

Musik für ausgezeichnete Geiger

Franz Liszt-Kammerorchester, 16.3. 2020

Als **Bach** sein **Violinkonzert BWV 10141** komponierte, war die Gattung des Instrumentalkonzerts gerade einmal 40 Jahre alt. Komponiert hat er es mit großer Wahrscheinlichkeit für den Hof zu Köthen, genauer: den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Es war der beste Arbeitgeber, für den Bach jemals gearbeitet hat, denn er besaß nicht nur eine große, sehr gute Hofkapelle. Er war auch ein ungewöhnlich aufgeklärter Musikenthusiast; für diesen Hof komponierte Bach eine Reihe von Konzerten für die verschiedensten Feierlichkeiten. Insgesamt schrieb Bach dreizehn (erhaltene oder erschließbare) Konzerte für oder mit Solovioline. Allerdings wurden nur zwei in ihrer ursprünglichen Fassung für Solovioline überliefert: darunter BWV 10141. Da Bach ein ausgezeichneter Geiger war, wird er es selbst als Solist gebracht haben: nicht für sich, aber doch derart, dass er es auch für seine eigenen Möglichkeiten setzte. Vermutlich wurde das a-Moll-Konzert im Jahre 1719 geschrieben; als Bach zehn Jahre später die Leitung des Leipziger *Collegium Musicum* übernahm, stellte er vielleicht aus dem heute nicht mehr vorhandenen Stimmenmaterial neue Stimmen her. Wiederum einige Jahre später wandelte er dieses Violinkonzert in ein Cembalokonzert um. Soviel zur Werkgeschichte.

Die Gattung des Concertos war 1720 noch nicht sehr alt, in deutschen Landen noch sehr neu. „Die Concerten haben“, so schreibt drei Jahrzehnte später Johann Joachim Quantz, „ihren Ursprung von den Italiänern. Torelli soll die ersten gemacht haben. Zweene berühmte lombardische Violinisten“ – Antonio Vivaldi und Giuseppe Tartini – „haben hierzu insonderheit viel beygetragen. Der erste war lebhaft, reich an Erfindung, und erfüllte fast die halbe Welt mit seinen Concerten. Obwohl Torelli, und nach ihm Corelli hierinne einen Anfang gemacht hatten: so brachte er sie doch, nebst dem Albinoni, in eine bessere Form, und gab davon gute Muster“. Quantz hat jedoch – und mit ihm fast die ganze neuere Musikwissenschaft – den Einfluß Vivaldis auf die moderne Konzertform überschätzt. Lange nahm man, dass es Vivaldis Concerti op. 3 (*L'estro armonico*) sind, die für Bach unmittelbar wichtig zur Ausbildung einer eigenen Konzertform waren. Richtig ist, dass Bach wohl schon vor 1713, der angenommenen Begegnung mit Vivaldis op. 3, Werke anderer italienischer Komponisten kennengelernt hatte: etwa über den Umschlagplatz Nürnberg. Möglicherweise traf Pisendel Bach nach seiner Italienfahrt wieder, und spätestens bei dieser Gelegenheit war dieser mit Vivaldis neuartigem Konzerttypus in Berührung gekommen. Ein weiterer Gesprächspartner, der Bach über italienische Konzerte informierte, war möglicherweise auch Johann David Heinichen, der 1712/13 Prinz Leopold von Anhalt-Köthen in Rom Kompositionsunterricht erteilt hatte. Corellis Violinsonaten op. 5 lernte Bach sicher um 1712 kennen. Bach, der sich stets für die modernsten Werke interessierte, hatte also verschiedene Möglichkeiten, an italienisches Material heranzukommen.

Vivaldis *L'estro armonico* verfügt jedoch noch nicht über die „klassische“ Konzertform, die lange als gattungsbildend angenommen wurde: diese Reinform besteht zum einen aus Ritornellen, also einer Folge von „kleinen Wiederkehren“: technisch gesprochen aus klar gegliederten, wiederkehrenden, nicht modulierenden Tutti-Abschnitten. Zweites Formelement sind die Episoden, wörtlich: die „Zwischengesänge“, also harmonisch und thematisch modulierende, sich stetig verändernde Solopassagen. Erst in Vivaldis Concertosammlung op. 8 aber wird 1725 – sechs Jahre nach der vermuteten Entstehung des a-Moll-Violinkonzerts – diese Form

verwirklicht. Das Wichtigste eines Concertos besteht im Wechselspiel eines Orchesterensembles mit einem Solisten.¹ Am Beginn dieser Gattung, etwa um 1680, gab es noch keine Unterschiede zwischen einer Canzone (einem mehrstimmigen Satz), einer Sonata a tre (einem Zusammenspiel eines Generalbasses mit zwei gleichberechtigten Soloinstrumenten), einem Concerto grosso (einem Gruppenkonzert) und einem frühen Solokonzert. Je mehr nun die solistischen Einlagen in den Sonaten verstärkt wurden, desto mehr tendierte man zu *einem* Solisten. Je größer die Instrumentalbesetzungen – mit einem hellen Streicher-Oberstimmencorps und dem Continuo-Baß – und die Ansprüche an die Virtuosität wurden, desto mehr wurde das moderne Concerto entwickelt. Die solistischen Passagen boten ein starkes Gegengewicht zu den immer wieder gleichgestaltig wiederkehrenden Ritornellen, die „das Ganze“ thematisch zusammenhielten. Man kann geradezu von einer Sprengkraft des Solisten reden: der als Einzelner gegen die Ritornell-Gruppe anzuspielen hatte. *Das* frühe Concerto gibt es nicht, gerade Bachs Konzerte zeigen, dass er sich immer wieder, ein ganzes Jahrzehnt lang, mit Einzelphänomenen auseinandersetzte und erst relativ spät auch originale Techniken des Venezianers kompositorisch anverwandelte. Bach hat Ritornell und Episode seiner Konzerte, übrigens auch seiner Kantaten, schon früh nach dem Modell Tomasso Albinonis, nicht nach den Vorlagen Vivaldis entworfen, freilich auch bedeutend erweitert: mit zwei- oder dreiteiligen Ritornellen, ritornellverarbeitenden Teilen und Sequenzen in stufenweiser Versetzung.

Die Kompositionstechnik dieses Konzerts ist nämlich so virtuos, dass es Bach gelang, die Konzeption, die dem Ganzen zugrundeliegt, zu verdecken. Indem er im ersten wie im letzten Satz Ritornelle und Episoden übereinanderschiebt, kann der Zuhörer nicht mehr von strengen Ritornellen reden. Die Episoden des Solisten überdecken die Enden vorheriger Teile, die keine unveränderten Ritornelle mehr sind, sondern das Eingangsritornell verarbeiten, d.h. variieren. Was diese Sätze unter Bachs frühe Konzertsätze herausragen lässt, ist die Umwandlung von Episoden zu ritornellverarbeitenden Teilen. Man müsste hinweisen auf harmonische Ungewöhnlichkeiten, mit denen das Eingangsritornell und die erste Episode schließen², womit sich das Verhältnis dieser beiden Formteile verschiebt (wohlgemerkt: nach eine Muster des *Concertos* anno 1720). Der erste, unbezeichnete Satz enthält sechs Ritornelle und fünf Episoden – Bach erweitert den konzertanten Rahmen so sehr, dass von einem unendlichen Musizieren die Rede sein könnte. Man braucht während des Finales, das aus fünf Ritornellen und vier Episoden besteht, nicht darauf achten, dass es in drei Teile gegliedert ist und doch die Wiederholungsstruktur des *da capo* vermieden wird. Vielleicht hört man noch die fugisch sich folgenden Einsätze des Themas, die beweisen, dass es dem Komponisten darum zu tun war, zugleich einen architektonisch geplanten wie konzertant ausschweifenden Satz zu schreiben.. Hier schließen Fugato und Konzertform Bekanntschaft: die konzertante, also offene Form (denn der Begriff *Concerto* leitet sich ab von „Streit, Kampf, Disputation“) verbündet sich mit einer scheinbar einheitlichen, um zu zeigen, dass sich Fuge und Konzertform nicht widersprechen, sondern auf gemeinsamen Elementen basieren.

Auch der langsame Satz, ein *Andante*, überrascht mit Irritationen. Beginnt und schließt er in C-Dur, so steht er doch in F-Dur. Die harmonische Spannung löst sich erst in Takt 39. Auch hier setzt Bach „normale“

1 Der Komponist und Musikschriftsteller Johann Mattheson sprach 1713 „so wol Vocal- als Instrumental-Cammer-Music, strictissimé, von Violin Sachen die also gesetzt sind dass eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervorthut und mit den andern Stimmen gleichsam um die Wette spielet“. Nach Egon Voss: Bachs Konzerte. Ein musikalischer Werkführer. München 2006, S. 10f.

2 Das Ritornell endet auf der V. Stufe, die Episode beginnt und schließt auf der I. Stufe.

Formgesetze außer Kraft, indem er das Spiel der Violine vom ostinaten Grundbaß unabhängig gestaltet: der Gesang der Geige erhebt sich in drei Teilen über dem Ostinato, ja: der Baß ist gänzlich auf die Ritornellthematik festgelegt, nicht, wie es „üblich“ sein müßte, der Solist ein Kind des Grundbasses – wenn wir denn von jener eindeutigen „barocken Konzertform“ sprechen wollen.

Der erste Satz beginnt mit einem Thema, das wie eine Fanfare anhebt. Das Allegro stürmt voran. Solist und Ensemble bilden, die verwischten Grenzen zwischen Ritornellen und Episoden machen es deutlich, eine untrennbare Einheit; das Individuum dieses Satzes, wenn man es soziologisch deuten will, ist zugleich ein Teil der Gesellschaft wie es seine latente Unabhängigkeit gegenüber dem Ensemble spielend durchsetzt, ohne anarchisch auszubrechen. In Köthen war es eine adlige, in Leipzig eine bürgerliche Gesellschaft; der Kapellmeister und der Konzertmeister Bach hatten – vor der höfischen Kapelle und dem studentischen Collegium musizierend – in doppeltem Sinn einen guten Stand. Der zweite Satz zeigt – in F-Dur, der pastoralen, bukolischen Tonart – eine in leichtes Moll getauchte Idylle. Es ist wenig Bewegung: schon bald wiederholt der Solist nur noch das, was er in den ersten zwanzig Sätzen spielte. Wer ausruht, muß nicht arbeiten; so erfüllt das Andante die Anforderungen der Ruhe und Muße, ohne auf die Tiefe unwägbarer, empfindsamer Gefühle zu verzichten. Dass im 30. Takt ein Akkord erklingt, den Wagner als *Tristan-Akkord* wiedererfand, besagt allerdings nichts. Der dritte Satz, *Allegro assai*, zeigt den Tanz am Ende des Tages: eine fröhlich hüpfende Gigue, die über einem Fugato dahinprescht. Die Gigue ist ein englischer Tanz, Shakespeare nennt ihn in *Much ado about nothing* „wild und gehetzt, bizarr“.³ Bachs Gigue hat etwas davon, aber mehr noch einen permanenten *drive*, und der Solist bedient diesen *drive*, indem er dem punktierten Rhythmus zwischendurch fast manisch folgt: ein wüstes, längeres Skandieren auf einem einzigen Ton, als wehrte sich da einer gegen die Ansprüche der Aufklärung, nach deren Vorstellung alles vernünftig und ebenmäßig, unbeeinflusst von allzu tiefen Emotionen sein soll – aber Bach war, inmitten der engen Bürgerstadt Leipzig mit ihrem starrköpfigen Ratskollegium, kein Aufklärer, sondern ein einfallsreicher Vollblutmusiker, der die vermittelten Formen gebrauchte, um sich konstruktiv darüber hinwegzusetzen.

Die Brandenburgischen Konzerte sind die wohl ungewöhnlichsten Konzerte des 18. Jahrhunderts. Jedes dieser sechs Konzerte besitzt eine andere Orchesterbesetzung, jedes dieser Konzerte überrascht durch ungewöhnliche formale Einfälle und durch überbordenden Einfallsreichtum, und in keiner zeitgenössischen Konzertsammlung begegnen aufeinander folgende Stücke in gleichen Tonarten. Bach widmete 1721 die *Six Concerts avec plusieurs instruments* dem jüngsten Sohn des „Großen Kurfürsten“, dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt, der den Empfang der genialen Werke niemals quittierte. Man fand die völlig unbenützte Partitur nach seinem Tod in seinem Nachlass. Bach hat sie für die Konzerte am Hof zu Köthen komponiert, einzelne Sätze wohl schon in seiner Weimarer Zeit.

Das **3. Brandenburgische Konzert BWV 1048** wurde ausschließlich für Streichinstrumente in der Gruppierung von jeweils drei Vertretern (Violine, Viola und Violoncello) geschrieben. „Mir ist“, schrieb der Dirigent Nikolaus Harnoncourt, „kein zweites Werk der Musikgeschichte bekannt, in dem dieses Prinzip der Darstellung eines Instrumententypus in derartiger Strenge durchgeführt wäre.“⁴ Bach hat hier alle nur

3 Bachs Zeitgenosse Johann Mattheson meinte, die Gigue besäßen „zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergeht“.

4 Nikolaus Harnoncourt: Die Brandenburgischen Konzerte, in: ders.: Der musikalische Dialog. Gedanken zu

denkbaren Möglichkeiten des Einzel- und Zusammenspiels dargestellt, ohne dass man von einem Gruppenkonzert sprechen könnte, denn Tutti und Ripieno werden gleichermaßen von den Gruppen gebildet. „Ein wesentliches Kennzeichen dieses Konzerts“, schrieb Egon Voss in seinem ausgezeichneten Büchlein über Bachs Konzerte, „ist daher, dass es nicht nur das für die Gattung konstitutive Gegenüber von Solo und Tutti gibt, sondern dazwischen als vermittelndes Element die Gruppe, oder anders ausgedrückt: Das Konzert hat hier drei statt nur zwei Partner, die miteinander musizieren, und die Raffinesse besteht darin, dass alle drei von denselben Musikern gebildet werden.“⁵

So kommt's, dass Bach im ersten Satz nicht allein die Unterschiede zwischen Legato und Staccato, sondern auch die verschiedenen ungewöhnlichen Themeneinsätze und Variationen der Instrumente bewusst herausarbeitet. Im dritten kaleidoskopartigen Satz, also dem zweiten Allegro, gibt es - sehr selten in einem barocken Konzertsatz – keinerlei Dialog zwischen den Instrumenten und kaum konzertante Soli. Relativ ungewöhnlich ist auch der zweite Satz – weil er nur aus zwei Adagio-Akkorden (einem a-Moll-Sext- und einem H-Dur-Grundakkord, also einer phrygischen Kadenz) besteht, die, gleichsam als Zitat, an den Schluss des 2. Satzes des 4. Konzerts erinnern. Das Verfahren erinnert an fehlende Konzertsätze Giuseppe Torellis und Tomaso Albinonis, aber Fragen bleiben: Sollte hier eine kleine Kadenz von einem oder mehreren Streichersolisten gespielt werden? Oder ein Cembalosolo? Oder ein kleines Duo von Cembalo und Violine? Oder gar ein Bachscher Konzertsatz, etwa ein Adagio aus einer Violinsonate, wie ihn Neville Marriner in seiner Ersteinpielung der Urfassung der Konzerte einfügte? Der Möglichkeiten sind viele, doch am wahrscheinlichsten ist der Verzicht auf ein improvisiertes Solo zugunsten dreier schlichter Takte – auch wenn sie harmonisch nicht zum letzten Satz, der in G-Dur steht, passen.

Bach schrieb sehr viele Werke, war aber kein sog. Vielschreiber. War **Giuseppe Tartini** ein „One-Work-Composer“? Immerhin schrieb er neben 50 Triosonaten, 32 kleinen Sonaten und 135 Violinkonzerten die selbe Anzahl von Violinsonaten, von der heute vor allem eine bekannt ist: die sog. **Teufelstriller-Sonate**. Dass man sich in seiner Heimatstadt an ihn erinnert und dort im Jahre 1894 ein Platz mit einer großen Bronzestatue des Meisters versehen und nach ihm benannt wurde, und dass man noch heute das am Platz gelegene Geburtshaus mit einem Gedenkzimmer sehen kann, nachdem man vielleicht das Tartini-Theater besucht hat, sagt immerhin einiges über den Ruhm aus, den Tartini noch um 1900 genossen hat.

Sieben Jahre jünger als Bach, geboren also 1692 in Piran bei Triest, wurde er nicht, wie vorgesehen, Geistlicher, sondern widmete sich bald (in Capodistra und Padua) der Musik, den Rechtswissenschaften, dem Fechten – und der Liebe. Er heiratete gegen den Willen seiner Eltern eine etwas ältere Frau, woraufhin er sich in das Kloster S. Francesco in Assisi flüchtete und dort drei Jahre lebte. Hier schlug er endgültig den Weg zur Musik ein: als Violinist und Komponist. 1714 sehen wir ihn als Orchestermusiker in Assisi und am Theater von Ancona, 1721 ist er Orchesterleiter an der Basilika zum Heiligen Antonius von und in Padua; zwischendurch lebt er, unter Karl VI., in der Krönungsstadt Prag. Er geht zurück nach Padua, gründet eine Musikschule und schreibt etliche musiktheoretische Opera, auch eines über das Geigenspiel, das Leopold

Monteverdi, Bach und Mozart. Kassel 1994, S. 211-226, hier: S. 215.

5 Egon Voss: Bachs Konzerte. München 2006, S. 62.

Mozart, den späteren Verfasser einer bedeutenden *Violinschule*, vermutlich inspiriert hat. Er stirbt im Februar 1770 in Padua, wo heute noch eine Büste an der Basilika an ihn erinnert.

Die Zeitgenossen haben seine Musik gerühmt, insbesondere seine Violinsonaten mit ihrer „stets seelenvollen Melodie“ sowie ihren „originellen, anmutigen, edlen und kunstgemäßen“ Durchführungen. Dem Spieler versprechen sie „die größte Wirkung“, und doch lassen sie „bei aller Schwierigkeit doch auch der Kunst des Vortrags Spielraum“. Ergo: Er schrieb eine Musik voller „Lieblichkeit [...], welcher Tartini so viele Mannigfaltigkeit und anmutige, wahrhaft bewunderungswürdige Wendungen gab.“⁶ Nachzuprüfen ist dies an der Sonate, die 1730 komponiert (und 1798 in Jean-Baptiste Cartiers *L'Art du Violon* unter dem Titel „Le Trille du Diable“ veröffentlicht wurde) – da war Tartini 38 Jahre alt und schrieb noch mit den Vorbildern Corelli und Vivaldi im Rücken. Der Komponist selbst hat der Sonate eine Inspirationslegende beigegeben, die freilich erst zwei Jahre nach seinem Tod veröffentlicht wurde:

Eines Nachts im Jahre 1713 träumte mir, ich hätte einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, er solle mein Diener sein. Alles ging nach meinem Kommando, mein neuer Domestik erkannte im Voraus alle meine Wünsche. Da kam mir der Gedanke, ihm meine Fiedel zu überlassen und zu sehen, was er damit anfangen würde. Wie groß war mein Erstaunen, als ich ihn mit vollendetem Geschick eine Sonate von derart erlesener Schönheit spielen hörte, dass meine kühnsten Erwartungen übertroffen wurden. Ich war verückt, hingerissen und bezaubert; mir stockte der Atem, und ich erwachte. Dann griff ich zu meiner Violine und versuchte die Klänge nachzuvollziehen. Doch vergebens. Das Stück, das ich daraufhin geschrieben habe, mag das Beste sein, das ich je komponiert habe, doch es bleibt weit hinter dem zurück, was mich im Träume so sehr entzückt hatte. Denn wohl hätte ich meine Violine in zwei Teile zerbrochen und die Musik für immer aufgegeben, wenn es mir gelungen wäre, die Freuden jenes Traums tatsächlich aufzuzeichnen.⁷

Larghetto, Allegro energico, Grave und *Allegro assai*. Die Satzfolge „Langsam (im Rhythmus einer Siciliana) – Schnell – Schnell“ erhält durch den 3. Satz einen langsamen Übergang zum Finalsatz, der eben jene „Teufelstriller“ enthält. Tanztechnisch handelt es sich um eine Bourrée. Man hat im Wechsel der schnellen virtuosen Passagen mit den langsamen Unterbrechungen, die die Motivik des *Grave*-Sätzchens aufgreifen, den schlafenden Tartini gehört, der immer wieder vom Teufel und dessen furiosen Spiel aufgeschreckt wird. Spektakulär, zumindest für die Entstehungszeit, ist die Gleichzeitigkeit von Triller und Melodie, wobei diese und jene stufenweise aufsteigen. In den Himmel – nicht in die Hölle.

Kurt Honolka nannte sie einen „Idealfall nobler, inspirierter Unterhaltungsmusik“.⁸ In der Tat: Was **Antonín Dvořák** mit der **Serenade op. 22** komponierte, ist ein Stück glänzender Musik, das, fast zum ersten Mal, den Ton des „wahren“ Dvořák offenbart.

6 Camillo Ugoni: *Della letteratura italiana, nella seconda metà de secolo XVIII*. Brescia 1820, Bd. 1., S. 1.

7 Joseph Jérôme Lalande: *Voyage en Italie*. Paris 1769, Bd. 8, S. 292f. Deutsch: Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*. Hamburg 1772, Bd. 1, S. 87.

8 Kurt Honolka: *Antonín Dvořák*. Reinbek 1974, S. 42.

Das Jahr 1875 kann einerseits als ein Glücksjahr angesehen werden, insofern Dvořák ein Wiener Stipendium, also 400 Gulden bar, bekam. Andererseits starb in diesem Jahr eine Tochter – die Serenade hat Anteil an beiden Sphären: der heiteren und der melancholischen. Wolkenlos, also (italienisch) *sereno*, ist hier durchaus nicht alles; der Walzer und der „romantische“ Gefühle auslotende langsame Satz bewegen sich auch in Regionen, die der ruhigen Durseligkeit des Kopfsatzes entgegengesetzt werden. Wer an die *Kleine Nachtmusik* denkt, denkt nicht ganz falsch, denn auch Dvořák eröffnet mit seinen Streichersätzen ein Panorama der verschiedensten, formal gebändigten Charaktere. Bezeichnend, dass jeder Satz einen kontrastierenden Mittelteil enthält und die Wiederkehr des Anfangs eine gleichsam klassische Sicherheit verbürgt. So wie in Bachs Konzert BWV 1048 drei Streichergruppen miteinander kommunizieren, so reden die Violinen, die Bratschen und die Violoncelli quasi miteinander: im Tanz – dem Walzer und vor allem im Scherzo – und in den absteigenden Moll-Linien. Am Ende zitiert der Komponist alle Hauptmotive des Werks - die erste Episode ist wieder ein Volkstanz, die zweite das Thema des langsamen Satzes –, um mit dem Wiedereintritt des ersten Themas des ersten Satzes magisch abzuschließen.

1875 wurde nicht nur die Serenade geschrieben, sondern auch die Oper *Carmen* uraufgeführt. 72 Jahre später schrieb Franz Waxmann die **Carmen-Fantasie**. Der Komponist, 1906 als **Franz Waxmann** in Oberschlesien geboren, lebte seit den frühen 20ern in Berlin und für die Musik, u.a. als Mitglied der überaus populären Jazzband *The Weintraub Syncopators*. Nachdem er 1930 die Orchestrierung und Orchesterleitung für Josef von Sternbergs legendären Film *Der blaue Engel* übernommen hatte, und nachdem er, da Jude, aus Deutschland fliehen musste, ging er über Paris nach Hollywood, wo er nicht weniger als 200 Soundtracks komponierte: auch für Jean Negulescos Film *Humoresque* von 1946, basierend auf der damals bekannten Geschichte Fannie Hursts über die Karriere eines jungen New Yorker Geigers und seiner Patronin, die übrigens von Joan Crawford gespielt wurde, während der großartige Konzertpianist Oscar Levant (immer noch bekannt aus *An American in Paris*, 1951) am Klavier saß und John Garfield den Violinisten mimte. Es war Isaac Stern, der für den Schauspieler John Garfield den Bogen führte. Schließlich wurde aus dem Werk, auf Wunsch von Jascha Heifetz, ein eigenständiges Konzertstück.

Anders als sein Vorgänger Pablo de Sarasate bezog sich Waxmann mehr auf Bizets Original als auf irgendeine hochvirtuose Fantasie. Gewiss: Auch Waxmanns Opus, das die bekannten „Schlager“ der Oper konzertant aneinanderreihet, stellt hohe technische Ansprüche an den Spieler, doch respektierte der deutsche Komponist eher das Original als der spanische Meistergeiger. Der Urfassung für Violine und Orchester sollten noch viele weitere Fassungen folgen, doch das Original blieb die 1946er-Aufnahme mit Isaac Stern und dem Columbia Symphonie Orchestra unter Leitung des Komponisten: unter acht Minuten lang, aber mit einem ausgezeichneten Geiger an der Spitze.

Frank Piontek