

Vorwort

Versucht man Bach'sche Klaviermusik für Streicher einzurichten, so bedarf zu einer solchen Übertragung einige Vorbemerkungen. Zunächst geht es darum, ein großes Feld wenig bekannter herrlicher Musik einem größeren Personenkreis von ausübenden Musizierern bekannt zu machen. Etwaige Zweifel, man verfälsche damit Bachs Klangvorstellungen, sind kaum berechtigt; erklingt seine Cembalomusik doch heutzutage in der Mehrzahl auf dem Klavier (= Pianoforte!), und dies nicht nur im Wohnzimmer sondern auch auf dem Konzertpodium, obwohl Bach dieses Instrument noch gar nicht kannte. Schließlich war Bach selbst als Meister des Arrangierens kreuz und quer über die Gattungsgrenzen hinweg Praktiker genug: Aus Triosonaten entstanden Sonaten mit obligatem Cembalo, Teile aus Orgeltriosonaten entdeckt man wieder in einzelnen Konzertsätzen, Overtüren von Orchestersuiten verwandeln sich zu Eingangssätzen von Kantaten, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Dass dies mit leichter Hand geschehen konnte, liegt an Bachs mehrstimmiger Kompositionsweise: Von wenigen Ausnahmen abgesehen schreibt Bach – wenn nicht gleich strenge Fugen, seiner persönlichsten Musikform – so doch immer in „polyphonem Stil“, wie er auch in fast allen Präludien und Suitensätzen seiner Klavierkompositionen versteckt oder offen anzutreffen ist. D.h., gibt es zwischen Hauptstimme und Bass-Stimme noch Füllnoten, so entpuppen sich diese meist als eine durchgehende Mittelstimme, wenn auch teilweise mit mehrtaktigen Pausenabschnitten versehen. So lässt diese Stimmenstruktur meist problemlos das Spiel auf Melodieinstrumenten (Streicher, Bläser) zu, wobei noch der Umstand hilft, dass der Tonumfang von Bachs Tasteninstrumenten gegenüber dem heutigen Klavier sehr beschränkt war

Nun entsteht bei solchen Übertragungen von Klavierwerken meist ein Problem hinsichtlich der Musizierpraxis: Die Stimmenanzahl der einzelnen Sätze eines Werkes ist nicht einheitlich. So auch in vorliegendem Falle, der 5. Französischen Suite in G-Dur, deren Entstehung zusammen mit dem Großteil seines Klavierwerkes in Bachs Köthener Zeit (1717 – 1723) fällt.

Wir erkennen die klassische Satzfolge der Suite:

- | | | |
|-----------------|----------------------------|-------------|
| - (1) Allemande | (gemächlicher Schreittanz) | 3-stimmig |
| - (2) Courante | (flüssiger Springtanz) | • 2-stimmig |
| - (3) Sarabande | (gravitatisch, langsam) | 3-stimmig |
| - (7) Gigue | (springlebendig, leicht) | 3-stimmig |

mit den zwischen Sarabande und Gigue nach individueller Auswahl eingeschobenen „galanten“ Tanzsätzen:

- | | | |
|---------------|-------------------------|-------------|
| - (4) Gavotte | (heiter, beschwingt) | 3-stimmig |
| - (5) Burrée | (schnell, volkstümlich) | • 2-stimmig |
| - (6) Loure | (gravitatisch, langsam) | 3-stimmig |

Spielt man die ganze Suite, so ist die 2. Violine bei den Sätzen Courante und Burrée leider zum Zuhören gezwungen. Doch wurde die Möglichkeit, einen rein 2-stimmigen Satz auf 3 Instrumente zu verteilen – ein „unehrliches“ Verfahren – bewusst vermieden. Oder man musiziert die Suite ohne die beiden 2-stimmigen Sätze und findet immer noch eine angenehm „bunte“ Satzfolge vor.

Der Notentext richtet sich nach der Urtextausgabe von Rudolf Steglich, welche im Jahre 1972 im G. Henle Verlag München erschienen ist. Bachs Urtext zeigt, wie üblich bei seinen Werken für ein einmanualiges Tasteninstrument, keinerlei dynamische Angaben sowie ganz vereinzelt Legatobögen. Auch in unserem Falle finden wir lediglich in Sarabande und Gavotte einige wenige Bindebögen, die dem Streicher bei der Gestaltung des Bogenstrichs in ihrer teilweisen Inkonsequenz kaum Anhaltspunkte geben. Rudolf Steglich fordert im Vorwort zu seiner Ausgabe vom Klavierspieler: „...eine ausgeprägte sprechende Artikulation durch sinnvoll abgestuftes Binden oder Abheben der Töne.“ Das soll heißen, dass auf differenzierte Artikulation Wert zu legen ist, die der Klavierspieler entsprechend des jeweiligen Tanzcharakters zu erspüren hat. Schreibt Bach für Streicher, so fällt auf, dass er den Bindebogen (den Strich vorschreibend) sehr viel häufiger und konsequenter setzt, sei es, dass er das Wechselspiel zwischen gestoßenen und gebundenen Tönen - eine Eigenheit der Streichinstrumente - als zusätzliche und ihm wichtige Gestaltungsnuance festlegen wollte, sei es, dass er den Violinisten weniger eigenen Ausgestaltungswillen zutraute als den Spielern am Tasteninstrument oder auch dass chorisches Spiel dazu zwang.

Folgende Beispiele aus den 6 Sonaten und Partiten für Violine solo zeigen dies deutlich:

Beispiel: Partita Nr.2 in d-moll, Takt 1 + 2

ALLEMANDE: 

Beispiel: Partita Nr.1 in h-moll, Double Takt 1 - 3

COURANTE: 

Beispiel: Partita Nr.2 in d-moll, Takt 9 + 10

SARABANDE: 

Beispiel: Partita Nr.3 in E-Dur, Takt 1 - 4

GAVOTTE: 

Beispiel: Partita Nr.3 in E-Dur, Takt 1 - 4

BOURRÉE: 

Beispiel: Partita Nr.3 in E-Dur, Takt 19 - 22

LOURE: 

Beispiel: Partita Nr.2 in d-moll, Takt 1

Takt 11:

GIGUE: 

Diese Beispiele mit Bach'schen Original-Bindebögen können zur Strichgestaltung vorliegender Stimmen beitragen. Besonders in den langsameren Sätzen ist das Fehlen von Bindebögen also keinesfalls als Dauerbogenwechsel, als durchgehendes Trennen der Töne zu verstehen. Einzelne gestrichelte Bindebögen, diese nur in den Stimmen, sind Vorschläge des Herausgebers und sollen zur individuellen Lösung dieser Frage beitragen, zu der auch der dem jeweiligen Tanzcharakter entsprechende Einsatz sonstiger Artikulationsarten (staccato, spiccato, tenuto, legato) gehört. Andere Vorschläge des Herausgebers, so auch die Metronomangaben, sind grundsätzlich eingeklammert. Auf zusätzliche dynamische Zeichen hat der Herausgeber verzichtet. Auch hier ist Charakter und Temperament der Tanzsätze maßgebend. So können Echowirkungen (*p*) bei Wiederholungen angebracht sein; Schluss-Steigerungen (*cresc.*) – evtl. aber auch Diminuendi auf den Schluss hin - ergeben sich aus der Komposition heraus von selbst.