

J. S. BACH

Sonaten G-Dur, e-Moll · Fuge g-Moll
für Violine und Basso continuo

Sonatas in G major, E minor · Fugue in G minor
for Violin and Basso continuo

BWV 1021, 1023, 1026

Herausgegeben von / Edited by
Peter Wollny

Urtext- und Interpretationsausgabe
mit aufführungspraktischen Hinweisen von
Urtext Edition and Performing Edition
with comments on performance by
Andrew Manze

Continuo-Aussetzung von / Continuo realization by
Zvi Meniker

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 5167

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Preface	V
Sonate G-Dur / Sonata in G major, BWV 1021	2
Sonate e-Moll / Sonata in E minor, BWV 1023	11
Fuge g-Moll / Fugue in G minor, BWV 1026	24

VORWORT

Obwohl Johann Sebastian Bach in den Jahren zwischen der Kündigung seiner Mühlhäuser Organistenstelle (1708) und seiner Berufung auf das Leipziger Thomaskantorat (1723) nacheinander die Funktionen eines „Cammer-Musicus“, eines „Concert-Meisters“ und eines „Capell-Meisters“ bekleidete, sind aus diesen 15 Jahren nur wenige Werke erhalten, die das diesen drei Positionen gemeinsame Aufgabenfeld der Pflege der Kammermusik beleuchten könnten. Es ist wohl mit größeren Überlieferungslücken zu rechnen, wobei unklar bleibt, in welchem Umfang diese erst nach Bachs Tod oder bereits vor 1750 eingetreten sind.

Die beruflichen Stationen seines Musikerdaseins lassen erkennen, dass Bach sich vor allem in seiner ersten Lebenshälfte mit der Komposition von Kammermusik beschäftigte. Bereits in seiner Weimarer Zeit (1708–1717) hatte er sich zunächst als Organist und Kammermusikus, alsbald jedoch auch als Konzertmeister für eine Tätigkeit in einem höfischen Orchester profiliert, bei der die Pflege der instrumentalen Ensemblesmusik einen zentralen Aspekt bildete. Diese berufliche Ausrichtung war durch die der Weimarer Zeit folgende Anstellung als Kapellmeister am Köthener Hof (1718–1723) noch vertieft worden. Anders als in Weimar bestand am reformierten Köthener Hof jedoch kaum Bedarf an geistlicher Vokalmusik, und auch die Verpflichtung zu weltlichen Huldigungsmusiken hielt sich in überschaubaren Grenzen. Somit dürfte es reichlich Zeit für das Komponieren von Konzerten, Suiten und Sonaten gegeben haben – das erhaltene Œuvre läßt jedoch hiervon kaum etwas spüren: Nur wenige instrumentale Ensemblewerke lassen sich mit den Wirkungsorten Weimar und Köthen in Verbindung bringen. Diese sind zudem fast ausschließlich in peripheren Quellen überliefert, die kaum etwas über die Werkgeschichte verraten.

Die Sonate in G-Dur BWV 1021 ist in einer von Bachs zweiter Frau Anna Magdalena angelegten Partitur erhalten, die 1732 angefertigt wurde und anscheinend für den jungen Grafen Heinrich Abraham von Boineburg bestimmt war. Dieser ist in den frühen 1730er Jahren als Student an der Leipziger Universität nachweisbar und war in dieser Zeit wahrscheinlich Bachs Schüler. Ungeachtet ihrer überlieferungsgeschichtlichen Bedeutung lässt die Quelle allerdings keine Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Werks zu. Unbeantwortet bleibt auch die Frage, ob es sich

um die Bearbeitung einer älteren Vorlage handelt. Immerhin spielte die der Sonate zugrunde liegende Basslinie in Bachs Kompositions- und Unterrichtspraxis eine gewisse Rolle, denn sie taucht noch in zwei weiteren, in ihren Oberstimmen gänzlich unabhängigen Kammermusikwerken (BWV 1022 und 1038) auf, die ebenfalls nicht sicher datierbar sind. Die – speziell im Vergleich mit den sechs großen Sonaten für Violine und Cembalo (BWV 1014–1019) – auffallend bescheidenen Dimensionen der Sätze deuten auf eine relativ frühe Entstehungszeit zumindest des Bassmodells. Einen Anhaltspunkt für die chronologische und stilistische Einordnung bildet vielleicht die Beobachtung, dass sowohl die beschränkte Ausdehnung der einzelnen Sätze als auch deren kompakte Harmonik an die sechs Violinsonaten erinnert, die Georg Philipp Telemann 1715 dem jungen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar widmete. Demnach wäre denkbar, dass die Wurzeln der Sonate BWV 1021 bis in Bachs Weimarer Zeit zurückreichen. Ob dies auch für die Oberstimme der hier vorgelegten Fassung gilt, ist allerdings nicht sicher zu bestimmen; aus stilistischer Sicht spräche jedenfalls nichts gegen eine solche Möglichkeit. Der Vergleich mit den beiden folgenden Werken und die Parallele zu Telemann zeigen im übrigen, dass die Kürze der Sätze keineswegs als ein Zeichen von Unreife oder Primitivität zu werten sind, sondern als ein um 1715 aktuelles Gattungsmerkmal.

Ebenfalls in die Weimarer Zeit scheint die Fuge in g-Moll für Violine und Basso continuo BWV 1026 zu gehören, die durch ihre erstaunliche Länge und die dem Spieler abverlangte große Virtuosität besondere Aufmerksamkeit verdient. Mit seinen anspruchsvollen Doppelgriffpassagen und seinem die Beherrschung der sechsten Lage voraussetzenden Figurenwerk zeigt dieses Stück nachdrücklich, auf welcher Höhe das mitteldeutsche Violinspiel sich im frühen 18. Jahrhundert bewegte. Speziell am Weimarer Hof dürfte diese Blütezeit mit dem Wirken des Geigers Johann Paul von Westhoff (1656–1705) verknüpft gewesen sein, dessen eigene Kompositionen ganz ähnliche spieltechnische Raffinessen aufweisen. Es ist nicht zu klären, ob BWV 1026 aus einem mehrsätzigen Zusammenhang (Sonate?) herausgelöst wurde oder von vornherein ein eigenständiges Werk bildete. Für eine frühe Datierung spricht, dass die Fuge in einer Abschrift von Bachs Weimarer Vetter Johann Gottfried Walther

überliefert ist und – trotz großer Originalität – noch kaum Elemente von Bachs charakteristischem reifen Personalstil aufweist. Möglicherweise kann ihre Entstehung mit einem für 1709 dokumentierten Besuch des Dresdner Geigenvirtuosen Johann Georg Pisendel (1687–1755) in Verbindung gebracht werden.

Es wäre zu erwägen, ob die Begegnung mit Pisen- del auch die Entstehung der Violinsonate in e-Moll BWV 1023 bedingt hat. Zu dieser Annahme würde gut passen, dass die einzige erhaltene Abschrift im Bestand der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden offenbar auf Pisen- del's Veranlassung für die Dresdner Hofmusiksammlung kopiert wurde. Die anspruchsvolle Spieltechnik (speziell in dem toc- catenhaften ersten Satz) und der ebenfalls noch wenig profilierte, aber um Originalität bemühte Stil stellen dieses Werk in die Nähe der Fuge BWV 1026.

QUELLEN

Sonate in G-Dur BWV 1021

Partituraschrift von Anna Magdalena Bach (Noten- text) mit Zusätzen von der Hand Johann Sebastian Bachs (Bezifferung, Satz- und Werktitel), entstanden vermutlich zwischen Juli und Dezember 1732 (Stif- tung Bach-Archiv Leipzig, *Go.S.* 3). Die Quelle ist ge- meinsam mit einer zur gleichen Zeit von C. P. E. Bach angefertigten Abschrift des Präludiums in Cis-Dur aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers (BWV 848/1) überliefert; dem Titeletikett ist zu ent- nehmen, dass der Umschlag ursprünglich noch eine nicht näher zu bestimmende Gigue enthielt.

Zur Beschreibung vgl. den Kritischen Bericht NBA VI/1, S. 118–120, sowie die Faksimileausgabe: *Johann Sebastian Bach, Sonate G-Dur für Violine und Basso conti- nuo (BWV 1021) und Präludium Cis-Dur (BWV 848/1) mit einer Einführung von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig 2001.

Die Abschrift bietet einen praktisch fehlerfreien No- tentext (für eine Diskussion der wenigen problemati- schen Stellen siehe den Kritischen Bericht NBA VI/1, S. 125–127). Lediglich die Artikulationsbögen schei- nen teilweise ungenau gesetzt zu sein; hier wurde nach Parallelstellen und musikalischer Logik behut- sam vereinheitlicht.

Sonate in e-Moll BWV 1023

Partituraschrift von der Hand des Dresdner Kopis- ten Johann Jacob Heinrich Lindner (1653–1734), ent-

standen um 1709–1727¹ (Sächsische Landes- und Uni- versitätsbibliothek Dresden, *Mus.* 2405-R-1).

Für eine Diskussion der wenigen problematischen Stellen siehe den Kritischen Bericht NBA VI/1, S. 134 bis 136.

Fuge in g-Moll BWV 1026

Partituraschrift von der Hand Johann Gottfried Wal- thers, entstanden um 1714–1717 (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 801*, S. 179–190). Zur Beschreibung dieses um- fangreichen Sammelbands siehe Hermann Zietz, *Quel- lenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Diss. Hamburg 1969.

Die Handschrift ist nahezu fehlerfrei. Korrigiert wurde lediglich die Bogensetzung in den Takten 31 bis 38 und 56. Hier setzt Walther in den Achtelgrup- pen grundsätzlich den Bogen über der 1.–3. Note, während die musikalische Logik nahelegt, jeweils die 2.–4. Note zu binden.

Peter Wollny

BEMERKUNGEN ZUR AUSSETZUNG DES CONTINUO

Alle drei Werke dieses Bandes haben in den Quellen eine außergewöhnlich reiche und präzise General- bassbezifferung. In den beiden Sonaten (besonders in BWV 1021) sind sogar Anweisungen zur Lage der Ak- korde sowie zu einigen ornamentierenden Nebentö- nen oft deutlich zu erkennen. BWV 1021 als das am genauesten und noch dazu von J. S. Bachs eigener Hand bezifferte Werk der Barockzeit ist für das Stu- dium des Generalbasses von nahezu unschätzbarem Wert. Die Realisierung der Ziffern nach den Regeln der zeitgenössischen Generalbasslehren, speziell den Bach nahestehenden (Niedt, Heinichen), ist sehr auf- schlussreich und ergibt einen ausgesprochen schönen Continuo-Satz.

Die vorliegende Aussetzung ist nach diesen Prinzi- pien konzipiert. Neben der historischen Treue hat eine solche schlichte aber sorgfältige Aussetzung auch einen praktischen Wert: Der Anfänger im General-

1 Zur Identifizierung dieses Schreibers und zur zeitlichen Einord- nung seiner Abschriften siehe Karl Heller, *Die deutsche Überliefe- rung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971 (Beiträge zur mu- sikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Band 2), S. 30–38.

bassspiel wird – mit ein wenig Lehrerhilfe bezüglich Anschlag und Artikulation – eine ausgezeichnete Einleitung in die deutsche Continuo-Praxis der Bach-Zeit bekommen; und sogar der erfahrene Continuo-Spieler wird bei komplizierten harmonischen Fortschreitungen hilfreiche Anregungen erhalten. Selbst auf einem modernen Klavier können die Aussetzungen überraschend gut zum Klingen gebracht werden.

Die Aussetzung der Fuge BWV 1026 ist nach dem Vorbild der Aussetzung einer Violinsonate von To-

maso Albinoni durch den Bach-Schüler Heinrich Nikolaus Gerber, die von Bach eigenhändig korrigiert wurde, „orgelmäßig“ gedacht; auf dem Cembalo oder Klavier wird man die gehaltenen Töne wohl öfter anschlagen müssen. Überhaupt kann man mit dem Aushalten beziehungsweise Wiederanschlagen der Töne auch in den beiden Sonaten sehr frei umgehen, besonders am Anfang der Sonate BWV 1023.

Zvi Meniker

PREFACE

In the years between his resignation as organist in Mühlhausen (1708) and his appointment as cantor of St. Thomas's in Leipzig (1723), Bach successively held positions as *Cammer-Musicus*, *Concert-Meister*, and *Capell-Meister*. Yet although all three of these positions shared a common field of activity – chamber music – there are few works dating from these fifteen years that might illuminate this area of his oeuvre. It is probably safe to posit the existence of large gaps in the source transmission, though it is unclear to what extent the presumptive gaps occurred prior to 1750 or after his death.

To judge from the stations in his career, Bach's interest in chamber music fell primarily in the first half of his life. As early as the Weimar period (1708–17), after initially distinguishing himself as an organist and musician of the prince's chamber, he soon became concertmaster in the court orchestra, a position that placed special emphasis on the cultivation of instrumental ensemble music. This professional alignment deepened during his next appointment as *capellmeister* to the court of Cöthen (1718–23). Unlike Weimar, the Calvinist court in Cöthen had little need for sacred vocal music; even the obligation to provide secular presentation cantatas remained within modest bounds.

Although this would have left him ample time to compose concertos, suites, and sonatas, there is scant evidence of these forms in his surviving music: few of his works for instrumental ensemble can be related to his positions in Weimar and Cöthen, and those that can are handed down almost exclusively in peripheral sources that betray little of the works' genesis.

The Sonata in G major, BWV 1021, has come down to us in a manuscript score prepared in 1721 by Bach's second wife, Anna Magdalena. It was apparently intended for the young Count Heinrich Abraham von Boineburg, who is known to have studied at Leipzig University in the early 1730s and was in all likelihood one of Bach's pupils during this period. Notwithstanding its importance to the transmission of Bach's music, the source provides no evidence on the work's date of composition, nor does it answer the question of whether the work was arranged from an earlier model. Still, the bass line that undergirds the sonata evidently played a role in Bach's lessons, for it occurs in two other undated pieces of his chamber music with completely unrelated upper parts: BWV 1022 and 1038. The noticeably modest dimensions of the movements, especially compared to the six great sonatas for violin and harpsichord (BWV 1014–1019), imply that at least

the bass pattern originated at a relatively early date. Perhaps one starting point for situating the work chronologically and stylistically is the limited duration of the movements and the compact harmonic writing, which recall the six violin sonatas that Georg Philipp Telemann dedicated to the young Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar in 1715. In this light, it is conceivable that the roots of BWV 1021 reach back to Bach's Weimar period. Whether this also applies to the upper voice of the version reproduced in the present volume cannot, however, be claimed with any degree of certainty, though the possibility cannot be dismissed out of hand for stylistic reasons. A comparison with the next two works and certain parallels with Telemann's music also reveal that the brevity of the movements should not be seen as evidence of immaturity or primitivity, but rather as a feature generic to a type of sonata fashionable around 1715.

The Fugue in G minor for violin and basso continuo, BWV 1026, evidently originated in the Weimar period as well. It merits special attention for its astonishing length and the level of virtuosity it demands from the player. With its challenging double-stops and its figuration, which presupposes a mastery of the sixth position, this piece vividly illustrates the high level of violin playing that flourished in Central Germany in the early eighteenth century. At the Weimar court in particular, this flowering most likely coincided with the presence of the violinist Johann Paul von Westhoff (1656–1705), whose own compositions require a quite similar command of the violin. We have no way of knowing whether BWV 1026 was extracted from a larger multi-movement work (perhaps a sonata) or was conceived from the outset as a self-sufficient entity. The early date is suggested by two facts: first, the fugue is handed down in a manuscript prepared by Bach's cousin in Weimar, Johann Gottfried Walther; and second, despite its great originality, it contains few elements characteristic of Bach's mature style. The work may owe its origins to a visit from the Dresden virtuoso Johann Georg Pisendel (1687–1755) that is known to have taken place in 1709.

It is worth considering whether the encounter with Pisendel may also have given rise to the Violin Sonata in E minor, BWV 1023. This would accord with the fact that the only surviving manuscript copy, located in the Saxon State and University Library in Dresden, was evidently prepared at Pisendel's request for the music collection of the Dresden court. The demanding technique, especially in the toccata-like first movement, and the compositional style, which lacks a dis-

tinctive personality despite its efforts to achieve originality, situate this work in the near vicinity of the fugue BWV 1026.

SOURCES

Sonata in G major, BWV 1021

Manuscript score, written by Anna Magdalena Bach (musical text) with addenda in the hand of Johann Sebastian Bach (bass figures, titles of movements, title of work), presumably between July and December 1732 (Leipzig, *Stiftung Bach Archiv*, Go.S. 3). This MS has come down to us together with a handwritten copy of the C-sharp major Prelude from Part 1 of the *Well-Tempered Clavier* (BWV 848/1), prepared at the same time by C. P. E. Bach. The label on the title page informs us that the folder originally contained a gigue about which nothing further is known.

A description of this source can be found in the *Kritischer Bericht* to NBA VI/1, pp. 118–20, and in the facsimile edition: *Johann Sebastian Bach: Sonate G-Dur für Violine und Basso continuo (BWV 1021) und Präludium Cis-Dur (BWV 848/1) mit einer Einführung von Hans-Joachim Schulze* (Leipzig, 2001).

The MS contains a virtually flawless musical text (the few problematical passages are discussed in the *Kritischer Bericht* to NBA VI/1, pp. 125–7). The only imprecisely positioned signs are a few slurs that we have judiciously altered to agree with parallel passages and the musical context.

Sonata in E minor, BWV 1023

Manuscript score, written by the Dresden copyist Johann Jacob Heinrich Lindner (1653–1734) some time between 1709 and 1727¹ (Saxon State and University Library, Dresden, Mus. 2405-R-1).

The few problematical passages are discussed in the *Kritischer Bericht* to NBA VI/1, pp. 134–6.

Fugue in G minor, BWV 1026

Manuscript score in the hand of Johann Gottfried Walther, written some time between 1714 and 1717 (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.

1 The identity of the scribe and the chronology of his manuscripts are discussed in Karl Heller: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, II (Leipzig, 1971), pp. 30–8.

ms. Bach P 801, pp. 179–90). A description of this large miscellany can be found in Hermann Zietz: *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem "Kreb'schen Nachlass" unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach* (diss., Hamburg, 1969).

The manuscript is virtually free of errors. The only corrections involve the slurring in mm. 31–38 and m. 56, where Walther regularly slurs notes 1 to 3 of the eighth-note groups although the musical context suggests that notes 2 to 4 should be slurred instead.

Peter Wollny

NOTES ON THE REALIZATION OF THE FIGURED BASS

All three works in this volume have unusually rich and precise figured basses in the sources. In the two sonatas (especially BWV 1021) we even find clear instructions regarding the spacing of the chords and several ornamental neighbor notes. BWV 1021 has one of the most precisely notated figured basses in the baroque era, and being in Bach's hand, it is of virtually incalculable value for a study of thoroughbass technique. A realization of the bass figures in light of con-

temporary thoroughbass treatises – especially those closely connected with Bach himself (Niedt, Heinen) – is highly revealing and results in an exceptionally beautiful continuo texture.

The present realization has been prepared in accordance with these principles. Besides its historical fidelity, a careful and straightforward realization such as ours also has practical value: the thoroughbass novice can, with some help from his teacher regarding touch and articulation, acquire an excellent introduction to German figured-bass playing during the age of Bach. Even seasoned continuo players may find help in negotiating the frequently convoluted harmonies.

The realization can even be made to sound surprisingly effective even on a modern piano.

The present realization of the Fugue, BWV 1026, is conceived for performance on the organ. It takes as its model a violin sonata by Tomaso Albinoni for which a realization was supplied by Bach's pupil Heinrich Nikolaus Gerber, with corrections in Bach's hand. When performed on a harpsichord or piano, the sustained notes will probably have to be struck more frequently. Players are also invited to sustain or strike notes at their discretion in the two sonatas, especially at the opening of BWV 1023.

Zvi Meniker

(translated by J. Bradford Robinson)

J. S. BACH

Sonaten in G-Dur, e-Moll · Fuge in g-moll
für Violine und Basso continuo

Sonatas in G major, E minor · Fugue in G minor
for Violin and Basso continuo

BWV 1021, 1023, 1026

Urtext

Violino



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 5167

J. S. BACH

Sonaten in G-Dur, e-Moll · Fuge in g-moll
für Violine und Basso continuo

Sonatas in G major, E minor · Fugue in G minor
for Violin and Basso continuo

BWV 1021, 1023, 1026

Urtext

Basso continuo



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5167

J. S. BACH

Sonaten in G-Dur, e-Moll · Fuge in g-moll
für Violine und Basso continuo

Sonatas in G major, E minor · Fugue in G minor
for Violin and Basso continuo

BWV 1021, 1023, 1026

Eingerichtet und mit aufführungspraktischen Hinweisen versehen von
With fingerings, bowings and comments on performance by

Andrew Manze

Violino



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 5167

PERFORMANCE NOTE

In the spirit of eighteenth-century notation generally, the fingerings and bowings suggested here represent information rather than instruction, and are mostly based on appropriate, historical practices. They should, of course, be adapted by each player, in the case of fingerings, according to the size and strength of the hand, and, in the case of bowings, according to the type of bow being used.

Some of the technical differences between how the violin was played in Bach's time and 'modern' technique can affect the way the music eventually sounds. Today's players can either take these differences into consideration or ignore them, but nowadays few dispute that historically informed performance practices can help provide an insight into how this music might have been played in Bach's time.

FINGERINGS

Violinists in the eighteenth century did not use chin-rests or fitted shoulder pads, and many did not contact the violin with the chin at all but used their left hand to support it. In order to ensure that the instrument did not fall, shifting downwards was done in a variety of ways: during a rest or punctuation in the phrasing; during an open string; or else by step, with the left hand fingers and thumb 'crawling' down the fingerboard. (In this respect, shifting upwards is not a problem.) This left hand technique had several musical consequences:

1. the hand usually remained in the lowest available position. All the fingerings here make the assumption that the player is in first position until another is marked.

2. open strings were used with less inhibition than nowadays, although good taste, then as now, should always prevail over dogma. An open metal string can sound more noticeably different from stopped notes than the open gut string Bach used. The opening movement of BWV 1022, however, contains an *exemplum classicum* of the *bariolage*, the alternation of open and stopped notes on adjacent strings. Despite the fact that the notation of the surviving source, which is not in Bach's handwriting, varies through the passage, there must always be one open E string in each group of four semi-quavers between bars 8 and 23 inclusive.

3. small shifts of one finger by a semitone or tone were more common than nowadays. The concept of numbered positions (1st, 2nd etc.) was then in its infancy so that the hand moved around the fingerboard in a more flexible way. For example, the notes in what is now called 1st and 2nd position were often covered by one hand position, with extensions and contractions to reach higher and lower. Bach often seems to expect the fourth finger to be able to reach a fifth above the first without shifting the whole hand.

The strings themselves were named, and thought of, as four individual 'voices', rather than one quartet: (in ascending order) *basso*, *tenore*, *canto*, and *cantino*. Bach's violin music is all written with one eye on the contrapuntal possibilities these voices offer. While it is not always possible to finger each voice on a different string, the idea of polyphony can be implied by the choice of string.

BOWING

Around 1700, a system of bowing patterns, known as the 'Rule of Down Bow', evolved from the dance music of seventeenth-century France in particular, and was in general use throughout eighteenth-century Europe. It was based on the physical properties of the bow, right arm and gravity with an added dose of commonsense, and it acknowledged that the down bow stroke is by nature heavier than the up, and should therefore be used on the first beat of every bar and on rhythmically or harmonically important notes. Since the nineteenth century, generations of players went to great lengths to iron out this natural difference between up and down, as if ashamed of an in-built design fault. In the baroque period, the difference was used to good advantage and makes its presence felt in every bar of these pieces.

It is sobering to remember that, of the countless eighteenth-century violin parts which survive, very few contain fingerings, and even fewer have bowing indications. There was not yet a tradition of using pencils or writing on sheet music. So bowings and fingerings, even in orchestral music, were worked out by means of a collective instinct for what was appropriate to the music and the moment.

Andrew Manze

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Ganz im Sinne der Notation des 18. Jahrhunderts, sind die hier vorgeschlagenen Fingersätze und Strichbezeichnungen als Information und nicht als Anweisung zu verstehen; sie basieren größtenteils auf historischer Praxis. Selbstverständlich sollte jeder Spieler sie seinen Bedürfnissen anpassen, im Falle der Fingersätze auf die Größe und Kraft der Hand und im Falle der Strichbezeichnungen auf den spezifischen Bogen, der benutzt wird.

Einige spieltechnische Unterschiede zwischen der Violintechnik, die zu Bachs Zeiten angewandt wurde, und „moderner“ Spieltechnik können Einfluss darauf haben, wie die Musik letztendlich klingt. Heutige Spieler können diese Unterschiede entweder berücksichtigen oder ignorieren; es kann jedoch kaum bezweifelt werden, dass die historisch begründete Aufführungspraxis uns Hinweise darüber verschafft, wie diese Werke zu Bachs Zeiten gespielt wurden.

FINGERSÄTZE

Geiger des 18. Jahrhunderts benutzten keine Kinnstützen oder angepassten Schulterpolster; viele berührten die Violine mit ihrem Kinn überhaupt nicht, sondern hielten sie lediglich mit ihrer linken Hand. Um sicher zu gehen, dass das Instrument nicht herunterfiel, wurde der Wechsel in höhere Lagen auf verschiedene Art und Weise bewerkstelligt: Während einer Pause oder eines Einschnittes am Phrasenende, auf der leeren Saite, oder schrittweise, wobei die Finger und der Daumen der linken Hand das Griffbrett „heraufkrabbelten“. (In dieser Hinsicht stellt der Wechsel in eine tiefere Lage kein Problem dar). Diese Technik der linken Hand zog einige musikalische Konsequenzen nach sich:

1. Die Hand blieb gewöhnlich in der tiefstmöglichen Lage. Alle hier vorgeschlagenen Fingersätze gehen davon aus, dass der Spieler sich in der ersten Lage befindet, bis ein Lagenwechsel angegeben ist.

2. Leere Saiten wurden mit weniger Zurückhaltung verwendet als in unserer Zeit, obwohl der gute Geschmack damals wie heute gegenüber einer dogmatischen Haltung den Vorrang haben sollte. Eine leere Stahlsaite kann sich klanglich stärker von gegriffenen Tönen abheben als die von Bach verwendete leere Darmsaite. Der einleitende Satz von BWV 1022 enthält jedoch ein klassisches Beispiel der Bariolage-Technik, des Wechsels leerer und gegriffener Töne auf nebeneinander liegenden Saiten. Obwohl die Notierung in der erhaltenen Quelle – die nicht von Bachs Hand stammt – innerhalb dieser Passage variiert, muss in den Takten 8 bis 23 in jeder Gruppe von vier Sechzehnteln einmal die leere E-Saite erklingen.

3. Kleine Verrückungen eines Fingers um einen Halb- oder Ganzton waren üblicher als heutzutage. Die Vorstel-

lung von gezählten Lagen (1. Lage, 2. Lage usw.) befand sich noch in den Kinderschuhen, und die Hand bewegte sich flexibler über das Griffbrett. So wurden beispielsweise die heute in die erste oder zweite Lage eingeordneten Noten häufig mit einer einzigen Lage durch Streckungen und Zusammenziehen der Finger, um höher oder tiefer zu spielen, erreicht. Bach schien zu erwarten, dass der vierte Finger eine Quinte über dem ersten greifen kann, ohne die ganze Hand zu versetzen.

Die Saiten selbst hatten Namen und wurden als vier individuelle „Stimmen“ empfunden, nicht als Quartett: (in aufsteigender Reihenfolge) *basso*, *tenore*, *canto* und *cantino*. Bachs Werke für Violine sind im Bewusstsein der kontrapunktischen Möglichkeiten, die diese Stimmen bieten, entstanden. Obwohl es fingersatztechnisch nicht möglich ist, jede Stimme einer bestimmten Saite zuzuschreiben, so kann doch die Idee der Polyphonie durch die Wahl der Saite einbezogen werden.

BOGENFÜHRUNG

Um 1700 entwickelte sich insbesondere aus der Tanzmusik im Frankreich des 17. Jahrhunderts ein Prinzip der Bogenführung, bekannt als die „Abstrichregel“, die während des 18. Jahrhunderts in ganz Europa befolgt wurde. Sie basierte auf den physischen Eigenschaften des Bogens, des rechten Armes und der Schwerkraft, angereichert mit einer guten Dosis gesunden Menschenverstandes. Außerdem berücksichtigte diese Regel die Tatsache, dass der Abstrich von Natur aus schwerer als der Aufstrich ist und deshalb auf dem ersten Schlag eines jeden Taktes, sowie auf rhythmisch oder harmonisch wichtigen Noten zum Einsatz kommen sollte. Seit dem 19. Jahrhundert haben sich ganze Generationen von Spielern große Mühe gegeben, diesen natürlichen Unterschied zwischen Auf und Ab aufzuheben, als ob sie sich dieses „Fehlers“ schämten. Im Barockzeitalter wurde dieser Unterschied sehr vorteilhaft ausgenutzt und ist in jedem Takt dieser Werke zu spüren.

Es ist ernüchternd sich daran zu erinnern, dass nur sehr wenige der zahllos überlieferten Violinstimmen Fingersätze und noch weniger Strichbezeichnungen enthalten. Die Praxis, Bleistifte zu benutzen und in Noten hineinzuschreiben, gab es noch nicht. Bogenführung und Fingersätze wurden, sogar in Orchesterwerken, mit Hilfe eines „kollektiven Instinkts“ für das, was in der jeweiligen musikalischen und spieltechnischen Situation angemessen erschien, erarbeitet.

Andrew Manze
(Übersetzung: Petra Woodfull-Harris
und Stephanie Wollny)