Heinz Rellstab und Anselm Gerhard

»Möglichst zugleicherklingend« – »trotz unsäglicher Mühe«. Kontroversen um das Akkordspiel auf der Geige im langen 19. Jahrhundert

> »Die Geige ist ein homophones Instrument, Akkorde sind ihrer Natur entgegengesetzt und werden nur als Ausnahme verwendet. Regel ist der homophone Satz, wo das gleichzeitige Erklingen des harmonischen oder modulatorischen Fundaments zugunsten des Nacheinandererklingens der einfachen Linie aufgegeben ist.«[1]

Was Carl Flesch 1928 in seiner Violinschule über die »Bachschen Solosonaten« schreibt, ist aus mehreren Gründen bemerkenswert: Zum einen behauptet der bedeutende Violinpädagoge – unter ausdrücklicher Berufung auf die musiktheoretische Studie über den »linearen Kontrapunkt« von Ernst Kurth, des Begründers des Berner Instituts für Musikwissenschaft,[2] – das Akkordspiel sei in Bachs Solokompositionen die Ausnahme, eine These, die man nicht für überzeugend halten muß. Dem 1873 in Ungarn geborenen und später in Paris ausgebildeten Geiger dient aber diese überzogene Behauptung dazu, eine Banalität herauszustellen, nämlich die Tatsache, daß die Violine zum Akkordspiel nicht besonders gut geeignet ist.

Wir meinen, es lohnt sich, diese ebenso banale wie allzuoft vergessene Beobachtung gleichsam im Hinterkopf zu behalten, wenn im folgenden gezeigt werden soll, daß der Versuch, – in Fleschs Worten – gegen die »Natur« der Geige zu komponieren, eine Konstante der Violinliteratur darstellt, und wenn dabei genauer zu betrachten ist, wie das »lange« 19. Jahrhundert mit dieser violintechnischen Herausforderung umgegangen ist.

Widersprüchliche Quellenzeugnisse Charles de Bériot, um mit einem der einflußreichsten Violinisten der Musikgeschichte zu beginnen, widmete 1857 in seiner *Méthode de violon* dem Akkordspiel einen ganzen Abschnitt: Unter dem Titel »Des accords« (»Über die Akkorde«) lesen wir:

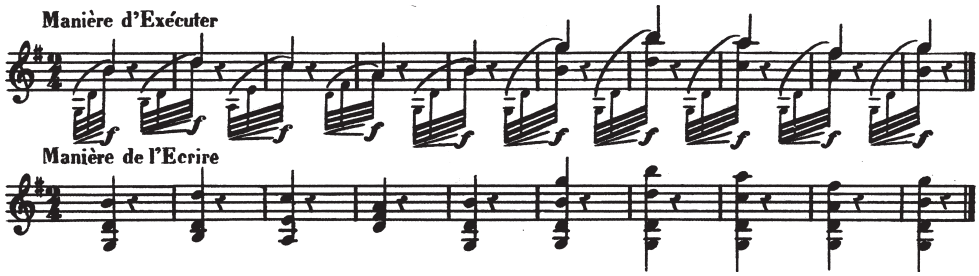
> »Les accords dont nous voulons parler ici ne sont pas des notes simultanées pour faire de l'harmonie soutenue, mais des articulations énergétiques comme celles qui servent de terminaison à un morceau. Il est un principe reconnu pour tous les instruments: C'est que les accords doivent être quelque peu

1 Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, Bd. 2, Berlin 1928, S. 108; Hervorhebungen im Original. Vgl. auch ganz ähnlich bei Fleschs Lehrer Leopold Auer: *Violin playing as I teach it*, New York und London 1921, S. 82: »The violin is still a homophone instrument, a melody instrument, a singing instrument.« (»Die Violine ist noch ein homophones Instrument, ein Melodieinstrument, ein singendes Instrument.«)

2 Vgl. Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917.

arpégés pour en obtenir la clarté et la force voulues. [...] Cette manière de produire les accords, la seule bonne à notre avis, doit être surtout appliquée au Violon. Il serait impossible d'attaquer simultanément trois cordes et à plus forte raison quatre, sans écraser l'accord, ce qui lui ôterait cette rondeur et ce moëlleux qui doivent toujours accompagner la vigueur. Toute l'énergie de l'accord doit porter sur la note la plus élevée et former le temps fort de la mesure, de telle sorte que les notes les plus basses n[']en soient pour ainsi dire, que la préparation.«[3]

(»Die Akkorde, von denen wir hier sprechen wollen, sind nicht gleichzeitige Noten, die die Harmonie bekräftigen sollen, sondern energetische Artikulationen wie jene, die als Abschluß eines Stücks dienen. Es gibt ein für alle Instrumente geltendes Prinzip, nämlich daß die Akkorde ein wenig arpeggiert werden müssen, um die erforderliche Durchsichtigkeit und Kraft zu erhalten. [...] Diese Art des Akkordspiels, unseres Erachtens die einzig richtige, muß vor allem auf der Violine angewandt werden. Es wäre unmöglich, gleichzeitig drei oder gar vier Saiten in Schwingungen zu versetzen, ohne den Akkord zu zerquetschen, was ihm dies Runde und Weiche nehmen würde, das immer den Schwung begleiten muß. Die ganze Energie des Akkords muß auf die höchste Note gerichtet sein und auf die starke Taktzeit fallen, so daß die tieferen Noten sozusagen nur die Vorbereitung darstellen.«)



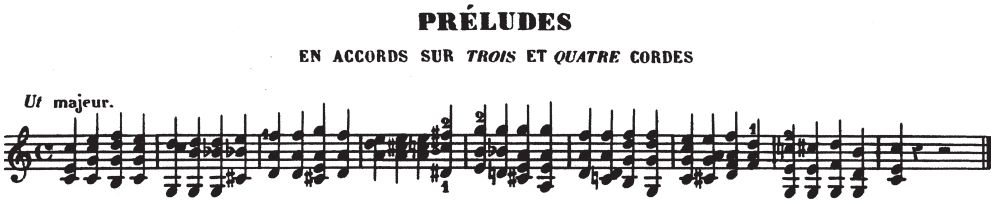
Notenbeispiel 1 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 86

Entschiedener als Bériot könnte man die ästhetische Überzeugung von der Häßlichkeit eines eigentlichen Akkordspiels auf der Violine kaum formulieren, wobei der Hinweis auf ein allen Instrumente gemeinsames Prinzip einen weiteren Beleg dafür darstellt, daß in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch auf dem Klavier die meisten Akkorde arpeggiert wurden.[4] Aber wie so oft, wenn es darum geht, das zu rekonstruieren, was wir »historische Aufführungspraxis« nennen, ist die Sache offensichtlich alles andere als eindeutig.

3 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 86; Hervorhebung im Original.

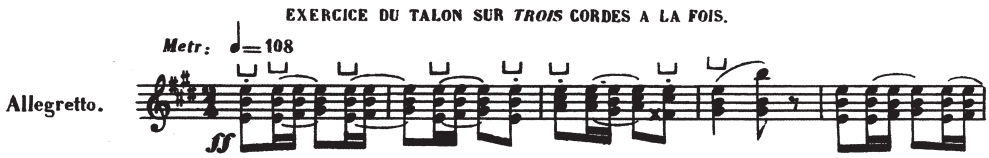
4 Vgl. hierzu ausführlich Anselm Gerhard: Willkürliches Arpeggieren – ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27 (2003), S. 121–132; Anselm Gerhard: »You do it!« – Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2009 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 2), S. 159–168.

Bériots Violinschule ist vollgepflastert mit selbst komponierten Übungsstücken, in denen es um das drei- und vierstimmige Akkordspiel geht.



Notenbeispiel 2 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 165

Bei einem weiteren konkreten Beispiel schreibt der belgische Violinpädagoge übrigens nicht nur fortissimo vor, sondern sogar das Spiel ganzer Akkordfolgen mit immer neuem Abstrich.



Notenbeispiel 3 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 163

Die Titelformulierung »Exercice du talon sur trois cordes à la fois« (»Etüde für den Frosch beim gleichzeitigen Spiel auf drei Seiten«) läßt mit großer Sicherheit annehmen, daß hier Bériot dieselbe Spieltechnik angewandt wissen wollte, die schon Louis Spohr in seiner *Violinschule* von 1833 gefordert hatte:

> »Die Accorde in Vierteln [...] werden alle im Herabstrich, dicht am Frosch, mit starkem Druck des Bogens und breit liegenden Haaren und möglichst zugleicherklingend herabgerissen und der Bogen bey jedem von neuem angesetzt. Doch dürfen die Striche nicht zu kurz zu seyn, weil sonst die Accorde scharf und trocken werden würden.«[5]

Aber was bedeutet das nun? Sollen die Akkorde doch »zugleicherklingend« ausgeführt, gar als »écrasés«, als »zerquetscht« präsentiert werden? Einiges scheint dafür zu sprechen, daß es Bériot und Spohr hier um eine Spielart ging, die – trotz der Warnung vor zu »scharfen« und zu »trockenen« Akkorden – nicht weit von heute vertrauten Standards entfernt ist. Allerdings sollte man unserer Überzeugung nach immer in Rechnung stellen, daß die Formulierung »möglichst zugleicherklingend« selbstverständlich einkalkulieren dürfte, daß ein leichtes Arpeggio bei der Ausführung nicht vermieden werden soll.

5 Louis Spohr: *Violinschule*, Wien 1833, Nachdruck München 2000, S. 147.

Genau dies deutet Spohr an, wenn er in seiner *Violinschule* zum eröffnenden Vierklang b - f'- d''- b'' im konkreten Beispiel schreibt:

> »Obgleich die beiden tiefsten Noten als Viertel geschrieben sind, so darf der Bogen doch nicht auf ihnen verweilen und ihre Dauer höchstens die eines Sechzehntels betragen.«[6]

Auch bei Bériot macht eine konkrete Formulierung den heutigen Leser stutzig. Wenn er in einem »Dernier conseil de la seconde partie«, einem »letzten Ratschlag in diesem zweiten Abschnitt« die Wichtigkeit des Präludierens, also der improvisatorischen Vorbereitung einer eigentlichen Komposition im Konzert, ausführlich hervorhebt, führt er unter anderem aus:

> »Son imagination [de l'artiste] livrée à elle-même ne connaît bientôt plus de bornes; ce n'est plus un violon qui parle, mais un orchestre tout entier. Sa fougue entraîne l'archet obéissant qui parcourt, impétueux les cordes frissonnantes, d'où s'échappent des flots d'harmonie et des torrents d'arpèges«.
>
> (»Die sich selbst überlassene Einbildungskraft des Künstlers kennt bald keine Grenzen mehr; das ist keine Violine mehr, die spricht, sondern ein ganzes Orchester. Dessen Schwung reißt den gehorsamen Bogen mit, der stürmisch die zitternden Saiten durchstreift, aus denen sich ein Schwall von Harmonien und Sturzbäche von Arpeggien befreien«).[7]

Was für uns nun doch wie ein Plädoyer für fortissimo-Spiel mit maximalem Bogendruck klingen mag, ist offensichtlich gerade nicht als solches gemeint. Denn Bériot spricht ausdrücklich von »torrents d'arpèges«, von »Sturzbächen von Arpeggien«; die mächtige, orchesterähnliche Klangentfaltung soll also nicht mit eigentlichem Akkordspiel erzielt werden, sondern mit möglichst klangvollem Arpeggieren im Sinne einer schon im 17. und 18. Jahrhundert selbstverständlichen Tradition.[8]

Dennoch bleiben Zweifel. Denn bereits 1791 hatte in Rom Francesco Galeazzi das möglichst schnelle Arpeggieren gefordert, um wenigstens die Illusion eines Zusammenklangs zu erzeugen:

> »Non contenti i Violinisti d'aver ridotto a perfezione tale il loro strumento, che eseguir potesse comodamente due parti nel tempo stesso; cercarono ancora la strada di eseguirne tre, e quattro; ma un'invincibile ostacolo lor si frapponeva, la curvatura cioè, indispensabilmente necessaria del ponticello: questa fa sì, che l'arco non possa toccare più di due corde per volta, e chi ne volesse pur toccare tre, bisognerebbe calcasse in sì fatto modo l'arco sopra le corde, da eccitarne un suono stridulo, aspro, ed insoffribile. Pensarono supplirvi in qualche modo, col passare rapidamente da una corda all'altra,

6 Ebd.

7 Bériot: *Méthode de violon*, S. 175.

8 Vgl. hierzu Marianne Rônez: Das Arpeggio in der Violinmusik, in: *Tempo, Rhythmik, Metrik, Artikulation in der Musik des 18. Jahrhunderts. XXIII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Michaelstein, 16. bis 18. Juni 1995, Michaelstein 1998 (Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 53) S. 104–115.

cosicchè l'orecchio si avvedesse appena della successione de' suoni, e li giudicasse presso che equitemporanei.«[9]

(»Da die Violinisten nicht zufrieden damit waren, ihr Instrument zu einer solchen Perfektion gebracht zu haben, daß man auf bequeme Weise zwei Stimmen zur selben Zeit ausführen konnte, suchten sie einen Weg, um drei und sogar vier auszuführen. Aber ein unüberwindliches Hindernis stellte sich ihnen entgegen, nämlich die unausweichlich erforderliche Krümmung des Stegs: Diese hat ja zur Folge, daß der Bogen nicht mehr als zwei Saiten auf einmal berühren kann, und wer dennoch drei berühren wollte, müßte den Bogen in einer solchen Art auf die Saiten pressen, daß ein schriller, rauher und unerträglicher Klang herausgepeitscht würde. Sie dachten, diesem Umstand irgendwie mit dem schnellen Übergang von einer Saite zur anderen abzuhelfen, so daß das Ohr die Abfolge der Töne kaum bemerken und sie als fast gleichzeitig beurteilen würde.«)

Freilich ist der distanzierende Tonfall dieser Ausführungen unüberhörbar – nicht von ungefähr schließen sich die zitierten Sätze an eine Auslassung über das »Unerträgliche« von hart gestrichenen Dreifachgriffen an. In derselben Schrift ist auch schon von möglichst kurzem Strich, also vermutlich stark erhöhtem Bogendruck die Rede:

»Il modo di fare la *Botta*, o *Tricordo* è di appoggiar forte l'arco sopra la corda più bassa, e quindi tirando pochissimo arco, abbassarlo tutto ad un tratto, e percuoter le tre, o quattro corde con un colpo forte, vibrato, staccato, e risoluto«.

(»Bei der Manier, den ›Schlag‹ oder ›Dreisaiter‹ auszuführen, geht es darum, den Bogen kräftig auf die unterste Saite zu drücken, und ihn nach einem ganz kurzen Strich, plötzlich niederzudrücken und den drei oder vier Saiten einen kräftigen, geschwungenen, staccato ausgeführten und entschiedenen Schlag zu versetzen«).[10]

Ganz ähnlich äußert sich auch Baillot vier Jahrzehnte später zu einer möglichen Alternative zwischen einem harfenartigen und einem an Tasteninstrumenten orientierten Akkordspiel:

»Nous avons dit, dans l'introduction, que le violon se prêtait tellement à l'harmonie qu'il pouvait rendre les accords par succession de notes comme la harpe, et les accords simultanés, comme le piano, les premiers, au moyen des arpèges, les seconds, par les accords plaqués.«

(»Wir haben in der Einleitung gesagt, daß sich die Violine derart für die Harmonie eignet, daß sie die Akkorde mit aufeinanderfolgenden Noten wie die Harfe ausführen kann, und die gleichzeitigen

9 Francesco Galeazzi: *Elementi teorici-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente a' principianti, dilettanti, e professori di violino*, Bd. 1, Rom 1791, S. 181.

10 Ebd., S. 182; vgl. auch schon Thomas Mace: *The musick's monument, or, a remembrancer of the best practical musick, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world: divided into three parts*, London 1676, Nachdruck New York 1966, S. 249: »Therefore I advise, ever when you come to a Full Stopp, be sure to give the Lowest String a Good Full Share of your Bow.« (»Deshalb empfehle ich: Jedesmal wenn Du zu einem vollen Akkord kommst, versichere Dich, der untersten Saite eine gute volle Ladung Deines Bogens zu geben.«)

> Akkorde wie das Klavier, die ersteren mit dem Mittel der Arpeggien, die letzteren durch hingeworfene Akkorde.«)[11]

Dem heutigen Leser drängt sich also der Eindruck auf, daß im Orchester-Tutti oder auch beim Präludieren im Einzelfall durchaus »accords plaqués«, »hingeworfene Akkorde« eingesetzt wurden – trotz aller ästhetischer Vorbehalte gegen deren harten Klang. So schreibt Baillot ausdrücklich zum improvisierenden Prélude:

> »Quelques accords plaqués avec résolution suffiront de même pour décider le ton et commander le silence: tel doit être le prélude harmonique«.
>
> (»Einige mit Entschiedenheit hingeworfene Akkorde werden genügen, um die Tonart zu bestimmen und das Schweigen einzufordern: so muß das harmonische Präludium beschaffen sein.«)[12]

Aber zurück zu Bériot: Was sollen wir davon halten, daß Bériot nicht bei Präludien, sondern in einer Fuge »à l'imitation des anciens maîtres«, »in der Art der alten Meister« in schneller Folge dreistimmige staccato-Akkorde mit der Vortragsanweisung fortissimo und »Energico« notiert? Und damit noch nicht genug: Die Metronom-Angabe verlangt das halsbrecherische Tempo von 80 Vierteln pro Minute (Notenbeispiel 4). Wie das zusammengehen soll damit, daß im Titel der Etüde ausdrücklich »clarté et pureté de son dans les accords«, »Klarheit und Klangreinheit in den Akkorden« gefordert wird, wissen wir nicht.

Akkordspiel im pizzicato Mit Bériots barockisierender Stilkopie sind wir mitten in der beginnenden Bach-Rezeption auch unter den Geigern.[13] Die sechs Sonaten und Partiten Johann Sebastian Bachs lagen bereits seit 1802 in einem bei Simrock in Bonn verlegten Druck vor, der erste französische Teildruck war sogar schon 1798 erschienen: Jean-Baptiste Cartier hatte die Fuge aus der C-Dur-Sonate BWV 1005 in seine Anthologie L'Art *du violon* aufgenommen und so erwähnte noch Baillot Bachs Kompositionen ganz selbstverständlich in seiner Violinschule von 1834.[14] Bevor wir aber Fragen des Spiels dieser herausragenden Solokompositionen genauer behandeln, sei noch ein Seitenblick auf einen Sonderfall des Akkordspiels geworfen, auf das Spiel von pizzicato-Akkorden.

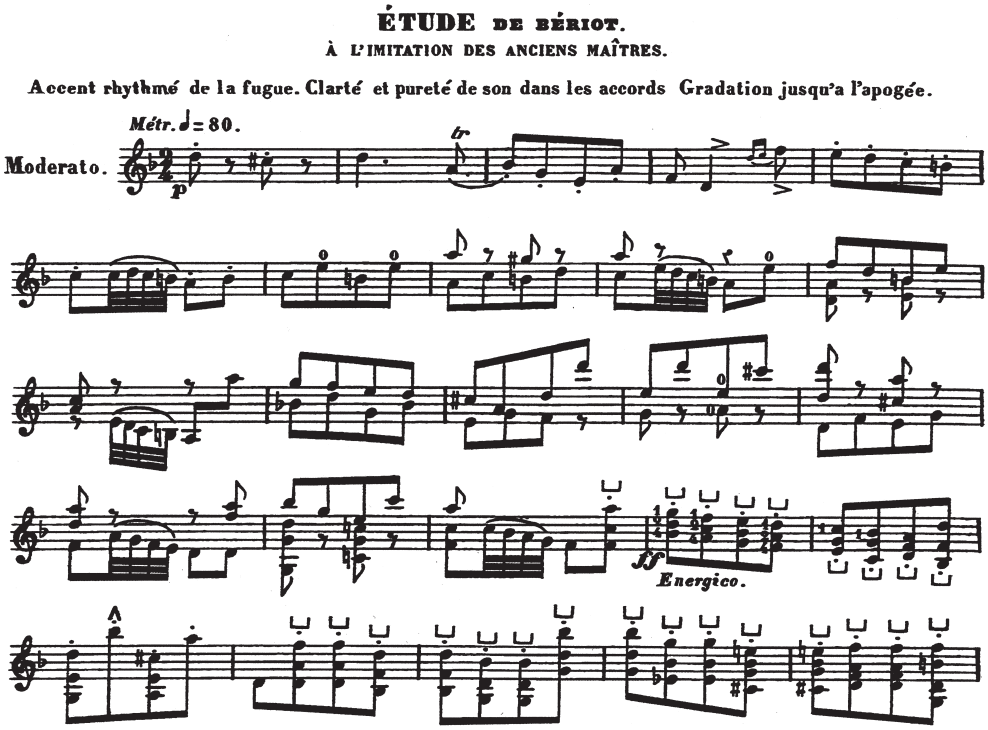
Auch hierzu äußert sich Bériot und es ist ihm dabei besonders wichtig, von einer offensichtlich durchgängig eingeführten Praxis abzuraten:

11 Pierre Marie François de Sales Baillot: L'Art *du violon. Nouvelle méthode*, Paris 1834, S. 183.

12 Ebd., S. 184.

13 Vgl. ausführlicher zur Publikationsgeschichte von Bachs Solokompositionen für Violine Robin Stowell: Bach's violin sonatas and partitas: building a music library: 5, in: *Musical times* 128 (1987), S. 250–256.

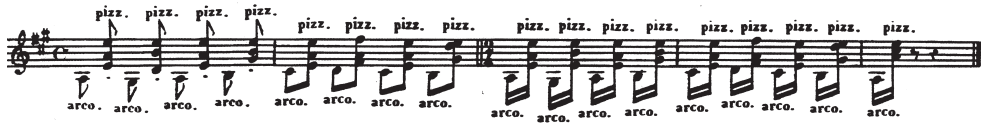
14 Vgl. Baillot: L'Art *du violon*, S. 183.



Notenbeispiel 4 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 252

»Beaucoup de violonistes croient trouver plus de facilité en tenant le Violon comme une guitare et en faisant le Pizzicato du pouce; mais le seul exemple qui précède démontre l'impossibilité de changer la position du Violon en un si court espace de temps, et d'ailleurs on n'obtient jamais du pouce un Pizzicato aussi ferme et aussi articulé que de l'index. Nous conseillons donc de ne jamais changer la position du Violon.«[15]

(»Viele Violinisten glauben es sich leichter zu machen, indem sie die Violine wie eine Gitarre halten und das Pizzicato mit dem Daumen ausführen; aber allein das voranstehende Beispiel zeigt, daß es unmöglich ist, die Position der Violine in einem so kurzen Zeitraum zu wechseln, und im übrigen erhält man mit dem Daumen niemals ein genauso festes und genauso nuanciertes Pizzicato wie mit dem Zeigefinger. Wir empfehlen deshalb, niemals die Position der Violine zu wechseln.«)



Notenbeispiel 5 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 158

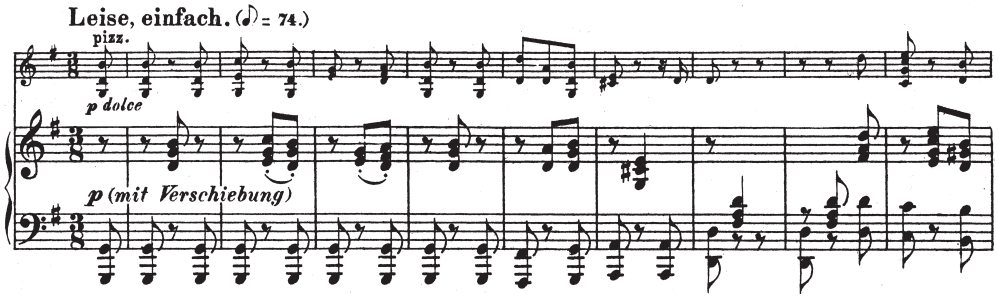
Wieder staunen wir über die Widersprüchlichkeit von Bériots Anweisungen. Derselbe Lehrer, der gerade »rondeur« et »moëlleux«, »das Runde und Weiche« als wünschens-

15 Bériot: *Méthode de violon*, S. 180.

werte Klangqualitäten des Akkordspiels gefordert hatte, möchte jetzt etwas, das »ferme« und »articulé«, »fest und nuanciert« klingt.

Wie dem auch sei: Die Geiger haben offensichtlich nicht auf Bériot gehört; Flesch empfiehlt noch 1925 für den langsamen Satz von Robert Schumanns *Zweiter großer Sonate* für Violine und Klavier in d-Moll opus 121, die Geige nicht auf, sondern unter den Arm zu nehmen – wenn auch mit unüberhörbaren Skrupeln und sich hinter seinem Lehrer, dem belgischen Joachim-Schüler Martin Pierre Marsick (1847–1924) versteckend:

> »Marsick pflegte die pizz. des Hauptthema[s] mit der Geige unterm Arm, gewissermaßen gitarrenmäßig zu spielen. Die pizz. müssen dann ausnahmslos mit dem Daumen angerissen werden, was infolge der breiteren Angriffsfläche die Klangwirkung qualitativ verbessert, quantitativ verstärkt. Ich glaube daher, daß diese Haltung genügend klangliche Vorteile gewährt, um ihre Anwendung zu rechtfertigen.«[16]



Notenbeispiel 6 **Robert Schumann: opus 121 (1853), Beginn des dritten Satzes**

»Gewissermaßen gitarrenmäßig« – der Verweis auf ein anderes Saiteninstrument, für das (wie für die Laute) das Akkordspiel immer die Regel gewesen war, kommt ganz nebenbei, ist jedoch offensichtlich von entscheidender Bedeutung – unter anderen hatten auch Quantz, Spohr und Berlioz ausdrücklich diese Parallele zur Geige gezogen.[17] Bedenkt man, wie selbstverständlich es bis ins 19. Jahrhundert hinein gewesen ist, daß dieselben Virtuosen die Geige und ein Zupfinstrument spielten – Francesco Geminiani und noch Nicolò Paganini waren beide auch als Gitarristen aktiv –, bedenken wir überdies, daß es in der französischen oder italienischen Sprache bis heute keine Möglichkeit gibt, zwischen Geigen- und Lautenbau zu unterscheiden (es heißt immer »lutherie« beziehungsweise »liuteria«), dann spricht dies für eine selbstverständliche Nachbarschaft verschiedener Saiteninstrumente, die mit höchster Wahrscheinlichkeit auch für die Spielart Folgen gehabt haben dürfte.

16 Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, Bd. 2, S. 197.

17 Vgl. Robin Stowell: *Violin technique and perfomance practice in the late eighteenth and the early nineteenth centuries*, Cambridge 1985, S. 222.

Dabei sollte man sich gewiß nicht vom optischen Erscheinungsbild der Partitur in die Irre führen lassen. Wenn in solistischer Violinmusik (oder eben auch in Schumanns Sonate) zwei-, drei- und vierstimmige Akkorde wahllos miteinander abzuwechseln scheinen, handelt es sich in aller Regel um eine Entscheidung, die von den Außentönen des mehrstimmigen Satzes konditioniert ist: Liegen Melodie- und Baßton so nahe beieinander, daß sie sinnvollerweise auf benachbarten Saiten gegriffen werden, dann bleibt eben kein Platz für einen dritten oder vierten Harmonieton. Können die beiden Außenstimmen nicht auf benachbarten Saiten gegriffen werden, ist es dagegen unumgänglich, der dazwischenliegenden Saite einen zur Harmonie passenden Ton zuzuweisen. Grundlage dieser Satzstruktur ist also weder ein Zufallsprinzip noch die Absicht, mit verschiedenen Niveaus von Klangfülle zu spielen. Bedenkt man diese satztechnischen Voraussetzungen, ergibt sich noch ein zusätzliches Argument für ein »gitarrenmäßiges«, nicht überhastetes Arpeggieren, gleichsam in der Fortsetzung des »style brisé« in der Lautenmusik.

Bachs Akkorde als Prüfstein und Stein des Anstoßes Flesch nahm freilich in seine Violinschule nicht nur den langsamen Satz aus Schumanns Violin-Klavier-Sonate, sondern auch Bachs berühmte Chaconne als »Probestück« auf, überdies mit genauesten Angaben zum Spiel einzelner Akkorde.[18] Gerade an dieser ›pièce de résistance‹ der Violin-Literatur läßt sich besonders eindrucksvoll zeigen, wo die Probleme liegen, die sich am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts beim Akkordspiel stellten. Zwar hat Joseph Joachim diesen langen Einzelsatz nie auf Grammophon eingespielt, aber glücklicherweise liegt eine Tonaufnahme des ebenfalls sehr akkordischen »Tempo di Bourrée« aus der *Partita* I in h-Moll BWV 1002 aus dem Jahre 1903 vor.[19] Dort versucht Joachim, die Doppel-, Dreifach- und Vierfachgriffe so schnell wie möglich anzureißen, fast in der Art des Standards, der in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der Violin-Ausbildung vorherrschte.

Bei aufmerksamen Zeitgenossen stieß dieses teilweise forcierte Spiel mit sehr hohem Bogendruck durchaus nicht nur auf Gegenliebe. Eduard Hanslick faßte seine Eindrücke von einem Konzert Joseph Joachims im Jahre 1867 wie folgt zusammen:

> »Auch für die Violin-Solostücke von Sebastian Bach vermag ich mich nicht zu erwärmen, wenigstens nicht für ihre Vorführung in Concerten, wo dem Virtuosen begleitende Instrumente zu Gebote stehen. Die Wonne, die für den Spieler selbst darin liegt, unabhängig von jedem Accompagnement,

18 Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, Bd. 2, S. 137.

19 Die wiederholt reproduzierte Aufnahme ist auch in der Audio-CD greifbar, die dem Buch von David Milsom: *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance, 1850–1900*, Aldershot 2003, beiliegt.

die Geige wie ein k[l]eines Orchester zu handhaben, begreift sich vollkommen. Weniger das Entzücken der Hörer über ein nothwendigerweise musikalisch unvollkommenes Resultat.«[20]

Ganz ähnlich äußerte sich auch, wie Hanslick an dieser Stelle mit Genugtuung vermerkt, der enthusiastische Bach-Verehrer Moritz Hauptmann:

»Das sind aber doch nicht geigenmäßig-dankbare Sachen. Die Geige ist doch von Natur aus nicht vierstimmig; die mehr als Zweistimmigkeit ist ihr nur abgezwungen und abgerungen auf Kosten natürlich schönen Vortrags; wie geschickt es gemacht werde, so würde es immer mit ein paar andern Instrumenten zur Begleitung viel natürlicher und schöner sein. Das würde Jeder zugeben, wenn er nicht befangen wär' das schön finden zu sollen – solche über das ganze Geigengesicht gerissene Accorde, die immerwährend die Cantilene zerschneiden und zerreißen um einen Baß hineinzubringen; man kann ja immer die große Geschicklichkeit, mit der es gemacht ist, anerkennen, als ein Surrogat der Polyphonie.«[21]

Noch schärfer fiel dann Hanslicks Urteil im Jahre 1875 aus:

»Wir haben ebensosehr die große Geschicklichkeit Joachims bewundert, womit er nacheinander drei solche polyphone Geigenstücke von Bach [...] herausbrachte, und dennoch trotz unsäglicher Mühe und Kunst nicht so rein und präcis herausbrachte, als es zwei mittelgute Geiger zusammenspielend getroffen hätten. Es erinnert mitunter an die Ausführung eines Clavierstückes mit der linken Hand allein.«[22]

Und solchen Polemiken die Krone aufgesetzt wurde von George Bernard Shaw anläßlich eines Londoner Gastspiel Joseph Joachims im Jahre 1890:

»I was lucky in looking in to hear Joachim. [...] [H]e played Bach's sonata in C [...]. The second movement of that work is a fugue some three or four hundred bars long. Of course you cannot really play a fugue in three continuous parts on the violin; but by dint of double stopping and dodging from one part to another, you can evoke a hideous ghost of a fugue that will pass current if guaranteed by Bach and Joachim. That was what happened on Tuesday. Joachim scraped away frantically, making a sound after which an attempt to grate a nutmeg effectively on a boot sole would have been as the strain of an Eolian harp. The notes which were musical enough to have any discernible pitch at all were mostly out of tune. It was horrible – damnable! Had he been an unknown player, introducing an unknown composer, he would not have escaped with his life. Yet we all – I no less than the others – were interested and enthusiastic. [...] The dignified artistic career of Joachim and the grandeur of Bach's reputation had so hypnotized us that we took an abominable noise for the music of the spheres.«[23]

20 Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*, Berlin 1896, S. 157; Hervorhebung im Original.

21 Brief vom 20. Februar 1865, in: *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule in Leipzig, an Franz Hauser*, hg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, S. 249.

22 Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen*, S. 158.

23 [Corno di Bassetto]: On the subject of fiddling, in: *The star* vom 28. Februar 1890, zit. nach [George Bernard Shaw]: *Shaw's music: the complete musical criticism in three volumes*, hg. von Dan H. Lawrence, London, Sydney und Toronto 1981, Bd. 1, S. 933 f.

(»Ich hatte das Glück, beim Hereinschauen Joachim zu hören. […] Er spielte Bachs C-Dur-Sonate […]. Der zweite Satz jenes Werks ist eine um die drei- oder vierhundert Takte lange Fuge. Natürlich kann man nicht wirklich eine Fuge in drei durchgehenden Stimmen auf der Violine spielen; aber mit Hilfe von Doppelgriffen und mit dem Springen von einer Stimme zur anderen kann man ein abscheuliches Gespenst von einer Fuge heraufbeschwören, das als akzeptabel durchgeht, wenn es von Bach und Joachim beglaubigt ist. Das war das, was am Dienstag geschah. Joachim kratzte wie wahnsinnig und erzeugte einen Klang, im Vergleich zu dem der Versuch, eine Muskatnuß erfolgreich auf einer Schuhsohle zu schaben, als Leistung einer Äolsharfe erschienen wäre. Die Noten, die musikalisch genug waren, um überhaupt irgendeine erkennbare Tonhöhe zu haben, waren überwiegend falsch intoniert. Es war entsetzlich – verdammungswürdig! Wäre er ein unbekannter Musiker gewesen, der einen unbekannten Komponisten vorgestellt hätte, wäre er nicht mit dem Leben davongekommen. Statt dessen waren wir alle? ich nicht weniger als die anderen – interessiert und begeistert. […] Die ehrwürdige Karriere Joachims und die Größe von Bachs Ruhm hatten uns derart hypnotisiert, daß wir einen abscheulichen Lärm für Sphärenmusik hielten.«)

Auch wenn Hanslicks und Shaws Argumentationen vor allem auf Intonationsmängel zielen – ganz offensichtlich hatte das 19. Jahrhundert seine liebe Mühe mit Bachs Komponieren für das »homophone« Instrument Geige. Ferdinand David, der drei Jahre später die Bachschen Sonaten und Partiten in einer eigenen Ausgabe vorlegen sollte, spielte sie dem Vernehmen nach im Konzertsaal dennoch nur mit Klavierbegleitung. Von der vermutlich ersten Aufführung der Chaconne im Konzertsaal berichtete Robert Schumann am 1. März 1840:

»David spielte eine Ciaconna von J. S. Bach, ein Stück aus jenen Sonaten für Violino solo, von denen Jemand einmal verkehrt genug geäußert, ›es ließe sich keine andere Stimme dazu denken‹, was denn Mendelssohn Bartholdy in bester Weise dadurch widerlegte, daß er sie auf dem Flügel accompagnirte und zwar so wundervoll, daß der alte ewige Cantor seine Hände selbst mit im Spiele zu haben schien.«[24]

Aufgrund dieser Hörerfahrung machte sich über zehn Jahre später – also sechs Jahre nachdem Felix Mendelssohn Bartholdy seine 1840 offensichtlich improvisierte Klavierbegleitung der Chaconne im Druck vorgelegt hatte[25] – auch Schumann selbst daran, für sämtliche sechs Sonaten und Partiten eine Klavierbegleitung zu erstellen; am 4. Januar 1853 schrieb er dem Leipziger Verleger Härtel:

24 Konzertbericht in *Allgemeine Zeitung* vom 1. März 1840, zit. nach Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von F. Gustav Jansen, Bd. 2, 4. Aufl., Leipzig 1891 ([1]1854), S. 524 f.

25 Vgl. John Michael Cooper: Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach, in: *Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Berlin 1997 (Mendelssohn-Studien, Bd. 10), S. 157–180, hier S. 163 f.

> »Ich hörte neulich die Ciacona von Bach mit der Begleitung von Mendelssohn, sah mir darauf auch die andern Sonaten an und fand eine Menge Stücke, die durch eine Clavierbegleitung bedeutend gehoben, einem größeren Publikum zugänglich gemacht würden.«[26]

Bereits im Dezember 1853 erschien diese neue Ausgabe von Bachs Sonaten bei Breitkopf & Härtel – arrangiert nun nicht für »zwei mittelgute Geiger«, aber doch für zwei Musiker, denen im Zusammenspiel das gelingen sollte, was für einen Geiger allein zu heikel schien. Aber wir sollten Schumanns Brief genau lesen: Ihm ging es nicht nur darum, diese Musik »einem größeren Publikum zugänglich« zu machen, er ist überdies der Meinung, sie würde »durch eine Clavierbegleitung bedeutend gehoben«.

Was soll das nun bedeuten? Aus unserer heutigen Sicht wird das Einzigartige, Charakteristische, Unglaubliche von Bachs Violin-Soli durch die Hinzufügung eines Tasteninstruments ja geradezu ruiniert. Aber vielleicht sollten wir uns überlegen, wie um 1850 ein solches Stück gespielt worden sein dürfte – gewiß mit arpeggierten Klavierakkorden[27] und einer Spielweise der Violine, die den eingangs zitierten Forderungen Bériots entsprochen haben dürfte, also mit Akkordbrechungen, die ohne übertriebene Eile ausgeführt werden.

Aus dieser Perspektive beschränkt sich die Rolle des Klaviers nicht auf Hilfen fürs Intonieren; Ziel ist ein Mischklang, der auf »rondeur« et »moëlleux«, der auf das »Runde und Weiche« gerade auch in den Akkorden zielt, die nun von vier auf bis zu sieben und acht Stimmen erweitert sind. Aber nicht nur um ein sozusagen positives Klangideal geht es, auch um die objektiven Schwierigkeiten, mit Bachs ungewöhnlichen Kompositionen größere Konzertsäle zu füllen. Denn das Geigenspiel des mittleren 19. Jahrhundert verfügte offensichtlich nicht über die technischen Voraussetzungen für diese akustische Problematik.

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein waren Bögen erheblich leichter gebaut, als dies heute üblich ist. Und vor allem war auch der sogenannte »Tourte«-Bogen in der damals gebräuchlichen Bauart weit weniger stark gebogen als heutige Fortentwicklungen. Es ist kaum vorstellbar, daß mit diesen technologischen Voraussetzungen ein Bogendruck erzielt hätte werden können, für den Bériots Wort von den »accords écrasés«, von den »zerquetschten Akkorden« wohl noch zu schwach gewesen wäre.

Genau ein solches Spiel sollte aber Carl Flesch im Jahre 1923 fordern:

> »Gleichzeitiges Anstreichen dreier Saiten erfordert verstärkten Druck in der Nähe des Steges. [...] Dieser erfolgt in Form einer der Attacke vorausgehenden Druckakzents bzw. einer Druckpause.«[28]

26 Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, hg. von F[riedrich] Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 381.

27 Vgl. die oben in Anm. 4 nachgewiesenen Publikationen.

28 Carl Flesch: Die Kunst des Violinspiels, Bd. 1, Berlin 1923, S. 61; Hervorhebung im Original.

Mit den Bögen des 19. Jahrhunderts konnte sich eine einzelne Solo-Violine vermutlich nur als Melodieinstrument, das gleichsam über dem Orchester lag, hörbar machen. Beim Akkordspiel in der Art Bériots oder bei den vierstimmigen Akkorden in Bachs Solokompositionen dagegen dürften die ›unteren‹ Töne eines Mehrklangs kaum noch in der letzten Reihe eines größeren Konzertsaals angekommen sein.

Der Orgelklang als Ideal Auch wenn es letztlich unmöglich ist, präzise zu rekonstruieren, wie in der Mitte des 19. Jahrhunderts Akkorde im allgemeinen und Bachs Solokompositionen im Besonderen gespielt worden sind: Vieles spricht dafür, daß sich die Zeitgenossen Schumanns und Bériots an arpeggierten Violinakkorden genausowenig störten wie an arpeggierten Klavierakkorden.

Wie beim Akkordspiel auf dem Klavier kam es dann an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einem radikalen Paradigmenwechsel. Während auf dem Klavier nach dem Ersten Weltkrieg das Brechen der Akkorde nach allem, was wir historischen Tonaufnahmen entnehmen können, bereits als veraltet galt, mußte Flesch 1923 noch gegen solche Spielweisen auf der Geige polemisieren. In seiner *Kunst des Violinspiels* lesen wir:

> »Schon der Name ›Akkord‹ setzt das gleichzeitige Erklingen mehrerer Töne voraus. Während die Mißachtung dieser Grundregel im Klavierspiel mit Recht einen Pianisten als minderwertig stempelt, hat sich nicht nur der größte Teil der Geiger, sondern auch der Zuhörer daran gewöhnt, das Arpeggieren von Akkorden als selbstverständlich und höchstens als notwendiges Übel zu betrachten. Daß es bei richtiger Bogentechnik unnötig ist, dreistimmige Akkorde in nicht zu langsamem Zeitmaß zu arpeggieren, wurde bereits [...] auseinandergesetzt.«[29]

Im weiteren 20. Jahrhundert setzte sich aber eine völlig neue Spielweise durch, die das Arpeggieren nur noch auf die Fälle beschränkt sehen wollte, wo dies aus instrumententechnischen Gründen unumgänglich ist. Die Einschätzung Max Rostals aus dem Jahre 1973 könnte apodiktischer nicht ausfallen: »Mehrstimmige Musik, die immerfort arpeggiert wird, ist und bleibt eine Absurdität.«[30]

Hinter dieser Meinung wird aber nicht nur ein anderes Verständnis der technischen und klanglichen Möglichkeiten der Violine erkennbar, im speziellen Fall scheint eine solche Äußerung auch einer für die Bach-Rezeption typischen Denkfigur geschuldet. Denn der Leipziger Musikdirektor wurde ja spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert immer als Kantor, als »Erzkantor« gar, als »fünfter Evangelist« wahrgenommen. Das in der öffentlichen Wahrnehmung übermächtige geistliche Werk warf seinen Schatten auf alle Kompositionen, die nicht für die Kirche bestimmt waren. Der vielseitige

29 Ebd.; Hervorhebungen im Original.

30 Max Rostal: Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs, in: *Bach-Jahrbuch* 59 (1973), S. 72–78, hier S. 75.

Instrumentalvirtuose Bach wurde vor allem als Organist verstanden, weniger als Cembalist und kaum als Geiger. In seiner monumentalen Bach-Biographie schrieb Philipp Spitta – offenbar unter dem Eindruck von Joseph Joachims Spiel[31] – schon 1873 über den längeren D-Dur-Abschnitt in der Chaconne:

> »Golden fließt es durch die Luft, golden ziehen die Wellen des Stroms und werfen das Bild der Himmelskuppel zurück, der majestätischen, ins Unermeßliche aufragenden! Der Geist des Meisters beseelt das Instrument zu den unglaublichsten Aeußerungen; am Schlusse des Dur-Satzes strömt es wie Orgelklang.«[32]

Was lag da näher, als das Klangideal des polyphonen Instruments par excellence, der Orgel, auch auf die Violine zu projizieren. Mit tatkräftiger publizistischer Unterstützung des Theologen und Organisten Albert Schweitzer wurde ein Rundbogen entwickelt, der es erlaubte, Akkorde auf der Violine nicht mehr »möglichst gleichzeitig«, sondern in vollkommener Gleichzeitigkeit zu spielen. Die zum Teil erbittert geführte Kontroverse um die Frage, ob ein solcher Rundbogen eine Spielerei des 20. Jahrhunderts darstellt oder aber irgend etwas mit den Realitäten von Bachs Zeit zu tun hat, kann zwar längst als geklärt gelten: Es gibt kein einziges Indiz dafür, daß das 18. Jahrhundert solche Bögen kannte.

Trotzdem gibt es weiter Adepten dieser orgelmäßigen Aufführung von Bachs Solokompositionen, trotzdem erscheinen weiter Manifeste, die die Überlegenheit eines solchen schlackefreien Akkordspiels anpreisen wollen – nun ausdrücklich nicht mehr um historische Legitimität bemüht, sondern eine ästhetische Überlegenheit behauptend.[33] Motiv ist ein Unbehagen, das Albert Schweitzer 1933 am Prägnantesten formuliert hat:

> »Jeder von uns hat schon darunter gelitten, daß wir die herrlichen polyphonen Partien aus der Chaconne oder anderen Werken für Violine solo von Bach nie so hören, wie sie auf dem Papier stehen.«[34]

Diese Formulierung sollte man sich auf der Zunge zergehen lassen. Musik soll also klingen, »wie sie auf dem Papier steht«! Das läßt sich klanglich demonstrieren mit dem Griff zur Audio-CD, die einer der Propagandisten des Rundbogens, Rudolf Gähler, seinem Buch beigelegt hat.[35]

31 Vgl. Beatrix Borchard: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2005, S. 504.

32 Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 705–706.

33 Vgl. Rudolf Gähler: *Der Rundbogen für die Violine – ein Phantom?*, Regensburg 1997.

34 Albert Schweitzer: Der runde Violinbogen. Zum Bach-Konzert von Konzertmeister Rolph Schroeder im Tonkünstlerverein zu Straßburg, am 24. Januar 1933, in: *Schweizerische Musikzeitung* 73 (1933), S. 197–203, auszugsweise auch in Gähler: *Der Rundbogen*, S. 39.

35 Vgl. Gähler: *Der Rundbogen für die Violine*.

Damit haben wir allerdings das 19. Jahrhundert endgültig verlassen und uns gleichzeitig von der Frage nach dem Umgang vergangener Zeiten mit dem Akkordspiel auf der Geige weit entfernt. Die Debatte um den Rundbogen scheint weit mehr aus der Perspektive der Bach-Rezeption von Interesse als in einem Kontext, in dem es um den Versuch geht, historische Spielweisen so weit wie möglich zu rekonstruieren. Dennoch: Ein derart exzentrisches Klangbeispiel zeigt auf schlagende Weise, welche klangästhetischen Vorlieben und welche Hörerfahrungen uns vom Akkordspiel auf der Geige im 19. Jahrhundert trennen, das für uns in weite, fast unerreichbare Ferne gerückt ist. Denn was wir ›romantische‹ tenuto-Spielweise nennen, ist ganz offensichtlich ein Klangideal, das sich erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat. Um eine Spielart wiederzuentdecken, die tatsächlich im 19. Jahrhundert gepflegt worden sein dürfte, müssen wir also zunächst von den Prägungen durch Generationen abstrahieren, die sich selbst als ›romantisch‹ verstanden und doch in einer Weise einem technologischen Fortschrittsdenken verhaftet waren, das sie nicht eben empfindlich machte für die Feinheiten des Violinspiels in vormodernen Zeiten.

Inhalt

Vorwort 7

Daniel Leech-Wilkinson Early recorded violin playing: evidence for what? 9

Marianne Rônez Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert. Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835 23

Rudolf Hopfner Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien 58

Robin Stowell Henryk Wieniawski: »the true successor« of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices 70

Heinz Rellstab und Anselm Gerhard »Möglichst zugleicherklingend« – »trotz unsäglicher Mühe«. Kontroversen um das Akkordspiel auf der Geige im langen 19. Jahrhundert 91

Beatrix Borchard Programmgestaltung und Imagebildung als Teil der Aufführungspraxis: Joseph Joachim 106

Renato Meucci Changes in the role of the leader in 19th-century Italian orchestras 122

Claudio Bacciagaluppi Die »Pflicht« des Cellisten und der Generalbaß in der Romantik 138

Lucio A. Carbone Fernando Sor and the Panormos: an overview of the development of the guitar in the 19th century 156

Roman Brotbeck Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier 167

Namen-, Werk- und Ortsregister 183

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 192

Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik • Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006 • Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Roman Brotbeck
Band 3

Dieses Buch ist im Mai 2011 in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Alster Werkdruck*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier aus dem Sortiment der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Fadenheftung und Bindung besorgte die Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
© Edition Argus, Schliengen 2011. Printed in Germany. I S B N 978-3-931264-83-3