

Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001-1006) in feiner Bedeutung für den ausführenden Musiker

Von Wladimir Rabey (Moskau)

Johann Sebastian Bachs Violinmusik – die Sonaten und Partiten für Solovioline, die Sonaten mit Klavierbegleitung, die Trio-Sonaten und Konzerte, die einst einem kleinen Kreis von Bach-Verehrern bekannt waren, zählen heute zu den unumstrittenen Hauptwerken der Violinliteratur. Insbesondere erfreuen sich die Solosonaten und -partiten einer weltweiten Verbreitung und allgemeinen Anerkennung, als unvergleichliche künstlerische Dokumente, deren Studium die musikalische Kultur, den Geschmack und die professionelle Meisterschaft eines jungen Geigers entscheidend zu formen vermag. Die eigenartige polyphone Prägung dieser Werke ist das Ergebnis eines großartigen Sieges des schöpferischen Genius über die materielle Natur des Instrumentes. Das Problem der adäquaten künstlerischen Wiedergabe zieht schon seit mehr als hundert Jahren nicht nur die ausführenden Musiker, sondern auch die Forscher in seinen Bann. Wie wurden die Sonaten und Partiten zu Lebzeiten Bachs gespielt? Wie hat sich der Komponist selbst den realen Klang des Notenbildes vorgestellt, das er in gedrängter Form, unter Ausnutzung jedes Zentimeters fixiert hat? Wie soll man das vielstimmige Gewebe der Bachschen Soli auf dem kleinen, zarten Instrument mit vier Saiten und klar ausgeprägter homophoner Natur wiedergeben? Welche Interpretation wird dem Geiste dieser Musik am besten gerecht? Alle diese Fragen beschäftigen jeden ernsthaften Violinisten. Es gibt verschiedene Wege der schöpferischen Lösung dieser Fragen. Wir betrachten hier einen dieser Wege: das sorgfältige Studium des Originaltextes des Komponisten.

Dem ausführenden Musiker, der an ein gründliches Studium der Bachschen Violinpolyphonie geht, ist zu raten, zuerst einmal die Notenschrift der Sonaten und Partiten sorgfältig durchzulesen. Ob dies nur durch visuelles Studium des Textes oder durch Studium mit der Violine in der Hand oder am Klavier erfolgt, ist eine rein methodische Angelegenheit. Es ist wichtig, die einfache Wahrheit zu erkennen, daß eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Notentext, in der Absicht, sich in ihn „hineinzulesen“, der einfachste und häufig auch der beste Weg ist, recht viel von der Vorstellungswelt des Komponisten zu entdecken. Natürlich ist dies nur dann möglich, wenn der Musiker den „reinen“ Originaltext des Komponisten vor sich hat, das heißt, der frei ist von allen Veränderungen und Zusätzen durch Bearbeiter. Zu diesem Zweck sind als Notenmaterial die Ausgaben von Joachim-Moser, Marteau, Busch, Havemann und Fleisch zu empfehlen, die jeweils unter dem bearbeiteten Text den Originaltext von Bach

bestimmte, allgemein bekannte Traditionen der Ausführung gab. Im vorletzten Satz von Partita 1 ist *Tempo di Borea* vermerkt, genau als wenn ein Komponist des 19. Jahrhunderts *Tempo di Valse* oder *Tempo di Polacca* geschrieben hätte.

Es erscheint unmöglich, genau festzulegen, in welchem Grade die Tempobezeichnungen Bachs mit den gegenwärtigen Tempomaßen übereinstimmen bzw. von diesen abweichen. Es ist wohl am richtigsten, diese Bezeichnungen als Anweisung für die Art der Wiedergabe aufzufassen, die bei der Bestimmung des genauen Tempos als Grundlage dienen sollen.⁴ Es ist nicht ausgeschlossen, daß die langsamen Sätze der Sonaten und Partiten zu Bachs Zeiten im allgemeinen schneller und die schnellen Sätze langsamer gespielt wurden, als heute angenommen wird.⁵ Zugunsten dieser Tatsache scheint die melodische Zeichnung der langsamen Sätze der Sonaten zu sprechen, die überwiegend in Noten kurzer Dauer – Sechzehntel, Zweiunddreißigstel, Vierundsechzigstel – ausgeführt ist. Es ist aber zweifelhaft, ob diese Art der Aufzeichnung durch das Tempo bedingt ist. Wahrscheinlicher ist, daß der Komponist hierdurch versucht hat, innerhalb eines Taktes eine möglichst ausgedehnte melodische Zeichnung unterzubringen, mit dem Ziel, eine Unterbrechung der Melodielinie durch Taktstriche zu vermeiden, um so mehr, als in den einleitenden Sätzen der Sonate die Taktteilung rein formeller Natur ist. Die kurzen Notenwerte im Bereich eines Viertels sind gewöhnlich durch gemeinsame Balken und häufig durch Bindebögen verbunden; hiermit wird der sichtbare Eindruck einer breiten melodischen Phrase geschaffen, die „in einem Atemzug“ zu spielen ist.

Die Besonderheit des zyklischen Aufbaus der Partita 1 (*b*-Moll), die in der Variation jedes der vier Tanzsätze besteht, führt uns dazu, uns speziell mit der Frage der Tempobeziehung zwischen dem eigentlichen Tanzsatz und seiner variierten Wiederholung (Double) zu beschäftigen. Prinzipiell sind Tanz und Double in einheitlichem Tempo zu spielen.⁶ In dem der *Allemanda* folgenden *Double* weist die Taktbezeichnung ♩ (*alla breve*) wahrscheinlich darauf hin, daß das Double doppelt so schnell zu spielen ist (Achtelnoten in der *Allemanda* gleich Viertelnoten im *Double*); entsprechend kann das Tempo der *Allemanda* als *adagio* oder *lento* bestimmt werden. So stimmt die Dauer der rhythmischen Einheiten in Tanzsatz und *Double* entweder überein, oder sie weist das Verhältnis 1:2 auf. In der Praxis wird dieses Prinzip gewöhnlich nicht eingehalten, besonders in der zweiten Hälfte der Partita.

⁴ In einigen Bearbeitungen ist das Tempo durch metronomische Angaben präzisiert, die häufig sehr widerspruchsvoll sind.

⁵ A. Schweitzer war der erste, der die Ansicht ausgesprochen hat, daß in Bachs Musik der Unterschied zwischen den schnellen und den langsamen Tempi geringer ist als bei den Tempi in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

⁶ Als typisches Beispiel für diese Einheit kann das *Double* der Polonaise in der 2. Orchestersuite dienen, wo die Soloflöte die Variation ausführt, während im Baß gleichzeitig die Melodie der Polonaise zu hören ist.

Die Doubles der *Sarabanda* und *Bourrée* werden häufig etwa anderthalbmal so schnell gespielt wie der vorausgehende Satz. Das tut natürlich der Form Abbruch. Aber hier geht es nicht nur um die Form; ein Ausgleich des Tempos von Tanzsatz und Double hilft, für jeden Satz die richtige Wiedergabeart zu finden. Die rhythmische Nichtübereinstimmung zwischen Sarabande und Double kommt daher, daß die Sarabande meist zu langsam gespielt wird, auf eine ihr nicht entsprechende schwerfällige, monumentale Art; dabei verliert sich auch das Empfinden des Dreiertaktes. Das Double wird im Gegenteil zu schnell gespielt und klingt dann meist wie eine Triolenetüde. Man kann sich leicht davon überzeugen, um wieviel die Ausführung beider Teile gewinnt, wenn sie auf einen einheitlichen rhythmischen Nenner gebracht werden.

Fast ebenso verhält es sich mit den beiden letzten Sätzen. Wenn das Tempo, in dem gewöhnlich die *Bourrée* gespielt wird, unverändert für das *Double* übernommen wird, so scheint dieses unbedingt zu langsam zu sein. Wenn wir uns nun wiederum dem Originaltext zuwenden, so bemerken wir, daß der Komponist sowohl in der *Bourrée* wie auch im *Double* den $\frac{2}{4}$ -Takt vorschreibt, während ein normaler Takt bei ihm vier Viertel enthält; hier ist Alla-breve-Takt beabsichtigt, der in einigen Fällen als $\frac{2}{4}$ (anstelle von C) bezeichnet wurde.⁷ Das heißt, Bach hat für beide Sätze dasselbe und dazu noch ein recht schnelles Tempo angegeben; dazu weist die Bezeichnung des Komponisten *Tempo di Borea* noch klar darauf hin, daß das Stück in dem für diesen Tanz herkömmlichen frischen Tempo gespielt werden soll. Wie ist nun dieses Tempo mit der akkordlichen Setzart in Einklang zu bringen? Offenbar sind die Akkorde in diesem Falle am Frosch, mit schneller, kräftiger Bewegung auf kurzer Strecke des Bogens zu spielen; der Melodiestrich soll vorwiegend „abgehackt“ sein, von der Art eines groben Spiccato.⁸

Die im Original angetroffenen dynamischen Bezeichnungen fixieren, wie gewöhnlich bei Bach, lediglich eine scharfe Gegenüberstellung von *forte* und *piano* in sich wiederholenden melodischen Wendungen (sogenannter „Echo-Effekt“). Solche Bezeichnungen finden wir in der Fuge und im abschließenden Allegro der 2. Sonate, in beiden Giges (in der 2. und 3. Partita), in der *Bourrée* und dem Preludium der 3. Partita.

Im übrigen scheint Bach dem Spieler stillschweigend die Wahl der dynamischen Mittel freizustellen. Das ist natürlich eine sehr relative Freiheit, die leicht mißbraucht wird, wenn dynamische Effekte gesucht werden, die durch die natürliche Bewegung der Melodielinie nicht bedingt sind und

⁷ In der *Bourrée* der 3. Partita ist dieser Takt lediglich mit der Ziffer 2 bezeichnet.

⁸ Es versteht sich, daß Fragen dieser Art nicht dogmatisch gelöst werden können. Wenn die vorgeschlagene Ausführungsart sich als nicht anwendbar erweist, so ist es besser, sich zu einem Kompromiß bereit zu finden und einen geringen Tempounterschied zuzulassen, als durch starres Beibehalten der einheitlichen Bewegungsform die lebendige Klangwirkung zu beeinträchtigen.

der Schaffung eines klaren harmonisch-architektonischen Werkbildes im Wege stehen.

Nun einige Worte zum Rhythmus. Es ist bekannt, daß die „punktierten“ rhythmischen Figuren bei Bach in einigen Fällen als Triolen gelesen werden sollen.⁹ Ein Beispiel für eine solche Aufzeichnung finden wir in der Courante der 2. Partita für Solovioline.

②

BWV 1004, *Corrente*, Takt 1-6



Es muß jedoch bemerkt werden, daß diese Bedingtheit nur dann von Bedeutung ist, wenn die Triolen die Grundlage der rhythmischen Bewegung darstellen, wie dies in der Courante der Fall ist. Bei Vorhandensein eines klar ausgeprägten zweiteiligen Rhythmus (wie z. B. in der Allemande der 1. Partita, wo ebenfalls Triolen und „punktierte“ Figuren nebeneinander zu finden sind), fällt diese Bedingtheit weg.

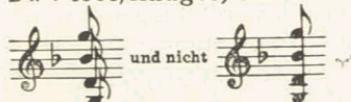
In der von Havemann bearbeiteten Ausgabe der Sonaten und Partiten¹⁰ ist der „punktierte“ Rhythmus in der Chaconne überall als Triolenrhythmus „dechiffriert“. Infolgedessen wird der strenge, großartige Gang des Themas in der ersten Variation vom $\frac{3}{4}$ -Takt zum $\frac{9}{8}$ -Takt verfälscht. Eine solche Auslegung des Originaltextes erscheint uns als völlig unbegründet.

B. Mehrstimmige Führung

Bachs Art der Aufzeichnung einer mehrstimmigen Akkordfolge spiegelt den polyphonen Charakter seiner musikalischen Denkweise wider. Die Noten der Akkorde haben keine gemeinsamen Stiele.

③

BWV 1001, *Adagio*, Takt 2



⁹ Das alte Notationssystem, das Bach meist anwendet, kennt keine Bezeichnung für Triolen, die aus einer Viertel- und Achtelnote bestehen ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$). Wenn eine solche Triole im $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{4}{4}$ -Takt vorkommt, so bezeichnet sie Bach durch eine „punktierte“ Figur ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$). Dies kann man in vielstimmigen Sätzen verfolgen, wo diese Figuren den

Triolen-Achteln zugeordnet sind ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$).

¹⁰ Bote und Bock, Berlin 1940.

Hierdurch scheint der individuelle Charakter der einen Akkord bildenden Einzelstimmen hervorgehoben zu sein. In den Fugensätzen bezeichnet der Komponist in der Regel die Pausen in den das Thema begleitenden Stimmen; in anderen Sätzen ist diese Regel meist nicht befolgt.

Die Bearbeiter der gedruckten Ausgaben der Sonaten und Partiten haben viele Mühe auf die „Dechiffrierung“ der Mehrstimmigkeit verwandt, um sie bequem spielbar wiederzugeben. Dies bedarf keiner weiteren Rechtfertigung. Es wird angenommen, daß Bachs mehrstimmige Satzart mit den Mitteln und Möglichkeiten übereinstimmt, die die Violinkunst der damaligen Epoche zur Verfügung hatte; heute haben sich diese Mittel geändert, daher ist Bachs Musiktext in Übereinstimmung zu bringen mit der Spielmanier der heutigen Zeit.

Ist das so? Entspricht die polyphone Aufzeichnung in den Sonaten und Partiten dem realen Klang, der mit dem alten Violinbogen und dem flachen Steg erzeugt wurde?¹¹

Es ist möglich, daß die spezifische Technik des vielstimmigen Spiels, durch die sich die deutsche Violinkunst des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auszeichnet, es erlaubte, den Text im Sinne einer Wiedergabe der bezeichneten Zeitwerte der Noten in allen Stimmen irgendwie genauer zu spielen. Aber bei aufmerksamem Studium des Textes wird es klar, daß diese Genauigkeit nur sehr relativ sein konnte. Wir führen Beispiele an:

④

BWV 1005, *Fuga*, Takt 14-16



Weder mit den gegenwärtigen noch mit den alten Violinbögen ist es möglich, die Note *d* im ersten Takt zu spielen und gleichzeitig den Akkord *a-e-c* in halben Noten auszuhalten. Das heißt, daß der Komponist, der die Möglichkeiten des Instruments ausgezeichnet kannte, damit rechnete, daß dieser Akkord tatsächlich nur eine Viertelnote lang erklingen kann. Die Akkorde im zweiten Takt wurden ebenfalls in Viertelnoten ausgeführt; es ist zweifelhaft, daß die Geiger zu Bachs Zeiten zur dritten Lage übergingen oder einen „überdichten“ Fingersatz anwandten, um die Note *f* zu spielen, ohne die untere Stimme des Akkords wegzulassen. Wir wollen noch ein anderes, offensichtlicheres Beispiel anführen:

¹¹ Der Verfasser dieser Arbeit hält es für notwendig, seine Bedenken zur Theorie des „Bachschen Violinbogens“ zu äußern, die vor einem halben Jahrhundert von Albert Schweitzer und Arnold Schering formuliert wurde. Besonders zweifelhaft ist die Behauptung, daß die deutschen Geiger zu Bachs Zeiten in der Lage waren, mit dem alten Bogen vierstimmige Akkorde frei zu spielen, ohne sie zu zerteilen. Hierzu siehe auch David D. Boyden, *The Violin and its technique in the 18th century*, Musical Quarterly, January 1950; Ed. Melkus, *Zur Frage des Bach-Bogens*, Österreichische Musikzeitung, 11. Jg., 1956, H. 3, S. 99.

5

BWV 1005, *Fuga*, Takt 152-161

Hier helfen kaum die raffiniertesten Griffe, selbst bis zur Benutzung des Daumens der linken Hand für die *g*-Saite.¹² Der Spieler steht buchstäblich in jedem Takt der Unmöglichkeit gegenüber, „was dasteht“, zu spielen, das heißt, die Akkorde voll auszuhalten.

6

BWV 1001, *Adagio*, Takt 5

Die Terz in den Unterstimmen kann tatsächlich nur wie eine Sechzehntelnote klingen, sonst tönt gleichzeitig mit der Note *b* in der Oberstimme auch die leere Saite *a*, was im Text nicht vorgesehen ist. Ein analoges Beispiel finden wir im *Largo* der dritten Sonate.

7

BWV 1005, *Largo*, Takt 4-6

Die Achteltöne *d* und *f* im ersten und dritten Taktviertel können wegen Übergang des Bogens auf die *g*-Saite nicht ausgehalten werden.

8

BWV 1001, *Siciliana*, Takt 17-18

Die Dauer der beiden Akkorde ist relativ bezeichnet, da es hier unmöglich ist, ohne Übergreifen derselben Finger auf verschiedene Saiten

¹² Die Anwendung dieses Griffs in der Violinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts ist durch viele Quellen belegt.

auszukommen, dies aber die Möglichkeit einer genauen Wiedergabe der Dauer der drei Unterstimmen ausschließt. Nebenher sei gesagt, daß dieses Beispiel davon zeugt, daß Bach für einige schwer zu spielende Akkorde die Spielart *arpeggiato* vorgesehen hat, die so ähnlich ist, wie sie heutzutage von den Violinspielern angewandt wird. Ein analoges Beispiel treffen wir im *Adagio* der 3. Sonate.

9
BWV 1005, *Adagio*, Takt 21-23



Ähnliche Beispiele wie die oben angeführten lassen sich in jedem der polyphonen Sätze finden. Kann es nicht sein, daß diese Art bedingter Notation dennoch eine Ausnahme darstellt? Wie kann man die Absicht des Komponisten verstehen, wenn eine genaue Wiedergabe des ganzen vielstimmigen Gewebes praktisch nicht ausführbar ist?

Das Studium des Originals beantwortet uns auch diese Frage. Neben der bedingten Aufzeichnung finden wir auch Beispiele davon, wie Bach mit sorgfältigster Genauigkeit die Zeitdauer der Noten in jeder Stimme angibt, wobei er von rein künstlerischen und nicht von technischen Erwägungen ausgeht.

10
BWV 1001, *Fuga*, Takt 82



b) BWV 1001, *Fuga*, Takt 86-87



Beispiel a): Die Sexte in den Unterstimmen könnte durchaus als Viertelnote bezeichnet und gespielt werden. Aber der Komponist hat hier Einzelstriche in der Oberstimme im Sinn (gesonderter Bogenstrich für die Note a''), und daher bezeichnet er die Dauer des gesamten Akkords als Achtelnote mit Punkt. Im Beispiel b) sind auch die Unterstimmen auf den letzten Sechzehntelnoten abgesetzt, aber keinesfalls aus Gründen technischer Schwierigkeit.

Am Anfang derselben Fuge finden wir folgendes Beispiel:

11
BWV 1001, *Fuga*, Takt 6-7



Die Dauer des Akkords im dritten Taktviertel ist auf einen Sechzehntelwert begrenzt; so ist der Beginn der Melodie in der Mittelstimme deutlich wahrnehmbar.

Wenn aber der Komponist wünscht, daß die Stimmen in der polyphonen Führung voll ausgehalten werden, so wendet er folgende Art Bezeichnung an :

(12)
BWV 1001, *Adagio*, Takt 11

Die Bögen in der Oberstimme sind nicht nur Bindezeichen; sie weisen auch darauf hin, daß die Achtelnoten in der Unterstimme voll auszuhalten sind. Die Sache ist die, daß Bach in seinen Sonaten und Partiten in der Regel die Bindungen nicht gleichzeitig in zwei oder drei Stimmen bezeichnet.¹³ Das Bindezeichen in der polyphonen Führung weist zwangsläufig auf eine gebundene Wiedergabe aller im Augenblick erklingenden Stimmen hin.

(13)
BWV 1001, *Siciliana*, Takt 4-5

Hier ist der Bogen nur in der Oberstimme gesetzt, es ist aber völlig klar, daß auch die Mittelstimme *legato* gespielt wird, während die untere Melodiestimme ausgehalten wird, das heißt, so weit dies mit dem alten Violinbogen möglich ist.

Gerade zufolge dieser Regel bezeichnet Bach die phrasierenden Bindungen im Andante der 2. Sonate nicht, obgleich die Melodielinie dieses Satzes zweifellos ein gebundenes Spiel verlangt (die Bindungen sind nur in den Kadenzfiguren angegeben).

(14)
BWV 1003, *Andante*, Takt 1-4 usw.

¹³ Eine Ausnahme bilden die gleichzeitigen Bezeichnungen der Phrasierungs- oder Strichbindungen mit den Haltebögen, die Noten gleicher Höhe verbinden.

Die auf den ersten Blick unverständliche Gleichgültigkeit des Komponisten hinsichtlich der Art der Wiedergabe der Melodielinie – eine der ausdrucksvollsten in seinen Violinsoli – erklärt sich sehr leicht. Wenn hier phrasierende Bindezeichen stünden, so würden sie sich sowohl auf die Ober- als auch auf die Unterstimme beziehen. Aber die Absicht des Komponisten besteht gerade darin, daß die Oberstimme *legato* und die Unterstimme „abgesetzt“ gespielt wird. Daher zieht er es vor, keine Artikulationszeichen zu setzen, um eine falsche Deutung zu vermeiden. Wahrscheinlich sind hier Bindezeichen für je eine Achtelnote gemeint; hierauf weist besonders der einzige Fall von Bogensetzung in der polyphonen Führung hin:¹⁴

15

BWV 1003, *Andante*, Takt 15–16

Aus demselben Grund fehlen die entsprechenden Bindezeichen auch in den angeführten Beispielen 4, 5, 6, 7 und 9, wo eine genaue Wiedergabe sämtlicher Zeitwerte praktisch unmöglich ist. Das Bindezeichen im Beispiel aus der *Siciliana* (8) hat keine Beziehung zur Unterstimmenführung, da es zeitlich nicht mit den Unterstimmen übereinstimmt.

Nachdem wir einen Zusammenhang zwischen Bindung und Wiedergabe des polyphonen Gewebes festgestellt haben, wenden wir uns erneut der Originalhandschrift zu. Wir sehen, daß die Bindebögen, die anzeigen, daß alle Stimmen voll ausgehalten werden müssen, gar nicht so oft vorkommen. Meist präzisiert der Komponist die tatsächliche Zeitdauer der kontrapunktierenden Stimmen nicht.

16

BWV 1002, *Sarabande*, Takt 7–8

Hier haben wir ein typisches Beispiel: Die Bindezeichen in der Oberstimme fehlen, woraus folgt, daß die Note *g* in der Unterstimme nicht unbedingt bis zum Ende ausgehalten werden muß. Sie kann je nach Wunsch als Viertel- oder gar als Achtelnote gespielt werden.

So kommen wir zu dem Schluß, daß die vielstimmige Aufzeichnung in Bachs Sonaten und Partiten in erheblichem Maße nur bedingten Charakter hat. Der Komponist strebt vor allem danach, mit seiner Notenaufzeichnung

¹⁴ Offensichtlich ist hier eine gedehnte Wiedergabe der Achtelnoten in der Unterstimme vorgesehen; vielleicht ist die Artikulationsbezeichnung aber auch durch die Terzenfolge der Melodie herausgefordert worden.

die Architektur seines Werks klar und anschaulich darzustellen. Die Frage nach den konkreten Arten der Wiedergabe des komplizierten polyphonen Gewebes ist für Bach zweitrangig; er überläßt es meist dem Künstler, diese Methoden zu finden. Hiermit wird auch die Ansicht bekräftigt, daß die gegenwärtige Technik der Wiedergabe der Bachschen Violinpolyphonie den Ideen des Komponisten weit näher kommt, als man dies vermuten könnte, wenn man an die Verschiedenheit der Eigenschaften der Instrumente und der Spieltechnik denkt. Die Tatsache, daß die einzelnen Akkorde klar ein *Arpeggiato*-Spiel (siehe Beispiel 8 und 9) fordern, entzieht der Theorie des „Bach-Bogens“ zweifellos den Boden.

Das Wissen von der Bedingtheit der Notation der polyphonen Partien hilft uns, die Absichten des Komponisten richtiger zu verstehen.

Betrachten wir zum Beispiel den Anfang des ersten Zwischenspiels in der Fuge der 1. Sonate.

⑪

BWV 1001, *Fuga*, Takt 35-39

In sämtlichen Bearbeitungen der Sonaten und Partiten sind diese Akkorde in Form einfachster harmonischer Figurationen dargestellt. Im Original jedoch ist keine Figuration vorgesehen, andernfalls hätte sie der Komponist angegeben, wie er dies in einer Episode ähnlicher Art in der Fuge der 3. Sonate getan hat:

⑫

BWV 1005, *Fuga*, Takt 186-188

Was hat sich der Komponist hier gedacht? Theoretisch ist es nicht ausgeschlossen, daß der Geiger zu Bachs Zeiten das Zwischenspiel der g-Moll-Fuge in genauer Übereinstimmung mit der Notation gespielt hat, das heißt gleichzeitig auf drei Saiten, in dem er die Akkorde mit dem Bogen über halbe Takte ausgehalten hat. Eine solche Auslegung der Absichten des Komponisten ist aber wenig wahrscheinlich, zumal die Achtelnoten in den „beweglichen“ Stimmen nicht gebunden sind, was bedeutet, daß die halben Noten nicht unbedingt voll ausgehalten werden müssen. Am

wahrscheinlichsten hat der Komponist hier getrennte Akkorde im Sinn gehabt. Die „ausgehaltenen“ Stimmen sind nach der ersten Hälfte des ersten Taktes (einschließlich des Orgelpunktes *d*) zwar durch halbe Noten gekennzeichnet, wurden aber als Achtelnoten gespielt. Die heutige Technik der kurzen, nichtarpeggierten Akkorde erlaubt es, diese Episode entsprechend der Idee des Komponisten zu spielen. Jedoch ziehen alle Geiger hier gebrochene Akkorde vor, was im übrigen kein stilistischer Fehler ist.

Der vom Komponisten vorgesehenen Wiedergabeart dürfte die in der Bearbeitung von J. Hellmesberger angeführte Figuration am nächsten kommen.

19
BWV 1001, Fuga, Takt 38-39

Beim Spielen des Themas in der Chaconne werden die letzten Achtelnoten des Auftakts und die des ersten Takts meist in Akkordform gespielt.

20
BWV 1004, Ciaccona, Takt 1-3

a) Notierung

b) Ausführung

Die meisten Bearbeitungen geben gerade diese Spielweise an. In letzter Zeit neigen viele Geiger dazu, das Thema gemäß dem Original zu spielen, das heißt ohne Akkord in der letzten Achtelnote. Wenn man annimmt, daß das Thema nur bedingt bezeichnet ist, so sind beide Spielweisen im Prinzip gleichberechtigt. Dennoch entspricht die zweite Spielweise (ohne Akkord) zweifellos den Absichten des Komponisten mehr.¹⁵ Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß in einigen Variationen der Chaconne, wo die rhythmische Hauptfigur des Themas wiederholt wird, Bach den Akkord in der letzten Achtelnote des Taktes voll ausschreibt.

21
BWV 1004, Ciaccona, Takt 189-193

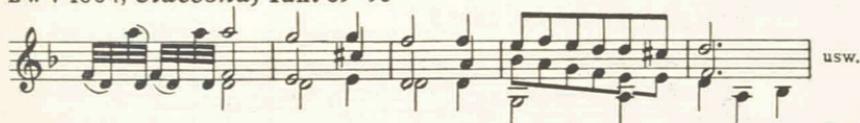
¹⁵ Diese Spielweise ist zuerst in der Bearbeitung von Joachim-Moser angegeben. (Bote und Bock, Berlin 1908.)

Diese Abweichung in der Aufzeichnung ist zweifellos nicht zufälliger Natur. Diese Variation ist einer der Kulminationspunkte in der musikdramatischen Entwicklung des Werkes, welcher Tatsache die vorgesehene „Beschwerung“ des Rhythmus durch den Akkord im letzten Achteltakt voll Rechnung trägt. Den Klang des Themas selbst in seiner ursprünglichen Form hat sich Bach anscheinend anders vorgestellt, das heißt gerade so, wie es in der Handschrift niedergelegt ist.

Im gleichen Werk finden wir Beispiele von Aufzeichnungen, auf deren Bedingtheit der Komponist selber hinweist. Hier handelt es sich um Variationen, die eine Aufeinanderfolge gebrochener Akkorde darstellen. In der ersten dieser Variationen ist zu Beginn eine Figuration angegeben, vom zweiten Taktviertel an jedoch ist der Text in Akkorden geschrieben:

22

BWV 1004, *Ciaccona*, Takt 89-93



Da diese Akkordepisode insgesamt vier Variationen und auch vierstimmige Akkorde umfaßt, hat es der Komponist unbestreitbar nicht für notwendig erachtet, daß sich der Spieler bis zum Ende an die von ihm angegebene Figuration hält. In einem anderen analogen Fall (letzte Variation vor der Rückwendung nach *d*-Moll) schreibt er nur *Arp.*, gibt aber nicht die Spielweise der Variation an. So hat es Bach entsprechend der musikalischen Praxis seiner Zeit dem Spieler freigestellt, die Figuration auf der von ihm angegebenen harmonischen Grundlage zu variieren.

Die drittletzte Variation ist im Original in ein und derselben rhythmischen Bewegung notiert:

23

BWV 1004, *Ciaccona*, Takt 229-230



In vielen Bearbeitungen ist diese Figuration abgeändert (gewöhnlich vom fünften Takt ab). Gegen die Berechtigung einer solchen Veränderung des Originaltextes, wie schon in bezug auf das Zwischenspiel der *g*-Moll-Fuge bemerkt war, bestehen vom stilistischen Standpunkt aus keine Bedenken.

C. Die vom Komponisten gesetzten Bindebögen und ihre Befolgung

Die schon teilweise angeschnittene Frage nach der Bedeutung der vom Komponisten gesetzten Bindebögen erfordert natürlich eine besondere Betrachtung; hier handelt es sich ja um eine so wesentliche Sache, wie es

die Arten der Artikulation der Melodielinie sind. Die im Originaltext gesetzten Bindebögen geben uns eine genügend klare Vorstellung von den Absichten des Komponisten. Fälle von nachlässiger Aufzeichnung, die uns im unklaren lassen, wieviel Noten durch einen Bogen verbunden sind, kommen sehr selten vor, und bei aufmerksamem Studium sind diese Unklarheiten leicht zu beseitigen, und zwar hauptsächlich durch Vergleich mit den sich wiederholenden oder ähnlichen melodischen Wendungen. Abweichende Auslegungen der Absichten des Komponisten können bei dieser Frage nicht durch unklare graphische Bezeichnung der Bindungen entstehen, sondern eher dadurch, daß in einigen Sätzen der Sonaten und Partiten die Bindebögen sehr sparsam gesetzt und in einer Anzahl von Fällen direkt ausgelassen sind. Dies kann man ebenfalls durch Gegenüberstellung ähnlicher melodischer Figuren feststellen.

(24)

BWV 1001, *Siciliana*, Takt 5

Der Bindebogen, der die ersten beiden Achtelnoten nach dem Vierteltakt verbindet, fehlt in den folgenden Entsprechungsmotiven (in Klammern angegeben); weiterhin sind analoge melodische Wendungen bis zum Ende des Satzes ohne Strichbezeichnungen angeführt. Offenbar hielt es Bach für überflüssig, die erforderliche Spielweise jedesmal neu anzugeben, und verließ sich hier auf die musikalische Logik des Spielers.

(25)

BWV 1002, *Tempo di Borea (Double)*, Takt 47-52

Hier erklären sich die Auslassungen der Bindebögen zwischen den letzten vier Achtelnoten des vierten Taktes und den ersten drei Achtelnoten des sechsten Taktes einfach durch Schreibfehler des Komponisten. Jedoch sind ähnliche Vergleiche nur vorsichtig durchzuführen, da sie auch zu Fehlern führen können. In der Fuge der 2. Sonate ist das Thema ohne Bindebögen notiert, aber bei der Fortführung des Themas und seiner Umkehrung sind die Bindebögen gesetzt (s. S. 35, oben).

Unter Anwendung der Vergleichsmethode (ein und dasselbe Thema!) könnte man schließen, daß sich die Bindebögen auch auf die Originalgestalt des Themas beziehen; so spielt man gewöhnlich auch das Thema

(26)
 BWV 1003, *Fuga*
 a) Takt 1-3

b) Takt 125-127

der *a*-Moll-Fuge entsprechend sämtlichen Bearbeitungen der Sonaten und Partiten.

Bach schreibt hier aber ausdrücklich eine getrennte Artikulation vor. Die Achtelnoten im zweiten Takt versieht er mit einem gemeinsamen Balken und setzt sie nicht paarweise, was Anlaß zu einer gebundenen Wiedergabe jedes Notenpaares geben könnte. Die polyphone Führung im vierten Takt ist ganz und gar nicht für den Legato-Strich geeignet und verursacht dem Geiger gewöhnlich nicht wenig Schwierigkeiten, die man vermeiden könnte, wenn man das Thema so spielt, wie der Komponist vorgeschrieben hat. Es ist völlig klar, daß, wenn anderthalb Seiten lang das Thema in seiner ursprünglichen Form überall ohne Bindebögen geschrieben ist, dies keinesfalls ein zufälliger Schreibfehler des Komponisten sein kann.

Das angeführte Beispiel erlaubt daneben den Schluß, daß verschiedene Spielweisen ein und desselben Themas innerhalb des Satzes häufig von Bach selbst vorgesehen sind. Wir führen ein weiteres Beispiel an. In der Fuge der 1. Sonate ist die abschließende Passage durch einen Bogen verbunden; eine anscheinend durchaus ähnliche Kadenz der *a*-Moll-Fuge ist aber im Original ohne Bindebögen niedergeschrieben.

(27)
 a) BWV 1001, *Fuga*, Takt 93-94

b) BWV 1003, *Fuga*, Takt 286-289

Bei aufmerksamem Studium des Textes wird es klar, daß das Fehlen der Bindebögen in der zweiten Passage nicht zufällig ist. Beide Kadenzen sind zwar äußerlich einander ähnlich, im Wesen jedoch von verschiedener Natur. Die erste Kadenz ist im wahrsten Sinne des Wortes eine virtuose Passage, die zweite Kadenz ist eher ein Rezitativ, eine freie pathetische Deklamation, die gerade abgestoßene, schnelle und kräftige Bogenbewegungen verlangt. Nach dem Original zu urteilen neigt Bach überhaupt insgesamt mehr zu getrennten Strichen, zum *non legato*; die zahlreichen Bindezeichen, die von den Bearbeitern gesetzt wurden, schleifen die Ecken meist überflüssigerweise ab und mildern und nivellieren diejenige

Adagio der 1. Sonate, im *Grave* der 2. Sonate, in der *Sarabande* der 2. Partite und im *Largo* der 3. Sonate.

3. Strichbindebögen, die sich von den phrasierenden Bögen ihrer Natur und ihrer Anwendungsart nach unterscheiden; ihre Funktion ist im wesentlichen die gleiche. Die Strichbindebögen legen die für die Geigenkunst des 18. Jahrhunderts charakteristischen Führungen des Bogens fest. Man findet sie hauptsächlich in schnellen, einstimmigen Sätzen und Episoden, wo der Komponist die Struktur der Melodie durch abwechselnde gebundene und getrennte Artikulation unterstreicht. Die einstimmige Melodie-*linie* bei Bach, die in sogenannten „allgemeinen Bewegungsformen“ wiedergegeben wird, besteht entweder aus harmonischen Klangfolgen von Akkordbrechungen oder aus melodisch-diatonischen Folgen; der Kontrast zwischen ihnen wird gewöhnlich noch durch Änderung der Strich-art verstärkt.

(30)

BWV 1001, *Presto*, Takt 59-64

Hier ist für die diatonischen Folgen eine gebundene Spielweise und für die harmonischen Folgen eine abgesetzte Spielweise angegeben. Wir führen ein entgegengesetztes Beispiel an:

(31)

BWV 1004, *Ciaccona*, Takt 41-44

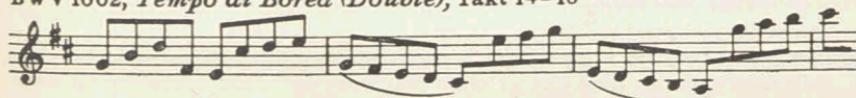
Am häufigsten wendet Bach den Bindebogen bei Akkordnotenfolgen in weiter Lage an:

(32)

BWV 1002, *Corrente*, Takt 1-4

Nicht selten sind die Strichbezeichnungen mit dem Vorhandensein einer versteckten Polyphonie in der einstimmigen Linie verbunden:

(33)

BWV 1002, *Tempo di Borea (Double)*, Takt 14-16

Überhaupt sind große Intervallsprünge, die die Melodie in einen anderen Bereich bringen, häufig von Strichwechsel begleitet. Wenn ein verhältnismäßig großer Melodieabschnitt Legato gespielt wird, so entspricht der Übergang in eine andere Tonlage dem Ende des Strich- bzw. des phrasierenden Bindebogens. Die Note nach dem Intervallsprung stellt den Beginn der folgenden Melodielinie dar, und hier beginnt auch der neue Bindebogen:



4. Bindebögen in der Niederschrift polyphoner Parteien, die neben der Artikulation der Melodielinie auf eine volle, bezeichnungsgemäße Zeitdauer der Noten in den kontrapunktierenden Stimmen hinweisen.

Natürlich sind hier nur die allgemeinsten Gesetzmäßigkeiten angegeben, die die Bezeichnungen der Artikulationsarten durch den Komponisten betreffen. Dennoch ist die Kenntnis dieser Gesetzmäßigkeiten dem Spieler bei selbständiger Wahl der Striche zweifellos von Nutzen; auf jeden Fall hilft sie ihm, grobe stilistische Fehler zu vermeiden. Denn selbst bei strenger Beobachtung der Strichangaben des Komponisten muß der Spieler oder der Bearbeiter Bachscher Violinsoli diese Anweisungen in gewissem Maße korrigieren. Vor allem muß er die augenfällig weggelassenen oder im Original fehlenden Strichbezeichnungen ergänzen (z. B. im *Andante* der 2. Sonate).

Außerdem hat er die Aufgabe, unter Beibehaltung des im Original angegebenen Wechsels von gebundener und getrennter Artikulation all dies in Übereinstimmung mit dem Verfahren der gegenwärtigen Violintechnik zu bringen. So ändern z. B. die in den meisten Bearbeitungen bezeichneten Striche, die aus Erwägungen der Bequemlichkeit angegeben sind,

(35)

BWV 1004, *Allemanda*, Takt 11

a) Notierung



b) Ausführung



in keiner Weise die Absichten des Komponisten. Dasselbe läßt sich hinsichtlich der Anwendung der Stricharten *martelé*, *spiccato*, fliegendes *staccato* usw. sagen, die im Originaltext überhaupt nicht vorgesehen sind. Wenn diese Striche dort angewandt werden, wo Bach getrennte Artikulation vorschreibt, so kann man dies auch nicht als Veränderung der Absichten des Komponisten betrachten.¹⁶ Stellenweise muß man die angegebene Arti-

¹⁶ Eine andere Frage ist, inwieweit die Anwendung dieser Stricharten in jedem einzelnen Falle angebracht ist. Aber dies ist schon eine Sache der Stilanforderungen im weitesten Sinne des Wortes.

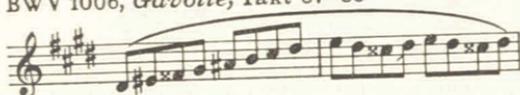
kulationsart im Interesse der Bequemlichkeit und des vollwertigen Klanges in gewissem Maße ändern.

Die im Original stehenden Phrasierungsbögen großer Dauer

36

BWV 1005, *Largo*, Takt 19

37

BWV 1006, *Gavotte*, Takt 87-88

können unbedenklich getrennt werden. Schließlich gibt es Fälle, wo der Spieler gezwungen ist, den Originaltext selbständig zu interpretieren (das heißt natürlich, falls er sich diese Mühe macht und sich nicht mit irgendeiner der zahlreichen Bearbeitungen begnügt). Betrachten wir z. B. das der Sarabande folgende *Double* der 1. Partite. Im Originaltext besitzt dieser Satz nicht einen einzigen Bindebogen. Hat der Komponist nun die Ausführung in einzelnen Bogenstrichen von Anfang bis Ende im Sinne gehabt oder hat er in diesem Falle die Wahl des Strichs dem Spieler überlassen wollen? Das ist schwer zu entscheiden; sowohl das eine wie auch das andere ist gleichermaßen möglich.

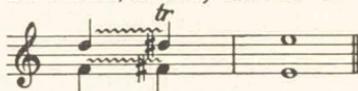
Daher besteht hier kein Grund, die Anwendung unterschiedlicher Striche zu bestreiten, wenn sie auf dem Wechsel zwischen *détaché* und *legato* beruhen, um so mehr, als diese Striche vom Komponisten in anderen Sätzen ähnlicher Art bereits Anwendung erfahren. Dasselbe läßt sich auch hinsichtlich des zweiten Doubles (*presto*) sagen, wo man die Bindebögen nur ganz am Ende findet. Bei der Einführung neuer Striche hat sich der Spieler oder der Bearbeiter nach den obenerwähnten Gesetzmäßigkeiten in Anwendung der Artikulationsarten zu richten, die mit der Struktur der Melodielinie übereinstimmen müssen.

D. Verzierungen

Die Werke der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts und späterer Forscher enthalten ausführliche Anweisungen, wie die Verzierungen in der Musik Bachs und anderer älterer Komponisten zu spielen sind. Sie sind insgesamt auch für die Violinmusik von Bedeutung. Die Erfahrungen der zeitgenössischen Violinkunst erfordern jedoch einige zusätzliche Anmerkungen über die Wiedergabe von Trillern und anderen Verzierungen in Bachs Sonaten und Partiten für Solovioline. Vor allem muß man beachten, daß die älteren Komponisten, einschließlich Bach, die Verzierungen

nicht immer im Notentext angegeben haben; der Spieler konnte sie nach eigenem Geschmack oder nach bekannter Tradition hinzufügen. Die in vielen Bearbeitungen angegebenen Triller oder Mordente, die im Original fehlen, sind zum größten Teil richtig am Platz, besonders in Kadenzwendungen, die den einen oder anderen Abschnitt einer musikalischen Form abschließen. In Bachs Sonaten und Partiten sind die Triller nur durch Buchstaben (*tr*) gekennzeichnet. Die einzige Ausnahme bildet der vorletzte Takt des *Grave* der 2. Sonate.

38

BWV 1003, *Grave*, Takt 22-23

Neben der Trillerbezeichnung in Form von Wellenlinien sehen wir hier eine Buchstabenbezeichnung, die an das Ende der oberen Linie gesetzt ist (nicht vor diese, wie es gewöhnlich der Fall ist). Wie ist nun diese Anweisung des Komponisten auszulegen? Man kann annehmen, daß Bach durch die besondere Bezeichnung des Trillers auf der Note *dis''* die Ausführung dort obligatorisch macht, während die durch Wellenlinien bezeichneten Triller *ad libitum* gespielt werden können (offenbar ist die technische Unbequemlichkeit eines Doppeltrillers berücksichtigt). Es ist aber wahrscheinlich, daß die Wellenlinien in diesem Falle keinen Triller, sondern ein Vibrato bezeichnen, das in der Oberstimme in einen Triller übergeht. Wegen dieses besonders vorgesehenen Effekts konnte Bach sich einer Bezeichnung für das Vibrato bedienen, die man bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in der Solo- und Orchesterliteratur antrifft. Es ist bekannt, daß man in der Violinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts das Vibrato als mit dem Triller verwandt betrachtet; die Bezeichnungen *tremolo*, *tremblement* in der Musikterminologie jener Epoche bedeuteten die Ausführung einer Reihe von Griffen, zu denen auch das Vibrato zählte.¹⁷

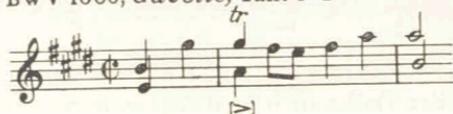
Diese beiden Annahmen stimmen völlig mit der heutigen Praxis überein, in der der Triller auf den beiden oberen Noten gespielt wird oder nur auf der Note *dis''* (in den Bearbeitungen ist in der Regel eine dieser beiden Möglichkeiten angegeben). Wenn man der zweiten Erklärung folgt, so muß man die erste Sexte *f'-d''* ohne Triller spielen, aber mit kräftigem Vibrato.

Entsprechend der klassischen Regel muß der Triller in der älteren Musik mit der oberen Hilfsnote beginnen, außer in dem Falle, wenn der Triller einer Note folgt, die eine Sekunde höher liegt. Diese Regel bleibt zweifellos für das Spielen langer Triller in Kraft, vor allem in den langsamen Sätzen der Sonaten und Partiten. Wir halten es nicht für unbedingt erforderlich,

¹⁷ Hierzu siehe B. A. Struwe *Das Vibrato als spieltechnischer Griff bei Saiteninstrumenten*, Leningrad 1933, Kap. 2, S. 23-24.

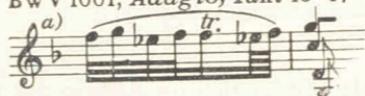
diese Regel auch hinsichtlich der kurzen Triller zu befolgen, besonders in den Tanzsätzen der Partiten:

③9

BWV 1006, *Gavotte*, Takt 1-2

In diesem Fall soll der Triller der Akzentuierung des ersten Taktviertels dienen. Wenn man den Triller mit der oberen Note beginnt, so fällt der Akzent zeitlich mit der Oktave zusammen, die den Beginn des Trillers und der Note *a'* in der Unterstimme bildet. Wenn wir den Triller mit dem Grundton *gis''* beginnen, unterstreichen wir damit die Schärfe des Intervalls der großen Septime. Es ist klar, daß der Akzent in diesem Falle entsprechend dem Charakter des Refrainthemas schärfer und herber klingt. Der Übergang vom langen Triller zur folgenden Note erfordert gewöhnlich einen Nachschlag, entweder in Form zweier kurzer Hilfsnoten oder in der Form einer Vornote, deren Höhe mit der folgenden Note übereinstimmt. In den Sonaten und Partiten ist der Nachschlag meist voll ausgeschrieben, als Teil der Melodie:

④0

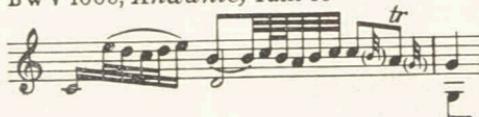
BWV 1001, *Adagio*, Takt 16-17

b) Takt 8-9

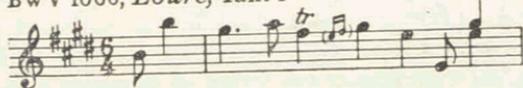


Wo der Nachschlag nicht steht, kann ihn der Spieler hinzufügen:

④1

BWV 1003, *Andante*, Takt 10

④2

BWV 1006, *Loure*, Takt 1

Wenn der Triller mit einem Nachschlag in Form kurzer Hilfsnoten beendet wird, so soll man ihn besser bis zum Ende der bezeichneten Dauer aushalten:

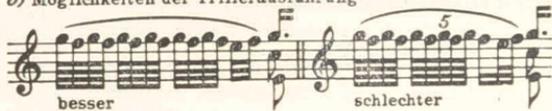
43

BWV 1003, *Grave*, Takt 3

a)



b) Möglichkeiten der Trillerausführung



Wenn aber an Stelle des Nachschlags eine Vorausnahme der folgenden Note erfolgt, so ist der Triller am besten eher zu beenden, wobei der Grundton einige Zeit ausgehalten wird:¹⁸

44

BWV 1001, *Adagio*, Takt 8-9

a)



b) Ausführung



Ein Akzent bei Rückkehr zum Grundton (nach dem Triller) ist nur in Kadenzwendungen pathetischen Charakters angebracht:

45

BWV 1001, *Fuga*, Takt 94

Ein besonders gespielter Nachschlag findet sich im *Adagio* der 1. Sonate:

46

BWV 1001, *Adagio*, Takt 4

Hier sind drei Nachschlagarten nötig, wenn man den Gang der Melodie zur Terz berücksichtigt:

47

a)



b)



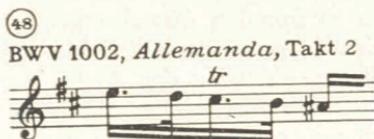
c)



Man kann aber auch ohne Nachschlag auskommen, indem man den Triller eher beendet und die Note *fis* noch einige Zeit aushält. Der Nachschlag ist

¹⁸ Diese Spielweise ist in der Bearbeitung von K. Flesch angegeben.

auch dann nicht erforderlich, wenn die dem Triller folgende Note eine Sekunde niedriger liegt und auf den schwachen Taktabschnitt fällt:



Die vorkommenden Vorschläge (in der Regel lang) werden auf den schweren Taktteil gespielt, wobei die folgende Note entsprechend um ein Viertel ihres Zeitwertes verkürzt wird:

49
BWV 1006, *Menuet II*, Takt 9-10
a) Notation



b) Ausführung



Von allen Annahmen und Schlußfolgerungen, die wir im Zusammenhang mit dem unmittelbaren Studium des Notentextes der Sonaten und Partiten für Solovioline aufgestellt bzw. gezogen haben, müssen diejenigen Schlußfolgerungen besonders hervorgehoben werden, die von prinzipieller Bedeutung für den Spieler sind; es handelt sich hier um Beziehungen zwischen den schöpferischen Absichten des Komponisten und der lebendigen Praxis des ausführenden Musikers.

Das Studium des Originals zeigt, daß die Notenschrift und die Bezeichnungen des Komponisten für verständige Musiker mit Initiative bestimmt sind, die „zwischen den Zeilen lesen“ können. Dies stimmt voll und ganz mit der spielerischen Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts überein, die stets das Element der Improvisation einschloß, um so mehr, als das kompositorische und das reproduzierende Schaffen nicht so scharf abgegrenzt waren, wie das heute der Fall ist. Daher ist das natürliche und verständliche Bestreben des Spielers, sein Spiel dem Originaltext soweit als möglich anzunähern, nicht durch mechanische Befolgung des „Buchstabens“ zu verwirklichen. Letzteres würde zu einem vorsätzlichen „Archaismus“ in der Behandlung führen, zu unnatürlichen, gequälten Griffen, die die Natur des Instruments und die gesunde Musikauffassung der Hörer vergewaltigen würden. Es wird zuweilen die Meinung vertreten, daß die Bestrebungen des Spielers ganz und gar auf die Meisterschaft der Instrumentalwiedergabe gerichtet sein sollen und daß es Sache des Bearbeiters ist, den Originaltext zu studieren, wobei dieser eine Mittlerrolle zwischen dem Komponisten und dem ausführenden Musiker spielen soll. Wir haben nicht vor, die positive Bedeutung einer kritischen Bearbeitung zu bestreiten, die es der großen Zahl der praktischen Violinspieler erleichtert, mit den großen

Werken der Weltmusikklassik bekannt zu werden. Aber dennoch ist der Wert jeder, selbst der besten Bearbeitung sehr relativ. Man kann sich keine ernsthafte, tiefschürfende Interpretation von Bachs Werken denken, die auf blindem Vertrauen zu fremden Anweisungen, und sei es den autoritativsten, gegründet ist. Man kann sich nicht vorstellen, daß ein wißbegieriger, nachdenklicher Künstler, der Bachs Musik spielt, nicht versuchen würde, selbst in die künstlerischen Gedanken und Absichten des Komponisten einzudringen, sondern sich mit der Rolle des ausführenden Musikers im unmittelbarsten und engsten Sinne dieses Wortes begnügt.

Die durch Traditionen geheiligte, schülerhafte Befolgung der Anweisungen von Bearbeitern hat vielen Generationen junger Musiker nicht wenig Schaden zugefügt. Selbst diejenigen Anweisungen, die vom stilistischen Standpunkt aus und nach der modernen wissenschaftlichen Erkenntnis völlig begründet sind, tragen nicht zur Entwicklung einer schöpferischen Grundlage der musikalischen Ausführung bei. Demgegenüber wirkt die Bekanntschaft mit dem Originaltext des Komponisten wie ein erfrischender Strahl, der den ausführenden Musiker zu aktiver, schöpferischer Suche anregt.