaal eine tausendköpfige Menge vor sich hat. Das ist, wie gesagt, Temperamentssache, zugleich aber auch ein Zeichen vollblütigen Künstlertums. Denn bildete die Tragfähigkeit des Klanges einen so wesentlichen Faktor beim Spiel in der Öffentlichkeit, wie von mancher Seite angenommen wird, so bedeutete eigentlich jede eingelegte Kadenz eine Art von künstlerischem Selbstmord, da ja der Ton einer Sologeige hinsichtlich seines Volumens dabei immerfort in einen ganz aussichtslosen Wettbewerb mit den vom Orchester ausgehenden Klangmassen zu treten hätte. In Wahrheit verhält es sich jedoch genau umgekehrt: hat der be-

treffende Solist ein an sich tragfähiges Instrument und versteht er sich auf dessen Behandlung, so übt nicht nur die im Wesen des Konzerts beruhende Abwechslung von Tutti und Solo, also Gegenüberstellung verschieden gearteter Klangkomplexe bzw. Toncharaktere, ihre eigenartigen Reize aus, sondern selbst das zarteste Pianissimo ist auch im größten Konzertsaal, wenn anders er eine gute Akustik hat, noch aufs deutlichste wahrzunehmen. Nur auf Grund dieser Tatsache konnte Spohr es wagen, am 27. September 1816 seine „Gesangsscene“ in der Mailänder Scala, einem der geräumigsten Theater des Kontinents, aber von geradezu idealer Akustik, erfolgreich aus der Laufe zu heben, und Sarasate in einem noch viel größeren Lokale — der Londoner Albert Hall — zu wiederholten Malen ein so zartes Stück wie das von ihm für die Geige arrangierte Esdur-Nocturne von Chopin auf seiner Stradivari amatisée zu wirksamer Geltung zu bringen.

An und für sich wäre also der schwindstüchtige Ton einer mit dünnen Saiten über einem flachen Steg bezogenen Violine noch kein Hindernis, daß Bachsche Geigenoli auch in großen Räumen — die Sonaten mit den Fugen ob ihres ernsten Charakters am passendsten in der Kirche¹⁾ — gespielt würden; was dagegen spricht, sind die vorhin geäußerten Erwägungen. Diese aber führen, da Tanzsuiten auf keinen Fall ins Gotteshaus gehören und wir ein rechtschaffenes Musizieren in der Familie oder im Freundeskreise kaum noch dem Namen nach kennen, ganz von selbst auf den Kammermusiksaal. Zum Teil freilich auch deshalb, weil die in Rede stehenden Kompositionen ihrer geistigen und technischen Schwierigkeiten wegen nur von Berufskünstlern in befriedigender Weise ausgeführt werden können. Die Feststellung dieser Tatsache bedeutet für die Liebhaber weder eine Zurücksetzung noch eine Kränkung; denn wie

1) Berichtet doch Fürstenau im 1. Band seiner „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ auf S. 184: Bemerkenswert ist, daß auch am sächsischen Hofe schon zu jener Zeit die italienische Sitte eingeführt war, dem Gottesdienste Instrumental-Solovorträge einzuverleiben. So spielte am Neujahrstage 1674 bei der Vesper „„der neu angenommene Violist Joh. Jacob Walther eine Symphonie auf der Violine““.

alle Zusammenschlüsse geistiger Art zu ihrer Auswirkung nicht nur der Prediger, sondern auch der Zuhörer bedürfen, an die sie sich wenden, so die Bach-Gemeinden erst recht. Diese aber sollten mit allem Nachdruck dafür eintreten, daß die Werke »a Violino solo senza Basso accompagnato« ihres Namensheiligen in Zukunft nicht mehr auf den Programmen großer Chor- und Orchesteraufführungen ständen, sondern daß man sie, in nochmals betonter Übereinstimmung mit Schweitzer, „der Kammermusik wiedergäbe, der allein sie angehören“.