

Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs

Von Max Rostal (Bern)

Die Wiederentdeckung der Bachschen Werke im 19. Jahrhundert ist eine genügend bekannte Tatsache. Obwohl es für die musikalische Welt ein Segen war, diesen herrlichen Werken wiederzubegegnen, so war es doch auch ein gewisses Unglück, daß diese Wiederentdeckung gerade in der romantischen Ära geschah. Große Musiker, wie auch die Violinisten dieser Periode, fühlten offenbar, daß sie den damals unbekanntem Bach dem Publikum irgendwie schmackhaft machen mußten, und so ist es zu erklären, daß sie Mittel anwendeten, welche uns heute als zweifelhaft oder gar unmöglich erscheinen. Es bleibt unverständlich, daß so bedeutende Künstler wie Mendelssohn und auch Schumann die Notwendigkeit fühlten, z. B. den Solosonaten eine Klavierbegleitung zu unterlegen. Der fundamentale Irrtum lag in der Annahme, daß Bach hübsche melodische Linien für die Sologeige – mit einer gelegentlichen Indikation von harmonischen Hintergründen – schreiben wollte. In dieser Weise verstanden und vorgetragen, bedeutet natürlich, daß das Resultat recht ärmlich ausfällt, und das ist wahrscheinlich der Grund, warum die Romantiker dasjenige, was sie als Unterbrechung, als Löcher empfanden, ausfüllten und wattierten. Welch eine Verkennung! – Aber auch die Geiger hatten ihren Anteil an dieser Fehlinterpretation. Ferdinand David war wahrscheinlich einer der ersten Interpreten der Solosonaten nach ihrer Wiederentdeckung, und seine Ausgabe zeigt bereits Anzeichen jener Verzerrung, die sich dann auch über spätere Generationen und Ausgaben fortgesetzt hat. In den meisten dieser Ausgaben wurden die Notenwerte bei Doppelgriffen und Akkorden fast ohne Unterschiede verkürzt, um auf diese Art die melodische Linie (und manchmal auch die falsche melodische Linie) gegenüber dem harmonischen Hintergrund, welcher generell als nebensächlich betrachtet wurde, hervorzuheben. Neben Ferdinand David hatte sich auch Joseph Joachim dieser Werke angenommen, und in seiner Ausgabe kann man leicht entdecken, daß er ebenfalls der romantischen Tradition verfallen war und natürlicherweise als ein Kind seiner Zeit dem vorherrschenden Zeitgeschmack huldigte. Sicher scheint allerdings, daß bei Joachim bereits ein wesentlicher Fortschritt zu verzeichnen ist, und man geht kaum fehl in der Annahme, daß Joachim mit der Tradition brach, welche alle Akkorde ausnahmslos immer von den tiefen zu den höheren Saiten arpeggierte. Vor seiner Intervention hat die erste Phrase der 1. Sonate in g-Moll wahrscheinlich in dieser Weise geklungen:



Es ist sehr bedauerlich, daß es immer noch Leute gibt, die es in dieser Art spielen. Joachim sah nunmehr, daß der Fluß des Themas die ganze Zeit unterbrochen wird, während es eigentlich auf einer tieferen Saite durchgeführt werden könnte. Obwohl auch er seine Akkorde nach oben arpeggierte, ist anzunehmen, daß das Thema in seiner Interpretation in dieser Weise erklungen ist:



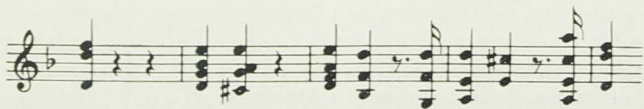
Zur weiteren Illustration dieses Punktes sei ein anderes Beispiel dieser zwei Wege der Akkordbrechung gezeigt. Die erste Variation der Chaconne wurde im ersten Falle möglicherweise von den Zeitgenossen Davids so interpretiert:



Bei derartigem Vortrag werden die Akkorde hauptsächlich auf den oberen Saiten betont, und das Material wird recht unklar herausgearbeitet, da es sich in diesem Falle um zwei separate Einheiten handelt, nämlich erstens die Variation selbst:



und zweitens die darübergelagerten Akkorde, welche eine Indikation des Themas selber sind, und natürlich auch der wichtige, ja wesentliche Baß:



Wahrscheinlich hat sich Joachim von der früheren Art der Interpretation distanziiert, und in seiner Version kann dies möglicherweise so gelungen haben:



Bei dieser Interpretationsart erscheint der ganze Text wesentlich klarer, aber trotzdem sind hier noch zwei Dinge unbefriedigend:

Die rhythmische Kraft dieser Tanzform wird durch das viele Brechen der Akkorde wesentlich geschwächt, und die Variation selbst, welche in diesem Falle die Altstimme auf der D-Saite repräsentiert, erhält einen eigenartigen Rhythmus. In dieser Interpretation erscheinen einige Noten der melodischen Variation zuerst mit dem Akkord, und dann werden diese Noten eigentlich nochmals wiederholt, so daß man eine etwas ungarisierte Version erhält.



Es scheint durchaus überflüssig, hier die D-Saite überhaupt zu verlassen, und demnach könnte diese Variation wie folgt erklingen:



Um dem Akkordspiel polyphoner Geigenmusik gerecht zu werden, sollte man natürlich über eine Akkordtechnik verfügen, die es ermöglicht, beliebig die Akkorde entweder gleichzeitig anzufangen und auszuhalten, oder so zu brechen, daß der Sinn der Stimmführung dem Zuhörer klagemacht werden kann. Man kann Akkorde entweder von unten nach oben oder von oben nach unten 2 zu 2 brechen oder 1 zu 3 oder 3 zu 1. Man kann aber auch dreistimmig anfangen, ohne zu brechen, und nur die oberen zwei oder die unteren zwei Saiten durchhalten. Ebenfalls kann man die einzelnen Saiten fortsetzen, wie etwa auf der oberen, der mittleren oder auf der untersten Saite, und es sollte auch mit dem modernen Bogen durchaus möglich sein, dreistimmige Akkorde durchzuhalten, ohne sie zu brechen. Bei vierstimmigen Akkorden ist eine leichte Brechung mit dem modernen Bogen unumgänglich, doch kann dies so schnell ausgeführt werden, daß der Eindruck erweckt wird, als ob man gleichzeitig begonnen hätte.

Die Solosonaten waren auch zu Joachims Zeiten nicht wirklich anerkannt oder geliebt, ebensowenig wie die damalige Interpretation. Das kann man in einem Artikel von George Bernard Shaw nachlesen, den er in seiner Eigenschaft als Musikkritiker schrieb. Es ist wohl bekannt, daß Shaw zwischen 1888 und 1889 unter dem Pseudonym „Corno di Bassetto“ fungierte; später 1890 bis 1894 publizierte er Musikkritiken unter seinem eigenen Namen. Über Joachims Ausführung einer Bachschen Solosonate schrieb er: „Der 2. Satz dieses Stückes ist eine etwa 300–400 Takte lange Fuge. Man kann selbstverständlich eine dreistimmige Fuge nicht kontinuierlich auf der Geige spielen; doch mit Hilfe von Doppelgriffen und Bocksprüngen von einer Stimme zur andern kann man das scheußliche Gespenst einer Fuge heraufbeschwören, was verzeihlich erscheint, wenn Bach und Joachim dafür einstehen. Das geschah am Dienstag. Joachim kratzte frenetisch seinen Bach – produzierte Töne, nach denen der Versuch, Muskatnuß auf einer Schuhsohle zu reiben, sich wie eine Äolienharfe angehört hätte. Die Noten, die zwar genügend musikalisch waren und deren Höhe man so ziemlich unterscheiden konnte, waren gewöhnlich unrein. Wäre es ein unbekannter Spieler gewesen, der das Werk eines unbekanntenen Komponisten spielte, er wäre nicht mit dem Leben davongekommen! Aber wir alle – ich selbst eingeschlossen – waren interessiert und begeistert. Die ehrenvolle künstlerische Laufbahn Joachims und die Größe von Bachs Ruf hatten uns so hypnotisiert, daß wir ein greuliches Geräusch für Sphärenmusik hielten.“

Obwohl Shaw immer die Gabe hatte, die Dinge genauso zu sehen, wie sie eigentlich sind, und den Mut auch besaß zu sagen, was er dachte, ist es doch wohl erlaubt zu glauben, daß es sich in Wirklichkeit nicht ganz so schlimm verhielt. Aber seine Kritik gibt uns eine ungefähre Idee davon, was damals vorging. Man kann aus diesem Bericht und anderen ähnlichen Äußerungen schließen, daß wahrscheinlich auch die technische Durchführung zu dieser Zeit nicht ganz befriedigend war. Vielleicht ist es überheblich anzunehmen, daß das technische Niveau heutzutage generell so viel höher ist. Andererseits ist es aber zweifelhaft, ob auch die glänzendsten Aufführungen einiger unserer zeitgenössischen Geiger stilistisch und musikalisch eine viel höhere Qualität erreichen. Das Bedauerliche an unserer ererbten Auffassung dieser Werke besteht hauptsächlich darin, daß die Brechungen von Akkorden ständig ohne Unterschied angewandt werden. Das entfernt uns immer weiter von Bachs ursprünglicher Idee; denn vor allem ist es klar, daß es sich hier definitiv um polyphone Musik handelt und daß diese Musik durch einen starken rhythmischen Impuls, sogar in langsamen Sätzen, gekennzeichnet ist. Schließlich sind ja alle diese Sätze entweder Tanzformen oder Fugen, und in vielen Interpretationen wird der Rhythmus – ebenso wie die Polyphonie – beträchtlich verdünnt. Mehrstimmige Musik, die immerfort arpeggiert wird, ist und bleibt eine Absurdität, die wir soweit als möglich und so schnell als möglich ausmerzen sollten, damit diese herrlichen Werke nicht wieder einmal der Vergessenheit anheimfallen.

Es sei noch einmal betont, daß der Schlüssel zu allen diesen Problemen der Ausführung der Bachschen Violinmusik in der mehrstimmigen Struktur die-

ser Werke liegt. Um zu sehen, wie die verschiedenen Stimmen fortschreiten, muß man zunächst eine Analyse der Stimmführung vornehmen; denn alle Gesichtspunkte der Interpretation beruhen schließlich auf dieser Analyse. Wäre man sich erst einmal klar darüber, daß die verschiedenen Stimmen voneinander unabhängig sind, auch wenn sie untereinander verwoben erscheinen, so wäre unser ganzes musikalisches Denken weniger verunklart. Es ist empfehlenswert, einen geeigneten Satz aus einer der Solosonaten für Sopran, Alt, Tenor und Baß auf vier getrennten Notensystemen auszusetzen. Zwar ist es unvermeidlich, daß eine oder mehrere der vier Stimmen unterbrochen werden, wenn man ein polyphones Werk auf einem einzigen Streichinstrument spielt, aber das bedeutet durchaus nicht, daß diese Stimme nicht später wieder aufgenommen und fortgesetzt wird. Dies ist fast ausnahmslos bei Bach der Fall. Wenn man die vorgeschlagene Analyse durchführt, ergibt sich ganz klar, wie die verschiedenen drei oder vier Stimmen fortgeführt werden, und es wird deutlich, daß es sich um mehrstimmige Musik im wahrsten Sinne des Wortes handelt. Haben wir diese Analyse einmal verstanden, werden wir immer trachten, die verschiedenen Stimmen streng getrennt zu halten und die Stimmführung eindeutig herauszuschälen.

Ich selbst habe mich mein ganzes Leben lang mit diesen Werken auseinandersetzen versucht und habe immer wieder während all dieser vielen Jahre neue Aspekte gefunden. In meiner Jugend lehnte sich meine Interpretation sehr stark an die Vorschläge von Joachim an, und später basierte ich diese auf die Lehren von Carl Flesch. Dann kam eine Periode, wo wir alle ganz stark von Albert Schweitzer beeinflusst wurden. Schweitzer wiederum stand allerdings unter dem Einfluß des deutschen Musikwissenschaftlers Arnold Schering, der ursprünglich die ideale Realisation der Solosonaten und -partiten nur für möglich hielt, wenn man alle Akkorde zum vollen Notenwert aushalten könnte, wie sie Bach notierte. Er kam daher zur Konklusion, „daß es ursprünglich einen Bogen gegeben haben muß, welcher bedeutend nach außen gekrümmt war und außerdem keine Schraube am Ende des Frosches hatte. Wenn der Spieler die Bogenhaare straff spannen wollte, konnte er dies nur tun, indem er den Frosch mit seinem Daumen abwärts drückte. Bei Entspannung des Daumendruckes wurde das Haar so lose, daß es alle vier Saiten gleichzeitig berühren und auch durchhalten konnte.“ Historisch begründet war diese Behauptung nur zum Teil und wurde viele Jahre später von Arnold Schering selbst widerrufen. Jedoch erschien in der Zwischenzeit, wie gesagt, das Buch von Schweitzer, und die Geiger begannen darauf zu sinnen, eine Rekonstruktion eines sogenannten Bach-Bogens vorzunehmen. Vor sehr vielen Jahren kam ich nun zu vollständig anderen Lösungen, und ich war natürlich sehr beglückt, bei dem Amerikaner David Boyden in seiner „Geschichte des Violinspiels“¹ ähnliche Resultate vorzufinden. Es seien ein paar

¹ *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London 1965; deutsche Übersetzung von H. Gal und G. Kehr, Mainz 1971.

kurze Sätze aus diesem hervorragenden Buch zitiert, die sich gerade mit dem hier angeschnittenen Problem befassen: „Wenn Bach durchgehaltene Akkorde in drei und vier Stimmen schreibt, glaubt der moderne Violinist natürlich, daß es notwendig wäre, den sogenannten alten Bogen zu verwenden, da man heute nicht mehr drei- und vierstimmige Akkorde durchhalten kann. Hier sind bereits zwei Fehldiagnosen: 1. Die Annahme, daß Bach wirklich erwartet hat, daß seine Musik – besonders was die Notenwerte anbelangt – so genau und exakt ausgeführt wird wie notiert. Die andere ist, daß der alte Bogen wirklich Akkorde in drei und vier Stimmen auf langen Noten in beliebiger Dynamik durchhalten kann. Die Tatsache ist, daß Violinnotationen aus frühen Zeiten – speziell was den Rhythmus anbelangt – eigentlich dem Spieler nur die musikalische Progression vor Augen führen wollten, um ihm zu helfen, zwischen den melodischen und harmonischen Funktionen zu unterscheiden, welche sich durch die verschiedenen Stimmführungen ergeben. Sogar ohne spezielle historische Kenntnisse von Usanzen früher Notationen kann sich der moderne Spieler durch die interne Evidenz des Textes leicht selbst davon überzeugen, daß die Notation des Rhythmus wirklich nur approximativ zu verstehen ist. Bach schrieb verschiedene Notenwerte, welche nicht für die angegebene Dauer durchgehalten werden können, und das bezieht sich sowohl auf den modernen wie auch auf den alten Bogen. Es gibt eine Anzahl von Beispielen, welche deutlich aufzeigen, daß es völlig unmöglich ist, einige Doppelgriffe oder Akkorde so zu spielen, wie sie geschrieben sind, und wo gewisse Noten unbedingt, aber sinngemäß gekürzt werden müssen. Hier einige Beispiele: 1. können zwei Noten nicht gleichzeitig auf derselben Saite gespielt werden, 2. können sie auch nicht gleichzeitig gespielt werden, wenn es sich nicht um zwei nebeneinanderliegende Saiten handelt.



3. kann ein Finger, welcher einen Triller auszuführen hat, nicht gleichzeitig eine ungetrillerte Note auf einer andern Saite spielen.



Darüber hinaus würde die präzise Ausführung von bestimmten Notenfolgen in dem angegebenen Rhythmus unmögliche Fingerstreckungen voraussetzen:



Wollte man trotzdem den notierten Rhythmus wirklich präzise ausführen, wäre andererseits das Dazutun oder Weglassen von Bindungen notwendig, und diese Veränderungen würden zu Verzerrungen führen, wie auch die Konvention und Artikulation der Phrasierung erheblich stören. Trotz dieser klaren Evidenz beharren manche moderne Violinisten noch immer auf ihrer unverrückbaren Überzeugung, daß wirklich alles so gespielt werden mußte, wie es von Bach notiert wurde.“

Dieser letzte Paragraph zeigt deutlich, daß dies zu der Erfindung des sogenannten modernen Bach-Bogens führte. Boyden sagte ferner: „Was nun eigentlich geschah, ist außerordentlich merkwürdig und entbehrt nicht der Ironie: Es wurde ein moderner Bogen erfunden, um die Violine in einer Art zu spielen, welche der Aufführungspraxis des frühen 18. Jahrhunderts vollständig fremd war. Die Befürworter des Bach-Bogens sagen, daß dies entweder die Art war, wie eine Violine im 18. Jahrhundert geklungen hat, und – falls dies nicht der Fall sein sollte – daß Bach es sicherlich so am liebsten gehört hätte.“ Hierbei wird noch außer acht gelassen, daß die Stege viel flacher waren, Metalsaiten unbekannt und die Stimmung viel tiefer.

Jeder Geiger oder Cellist sollte die Wichtigkeit der hier angedeuteten Probleme erkennen und durch ernsthafte und sorgfältige Studien einen sicheren Standpunkt für seine Bach-Interpretation zu erwerben trachten.