

BACH

Bernhard Moosbauer

JOHANN SEBASTIAN
BACH
**SONATEN UND
PARTITEN FÜR
VIOLINE SOLO**

BÄRENREITER WERKEINFÜHRUNGEN



Bernhard Moosbauer

Johann Sebastian Bach
Sonaten und Partiten für Violine solo



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Margarete und Gerhard zum Gedenken

Die in dieser Publikation hinterlegten Links werden in regelmäßigen Abständen auf ihre Aktualität überprüft. Wir freuen uns, wenn Sie uns unter <http://links.baerenreiter.com> Aktualisierungsbedarf melden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2016

© 2015 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#)

unter Verwendung eines Fotos von Gresei

Lektorat: Christiana Nobach

Korrektur: Felix Werthschulte, Kassel

Notensatz: Kara Rick, Ebersbach

Satz: Christina Eiling, EDV+Grafik, Kaufungen

ISBN 978-3-7618-7030-3

DBV 117-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	9
Musik für Violine solo im deutschen Sprachraum im 17. Jahrhundert	11
Formen solistischen Musizierens im 17. Jahrhundert	15
Bachs persönliches und künstlerisches Umfeld	
Biografische Stationen	18
Musikalisches Umfeld Bachs in Eisenach	18
Weimar 1703: Johann Paul von Westhoff	20
Solosuiten 1696 21	
Johann Georg Pisendel	24
Solosonate 26	
Reisen und Werke	28
Fuga in g, BWV 1026	33
Entstehungsgeschichte	
Bachs Jahre in Weimar und Köthen	35
Datierungsansätze	39
Ein Verwendungszweck?	41
Ein Adressat?	44
Die Violine in der Organistenausbildung	45
Aspekte des Modellhaften	46

Die Werke	48
Gesamtanlage	49
Bezüge innerhalb der Sammlung	50
Tonartliche Anordnung und Intervallverhältnisse	51
Proportionen	54
Aspekte des Enzyklopädischen	56
Formenspektrum 56 ■ Musizierweisen 57 ■ Violintechnik 57 ■ Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit 58	
Fazit	60
Die Sonaten	61
Die Eröffnungssätze	65
Die Fugen	66
Die dritten Sätze	70
Die Schlusssätze	71
Einzelbetrachtungen	73
Adagio (Sonata I) 73 ■ Grave (Sonata II) 78 ■ Adagio (Sonata III) 82 ■ Fuga: Allegro (Sonata I) 87 ■ Fuga (Sonata II) 93 ■ Fuga (Sonata III) 99 ■ Siciliana (Sonata I) 105 ■ Andante (Sonata II) 108 ■ Largo (Sonata III) 111 ■ Presto (Sonata I) 114 ■ Allegro (Sonata II) 117 ■ Allegro assai (Sonata III) 121	
Die Partiten	124
Preludio (Partita III)	133
Die Tanzsätze	138
Allemanda (Partita I und II) 139 ■ Corrente (Partita I und II) 145 ■ Sarabande/Sarabanda (Partita I und II) 149 ■ Giga/Gigue/Loure (Partita II und III) 153 ■ Bourrée (Partita I und III) 158 ■ Gavotte 163 ■ Menuet 167	
Die Variationssätze	169
Double 169 ■ Ciaccona/Chaconne 173	
Eine Symbiose von Vielfalt und Konzentration	183

Anhang

Bibliografie 185

 Notenausgaben 185

 Historische Lexika und Traktate 186

 Biografische Literatur 188

 Weitere Literatur 188

Abbildungsnachweis 194

Anmerkungen 195

Vorwort

Wenn Philipp Spitta in seiner großen Bach-Biographie die *Sei Solo* als Triumph des Geistes über die Materie bezeichnet, so zeugt dies von dem hohen Respekt und der rückhaltlosen Bewunderung für das Werk. Auch heute haben die Violinsoli nichts von ihrer Faszination und ihrem Status als Meilenstein der Violinmusik eingebüßt, immer noch sind sie eines der großartigsten Monumente der Musik und ohne Pendant. Sie dienten manchen Komponisten als Anregung zu eigenen Solowerken – wie Eugène Ysaÿe und besonders Béla Bartók, der sich für seine Solosonate diejenigen Bachs zum Vorbild nahm.

Die außerordentliche Komplexität der Violinsoli auf vielen Ebenen böte vielerlei Möglichkeiten der Betrachtung. Der begrenzte Rahmen dieses Buches macht jedoch eine Beschränkung nötig. Der Charakter einer Werkeinführung legt es nahe, sich auf zwei Aspekte zu konzentrieren: zum einen auf den entstehungsgeschichtlichen Aspekt mit den historischen Voraussetzungen und dem Umfeld Bachs, zum anderen auf den formalen, von der Gesamtanlage bis zur Untersuchung der einzelnen Werke und der vielgestaltigen Bezüge auf den verschiedenen kompositorischen Ebenen. Bemerkungen und Hinweise zur Ausführung sowie manche aufführungspraktische Aspekte kommen an den sich dafür anbietenden Stellen zur Sprache. Im Vergleich zur Ensemble- und Orchesterpraxis fehlen für das virtuose Soloviolienspiel im Besonderen bedauerlicherweise aussagekräftige Quellen aus Zeit und Umkreis der Entstehung der Bach'schen Soli, auch weil die hohe Kunst des Violinspiels – ähnlich der anderer »handwerklicher Geheimnisse« – mündlich und im Unterricht tradiert, nicht aber aufgeschrieben wurde. Dies änderte sich erst gut eine Generation später, Mitte des 18. Jahrhunderts durch den herrschenden aufklärerischen Impetus. Die dann entstandenen Instrumentaltraktate waren nun aber teilweise sehr durch die persönlichen ästhetischen Vorstellungen ihrer Verfasser geprägt. Zur klanglichen Orientierung bei der Erarbeitung der Werke sei auf die instruktive CD-Einspielung Lucy van Daels verwiesen. Sie ragt aus der Vielzahl an Aufnahmen durch ihre höchst kompetente Herangehensweise und differenzierte Interpretation heraus.

Nur am Rande können Fragen der Notationsweise angeschnitten werden, so zum Verhältnis von Notation und Ausführung: Insbesondere bei den mehrstimmigen Stücken führte das zur irrigen Annahme, die Töne seien, dem Beispiel der Orgelmusik folgend, nach ihrem Notenwert zu halten. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte dies die Entwicklung des sogenannten Bach-Bogens zur Folge. Die Notation der Werke ist freilich keine Ausführungsnotation, sondern gibt den musikalischen Satz und seine Stimmführung wieder.

Andere Themen, wie die Rolle der Affekte und ihre kompositorischen Darstellungen, können ebenso nur gestreift werden wie Bachs eigene Bearbeitungen der Stücke. Auf die Rezeptionsgeschichte der Werke, so z. B. ihre Bearbeitungen (u. a. die Mendelssohn Bartholdys und Schumanns), musste leider verzichtet werden, ebenso auf die für das kompositorische Verständnis der Werke irrelevanten Spekulationen zahlensymbolischer Art oder über programmatische Hintergründe, denen belastbare Grundlagen fehlen.

Das Buch möchte einladen und Anregungen geben zum eigenen Nachspüren und Nachdenken, zum weiteren Eindringen in den staunenswerten Kosmos dieser außergewöhnlichen Werke. So mag es als Hilfestellung dienen zu einer angemessenen, fundierten, aus dem kompositorischen Verständnis der Soli gespeisten Interpretation für Violinisten gleich welcher Couleur. Zum besseren Mitvollzug der Ausführungen ist es ratsam, den Notentext bei der Lektüre des Buches heranzuziehen.

An dieser Stelle sei allen gedankt, die zur Entstehung des Buches beigetragen haben, namentlich meiner Frau für die Geduld und den Beistand, Elisabeth Klauske, Renate Harr, Annemarie Stoffel, Dr. Rudolf Faber, Andreas Scheuffler und Andreas Heiniger für ihre bereitwillige Hilfe im Umfeld und Dr. Christiana Nobach für die Anregung und redaktionelle Begleitung.

Kirchheim, im April 2015
Bernhard Moosbauer

Musik für Violine solo im deutschen Sprachraum im 17. Jahrhundert¹

Konnte die notierte Literatur für solistisches Tasteninstrument bereits auf eine recht lange Geschichte zurückblicken,² so hatten die Streichinstrumente der Da-braccio-Familie erst im Lauf des 17. Jahrhunderts begonnen, sich als dazu gleichberechtigt zu emanzipieren. Während dieser Epoche unternahm die Violine ihren unaufhaltsamen Siegeszug, besaß sie doch eine im Vergleich zu den anderen Diskantinstrumenten eminente Palette an technischen Möglichkeiten, einen selbst bei Beschränkung auf die erste Lage weiteren Ambitus und, von entscheidender Bedeutung, ein weitaus breiteres Ausdrucksspektrum. So kam sie dem Ideal der Nachahmung der menschlichen Stimme am nächsten. Deutlicher Hinweis auf die Beliebtheit der Violine ist die im 17. Jahrhundert kaum überschaubare Literatur, von der Solosonate mit Basso continuo bis zur größer besetzten Ensemblesmusik.

Die Literatur für solistische Violine ohne Bass ist im Vergleich zu jener mit Basso continuo dünn gesät.³ Das liegt insbesondere daran, dass sie im Unterschied zur generalbassbegleiteten Musik nicht von vorneherein schriftlich fixiert zu werden brauchte und keine beteiligten Stimmen durch Niederschrift koordiniert werden mussten. Die Musik wurde überwiegend extemporiert, also aus dem Augenblick heraus improvisiert. Dies gilt nicht nur für den Bereich der Fantasie oder des Präludiums, sondern auch für die Variation. Wieder andere Musik wurde mündlich tradiert, gehörte zum allgemeinen Bestand und war im Volk präsent, wie die volkstümliche Vokalmusik und Tanzmusik.

Eine frühe, aufschlussreiche Quelle zur solistischen Violinmusik im deutschen Sprachraum datiert von 1613. Es handelt sich dabei um Übertragungen deutscher weltlicher Lieder und Tänze für Instrumentalensemble, teils aus Publikationen u.a. von Hans Leo Hassler (1564–1612) auf die Violine, vorgenommen durch Wolff Gerhard.⁴ Die Sammlung trägt unverkennbar didaktische Züge. So werden die Wiederholungen der mehrteilig angelegten Stücke nach Art der Diminution ausgeziert.⁵ Eine violintypische Figuration ist hierbei nicht auszumachen. Ebenso wenig wird die erste Lage überschritten. Die für Streichinstrumente spezifische

Mehrstimmigkeit verwendet Gerhard an Abschnittsenden zur zweistimmigen Klauselbildung. Aus der eigentümlichen Notation der Stücke in Tabulatur mit Angabe der Finger durch Ziffern auf den verschiedenen Saiten ist abzulesen, dass der vierte Finger (4) zugunsten der leeren Saite (o) vermieden wurde. Der Rhythmus wurde durch Notenhäule über den vier die Saiten darstellenden Linien angegeben und nötigenfalls mit Fähnchen und Punkten versehen.⁶

Ungefähr zwanzig Jahre später ist die umfangreichste und wohl bedeutendste Quelle anzusiedeln: die Sammelhandschrift der sogenannten »Breslauer Manuskripte« mit den Nummern 113–115.⁷ Von Bedeutung für das solistische Violinspiel und seine Entwicklung im 17. Jahrhundert ist zuvorderst das Manuskript 114. Höhere Ansprüche stellen dagegen von Beginn an die in Manuskript 114 enthaltenen Stücke. Ms 114 erscheint gleichsam als eine Weiterführung des mit Ms 113 begonnenen und mit Ms 115 fortgesetzten »Lehrgangs«.⁸ So wird unmittelbar mit dem ersten Stück das zweistimmige Spiel eingeführt und damit ein neues Kapitel aufgeschlagen. Flinke Saitenwechsel, fundierte Passagen- und Doppelgrifftechnik sowie Lagenspiel bis zum *f*³ erfordern einen sehr versierten Violinisten.

Die Mehrzahl der Stücke trägt den Titel »Fantasia«. Daneben finden sich noch einige Ricercari aber auch Tänze und Variationen über die Bergamasca oder den Passamezzo. Insbesondere manche der mit »Fantasia« überschriebenen Werke bieten dem Violinisten Gelegenheit, seine musikalische Erfindungskraft und seine Fähigkeiten in der Diminutionspraxis und der Violintechnik zu demonstrieren. Beispielhaft seien hier die Fantasien mit Autorenangabe erwähnt: Nr. 16 »Auth. Deßffel«, Nr. 46 von »Frantz« oder im Besonderen Nr. 47 von »Steffan Haw« [Hau].⁹

Den weiten Einzugskreis der Literatur bezeugen neben Variationen über italienische Madrigale, z. B. von Cyprian de Rore (1516–1565) und Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525–1594), die Variationen über den »Engliß Mars« genannten Gassenhauer »*Est-ce Mars*« von Nicolaus Bleyer (1591–1658) und eine ohne Bassstimme verzeichnete *Sonata per vn violino* von Ottavio Maria Grandi (erstes Drittel des 17. Jahrhunderts) aus dessen Opus 2. Das Publikationsdatum dieser Sammlung, 1628, liefert auch einen Orientierungszeitpunkt für die Kompilation des Ms 114.¹⁰

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind aus dem deutschsprachigen Raum nur wenig weitere Werke für Violine ohne Bass überliefert, die Einblick in die Fähigkeiten der Geigerkomponisten geben. Um sich dennoch ein Bild machen zu können, bieten sich in erster Linie

die der Improvisationspraxis entstammenden virtuosen Figurationen über Bordunbässe in den Werken für Violine und Basso continuo an, wie sie exemplarisch in Heinrich Ignaz Franz Bibers (1644–1704) beiden Sonatensammlungen, den *Rosenkranz-* oder *Mysteriensonaten* (um 1674) und den *Sonatae violino solo* von 1681 vorkommen.¹¹

Eines der wenigen, dafür aber umso bedeutsameren Werke für Violine solo der Zeit ist Bibers Passacaglia in g-Moll, eine ausgedehnte Variationsreihe über einen absteigenden Tetrachord (*g-f-es-d*), abschließender und gleichsam solistischer Höhepunkt der *Mysterien-* oder *Rosenkranzsonaten*. Sie stellt hohe Anforderungen an die Violintechnik und die musikalische Gestaltung. Bedauerlicherweise ist Johann Heinrich Schmelzers (1623–1680) *Ciaccona ohne fernerer accompagnamento* nicht erhalten, böte sie doch interessante Vergleichsmöglichkeiten zur Komposition Bibers und aufschlussreiche Einblicke in die Violinkunst des seinerzeit »berühmten und fast vornehmsten Violisten in ganz Europa«.¹²

Variationen über einen ostinaten Bass gehören freilich zum Standardrepertoire der Musik für Tasteninstrumente, nicht aber für Melodieinstrumente. Einzig die Violine (und die Gambe) mit begrenzter Fähigkeit zu mehrstimmigem Spiel und damit zur Übernahme einer musikalischen Doppelrolle als Melodie- und Bassinstrument erscheinen bis zu einem gewissen Grad geeignet für die Ausführung von Ostinatovariationen. Diese Form stellt jedoch sowohl an den Komponisten wie auch an den Violinisten in Erfindung und Ausführung ungewöhnlich hohe Ansprüche.

Neben der süddeutsch-österreichischen Tradition wirkte in Norddeutschland eine Reihe bedeutender Musiker, die auch als Violinisten weithin bekannt und begehrt waren, so in Hamburg der gebürtige Engländer William Brade (um 1560–1630), seine Nachfolger als Leiter der Ratsmusik Johann Schop (um 1590–1667) und Dietrich Becker (1623–1679), dazu Samuel Peter Sidon (um 1630–1689[?] oder 1701[?]), in Lübeck Nicolaus Bleyer (1591–1658), Nathanael Schnittelbach (1633–1667), Gregor Zuber (fl. 1633–1673). Leider sind ihre Werke nur äußerst spärlich überliefert.

Die meisten bekannten Stücke, circa ein Dutzend, stammen aus der Feder des um 1630/31 in Lübeck geborenen Thomas Baltzar. Sie sind nur aus englischen Quellen bekannt.¹³ Seit 1656 lebte er in England, wo er durch sein überragendes geigerisches Können das Publikum beeindruckte, wie mehrere Zeugnisse belegen. So zitiert z. B. noch John Hawkins in seiner Musikgeschichte aus den Aufzeichnungen Anthony Woods, eines Zeitgenossen Baltzars, dass man dessen Fähigkeit bestaunte, »run up his

Fingers to the end of the Finger-board of the Violin, and run them back insensibly, and all with alacrity and in very good tune.«¹⁴

Aus den wenigen erhaltenen Solostücken sind die stupenden Fähigkeiten Baltzars nur in beschränktem Maß abzulesen. Es handelt sich dabei um je ein Präludium in John Playfords *Division Violin* von 1684 und 1688, eine Allemande in der *Division Violin* von 1688, dazu ein weiteres handschriftlich überliefertes Präludium und ein paar ebenfalls handschriftlich erhaltene Allemanden, Couranten und Sarabanden. Die *The Division Violin* genannte Sammlung – der Titel nimmt unübersehbar Bezug auf die 1659 erstmals publizierte Abhandlung *The Division-violist* des Gambenvirtuosen Christopher Simpson (um 1605–1669) – ist eine Zusammenstellung von Stücken für Violine und Bass für fortgeschrittene Amateure von verschiedenen Autoren, überwiegend Diminutionsvariationen über ostinaten Bassmodellen.¹⁵

Das Lagenspiel mit dem Wechsel der Position der ganzen Hand wird vollständig ausgespart. Der Spitzenton in den wenigen überlieferten Stücken für Violine allein ist das c^3 . Es ist noch in der ersten Lage durch Abstrecken des vierten Fingers erreichbar. Auch Tonfolgen wie $c^3-h^2-c^3$ können ohne Lagenwechselbewegung der ganzen linken Hand ausgeführt werden, der Daumen kann dabei seine Position beibehalten.

Die beeindruckenden, bereits an Westhoff und Bach gemahnenden Fähigkeiten und Anforderungen im mehrstimmigen Spiel lassen sich dagegen sehr viel besser nachvollziehen. Hier wie auch hinsichtlich der Technik der rechten Hand ergibt sich ein ziemlich realistisches Bild. Erforderlich ist eine große Beweglichkeit für schnelle Griff- und Saitenwechsel, gerade auch über mehrere Saiten.

An die bedeutsame norddeutsche Tradition mit ausgefeilter Technik des mehrstimmigen Spiels und einem Schwerpunkt auf der Tanzkomposition schließt, vermittelt durch seinen Vater Friedrich, Johann Paul von Westhoff (1656–1705) an. Mit ihm kam Johann Sebastian Bach während seiner ersten Weimarer Zeit 1703 mit Sicherheit in Kontakt. Westhoff schrieb wohl als erster mehrsätzige Werke für Violine allein. Sein frühestes bekanntes Werk ist eine Suite, die 1683 im Pariser *Mercure galant* publiziert wurde. Von 1696 datiert eine Drucksammlung mit sechs Suiten in einer eigens dafür entwickelten Notationsform mit acht Linien, vergleichbar der »scala decemlinealis« aus dem frühen 16. Jahrhundert, und einer doppelten Schlüsselung (G- und C-Schlüssel). Diese Publikation ist die früheste bekannte Publikation von mehrsätzigen Werken für Violine allein.¹⁶

Formen solistischen Musizierens im 17. Jahrhundert

Mit der Improvisation, der mit ihr verwandten Variation und dem Tanz sind die drei Hauptformen des solistischen Musizierens benannt. In den Bereich der **Improvisation** gehören Stücke mit Überschriften wie Präludium oder Præambulum, Fantasia, Capriccio oder, hauptsächlich bei Musik für Tasteninstrumente, die Toccata.¹⁷ Der Zweck all dieser Formen ist vielfältig. Darunter fallen das Ausprobieren des Instruments mit dem Prüfen seiner Spielbarkeit und dem Einspielen darauf, auch die Darstellung und Fixierung der Tonart für ein Anschlussstück, und darüber hinaus das Erregen der Aufmerksamkeit der Zuhörer für den sich anschließenden Hauptvortrag.¹⁸ Das schriftliche Festhalten der Einfälle lenkt sie in geordnete Bahnen, sie werden sozusagen in eine Form gegossen.

Die **Variation** kann als eine spezielle Art der Improvisation angesehen werden. Ihr liegt im Unterschied zur extemporierten Improvisation oder der Vorgabe kurzer Formeln als Ausgangspunkt der Improvisation eine längere Tonfolge oder eine Melodie als Vorlage zugrunde. Auch sie können der usuellen Musizierpraxis entstammen, aber auch eigens zum Zweck der Variierung erfunden sein. Die Vorlage dient als Ausgangsbasis für allerlei Figuralvariationen, angelegt nach dem Prinzip der Verkleinerung der Notenwerte zum Zweck des Umspielens der Hauptnoten und der Ausfüllung der Intervalle zwischen ihnen.

Diese häufigste Form ist unter dem Begriff Diminutionsvariation ge-läufig. Ihre Bedeutung lässt sich auch daran ablesen, dass in ihrer Blütezeit in der zweiten Hälfte des 16. und dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ein ganze Reihe von Lehrschriften über die gängigen Verfahren entstanden sind. Für die Diskantinstrumente, insbesondere Zink und Violine, sind dies die Traktate von Girolamo dalla Casa (*Il vero modo di diminuir ...*, 1584) und Giovanni Bassano (*Ricercate, passaggi e cadentie*, 1585) sowie von Riccardo Rognoni (*Passaggi per potersi esercitare nel diminuire ...*, 1592) und seinem Sohn Francesco (*Selva di vari passaggi*, 1620) als spätestes Beispiel.¹⁹

Ein weiterer bedeutender Zweig der Diminutionsvariation ist die Variation über Lied- und Tanzmelodien mit charakteristischen Bässen, zum Teil versehen mit eigenen Namen wie Bergamasca, Ruggiero, Passamezzo oder Romanesca. Die meisten Kompositionen sind begreiflicherweise für Melodieinstrument und Basso continuo konzipiert, da so die typische Bassmelodie klarer hervortreten kann und die Oberstimme weniger ab-

hängig in ihren Variationen ist, da sie nicht auch das Spiel der Basstöne übernehmen muss. Am bekanntesten dürfte heutzutage die *Follia* sein, die in der Besetzung für Violine und Basso continuo durch Arcangelo Corelli (1653–1713) ihre bedeutendste und maßstabsetzende Variationsfolge erhielt. Trotz der geschilderten Situation gibt es auch auf dem Gebiet der unbegleiteten Violinmusik Variationen über die oben erwähnten Modelle, so von dem in Bologna und Modena wirkenden Giovanni Battista Vitali (1632–1692), freilich unter Verzicht auf die charakteristischen Bassgänge.

Daneben existierten sogenannte Formelbass-Modelle wie beispielsweise der absteigende Tetrachord oder neu erfundene, meist zweiteilig angelegte, sogenannte »Ariabässe« als Variationsgrundlage.²⁰ Diese Art der Variation ist in der Solomusik aus den oben angeführten Gründen freilich äußerst selten anzutreffen und wird prominent erst wieder von Johann Sebastian Bach in der *Ciaccona* am Ende der zweiten Partita (BWV 1004) aufgegriffen, dort in Form eines formelhaften Kadenzverlaufs. Insbesondere die Formelbässe erwiesen sich wegen ihrer Kürze und daher guten Einprägsamkeit als praktisch für Ostinatovariationen.²¹

Bei der **Tanzmusik** konnten die Spieler auf ein reichhaltiges Repertoire unterschiedlichster Tänze zurückgreifen. In der artifiziellen Musik spielten Tänze wie *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* und *Gigue* eine Rolle, die zur selben Zeit in Mode kamen wie sich die Emanzipation der Violine von der niederen gesellschaftlichen Sphäre vollzog, ihre Beliebtheit zunahm und sie die anderen Diskantinstrumente im Verlauf des 17. Jahrhunderts hinter sich ließ. Insbesondere die *Allemande* erfreute sich des Zuspruchs der schriftlichen Fixierung, so in dem nach seinem Schreiber Franz Rost (um 1640–1696), einem Geistlichen und Kantoren, benannten *Kodex Rost* vom Ende des 17. Jahrhunderts.²² Franz Rost war u. a. in Baden-Baden und Straßburg tätig. Die Sammlung wurde wohl auf Wunsch des Musikliebenden badischen Markgrafen angelegt. Nach dem Tod Rosts wurde sie von dem als Musikgelehrten und Lexikographen bekannten Sébastien de Brossard erworben und von diesem 1726 an die Pariser Nationalbibliothek verkauft.

Seltener finden sich in den Handschriften die anderen Standardsätze der Suite, *Courante*, *Sarabande* und *Gigue* beziehungsweise ihre italienischen Pendanten *Corrente*, *Sarabanda* und *Giga*.²³

Die Violinisten des 17. Jahrhunderts greifen zunächst auf usuelle Musizierungsweisen zurück und auf Praktiken, die aus dem Spiel von Tasteninstrumenten bekannt sind. So erstaunt es nicht, dass es gerade die erwähnten Formen sind, die sich im Laufe der Zeit auch als erste in den schriftlichen Quellen finden. Durch die Niederschrift entsteht ein Repertoire, das anfänglich überwiegend didaktische Zwecke verfolgt, sich aber zunehmend emanzipiert und artifiziellen Anspruch erhebt. Erste Höhepunkte sind die Werke Schmelzers, Bibers und Westhoffs. Mit ihnen betreten diese Violinvirtuosen aber auch neues, bis dahin in der Komposition für Solovioline nicht kultiviertes Formenterrain, stoßen in formales Neuland vor. Die Kompositionen wenden sich unbestreitbar an ausgebildete, professionelle Instrumentalisten, an Virtuosen des Fachs, stellen sie doch außergewöhnlich hohe Ansprüche insbesondere an die Violintechnik und aufgrund ihrer Ausdehnung auch an Ausdauer und Konzentrationsfähigkeit. Trotz dieser Werke nehmen sich in diesem Umfeld Bachs Werke für solistische Violine und Violoncello wie riesenhafte, erratische Monumente aus.

Bachs persönliches und künstlerisches Umfeld

Begibt man sich auf die Suche nach Personen und Werken, die Anregungen für Bachs Soli gegeben haben könnten, so sind diverse Aspekte und manche Einschränkungen zu berücksichtigen. Bei der Frage »Welche Musik könnte Bach gekannt haben?«, unter Berücksichtigung der Literatur mit anspruchsvollem obligatem oder solistischem Violinpart, wird man sich seinem engeren biografischen Umkreis widmen, seiner Familie und Verwandtschaft, den Kollegen seines Vaters, des Stadt- und Hofmusikers Johann Ambrosius. Hinzu kommen das jeweilige künstlerische Ambiente seiner verschiedenen Lebensstationen und die persönlichen Begegnungen, so der im Kontext der Violinsoli kaum zu unterschätzende Kontakt zu Johann Paul von Westhoff und die Bekanntschaft und spätere Freundschaft mit Johann Georg Pisendel. Beide zählten zu den herausragendsten Violinvirtuosen der Zeit und besaßen eine umfassende Bildung, abgerundet durch mehrere Reisen ins europäische Ausland. Ihr allseits bewundertes Spiel wird Bach unbestreitbar manche Anregung und Erkenntnis vermittelt haben. Schließlich sind Bachs Reisen nach Hamburg (zwischen 1700 und 1702), Lübeck (1705) und Dresden (1717) einzubeziehen.

Biografische Stationen

Musikalisches Umfeld Bachs in Eisenach

Beginnen wir mit dem familiären Umfeld. Johann Sebastians Vater Johann Ambrosius (1645–1695) war nach beruflichen Stationen in Arnstadt und Erfurt seit 1671 Hofmusiker und Leiter der Ratsmusik in Eisenach, spielte im Musikleben der Stadt also eine führende Rolle. Von einem Stadt- oder Ratsmusiker wurde selbstverständlich verlangt, dass er neben seinem Hauptinstrument weitere Instrumente zu spielen verstand.¹ Die Palette umfasste Streich- und Blasinstrumente und konnte auch Zupfinstrumente beinhalten. Als Leiter der Ratsmusik im zünftischen Rang des Meisters

war Johann Ambrosius Bach auch verpflichtet, Lehrlinge und Gesellen auszubilden. Der junge Johann Sebastian wuchs also in einem durch Musik geprägten Haushalt auf und man geht kaum fehl in der Annahme, dass die Violine, das Hauptinstrument des Vaters, das erste Instrument gewesen sein wird, das er lernte. Die Violine als vielseitigstes unter den Melodieinstrumenten spielte auch eine zentrale Rolle in der Ausbildung zum Stadtmusiker.

Als Kind des Leiters der Ratsmusik dürfte Johann Sebastian vielfach Gelegenheit gehabt haben, mit den Kollegen seines Vaters in Kontakt zu kommen. Zu nennen wäre hier insbesondere Daniel Eberlin (1647–1713/15), der u. a. zwischen 1685 und 1692 in Eisenach als herzoglicher Kapellmeister wirkte und Vorgesetzter von Johann Ambrosius war. Eberlin muss einen hervorragenden Ruf sowohl als Kapellmeister als auch als Geiger genossen haben. So verdankt die Hofkapelle ihren Aufstieg zu den besten im Reich hauptsächlich ihm. Noch Georg Philipp Telemann spricht von ihm als einem, »desgleichen die Natur wenige an Geschicklichkeit hervorgebracht hat. Er war die Musik betreffend, ein gelehrter Contrapunctist, starker Geiger.«² Bedauerlicherweise sind nur wenige seiner Werke erhalten. Sein Bestreben scheint es freilich gewesen sein, die Möglichkeiten der Instrumente auszuschöpfen, insbesondere natürlich diejenigen der Geige. Ein beredtes Beispiel dafür ist die Kantate »*Ich will in aller Noth*« für Tenor, Solovioline und Basso continuo mit ihren hohen Anforderungen an Figurationen und Doppelgriffen. Eberlins Spiel wird den jungen Bach unzweifelhaft tief beeindruckt haben.

Als weitere musikalische Quelle kann in diesem Kontext auch das sogenannte Altbachische Archiv dienen, eine Sammlung von circa 20 Vokalwerken aus der Feder verschiedener Vorfahren Johann Sebastian Bachs, der die Werke in seiner Notenbibliothek aufbewahrte. Auf der Suche nach Musik mit anspruchsvollen Partien für die Violine, mit denen der junge Bach in Berührung gekommen sein könnte, kommen insbesondere zwei Werke Johann Christoph Bachs (1642–1703) in Betracht. Er war seit 1665 in Eisenach tätig, zunächst als Organist der Georgenkirche und später auch als Hofcembalist. Er, sein Vetter Johann Ambrosius und Eberlin dürften mit Sicherheit eng zusammengearbeitet haben und sich von den enormen geigerischen Fähigkeiten Eberlins inspiriert haben lassen.

Die in Johann Christophs Dialog-Kantate »*Meine Freundin, du bist schön*« enthaltene, umfangreiche und gewichtige *Ciaccona* ruft, was Geläufigkeit und Diminutionsweise angeht, darüber hinaus Assoziationen

an Biber'sche Soli hervor. Freilich wird, wie auch im ebenfalls anspruchsvollen Schlussteil, die dritte Lage kaum überschritten. Im Lamento »*Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrennet*« entfaltet die Violine in unabhängig vom Violensatz geführten Abschnitten ebenfalls eine äußerst behende Geläufigkeit.³

Weimar 1703: Johann Paul von Westhoff

Im März 1703 trat Johann Sebastian Bach seine erste Dienststelle an – als »Laquey« des mitregierenden Herzogs Johann Ernst am Weimarer Hof. Die Rechnungsbücher enthalten keine weiteren Spezifizierungen des Aufgabenbereichs. Es ist aber anzunehmen, dass Bach von dem Musik liebenden Herzog als Mitglied seiner Kapelle angestellt war. Konzertmeister war einer der führenden und bedeutendsten Violinvirtuosen der Zeit, Johann Paul von Westhoff. Zusammen mit Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Jakob Walther bildete Westhoff das führende Triumvirat der Violinmusik des deutschsprachigen Raums nach Johann Heinrich Schmelzer. Sie führten das deutsche Violinspiel auf eine bis dahin unerreichte virtuose Höhe, indem sie die Anforderungen an die Technik (Ambitus, mehrstimmiges Spiel, Stricharten, tonmalerische Effekte) wesentlich steigerten. Von Westhoff sind ausschließlich Werke für Solovioline mit oder ohne Generalbass überliefert. Er, der schon als Kind durch seine besondere Sprachbegabung aufgefallen war, gehörte zu den weitgereisten Musikern der Epoche. Von 1674 bis 1697 war er mit steigender Besoldung Mitglied der Dresdener Hofkapelle. Die hohe Wertschätzung der Kunst Westhoffs zeigt sich auch darin, dass zwei seiner Werke in der führenden Pariser Zeitschrift, dem *Mercure galant*, abgedruckt wurden, eine Sonate für Violine und Basso continuo im Dezember 1682 und im Januar 1683 eine *Suite pour le violon seul sans basse*. Nach einer zweijährigen Stellung an der Universität Wittenberg wechselte er als Kammersekretär, Kammermusikus und Sprachlehrer für Französisch und Italienisch an den Weimarer Hof.

Die Kunst Westhoffs lässt sich an vier überlieferten Opera studieren, den beiden schon erwähnten Werken und zwei Sammlungen zu je sechs Kompositionen, den 1694 erschienenen Sonaten für Violine und Basso continuo und den Suiten für Violine solo von 1696.

Beide Sammlungen gehören zu den herausragenden Vertretern ihrer Gattungen in der Violinmusik der Barockzeit. Ein wesentliches Kennzeichen beider Korpora ist die Betonung und Kultivierung des mehr-