

Die sechs Solo-Suiten für Violine von Johann Paul von Westhoff

Zum Verhältnis von Kontrapunkt und instrumentalmusikalischem Denken

Anne Schinz

Neben der Reflexion über die Rolle der sechs Suiten für Violine solo von Johann Paul von Westhoff in der Entwicklung der Literatur für Solo-Violine möchte die Verfasserin anhand dieser Suiten die Fusion einer satztechnischen Analyse unter besonderer Berücksichtigung kontrapunktischer Aspekte einerseits mit einem spieltechnischen, geigerischen Analyseblickwinkel andererseits wagen und somit dazu beitragen, Kontrapunkt nicht nur als ideell verstandene kompositorische Disziplin, sondern als abhängig von den jeweiligen instrumentalmusikalischen Gegebenheiten zu begreifen. Dabei können die etwaigen Grenzen der Kompositionstechnik oft durch eine instrumentalmusikalische Hürde erklärt werden.

This article examines the six suites for solo violin by Johann Paul von Westhoff and their role in the development of the literature for solo violin. By combining a theoretical-conceptual approach towards the contrapuntal structures of the suites on the one hand with a violinistic analysis on the other hand, this paper endeavours to draw attention to the compositional challenges with regards to polyphonic writing for a solo melody instrument – thus exploring the interdependencies between the limits of an instrument and the consequences for polyphonic solo works.

Historischer Kontext und Rezeption

Bei den sechs Suiten für Violine solo von Johann Paul von Westhoff von 1696 handelt es sich nach bisherigem Kenntnisstand um die früheste veröffentlichte Sammlung von Werken für Solo-Violine »senza basso«.¹ Mit ihren großgriffigen Akkorden zeugen die Suiten vom geigerischen Können Westhoffs, der als Kammermusiker an der Dresdner Hofkapelle (1674–1697) und am Weimarer Hof (1699–1705) wirkte. Die anspruchsvolle Akkordtechnik ist ferner idiomatisch mit Blick auf die spezielle Virtuosität im deutschsprachigen Raum in der Zeit des Früh- und Hochbarock, zu deren herausragenden Vertretern neben Westhoff beispielsweise auch Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz Biber, Nicolaus Bruhns und Johann Jakob Walther zählen.² Gerade in Bezug auf die Literatur für Violine treten im 17. und frühen 18. Jahrhundert regionale kompositorische Idiome in klarer Abgrenzung voneinander auf. Man kann zwischen einer italienischen kantablen Ausrichtung, der französischen Tanzmusik und virtuosen, akkordischen und oft programmatischen Tendenzen im deutschsprachigen Raum un-

1 Drescher 2004, 25.

2 Ebd., 7 f.

terscheiden.³ Solche geographisch begrenzten Strömungen sind nicht nur das Resultat unterschiedlicher ästhetischer Vorstellungen, sondern verbinden sich in Bezug auf diese spezielle Literatur besonders eng mit der Art des Instrumentenbaus und der Instrumentaltechnik.⁴

In der Musikforschung des 20. Jahrhunderts wurden Werke für Violine solo aus dem 17. Jahrhundert überwiegend als unreife Vorgänger der entsprechenden Werke von Johann Sebastian Bach (BWV 1001-1006) gesehen, ohne ihre jeweiligen Eigenheiten zu würdigen. Als in den 1970er Jahren im ungarischen Szeged die sechs Solo-Suiten von Westhoff wiederentdeckt wurden, verkürzte man auch diese Sammlung in derselben Weise auf ihre Rolle als mögliches Vorbild für Bach – unterstützt durch Péter Várnais eher spekulative Hypothese, Bach habe 1703 bei einem Treffen mit Westhoff in Weimar dessen Suiten zu Gehör bekommen.⁵ Dabei wurde etwa die monothematische Anlage der jeweiligen Sätze innerhalb der Westhoff'schen Sammlung als defizitär gegenüber dem motivischen Reichtum der Werke Bachs abgetan, anstatt eben jene Monothematik als durchaus spezifisches Charakteristikum mit eigenem Reiz wahrzunehmen.⁶

In jüngerer Zeit plädierte Thomas Drescher dafür, innerhalb der erwähnten, für den deutschsprachigen Raum signifikanten idiomatischen Virtuosität die »stark ausgeprägte musikalische Individualität und die technische Meisterschaft«⁷ der Violin-Komponisten jener Zeit an Einzelfällen zu untersuchen und die Analyse eben nicht nur teleologisch auf die etwas später erschienenen Sonaten und Partiten Bachs auszurichten. Drescher argumentiert im Sinne eines Blickwinkels, aus dem die Literatur des späten 17. Jahrhunderts nicht als Beginn, sondern vielmehr als Endpunkt einer bereits früher einsetzenden Entwicklung erscheint.⁸

Westhoffs sechs Suiten für Violine solo stellen allerdings einen Sonderfall dar, bei dem die satztechnische Analyse neben der individuellen Würdigung in einem zweiten Schritt durchaus auch wertvolle Impulse für die kritische Rezeption von Bachs Sonaten und Partiten liefern kann. Gerade vor dem Hintergrund, dass sich ein Großteil der bisherigen Forschungsliteratur zu Bachs Werken für Solovioline in einer divinisierenden, mystischen Sprache ergeht und handfeste satztechnische Analysen dabei tendenziell

3 McVeigh 1992, 49.

4 Als Beispiel für die Wechselwirkung zwischen bestimmten geigerisch-technischen Gepflogenheiten einerseits und den jeweiligen regionalen kompositorisch-musikalischen Eigenheiten andererseits sei an dieser Stelle der Unterschied in der Handhabung des Bogens genannt: die Entscheidung, ob der Bogen im Untergriff (vor allem im deutschsprachigen Raum und in Frankreich) oder im Obergriff (vor allem im italienischen Raum) benutzt wurde, stand in einem direkten Zusammenhang mit den Möglichkeiten bzw. den Anforderungen hinsichtlich Geschwindigkeit, Artikulation, Sangbarkeit etc. Hierzu ausführlich Rônez-Kubitschek 2012, 255 f.

5 Várnai 1975, 2.

6 Auch in der neueren Forschung wird die Monothematik als defizitär bezeichnet, beispielsweise von Clemens Fanselau, der sie als »monoton« bewertet (Fanselau 2000, 36).

7 Drescher 2004, 13.

8 Ebd., 12 f.

fehlen,⁹ erscheint der Blick auf eine zwar früher entstandene, aber doch vergleichbare Sammlung besonders sinnvoll und könnte in einem weiteren – in diesem Beitrag jedoch aus Platzgründen nicht unternommenen – Schritt die Bach-Forschung um einen konkreteren Analyseansatz bereichern.¹⁰

Es sind vor allem drei Aspekte, hinsichtlich derer die Werke Westhoffs abweichend von der Mehrheit der barocken Violin-Soli Gemeinsamkeiten mit den Sonaten und Partiten BWV 1001-1006 aufweisen und somit als Vergleichsgrundlage dienen können: a) im Gegensatz zum Großteil der als »Solo-Werke« bezeichneten Literatur handelt es sich bei Westhoffs Suiten tatsächlich um Kompositionen ohne basso continuo, und damit um eine der wenigen Sammlungen, deren Bassbehandlung man im Detail mit jener in Bachs Solo-Stücken vergleichen kann. b) Westhoffs Solo-Suiten sind eine Sammlung von Tanzsätzen ohne jegliche programmatische Konnotation.¹¹ Damit fehlen bestimmte technische Besonderheiten – beispielsweise die Darstellung von Tierlauten durch Triller oder Ähnliches –, die sich in vielen anderen Werken des 17. Jahrhunderts als konstitutive Elemente der instrumentaltechnischen und kompositorischen Ausarbeitung finden.¹² c) Die Violin-Soli dieser Epoche entstehen in der Regel an der Schnittstelle von Extemporieren und Kontrapunkt: oft zeugen etwa improvisatorisch anmutende Einleitungen (beispielsweise das Präludieren über einer leeren Saite) oder variable Satzfolgen als Spuren der schriftlosen Aufführungspraxis von der spielmännischen Tradition der Gattung.¹³ Westhoffs sechs Suiten stehen jedoch durch die festgelegte Satzfolge sowie die gleichbleibende formale Anlage der einzelnen Tanzsätze der artifiziellen Komposition vergleichsweise nahe.

Dass sich Westhoffs Suiten von einer improvisatorischen Grundlage entfernen und dass sie dem klassischen Werkbegriff im Sinne einer ausgearbeiteten Komposition näher stehen, äußert sich nicht nur in formalen Gesichtspunkten, sondern zeigt sich überdies an kontrapunktischen Elementen und vielfach auch an einer intendierten Eigenständigkeit mehrerer Stimmen.

Satztechnik

Generelle Bemerkungen zur Polyphonie auf einem Melodieinstrument ›senza basso‹

Bevor ich mich anhand einiger ausgewählter Beispiele der Satztechnik der Westhoff'schen Sammlung im Detail zuwende, möchte ich ein paar Überlegungen zur

9 Stellvertretend für die vielen Studien solcher Art seien die Ausführungen zur Violinliteratur des 17. Jahrhunderts von David Boyden (1965, 223 f.) und Peter Marcan (1983, 2) genannt.

10 Eine Bestandsaufnahme der Forschung aus dem 20. Jahrhundert zu den Sonaten und Partiten BWV 1001-1006 bietet Fanselau 2000, 4–7.

11 Drescher 2004, 25.

12 Als Beispiele wären Heinrich Ignaz Franz Bibers *Sonata violino solo rappresentativa* sowie Andreas Anton Schmellers Sonate *Türkenschlacht* zu nennen.

13 Drescher 2004, 224–228.

epochenübergreifenden Polyphonie in Werken für Violine ›senza basso‹ anstellen, um Besonderheiten und Schwierigkeiten des Komponierens für ein Solo-Streichinstrument zu verdeutlichen.

Zum einen können dreistimmige Akkorde nur ab einer bestimmten Lautstärke simultan und lediglich für eine begrenzte Dauer erklingen; vierstimmige Akkorde lassen sich ausschließlich arpeggiert anspielen.¹⁴ Diese Einschränkungen wirken sich sowohl auf die Ausdrucksmöglichkeiten als auch auf die Wahl des Tempos aus.

Zum anderen lässt die festgelegte Stimmung der Violine in Quinten nur bestimmte Intervallkombinationen zu. Sofern es sich nicht um Kombinationen von gegriffenen Tönen mit leeren Saiten handelt, ist der maximale Ambitus eines Zusammenklangs trotz des insgesamt großen Registers der Violine durch die eingeschränkte Flexibilität der linken Hand begrenzt. Die innere Zusammensetzung drei- oder vierstimmiger Klänge unterliegt ebenfalls den Zwängen einer Stimmung in Quinten. Im Übrigen findet sich hier einer der wesentlichen Gründe für die im 17. Jahrhundert häufig eingesetzte Skordatur der Violine, welche das Instrument gezielt in für die jeweilige Grundtonart günstigen Intervallen stimmt und damit dem akkordischen Spiel neue Möglichkeiten eröffnet.¹⁵

Ferner ist heterorhythmische Stimmführung nur sehr bedingt möglich. Durchaus kann eine Stimme liegen bleiben, während eine andere auf der benachbarten Saite einen kürzeren Notenwert später beginnt und/oder früher beendet. Dies ermöglicht eine heterorhythmische Stimmführung aber nur insoweit, wie die unterschiedlichen Erfordernisse der jeweiligen Notenwerte hinsichtlich der Bogenführung nicht im Widerspruch miteinander stehen. Verlangt etwa die bewegtere Stimme die Artikulation ihrer einzelnen Töne durch das Wechseln der Strichrichtung, so würde dabei unweigerlich die liegende Stimme ebenfalls unterbrochen. Auch wenn ein geschultes Ohr eine solche von der ideellen Konzeption her durchgehende, aus technisch-praktischen Gründen dann aber verstummende Stimme innerlich weiterhören wird, so treten zwei derartige heterorhythmische Stimmen auf einem unbegleiteten Streichinstrument dennoch weniger plastisch in Erscheinung als in anderen instrumentalen Konstellationen. Hingegen entsteht beim Hören recht überzeugend ein Eindruck von Polyphonie im Sinne mehrerer eigenständiger Stimmen, wenn beispielsweise nahezu der gesamte Ambitus der Violine für die zeitlich versetzte Interaktion einer Oberstimme mit einer wesentlich tiefergelegenen Stimme genutzt wird. Dabei wirkt die Mehrstimmigkeit umso plastischer, je weiter der Abstand zwischen zwei abwechselnd agierenden Stimmen ist.¹⁶

14 Boyden 1965, 493 f.

15 Glüxam 1999, 20–22.

16 Fanselau 2000, 168.

Satztechnik bei Westhoff

Zunächst ist festzustellen, dass in Westhoffs Suiten durchaus imitatorische Ansätze zu finden sind, beispielsweise zu Beginn aller Giguen. Durch die klassische Anlage der Stimmeinsätze im Quint-, Quart- oder Oktavabstand entsteht der Eindruck klar definierter Stimmlagen im Sinne eines mehrstimmigen Satzes. Dabei trägt der Schein der vier Stimmlagen an manchen Stellen, beispielsweise in der Gigue der 2. Suite: Die Risposta setzt in Takt 3 mit dem Soggetto zwar eine Quarte tiefer ein als die Proposta, wird aber von der vermeintlich höher liegenden Sopranstimme unterterzt (Bsp. 1, Audiobsp. 1).



Beispiel 1: Johann Paul von Westhoff, Gigue der 2. Suite, T. 1-7

Audiobeispiel 1: Johann Paul von Westhoff, Gigue der 2. Suite, T. 1-6 (Anne Schinz, Violine)



Auch wenn die Parallelführung zweier Stimmen in Terzen geigerisch gesehen sehr bequem ist und dementsprechend häufig in Erscheinung tritt, so kommt doch Gegenbewegung, *motus contrarius*, in den Solo-Suiten erstaunlich oft vor. In der Allemande der dritten Suite beispielsweise werden Bass und Sopran in den ersten drei Takten von zwei Oktaven bis hin zur Prime zusammen- und dann wieder auseinandergeführt (Bsp. 2). Durch ein solches Zusammenfallen und Wiederauffächern entsteht hier der Eindruck eigenständiger Stimmen (Audiobsp. 2/ Videobsp. 1).



Beispiel 2: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1-4

Audiobeispiel 2: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4



Audiobeispiel 3: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4



Videobeispiel 1: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4



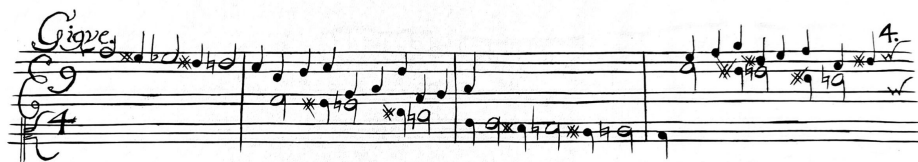
Videobeispiel 2: J. P. v. Westhoff, Allemande der 3. Suite: T. 1–4



Die Prime am Ende von Takt 2 wirft im Übrigen folgende Frage auf: Ist die Notation als von zwei Stimmen gebildetes Intervall (mit zwei Notenhälsen) im Sinne einer konkreten Spielanweisung zu verstehen oder lediglich als Deutlichmachen eines ideellen kompositorischen Konzeptes? Eine solche Prime tatsächlich auf zwei Saiten zu greifen, zumal in dieser Lage, ist geigerisch gesehen unbequem (Audiobsp. 3/Videobsp. 2) und für die Griff- und Lagentechnik des Frühbarock recht untypisch. Es scheint sich hier also eher um einen Hinweis zur Linienführung als um eine konkrete Spielanweisung zu handeln: nicht zwei verschiedene f^1 auf zwei unterschiedlichen Saiten sollen erklingen, sondern vielmehr soll ein einziges f^1 gegriffen werden, allerdings im Bewusstsein, dass Bass und Sopran auf ihrem jeweiligen Wendepunkt zusammentreffen, um anschließend in entgegengesetzter Richtung die Skalen fortzuführen (Audiobsp. 2/ Videobsp. 1). In jedem Fall ist bemerkenswert, dass Westhoff die auf der Violine mögliche gegriffene Spannweite zwischen zwei Stimmen bis zu den Extremen ausreizt: von zwei Oktaven bis hin zur Prime.

Das Auseinanderstreben zweier Stimmen begegnet häufig im Zusammenhang mit einem bestimmten Satzmodell, das absteigende Chromatik mit sprunghafter Gegenbewegung kontrapunktisch kombiniert. Es handelt sich um die Harmonisierung eines Lamento-Basses durch alternierende Terzen und Sexten, beispielsweise in Takt 2 der Gigue der 1. Suite (Bsp. 3). Der mehrfache Rekurs auf einen Terzquintklang anstelle der üblicheren Variante mit ausschließlich Sextakkorden (evtl. mit Septimvorhalten angereichert) erzeugt beim Hören eine eigentümliche Farbwirkung (Audiobsp. 4).¹⁷

¹⁷ Zu diesem Modell und seiner Verwendung in anderen Kompositionen siehe auch Lewandowski (2010).



Beispiel 3: J. P. v. Westhoff, *Gigue* der 1. Suite, T. 1-4

Audiobeispiel 4: J. P. v. Westhoff, *Gigue* der 1. Suite, T. 1-4



Die Bassstimme fungiert sowohl als harmonische Grundierung wie auch als eigenständig geführte Stimme mit motivischem Material und tritt dabei oft in einen Dialog mit der Ober- oder Mittelstimme. Ihr Changieren zwischen diesen Funktionen ist überhaupt eines der wesentlichen Merkmale der Westhoff'schen Solo-Werke. Dabei dient das Ausnutzen des Ambitus der Violine, wie oben ausgeführt, als Mittel, um definierte Stimmlagen zu etablieren, so dass die verschiedenen Stimmen innerlich weitergehört werden und präsent bleiben, selbst wenn sie abwechselnd erklingen bzw. pausieren.¹⁸ Von den zahlreichen Beispielen hierfür, etwa in der Allemande der 2. Suite ab Takt 3, im zweiten Wiederholungsteil der Courante der 2. Suite ab Takt 21 oder in der gesamten Courante der 6. Suite, wurde hier der Beginn der Courante der 1. Suite ausgewählt (Bsp. 4). Diese Art des Schreibens nähert sich der latenten Polyphonie an, wie sie später in Bachs Solo-Sonaten und -Partiten zu finden ist.¹⁹



Beispiel 4: J. P. v. Westhoff, *Courante* der 1. Suite, T. 1-8

In drei- bis vierstimmigen Partien tritt bisweilen auch eine Mittelstimme selbstständig in Erscheinung – beispielsweise während eines kurzen Durchgangs – um alsbald wieder die Funktion einer Füllstimme einzunehmen. Als Beispiel, bei dem die Mittelstimme

¹⁸ Clemens Fanslau (2000, 168) sieht in einem solchen »inhärente[n] Dialog« ein Erbe der Tradition der Viola da Gamba, auf der ein Abwechseln »zwischen Bass- und Altregister relativ leicht hervorzu-bringen« sei.

¹⁹ Aschmann 1962, 14.

abwechselnd mit dem Sopran in Erscheinung tritt, mag Takt 7 aus der Allemande der 4. Suite dienen (Bsp. 5, Audiobsp. 5).



Beispiel 5: J.P. v. Westhoff, Allemande der 4. Suite, T. 6 (Mitte) - T. 8 (Beginn)

Audiobeispiel 5: J.P. v. Westhoff, Allemande der 4. Suite, T. 6 (Mitte) - T. 8 (Beginn)



Trotz der bereits aufgeführten Einschränkungen im Hinblick auf die Möglichkeiten der unterschiedlichen rhythmischen Gestaltung verschiedener Stimmen weist beispielsweise die Sarabande der 1. Suite eindeutig eine ideell heterorhythmische Struktur auf; oft ist es die Mittelstimme, die liegen bleibt, während Ober- und Unterstimme getrennt artikulieren. Eine solche Kompositionsweise konfrontiert die Interpret*innen naturgemäß mit einem Widerspruch zwischen ideeller Notation einerseits und spielerischer Umsetzbarkeit andererseits.²⁰

Kontrapunktische Ideallösung versus violinistische Umsetzbarkeit

Ich möchte abschließend etwas näher auf die Problematik eingehen, die sich beim polyphonen Schreiben für Solo-Violine aus der Begrenzung der möglichen Intervallkombinationen ergibt. Dafür sollen exemplarisch drei Stellen der Westhoff'schen Suiten betrachtet werden, an denen die kompositorische Idee bzw. satztechnische Ideallösung auf eine instrumentaltechnische Hürde zu treffen scheint – Stellen, die beim Hören als ›kompositorisch schwache Momente‹ erscheinen mögen, wobei die Gründe für diesen Eindruck primär in violintechnischen Einschränkungen zu suchen sind.

20 Gerade beim Betrachten der Sarabande der 1. Suite scheint die Analyse von Fanselau (2000, 36), der die Suiten Westhoffs als »homorhythmische, blockartige Akkordreihungen« charakterisiert, zu kurz zu greifen.

Ungefähr ab der Mitte des 18. Jahrhunderts werden häufige Lagenwechsel nicht umgangen, vielmehr kommt an vielen Stellen das Spiel in höheren Lagen tieferer Saiten rein klanglich begründet zum Einsatz, ohne dass ein besonders hohes Register dazu zwingen würde – beispielsweise um einen wärmeren Klang erzeugen zu können. Ganz anders das Violinspiel des 17. Jahrhunderts: Auch wenn einige Virtuosen für ihr souveränes Beherrschen auch der hohen Lagen berühmt waren, handelt es sich dabei lediglich um das Ausweiten des Registers nach oben, also vornehmlich auf der E-Saite. Ansonsten sind die Kompositionen eher für die erste Lage konzipiert, häufige Lagenwechsel werden nach Möglichkeit umgangen.²¹ Als Beispiel mag die Gigue der 2. Suite dienen, in der dieses Vermeiden von Lagenwechseln einen direkten Einfluss auf den satztechnischen Verlauf hat: In Takt 4 zieht Westhoff die in der ersten Lage spielbare leere Quinte e^1-h^1 vor, anstatt die Oberstimme zur Terz gis^1 zu führen, was einen Wechsel in die 3. Lage zur Folge hätte (siehe Bsp. 1/Audiobsp. 1).

Der Bass ist bisweilen gezwungen, eine abwärts verlaufende Tonleiter fortzusetzen, indem er unvermittelt eine Septime hinaufspringt, wenn die untere Begrenzung des Ambitus der Violine erreicht ist – beispielsweise in der Allemande der 3. Suite in der Mitte des vierten Taktes (siehe Bsp. 2/Audiobsp. 2).

In der Gigue der 3. Suite ist es das Einknicken der Oberstimme, welches etwas merkwürdig anmutet. In der Mitte von Takt 7 erfolgt ein Sprung zum f^2 ($b^2-as^2-f^2$) statt einer erwartungsgemäßen Fortsetzung der Sequenz: $b^2-as^2-c^3-b^2$ (Bsp. 5). Dies liegt daran, dass der Ambitus des ersten Sextakkords von g bis b^2 dank der leeren G-Saite realisierbar ist (Audiobsp. 6/Videobsp. 3), während das entsprechende Intervall zwischen a und c^3 ohne Zuhilfenahme einer leeren Saite zu groß für die linke Hand wäre. Diese kompositorisch idealtypische, jedoch geigerisch äußerst unbequeme Fortsetzung der Sequenz ist in Audiobeispiel 7/Videobeispiel 4 dargestellt.



Beispiel 6: J. P. v. Westhoff, Gigue der 3. Suite, T. 5-7

Audiobeispiel 6: J. P. v. Westhoff, Gigue der 3. Suite, T. 5-7



21 Rônez-Kubitschek 2012, 498–505. Vgl. hierzu auch Moens-Haenen 2006, 128.

Audiobeispiel 7: J. P. v. Westhoff, *Gigue der 3. Suite, T. 5-7: Variante mit $b^2-as^2-c^3-b^2$ als Oberstimmenverlauf in T. 7 (idealtypische Fortsetzung der begonnenen Sequenz)*



Videobeispiel 3: J. P. v. Westhoff, *Gigue der 3. Suite, T. 5-7*



Videobeispiel 4: J. P. v. Westhoff, *Gigue der 3. Suite, T. 5-7: Variante mit $b^2-as^2-c^3-b^2$ als Oberstimmenverlauf in T. 7 (idealtypische Fortsetzung der begonnenen Sequenz)*



Fazit

Westhoffs Solo-Suiten zeigen Facetten einer artifiziellen Kompositionskunst und heben sich durch ihre festgelegte, gleichbleibende Satzfolge sowie ihre kontrapunktischen Bestrebungen vom Großteil der freieren improvisatorischen Soli des 17. Jahrhunderts ab. Zugleich weisen sie deutliche Merkmale eines instrumentenbezogenen Denkens und Schreibens auf. Dies zeigt sich unter anderem bei solchen Abweichungen von kontrapunktischen Normen, die sich durch spieltechnische Beschränkungen erklären lassen. Damit scheint sich die Sammlung an der Schnittstelle zwischen einer geigerisch-virtuos, spielmännisch geprägten Violinkultur einerseits und den etwas später erschienenen Sonaten und Partiten Bachs andererseits zu bewegen, bei denen trotz des ›geigerischen Komponierens‹ im Sinne einer guten Spielbarkeit nirgends der Eindruck entsteht, die Ausführung einer polyphonen kompositorischen Idee würde durch instrumentaltechnische Hürden beeinflusst oder gar erschwert.

Literatur

- Rudolf Aschmann (1962), *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Violinspiels*, Phil. Diss., Universität Zürich.
- Boyden, David (1965), *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, London: Oxford University Press.
- Drescher, Thomas (2004), *Spielmännische Traditionen und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing: Schneider.
- Edlund, Harry (1989), *Music for solo violin unaccompanied: a catalogue of published and unpublished works from the seventeenth century to 1989*, High Wycombe: Marcan.

- Fanselau, Clemens (2000), *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* (Berliner Musik-Studien 22), Sinzig: Studio.
- Glüxam, Dagmar (1999), *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspieles: unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 37), Tutzing: Schneider.
- Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern: Drechsel.
- Lewandowski, Stefan (2010), »Fallende Quintanstiege«. Ein Modellversuch«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 85–97. <https://doi.org/10.31751/508> (03.05.2026)
- Marcan, Peter (1983), *Music for solo violin unaccompanied: a performer's guide to the published literature of the seventeenth, eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, High Wycombe: Marcan.
- McVeigh, Simon (1992), »The violinists of the Baroque and Classical periods«, in: *The Cambridge Companion to the Violin*, hg. von Robin Stowell, Cambridge: Cambridge University Press, 46–60.
- Moens-Haenen, Greta (2006), *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert: ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Rônez-Kubitschek, Marianne (2012), *Die Violintechnik im Wandel der Zeit: die Entwicklung der Violintechnik in Quellenzitaten*, Bd. 1, Wien: LIT.
- Várnai, Peter (1975), »Vorwort«, in: *Johann Paul Westhoff, ›Sechs Suiten für Violine solo‹*, hg. von dems., Winterthur: Amadeus, 2–4.
- Stowell, Robin (2001), *The early violin and viola: a practical guide*, Cambridge: Cambridge University Press.

