

Johann Sebastian Bach hat der Musikwelt mit seinen „**Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato**“¹ (BWV 1001 - 1006) im Jahr 1720 ein Kuriosum vererbt: ein veritables Beispiel für die deutsche Kompositionspraxis seiner Zeit und zugleich eines der randständigsten Sonderlinge dieser Spezies, – ein Werk, das für die einen eine bahnbrechende technische Übung ist, während andere in ihm eine spirituelle Offenbarung erkennen. Und auch wenn das Publikum sich immer wieder von der „*Tiefe der Gedanken und den gewaltigen Empfindungen*“ dieser „*wunderbarsten*“, „*unbegreiflichsten*“² Musik hingerissen sieht, ließ doch kaum eine Musikergeneration die Gelegenheit ungenutzt, an dem Opus herumzureparieren.

Die „*Sei Solo a Violino*“ repräsentieren dank ihrer planvoll arrangierten Nachbarschaft zwischen drei rein italienischen Sonaten und drei italienisch-französischen Parti[t]en unter dem gleichen Dach eines der scharfsinnigsten Exempel für jene gezielte „*Vermischung des Geschmacks verschiedener Völcker*“³, in der Johann Joachim Quantz den stilprägenden Beitrag deutscher Komponisten zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts sieht.

Die Unterteilung der **Sonaten BWV 1001, 1003 und 1005** in jeweils vier Sätze mit der Abfolge „langsam – schnell – langsam – schnell“ geht auf Arcangelo Corellis Modell der „*Sonata da Chiesa*“ zurück. Auch die Tatsache, dass Bach als ersten schnellen Satz jeweils eine Fuge gebraucht, und als Schlusssatz immer einen Tanz, folgt dem italienischen Gusto. Demgegenüber sind die Partiten durchweg aus einer Reihe von Tänzen aufgebaut, deren Abfolge sich am standardisierten Bauplan französischer Suiten orientiert. Im Fall der Violinsoli von Bach prononcieren die ersten beiden **Partiten – h-moll (BWV 1002)** und **d-moll (BWV 1004)** – die französische Tonsprache mit einem dermaßen italienischen Zungenschlag, dass der Komponist sogar die Satzbezeichnungen in ihrer italienischen Schreibweise verwendet. Allein die **Partita E-dur (BWV 1006)** folgt unbeirrt dem französischen Gout.

Anders als die Form der Stücke, folgt die Besetzungsgattung der „*Sei Solo*“ keinem all zu weit verbreiteten Muster. Auch nach Johann Paul Westhoffs Solosuiten von 1687 und 1696 sowie einigen Einzelwerken von Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Georg Pisendel, repräsentiert das „*Solo*“ für Violine „*senza Basso*“ – also ohne Begleitinstrument – um 1720 in Deutschland immer noch ein besetzungstechnisches Ausnahmephänomen. Die Tatsache, dass hier allerhöchste spieltechnische Anforderungen bisweilen mit einem vergleichsweise unschmeichelhaften Klangbild belohnt werden, kann nicht gerade aufmunternd auf Komponisten gewirkt haben, die je etwas anderes für Violine solo zu Papier bringen wollten als bloße Etüden. Der kunstsinnige Gelehrte und Telemann-Freund Johann Friedrich Armand v. Uffenbach hatte 1715 die Gelegenheit gehabt, Antonio Vivaldi in Venedig beim solistischen Violinspiel zu belauschen. Seine Tagebuchnotizen beschreiben einen Drahtseilakt: „*Er kahm mit den Fingern nur einen strohhalm breit an den steg daß der bogen keinen platz hatte, und das auf allen 4 saiten mit Fugen und einer geschwindigkeit die unglauublich ist, er suprenierte damit jedermann, allein daß ich sagen soll daß es mich charmirt das kan ich nicht thun weil es nicht so angenehm zu hören, als es künstlich gemachet war.*“⁴

Auch die Ausführung der polyphonen Passagen in den Sonaten und Partiten von Bachs „*Sei Solo*“ stellt die Spieler vor schwerwiegende aufführungspraktische Probleme. Gelehrte und die Geigenbauer reden sich bis heute die Köpfe über die Geheimnisse von Bachs originalen Geigenbögen heiß, während angehende Virtuosen aller Generationen sich nach wie vor ihre Finger an den Stücken wund üben. Trotzdem ist der Zyklus von Anfang an auf ein dankbares Publikum gestoßen.

Die erste Kopie von Bachs Reinschriftfassung fertigte die (zweite) Gattin des Komponisten – Anna Magdalena Bach – noch selbst an, den Rest besorgten bis zum Erstdruck im Jahr 1802⁵ seine Schüler und deren Eleven. Der wachsenden Freude am Abschreiben des Notentextes steht paradoxerweise ein gewisses Missbehagen bei der Aufführung der Stücke gegenüber. Offenbar irritierte die Menschen noch weit über hundert Jahre nach Uffenbachs Tagebucheintrag von 1715 in erster Linie die uncharmante „*Künstlichkeit*“ eines Violinsolos, das seine Begleitung in rasender fiktiver Mehrstimmigkeit und mit gewagten Doppelgriffen und Akkorden immer wieder neu aus sich selbst heraus erfinden muss. Robert Schumann offenbarte ein gutes Herz für Hörer wie Spieler und veröffentlichte eine Version der „*Sei Solo*“ mit „*hinzugefügter Begleitung des Pianoforte*“.

Johannes Brahms legte dann einige Jahrzehnte später – im Jahr 1877 – die erste Transkription zur **Ciaccona** aus der zweiten **Partita in d-moll (BWV 1004)** für Klavier allein vor. Als der ungarische Violinvirtuose Joseph Joachim es gegen Ende des 19. Jahrhunderts wagte, den Konzertbetrieb ausnahmsweise einmal mit der

¹ Originaltitel auf dem Frontispiz des Autographs, heute: Staatsbibliothek. Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Mus. Ms. Bach P 967

² Zeugnis Robert Schumanns über die Chaconne in d-moll, BWV 1004, zitiert in: „Harenberg-Kammermusikführer – 600 Werke vom Solostück bis zum Nonett“, Harenberg 1997, S. 48

³ Johann Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“, Berlin 1752, S. 332f.

⁴ Johann Friedrich Armand von Uffenbach, Tagebuch vom 4. Februar 1715

⁵ Erstdruck bei Nikolaus Simrock, Bonn 1802

Originalgestalt der **Sonata III in E-dur (BWV 1005)** zu konfrontieren, da reagierte nicht nur der irische Literat George Bernard Shaw mit missvergnügten Kommentaren auf dieses absurde Unterfangen. Letztlich spiegelt sich in der Vielzahl der Bearbeitungen und Transkriptionen von Bachs Solokompositionen für Violine bis ins 20. Jahrhundert hinein die ambivalente Stellung eines Werkes, das den Bach-Interpreten im gleichen Atemzug „verbesserungswürdig“ erscheint, wie es sie fasziniert.

Dabei stammt die erste Übertragung eines Einzelsatzes aus den „*Sei Solo*“ für ein anderes Instrument erstaunlicherweise von keinem Geringerem als ihrem Komponisten selbst: Er bearbeitete die „**Fuga**“ aus der **ersten Sonata in g-moll (BWV 1001)** zunächst für Laute (BWV 1000), dann noch einmal für Orgel (BWV 539), und das zarte *Praeludium* aus der dritten **Partita in C-dur (BWV 1006)** quartiert er unter dem schmetternden Klang von Pauken und Trompeten in den obligaten Orgelpart der „Sinfonia“ zu einer Ratswahlkantate („Wir danken dir, Gott, wir danken dir“, BWV 29) um. Kaum ein Werk aus der Feder Johann Sebastian Bachs, das je annähernd so oft zitiert, bearbeitet und transkribiert worden wäre wie die Kompositionen für Solovioline.

Tatsächlich fällt es nach allem, was wir über Johann Sebastian Bach wissen, schwer, sich den Meister anderswo als im Kreis der Kritiker von unbegleiteter Violinsolomusik vorzustellen. Kaum zu glauben, dass er sich mit einem unbegleiteten Soloinstrument zufrieden gegeben haben könnte, dessen Tonraum im Bass nicht weiter reicht als bis zum g⁰. Von seiner Klangästhetik her zeigt sich Bach um 1720 nämlich nachweislich längst als unverbesserlicher Freund tiefer Töne. Nur wenige Monate, bevor er seine „*Sei Solo à Violino*“ zu Papier bringt, lässt er in diesem Sinne ein außergewöhnlich kostspieliges 16-füßiges „*großes Clavecin*“ für den Köthener Hof anschaffen⁶ und legt auch sonst stets allerhöchsten Wert auf eine gewisse „*Gravität*“ im Klang.⁷ Die Intention, die dazu geführt haben mag, dass Bach einen so gewaltigen Werkzyklus wie die „*Sei Solo*“ für Violine allein – also „*senza Basso*“ – niederschreibt, gibt bis heute Rätsel auf.

In diesem Zusammenhang nennen Musikhistoriker immer wieder gern die Namen der Violinvirtuosen Johann Paul Westhoff und Johann Georg Pisendel, die Bach seit seiner Dienstzeit in Weimar kannte, und die zumindest als Ideen- wenn nicht gar als unmittelbare Auftraggeber mit der Entstehungsgeschichte der Stücke – als einer Art Studienwerk für ihr Instrument – in Verbindung gestanden haben könnten. Bereits 1709 hatten Bach, Westhoff und Pisendel einige Zeit miteinander in Weimar verbracht, und auch danach tauschten sie weiter freundschaftlich ihre Kompositionen aus. Selbst wenn es für die intentionale Beteiligung Westhoffs oder Pisendels am Entstehungsprozess des Zyklus bislang keine historisch gesicherten Anhaltspunkte gibt, so belegt doch der Erfolg, den Bach mit dem Werk unter den Violinisten seiner Zeit hatte, eindeutig dessen pädagogischen Nutzen. Um das Jahr 1774 herum schreibt Carl Philipp Emanuel Bach an den lehrbegierigen Bach-Forscher und Juristen Johann Nicolaus Forkel: „*Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger | zu werden, gesehen hätte u. nichts beßeres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß.*“⁸

Eine andere Erklärung für den Anlass zur Komposition eines kompletten Zyklus ohne Bass setzt bei dem grammatikalischen Fehler im Werktitel an: Anstelle „*Sei Solo*“ hätte Bach die Reihe seiner Sonaten und Partiten eigentlich „*Sei Soli*“ nennen müssen. Im strengen Wortsinn bedeutet die Übersetzung von „*Sei Solo*“ nämlich nicht „*Sechs Solostücke*“, sondern „*Du bist allein*“ (*sic!*). Gut denkbar, dass der Komponist im besonderen Klang einer unbegleiteten Violinstimme und vor allen Dingen in den spieltechnischen Hürden, die sich immer dann auftun, sobald der Interpret sich selbst mit vielstimmigen Akkorden zu begleiten hat, einen musikalischen Ausdruck für die Zwangslage des Alleinseins beabsichtigt hat. Möglicherweise hat Johann Sebastian Bach das eigentliche programmatische Motto seiner Kompositionen für Solovioline ganz bescheiden hinter dem augenscheinlichen Makel eines grammatikalischen Fehlers versteckt. Die Tatsache, dass unmittelbar vor – oder gerade während der Niederschrift des Werkes seine erste Frau Maria Barbara verstorben war, würde ohne weiteres einen biografischen Hintergrund für das schmerzliche Gefühl von „*Sei Solo*“ – als einem selbst eingestandenen „*du bist allein*“ – liefern.

Insofern sehen neuere Exegeten in dem Werkzyklus eher Züge einer individuellen Meditationsübung des fünfunddreißigjährigen Witwers und gläubigen Lutheraners Bach als eine Fingerübung für Pisendels Eleven.

⁶ vgl. dazu Jürgen Ammer: „Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach“, in „Das deutsche Cembalo“ – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999“, Katzschlichler, S. 103 und Dieter Krickeberg: „Michael Mietke – ein Cembalobauer aus dem Umkreis v. J. S. Bach“, Cöthener Bach-Hefte, Nr. 3, Köthen 1985

⁷ vgl. Bach-Dokumente, Bd. I, 83., S. 152

⁸ Zitat aus einem undatierten Brief C. Ph. E. Bachs an Joh. Nicolaus Forkel, vermutlich Ende 1774 (vgl. Bach-Dokumente III, 801, S. 285)

Die Düsseldorfer Violinistin Helga Thoene erkennt in der **Ciaccona in d-moll (BWV 1004)** gar Züge eines „*klingenden Epitaphs*“, das der Komponist seiner verstorbenen Frau mit versteckten Choralzitate und gematrischen Verweisen gesetzt haben könnte.⁹

Ob es sich bei den „*Sei Solo*“ nun um eine kontemplative Geistesübung handelt oder um einen bogentechnischen „*Gradus ad Parnassum*“: In beiden Fällen steht eher „Versenkung“ im Vordergrund als „Gestaltung“. Und so ist die Herangehensweise Valery Oistrachs, der mit der gegenwärtigen Einspielung als erstes Mitglied seiner Familie eine geschlossene Aufnahme von Bachs „*Sei Solo a Violino*“ vorlegt, auch zuallererst einer sachlichen, objektiven Darstellung des Notentextes geschuldet.

Wolfgang Kostujak

⁹ Helga Thoene: „Geheime Sprache – Verborgener Gesang in J. S. Bachs ‚Sei Solo a Violino‘“, Artikel im Booklet der CD „Morimur“, ECM 2001, S. 22

moderne Fassungen der Zitate für den Übersetzer:

„Er kahm mit den Fingern nur einen strohhalm breit an den steg daß der bogen keinen platz hatte, und das auf allen 4 saiten mit Fugen und einer geschwindigkeit die unglaublich ist, er suprenierte damit jedermann, allein daß ich sagen soll daß es mich charmirt das kan ich nicht thun weil es nicht so angenehm zu hören, als es künstlich gemachet war.“

„Er spielte – zugleich auf allen vier Saiten – so nah am Steg, dass kaum noch Platz für den Bogen war, und er vollführte das in einer unglaublichen Geschwindigkeit, mit der er jeden anderen übertraf. Allerdings kann ich nicht sagen, dass er mich entzückt hätte, weil es lange nicht so angenehm zu hören war, auch wenn gewiss eine große Kunst dahinter steckte.“

„Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger | zu werden, gesehen hätte u. nichts beßeres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violsoli ohne Baß.“

Einer der größten Geiger sagte mir mal, dass er niemals etwas Vollkommeneres gesehen hätte, um die geigerische Technik zu schärfen, als die eben erwähnten Soli für Violine ohne Bass.