

Einleitung

Bearbeitungen und Einrichtungen aller Art bilden einen zentralen und in seinen wirklichen Dimensionen noch immer unterschätzten Bestandteil der Bach-Pflege und -wiederentdeckung des 19. Jahrhunderts. Weitgehende Eingriffe und Neuarrangements waren um und nach 1800 oft die Vorbedingung dafür, dass einzelne Kompositionen Bachs wieder zur Aufführung kamen. Nur in dieser Form wurden viele seiner Werke über Kennerkreise hinaus dem breiteren Publikum überhaupt bekannt. Mit ihrer Überarbeitung und Einrichtung waren die besten und berühmtesten Musiker ihrer Zeit – Namen wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Ferdinand David, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles u. a. – befasst.

Die Ergänzung von Klavierbegleitungen zu den Sonaten, Partiten und Suiten Bachs für Violine und Violoncello solo stellt deshalb kein rezeptionsgeschichtliches Kuriosum dar, sondern steht eher für den charakteristischen, erfolgreichen und musikalisch durchaus anspruchsvollen Hauptweg der romantischen Bach-Renaissance. In ihnen verbindet sich das Bemühen um eine zeitgemäße klangliche und formale Einkleidung der Stücke mit aufführungspraktischen Überlegungen und Rücksichten auf die Vorlieben und Rezeptionsgewohnheiten des Publikums. Während diese Aufführungsvariante, die Bachs Violinsoli in die Nähe klassischer Sonatensätze und romantischer Konzertstücke rückte, in der zeitgenössischen Öffentlichkeit und Musikpublizistik nach anfänglicher Skepsis meist sehr positiv aufgenommen wurde, erfuhren die Bearbeitungen in der musikwissenschaftlichen Bewertung des 20. Jahrhunderts zunächst vielfach Kritik.¹ Beanstandet wurde dabei vor allem das aus der Bearbeitung resultierende, deutlich veränderte und selbstredend weitgehend unhistorische formale Erscheinungsbild der Stücke. Hintergrund dieser Kritik an den Einrichtungen war das verständliche Bemühen, Bachs originalen Notentext von den Entstellungen der spätromantischen Orchesterkultur zu befreien. Doch darf nicht übersehen werden, dass zumindest die frühen Bearbeitungen der Generation Mendelssohns und Schumanns sich um eine äußerst dezente, regelrecht sparsame und dabei dem barocken Idiom stilistisch verwandte Kommentierung und harmonische Deutung der Bachschen Solowerke bemühten.

Wurden die somit als „Verfälschungen“ angesehenen und überdies schwer erhältlichen Bearbeitungen von der modernen Konzertpraxis jahrzehntelang ignoriert, so haben mit dem Ausgreifen der historischen Aufführungspraxis in die Zeit der Romantik hinein nun auch diese Arrangements eine Neubewertung erfahren.² Unter diesem Blickwinkel erscheinen die Fassungen Mendelssohns, Schumanns und anderer Musiker sowohl als klingende Zeugnisse der romantischen Klangvorstellung und Bach-Rezeption als auch als Ergebnisse der kollegialen Auseinandersetzung bedeutender Komponisten und Virtuosen mit dem musikalischen Ausgangsmaterial Bachs. Vor allem aber handelt es sich bei den Bearbeitungen um klanglich bemerkenswerte Varianten, die auch mit den Stücken bereits vertrauten Geigern neue und teilweise überraschende Einblicke in das Werk vermitteln können. Nicht zuletzt sind die reizvollen und – im Sprachgebrauch der Romantik gefasst – „tief-combinatorischen“ Vortragsstücke geeignet, das gar nicht so ausgedehnte Repertoire zeitgenössischer Violinliteratur im Umfeld Mendelssohns und Schumanns signifikant zu erweitern.

Die öffentliche Konzert-Geschichte der von Mendelssohn ergänzten Klavierbegleitungen beginnt im Jahre 1840. Als Programmpunkt der „Dritten Musikalischen Abendunterhaltung“ vom 8. Februar 1840 erklangen im Leipziger Gewandhaus erstmals sowohl die *Chaconne d-moll* als auch – in Form einer unangekündigten Zugabe – das *Preludio E-dur*. Der ausführende Konzertmeister Ferdinand David wurde dabei von Felix

Mendelssohn Bartholdy mit einer Klavierbegleitung unterstützt, die dem Publikum zwar improvisiert erschien, in ihrer Substanz jedoch bereits zuvor schriftlich fixiert war.³ Beide Stücke wurden in den folgenden Jahren noch mehrfach von Mendelssohn, David und später auch von anderen Geigern wie Joseph Joachim dargeboten, wobei die begleitete und die unbegleitete Aufführungstradition offenbar nahezu gleichberechtigt nebeneinander bestanden.⁴ Auch in der Lehre und Musikpraxis des 1843 gegründeten Leipziger Konservatoriums, an dem sowohl Mendelssohn als auch David und zeitweise selbst Joachim lehrten, spielten die Violin-Partiten mitsamt den Klavierbegleitungen Mendelssohns eine gewisse Rolle, wie ihre mehrfache Aufnahme in die Prüfungsvorspiele belegt.⁵

Wesentlich mehr Probleme wirft die Überlieferungs- und Druckgeschichte der Mendelssohnschen Bearbeitungen auf. Wie im Falle der übrigen Bach-Editionen Mendelssohns ging der Anstoß zur Drucklegung 1847 von einem englischen Verlagshaus (Ewer & Co.) aus;⁶ die erste deutsche Ausgabe erschien im Folgejahr 1848 im Mendelssohn eng verbundenen Verlag Breitkopf & Härtel. Der Anteil des bereits im November 1847 verstorbenen Mendelssohn an der Erstellung der Druckvorlage ließ sich bisher allerdings nur in Ansätzen nachweisen;⁷ durch neuere Forschungen konnte aber die Existenz eines heute verschollenen Manuskriptes bereits vor 1847 belegt werden.⁸ Eine von Ferdinand David an Joseph Fischhof geschenkte frühe Abschrift der Begleitung, die höchstwahrscheinlich der Aufführungsfassung von 1840 entspricht, wird als zusätzliche Quelle in diese Edition einbezogen.⁹

Die Klavierbegleitung zum *Preludio* blieb hingegen auch posthum ungedruckt. Die Hauptquelle dazu ist die im November 1846 datierte und mit einer Widmung an Ferdinand David versehene autographe Niederschrift Felix Mendelssohn Bartholdys;¹⁰ zusätzlich existiert eine zeitgenössische Abschrift von der Hand Peter Paul Julius Davids, des Sohnes Ferdinand Davids.¹¹

Wertvolle Hinweise zur Dynamik und Phrasierung der Violinstimme vermittelt die Ausgabe der *Sonaten und Partiten für Violine solo*, die Ferdinand David 1843 im Verlag Friedrich Kistner herausgab.

Die vorliegende Neuausgabe der *Chaconne* und der Erstdruck der Begleitung zum *Preludio* wären ohne die freundliche Unterstützung verschiedener Personen und Institutionen nicht möglich geworden. Der Herausgeber dankt ganz besonders Herrn Dr. Ralph Kohn (London) für die freundliche Einsichtsgenehmigung in das Autograph sowie den Herren Dr. Stephen Roe (London), Dr. Peter Wollny (Leipzig), Dr. Ralf Wehner (Leipzig) und Dr. Rudolf Elvers (Berlin) für hilfreiche Auskünfte. Dank gebührt auch der Bibliothek der Universität der Künste Berlin (namentlich Frau Dr. Rothe und Frau Sidow) sowie der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (Herrn Dr. Helmut Hell) für die Bereitstellung von Quellen und die Unterstützung bei der Recherche.

Leipzig, Frühjahr 2007

Anselm Hartinger

1 Vgl. dazu etwa: Georg Feder, *Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne*, in: *Bach-Interpretationen*, herausgegeben von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 168–189.

2 Vgl. John Michael Cooper, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach: Mendelssohns Bach-Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der „Chaconne“*, in: *Mendelssohn-Studien* 10 (1997), S. 157–179; Joachim Draheim, Vorwort zur Ausgabe: *Johann Sebastian Bach, Suite III C-Dur für Violoncello solo BWV 1009 für Violoncello und Klavier bearbeitet von Robert Schumann*, herausgegeben von Joachim Draheim (Erstdruck

- Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, EB Nr. 8431); Anselm Hartinger, „Eine solche Bearbeitung erfordert sehr tiefe Kunstkenntnis“ – neues und neu Gesichtetes zu Felix Mendelssohn Bartholdys Klavierbegleitung zu Sätzen aus Bachs Partiten für Violine solo, nebst einer Analyse der Begleitung zum Preludio in E-Dur (BWV 1006/1), in: *Bach-Jahrbuch* 91 (2005), S. 35–82.
- 3 Vgl. dazu: Andreas Moser, *Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*, BJ 1920, S. 30–65, besonders S. 41–46; Hartinger, „Eine solche Bearbeitung erfordert sehr tiefe Kunstkenntnis“, besonders S. 64–69.
 - 4 Während Konzertrezensionen in den musikalischen Zeitungen meist ausdrücklich auf die Klavierbegleitung Mendelssohns hinwiesen, wurde auf den zeitgenössischen Konzertprogrammen in der Regel weder die Tatsache der Begleitung noch der Begleiter selbst vermerkt. Daher ist es in manchen Fällen nicht möglich, die jeweilige Aufführungsvariante präzise nachzuweisen.
 - 5 So ist eine Aufführung der *Chaconne* mit der „von Hr. Dr. Mendelssohn dazu gesetzten Begleitsstimme“ bereits für September 1844 nachweisbar; *Preludio* und *Loure* aus der *E-dur-Partita* standen bei der Herbstprüfung 1850 als regelrechtes Pflichtstück auf dem Programm.
 - 6 Vgl.: Rudolf Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs*, in: *Gestalt und Glaube, Festschrift Oskar Söhngen*, Witten 1960, S. 145–149.
 - 7 Cooper, *Mendelssohns Bach-Auffassung*, S. 163f.
 - 8 Vgl. Fußnote 3.
 - 9 Näheres dazu im Kritischen Bericht.
 - 10 Das Autograph bildet heute einen Teil der Kohn Collection of Music, London (Näheres im Kritischen Bericht dieser Ausgabe).
 - 11 Bibliothek der Universität der Künste Berlin, Bibliothek, Handschriftenbestand, *Mus. ms. 10849* (Nachlass Joachim).

Introduction

Arrangements and adaptations of all kinds constitute a central component of the rediscovery and cultivation of Bach in the 19th century, the actual scope of which is still underestimated. Around and after 1800, large-scale adaptations and reworkings were often the prerequisite for the revival of Bach's works in the concert hall. Only in such forms did many of his works reach a broad audience at all, one that went beyond the mere circle of initiates. The best and most famous musicians of their day – Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Ferdinand David, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles and others – all busily adapted, arranged and supplemented Bach's works.

The addition of piano accompaniments to Bach's sonatas, partitas and suites for violin and violoncello solo thus does not represent a curiosity of music reception and history; indeed, it stands for the characteristic, successful and musically very sophisticated main artery of Bach renaissance in the romantic era. These reworkings unite the striving for a contemporary sound and formal elaboration of the pieces with performance-practical considerations and a deference towards the preferences and reception habits of the public. After some initial skepticism, this type of performance, which brought Bach's violin soli more in line with classical sonata movements and romantic concert pieces, was generally very well received by the contemporary public and the musical press. However, these arrangements came under a great deal of fire at the onset of well-founded musicological evaluation in the 20th century.¹ Scholars faulted above all the formal appearance of the pieces, which, as a result of the arrangement, was clearly different and prevailingly un-historical. Behind the criticism of these arrangements was the all too understandable endeavor to free Bach's original music text from the disfigurements of the late-romantic orchestral culture. However, one should not overlook the fact that at least the early arrangements of the Mendelssohn and Schumann generation strove to provide the respective Bach work with an appropriate and genuinely sparing support, a modern-day commentary that remained stylistically related to the Baroque idiom.

For many decades, concert culture ignored these arrangements, which were unilaterally seen as falsifications and, moreover, were hard to come by. But with the increasing popularity of historical performance practice, especially as it began to spread to works of the romantic era, these arrangements have now also been subjected to a new assessment.² Seen from this angle, the versions of

Mendelssohn, Schumann and other musicians are being published as aural testimonies of the romantic sound ideal and of Bach reception, and as the result of the collaborative treatment of Bach's basic musical material by significant composers and virtuosos. Above all, these arrangements are strikingly sounding variants that are able to convey new and sometimes surprising insights into the work even to violinists who are already familiar with the pieces. The charming and – to put it in the language of the romantic era – “deeply combinatory” recital pieces significantly expand the less than abundant repertory of violin literature in the circle of Mendelssohn and Schumann.

The public concert history of the piano accompaniments supplemented by Mendelssohn begins in the year 1840. The program of the “Third Musical Evening Amusement” of 8 February 1840 featured the *Chaconne in D minor* as well as the *Preludio in E major*, the latter in the form of an unannounced encore. They were both heard that evening for the first time at Leipzig's Gewandhaus. The violinist, the concertmaster Ferdinand David, was supported at the piano by Felix Mendelssohn Bartholdy with an accompaniment that seemed to be improvised, but had been broadly laid down in writing previously.³ In the following years, both pieces were often performed by Mendelssohn and David, and later by other violinists as well, such as Joseph Joachim. The accompanied and unaccompanied performance tradition apparently existed side by side, both being practically equal in importance.⁴ And, as is confirmed by their repeated inclusion among the examination pieces, the violin partitas, along with Mendelssohn's piano accompaniments, also played a role in the curriculum and musical practice of the Leipzig Conservatory (founded in 1843), where Mendelssohn, David and, temporarily, Joachim all taught.⁵

The transmission and printing history of Mendelssohn's arrangements is clearly more problematic. As in the case of Mendelssohn's other Bach editions, the impulse for the publication in 1847 came from an English publisher (Ewer & Co.);⁶ the first German edition was published the following year by Breitkopf & Härtel, which maintained close relations to Mendelssohn. Up to now, it had only been possible to find hints and traces of the composer's participation in the production of the engraver's masters (Mendelssohn had died in November 1847);⁷ however, more recent research has confirmed the existence of a manuscript predating 1847, but which is lost today.⁸ An

early copy of the accompaniment, which Ferdinand David offered to Joseph Fischhof as a gift and which is most likely identical to the version performed in 1840, is included in this edition as an additional source.⁹

The piano accompaniment to the *Preludio*, in turn, was printed neither during nor after Mendelssohn's lifetime. The main source is the autographic transcription by Felix Mendelssohn Bartholdy, which is dated November 1846 and bears a dedication to Ferdinand David;¹⁰ in addition, there is a contemporary copy in the hand of Peter Paul Julius David, the son of Ferdinand David.¹¹

Valuable indications pertaining to the dynamics and phrasing of the violin part are found in the edition of the *Sonaten und Partiten für Violine solo*, which was published by Friedrich Kistner in 1843 in an edition by Ferdinand David.

The present new edition of the *Chaconne* and the first edition of the accompaniment to the *Preludio* would not have been possible without the kind support of various individuals and institutions. In particular, the editor wishes to thank Dr. Ralph Kohn (London) for kindly letting him consult the autograph, as well as Dr. Stephen Roe (London), Dr. Peter Wollny (Leipzig), Dr. Ralf Wehner (Leipzig) and Dr. Rudolf Elvers (Berlin) for valuable information. The editor also wishes to thank the library of the Universität der Künste Berlin (in particular Dr. Rothe and Ms. Sidow) as well as the Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin (Dr. Helmut Hell) for putting sources at his disposal and supporting his research.

Leipzig, Spring 2007

Anselm Hartinger

1 See also: Georg Feder, *Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne*, in: *Bach-Interpretationen*, edited by Martin Geck, Göttingen, 1969, pp. 168–189.

2 See John Michael Cooper, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach: Mendelssohns Bach-Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der "Chaconne"*, in: *Mendelssohn-Studien* 10 (1997), pp. 157–179; Joachim Draheim, Preface to the edition: *Johann Sebastian Bach, Suite III C-Dur für Violoncello solo BWV 1009 für Violoncello und Klavier bearbeitet von Robert Schumann*, edited by Joachim Draheim (first edition Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, EB No. 8431); Anselm Hartinger, „Eine solche Bearbeitung erfordert sehr tiefe Kunstkenntnis“ – neues und neu Gesichtetes zu Felix Mendelssohn Bartholdys Klavierbegleitung zu Sätzen aus Bachs Partiten für Violine solo, nebst einer Analyse der Begleitung zum Preludio in E-Dur (BWV 1006/1), in: *Bach-Jahrbuch* 91 (2005), pp. 35–82.

3 See also: Andreas Moser, *Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*, BJ 1920, pp. 30–65, in particular pp. 41–46; Hartinger, „Eine solche Bearbeitung erfordert sehr tiefe Kunstkenntnis“, in particular pp. 64–69.

4 While concert reviews in musical journals generally made express reference to Mendelssohn's piano accompaniment, there was basically no mention made either of the accompaniment or the accompanist in the concert programs of the time. Thus in several cases it is impossible to identify the respective performance variant with precision.

5 For example, there is evidence of a performance of the *Chaconne* with the “accompanying part written by Dr. Mendelssohn” in September 1844; *Preludio* and *Loure* from the *E major Partita* were obligatory pieces on the agenda of the fall examinations of 1850.

6 See: Rudolf Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs*, in: *Gestalt und Glaube, Festschrift Oskar Söhngen*, Witten 1960, pp. 145–149.

7 Cooper, *Mendelssohns Bach-Auffassung*, pp. 163f.

8 See Note 3.

9 For more information see the *Kritischer Bericht*.

10 Today the autograph constitutes part of the Kohn Collection of Music, London (more information in the *Kritischer Bericht* of this edition).

11 Bibliothek der Universität der Künste Berlin, Bibliothek, Handschriftenbestand, *Mus. ms. 10849* (Joachim estate).