

Joh. Seb. Bachs Violoncello piccolo: Neue Aspekte – offene Fragen

Von Mark M. Smith (Adelaide)*

Daß das von Bach in seinen Kantaten verwendete Violoncello piccolo ein Instrument von Bratschengröße war, hat Ulrich Drüner im Bach-Jahrbuch 1987 festgestellt.¹ Im Jahre 1989 hat Alfred Dürr auf zwei weitere Kantaten hingewiesen, in denen das Violoncello piccolo wahrscheinlich verwendet worden ist.² Darüber hinaus machte er darauf aufmerksam, daß das Violoncello piccolo im Zusammenhang mit Wiederaufführungen auch nach 1726 in Leipzig gespielt worden ist. Die Verwendung eines Violoncellos von Bratschengröße durch Johann Sebastian Bach muß offenbar in umfassenderem Sinne vorausgesetzt und auf Werke ausgedehnt werden, die wahrscheinlich auf einer Bratsche (in Bratschen- oder auch tieferer Stimmung) gespielt wurden, auch wenn Bachs Werktitel von „Violoncello“ spricht.³

Ein Verzeichnis von Bachs Kompositionen für ein Violoncello in Bratschengröße könnte deshalb folgende Werke enthalten:

1. aus dem Zeitraum 1714 bis 1726 insgesamt 12 oder 13 Obligato-Partien in den Kirchenkantaten BWV 199 (2. Fassung), 5, 180, 115, 139, 41, 6, 85, 183, 68, 175, 199 (4. Fassung, 1725?) und 49;
2. aus dem Jahre 1708 das Violoncello-Obligato der Ratswechselkantate BWV 71;
3. aus dem Zeitraum 1708 bis 1743/46 die Continuostimmen in BWV 71, 199 (2. Fassung), 49 und 234;
4. aus der Zeit um 1725 (?) die Sechste Suite für Violoncello solo D-Dur (BWV 1012).

Diese Übersicht zeigt, daß Bach von 1708 bis mindestens 1743 – also über eine beträchtliche Zeitspanne – ein Violoncello von Bratschengröße verwendet hat.

Mein Beitrag befaßt sich lediglich mit einigen neuen Aspekten beziehungsweise ungeklärten Fragen dieses vielschichtigen Gebietes.⁴ Für ein umfassendes Studium sind die Artikel von Ulrich Drüner (1987) und Winfried Schrammek (1977)⁵ zu empfehlen, die auch ausführliche bibliographische Angaben enthalten.

* Übersetzung von Richard Hornung (Adelaide). Der Autor dankt Herrn Hornung herzlich für seine Hilfe.

¹ BJ 1987, S. 85 ff.

² A. Dürr, *Philologisches zum Problem Violoncello piccolo bei Bach*, in: Fs. Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag, Kassel etc. 1989, S. 45–50.

³ Herrn Dr. Dürr möchte ich herzlich dafür danken, daß er mich auf die „Violoncello“-stimme von BWV 71 und ihre möglichen Bedeutungen hingewiesen hat (Brief an den Verfasser vom 22. 1. 1981).

⁴ Ich danke Uta Henning (Ludwigsburg) herzlich für die Anregung zu dieser Studie (1978) und für Hinweise auf einige Veröffentlichungen.

⁵ W. Schrammek, *Viola pomposa und Violoncello piccolo bei Johann Sebastian Bach*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig 1975, Leipzig 1977, S. 345–354.

1. Zum Problem des fünfsaitigen Violoncellos und seines häufig unterschätzten Repertoires

Es ist heutzutage nicht leicht, sich die in der Bachzeit übliche Spielweise des Violoncellos anzueignen. Dafür gibt es mancherlei Gründe. So wurde eine Anleitung zum Spiel dieses Instruments erst 1741,⁶ und zwar in Frankreich veröffentlicht. Hinsichtlich Größe und Gestalt wies der Baß der Geigenfamilie eine solche Vielfalt auf, daß es bis heute zuweilen unklar bleibt, welcher Name für welchen Instrumententyp gebraucht wurde. Fast kein Violoncello aus Bachs Zeit (oder früher) kam in unveränderter Gestalt auf die Nachwelt. Zumeist sind Hals, Griffbrett, Steg, Saitenhalter und Bogen mit neueren Teilen von veränderter Form versehen worden, und der Name des Erbauers und das Datum fehlen oft beziehungsweise wurden verändert. Darüber hinaus sind bekanntlich viele einschlägige Kompositionen nicht datiert oder erst viele Jahre nach ihrer Entstehung veröffentlicht worden. Deshalb ist es auch heute noch erforderlich, sich mit verbreiteten Auffassungen über bestimmte Aspekte der Geschichte des Violoncellos kritisch auseinanderzusetzen.

Daß die früheste Sololiteratur für Violoncello (zwischen 1687 und etwa 1717) eine unerwartet hohe Stimmlage aufweist, ist erst vor kurzem bekannt geworden.⁷ Diese Stimmlage war etwas höher als die während der folgenden zwanzig Jahre übliche. Einige Beispiele für die erstgenannte Art stellen die Ricercare von Giovanni Battista Degli' Antonii (1687) und Domenico Gabrielli (1689) sowie die Sonaten von Alessandro Scarlatti (o. J.) und Giulio de Ruvo (1703) dar. Typisch für diese Werke ist, daß die höchste Note zwischen a' und c'' liegt, daß sie eine hohe Tessitur haben (also d' nur selten unterschreiten) und einige schwierige Abschnitte über c' enthalten. Diese letzteren werden leichter spielbar, wenn das Violoncello eine zusätzliche, auf d' oder e' gestimmte Saite aufweist. Fest steht, daß die Stimmen für „Basse de Violon a 5 Cordes“ in einer Marc-Antoine Charpentier zugeschriebenen Sonate (1686)⁸ und in der Oper „Arion“ von Jean-Baptiste Matho (1714)⁹ für ein solches fünfsaitiges Violoncello bestimmt sind. Anzunehmen ist, daß einige (vielleicht die meisten) dieser frühen hohen Violoncellostimmen für Instrumente mit fünf Saiten geschrieben wurden, wengleich mit Ausnahme der Kompositionen von Charpentier und Matho die Saitenzahl nirgends angegeben ist.

Ein mit vier Saiten versehener Baßvertreter der Geigenfamilie existierte in verschiedenen Größen seit dem 16. Jahrhundert. Bedeutung als Soloinstrument erlangte jedoch insbesondere die fünfsaitige, als „Violoncello“ bekannte Gestalt im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert. Möglicherweise waren einige hohe Violoncellostimmen teilweise auch für andere Varianten des Violoncellos mit hoher Stimmung bestimmt. Erhalten sind zum Beispiel *Violen da Gamba*, deren Form fast derjenigen des Violoncellos gleicht.¹⁰ Denkbar wäre, daß diese

⁶ M. Corrette, *METHODE, ... Pour Apprendre ... LE VIOLONCELLE*, Paris 1741.

⁷ A. Kory, *A Wider Role for the Tenor Violin?*, in: Galpin Society Journal XLVII, 1994, S. 123 ff.; außerdem M. M. Smith, Brief an den Herausgeber, ebenda, XLIX, 1996, S. 272 f.

⁸ Vgl. J. A. Sadie, *The Bass Viol in French Baroque Chamber Music*, Ann Arbor 1980, S. 27.

⁹ Vgl. J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961, S. 46 ff.

¹⁰ M. Herzog, *Finding Out the True Identity of the Castagneri Viol*, in: Journal of the Viola da Gamba Society of America XXXI, 1994, S. 60 ff.

über sechs Saiten verfügenden Gamben zuweilen als „Violoncello“ bezeichnet worden sind.

Der allgemeine Gebrauch der Bezeichnung „Violoncello“ setzt in den 1680er Jahren ein, wobei die frühesten Definitionen für dieses Instrument von 5 Saiten ausgehen (so bei de Brossard 1695)¹¹ beziehungsweise von 5 oder 6 Saiten (Brossard 1703¹² und Johann Matthäson 1713¹³). Nachweisbar sind gegenwärtig mindestens fünf Violoncelli mit 5 Saiten, einer Länge von 60 cm (oder etwas größer) und einer Entstehungszeit zwischen etwa 1660 und 1735,¹⁴ wie sie ähnlich auch auf Gemälden aus der Zeit zwischen etwa 1600 und 1750 zu sehen sind. Heute werden diese Violoncelli normalerweise „Violoncello piccolo“ genannt. Am bekanntesten sind das Instrument von Christa (1735) sowie ein unsigniertes Exemplar, das von dem Cellisten Anner Bylsma gespielt wird.

a) Zur Möglichkeit eines ausschließlichen Gebrauchs der Bezeichnung „Violoncello piccolo“ für Violoncelli von Violagröße

Wenn ein großer Teil der frühen Solo-Violoncellomusik für ein fünfsaitiges Instrument gedacht war, dann ist es wahrscheinlich, daß der Ausdruck „Violoncello“ üblicherweise auf ein solches Instrument zutraf. Leider hat sich im 20. Jahrhundert für alle Arten von fünfsaitigen Violoncelli der Name „Violoncello piccolo“ eingebürgert. Ursprünglich, wahrscheinlich erst seit 1724, traf dies nur auf diejenigen von der kleinsten Größe (mit etwa 45 cm Korpuslänge) zu. Ein Beweis dafür, daß auch die größeren, in senkrechter Haltung gespielten, eine Korpuslänge von 60 bis 70 cm aufweisenden Violoncelli mit fünf Saiten (zum Beispiel die erwähnten Instrumente von Christa beziehungsweise aus dem Besitz von Bylsma) in jener Zeit als „Violoncello piccolo“ bezeichnet worden sind, konnte bislang nicht erbracht werden. Der früheste derzeit bekannte Gebrauch dieses Ausdrucks stammt von Bach selbst, und zwar aus dem Jahre 1724. In diesem Jahr schrieb er (wie Drüner und andere festgestellt haben) zweifellos für vier- oder fünfsaitige Instrumente von Bratschengröße. Daneben sind nur noch drei ursprüngliche Beispiele für die Verwendung des Ausdrucks „Violoncello piccolo“ bekannt: (1) „Cello piccolo“ in einem Konzert von Sammartini, (2) „Violoncello piccolo“ im Breitkopf-Katalog aus dem Jahre 1762, und (3) „Violon Cello Piccolo“ in einem Inventar der Köthener Hofkapelle von 1773. Drüner hat nachgewiesen, daß das Werk von Sammartini für ein Instrument von Bratschengröße komponiert ist, und ich werde im folgenden zeigen, daß bestimmte Umstände auf eine Verbindung zwischen den anderen beiden Beispielen und Bachs Instrument schließen lassen. Somit handelt es sich wahrscheinlich in allen Fällen um Instrumente von Bratschengröße.

¹¹ S. Brossard, *Elévations et motets*, Paris 1695 (Glossar).

¹² S. Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, S. 247.

¹³ J. Matthäson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 285. Brossard erklärt: „Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon“ (1703). Jedoch betrifft dies nicht notwendigerweise die Größe, sondern vielmehr die Stimme, die das Instrument zu übernehmen hatte.

¹⁴ J. Stainer (gest. 1683), Stiftung Dolmetsch, London, Horniman Museum; J. P. Christa 1735, München, Stadtmuseum; H. Willems (gest. 1717), Brüssel, Musée Instrumental du Conservatoire de Musique, Nr. 2876; M. Broché 1720, Stiftung Galpin, Boston/MA, Museum of Fine Arts; Anon. um 1700, Südtirol, Privatbesitz Anner Bylsma.

b) Technische Grenzen für das Spiel in höheren Lagen

Wenn die frühe Violoncelloliteratur in hoher Lage für Instrumente mit relativ hoch gestimmten Saiten bestimmt war, so bedeutet dies, daß eine große Spannweite für die linke Hand nicht erforderlich war, daß also die Cellisten diese Musik spielen konnten, ohne die normale Daumenstellung hinter dem Hals aufzugeben. Dies wird durch die frühe Violoncellofingersatztechnik bekräftigt. Die frühesten zweifelsohne freien Belege für den – geforderten oder vorausgesetzten – Daumenaufsatz (als „Capo Tasto“) finden sich erst um 1736/39 in Werken von Lanzetta, Leo, Berteau und Barrière.¹⁵ Deshalb konnte von Cellisten bis mindestens 1736 nicht mehr erwartet werden, als bis zu einer Septime über der leeren Saite zu spielen, in Ausnahmefällen auch bis zur Oktave oder None.

Ungünstig auf das Erreichen höherer Töne auf dem Violoncello wirkte sich auch aus, daß der Hals des Instruments üblicherweise sehr dick war und die meisten Spieler – wie aus vielen Abbildungen zu ersehen ist – das Cello sehr niedrig hielten, ohne den Kontakt mit dem Boden aufzugeben.¹⁶

2. Ein Violoncello von Bratschengröße vor 1724 in Bachs Besitz ?

a) Die unbefriedigende Cello-Situation für Bach

Fortschritte in der Kunst des Violoncellospiels wurden anscheinend nicht an allen deutschen Höfen und in allen deutschen Städten gleichzeitig erzielt. Das erste wichtige Zentrum des Violoncellospiels lag in den Jahren zwischen 1680 und 1700 in Italien, hier besonders in Bologna und Modena. Aus diesen beiden Städten kamen Cellisten nach Österreich und Deutschland: 1697 Attilio Ariosti nach Berlin, 1699 Giovanni Bononcini nach Wien und 1702 nach Berlin, 1704 Evaristo Felice Dall'Abaco nach München. Für den in der Nähe Würzburgs ansässigen Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn schrieb Antonio Vivaldi im Jahre 1708 einige Violoncellokonzerte. In vielen deutschen Musikzentren war jedoch die Gambe beliebt, erfreute sich eines hohen Ansehens und wurde mitunter von Aristokraten gespielt (so wahrscheinlich auch von Bachs Köthener Dienstherrn) oder auch von Virtuosen, und zwar auf kostspieligen und reich verzierten Instrumenten wie der noch immer in den Sammlungen des Weimarer Schlosses befindlichen Tielke-Gambe. Besondere Erwähnung verdienen der Gambenvirtuose Ernst Christian Hesse (1676–1762), der nach Frankreich ging und dort bei Marin Marais und Antoine Forqueray studierte, sowie sein Schüler Johann Christian Hertel (1699–1754), der, wie berichtet wird, 1718 den Köthener Hof besucht hat.¹⁷

¹⁵ S. Lanzetta, *Principes ou l'Application de VIOLONCELLE*, Amsterdam, ca. 1736–50. Zu Leo vgl. K. Marx, *Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Dupont*, Regensburg 1963, S. 134. Zu Berteau vgl. J. Adas, „Le célèbre Berteau“, in: *Early Music*, August 1989, S. 134ff. Zu Barrière vgl. S. Milliot, *Le Violoncelle en France au XVIIIème Siècle*, Paris 1985, S. 134.

¹⁶ Vgl. M. M. Smith, *The cello bow held the viol-way; once common, but now almost forgotten*, in: *Chelys* (The Journal of the Viola da Gamba Society) XXIV, 1995, S. 59.

¹⁷ E. S. J. Van Der Straeten, *History of the Violoncello, Viol da Gamba* London 1914, S. 79. Van Der Straeten führt mindestens 14 Gambisten auf, die zwischen 1650 und 1750 in Sachsen und Thüringen bekannt waren. Auch Hertel besuchte Bach in Leipzig im Jahre 1726 (vgl. Dok III, Nr. 688).

Es kann die Vorherrschaft der Gambe gewesen sein, die das Vordringen des Violoncellos in Teilen von Sachsen und Thüringen verlangsamt hat. Wie dem auch sei, der Standard der Violoncellotechnik erreichte längst nicht den der Gambe. Dies läßt sich noch Vivaldis Violoncello-Konzert RV 422 entnehmen, das anscheinend 1717 durch Johann Georg Pisendel nach Dresden gelangt ist.

In einer Reihe Bachscher Kantaten wird das Violoncello nicht gesondert erwähnt. Einige dieser Kantaten sind nur in Partitur, ohne die originalen Aufführungsstimmen, überliefert. Normalerweise dürfte die Besetzung des Continuo mit einem Violoncello rechnen, ohne dieses eigens aufzuführen. Andererseits wäre auch denkbar, daß das Violoncello in einigen dieser Kantaten nicht herangezogen wurde. Welches Instrument zusätzlich zum Tasteninstrument an der Ausführung des Continuo parts beteiligt sein soll, bleibt zuweilen offen.

Es steht nicht fest, daß eine von Bachs Mühlhäuser Kantaten (1707–1708) ein normales Violoncello erfordert. Die angebliche Violoncellostimme der Kantate BWV 71 ist offensichtlich wegen ihrer hohen Lage für ein kleineres Instrument mit höherer Stimmung gedacht. Aus Bachs Weimarer Zeit existieren noch zwei Verzeichnisse der Hofmusiker. Die Liste von 1714 nennt 14 Musiker, diejenige von 1716 sogar 22,¹⁸ doch erscheint kein Spieler des Violoncellos darunter. Andererseits wird in einigen Weimarer Kantaten das Violoncello ausdrücklich gefordert, das dann vermutlich von einem von außerhalb hinzugezogenen Cellisten gespielt wurde.

Aus Leipzig kennen wir Bachs Klage über den Mangel an Cellisten. In seiner berühmten Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730 stellt er fest, daß er „die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern habe bestellen müßen“.¹⁹ Daß es in Leipzig auch später an Cellisten mangelte, wird durch einen Plan der „Großen Concert Gesellschaft“ Leipzigs aus den Jahren 1745 bis 1748 bestätigt. Dieser nennt nur ein einziges Violoncello, dafür aber drei Fagotte und zwei „Grand Violons“.²⁰

b) Alternativen zur Verwendung des Violoncellos in Bachs Kantaten

Zu fragen ist, wie Bach den Basso Continuo besetzt haben könnte, wenn ihm kein Violoncellist zur Verfügung stand. Gelegentlich wurde der Continuo part vielleicht von Orgel oder Cembalo allein gespielt. Eine Gambe erscheint im Continuo von vier Kantaten,²¹ außerdem in der Johannes-Passion und der letzten Fassung der Matthäus-Passion. Demnach kann die Gambe ohne besondere Anweisung auch in anderen Kantaten verwendet worden sein. Ein Fagott anstelle eines Violoncellos einzusetzen, ist in einigen Kantaten sehr wohl möglich. Ulrich Prinz verzeichnet 57 Werke von Bach, worin entweder „Bassono“ oder „Fagotto“ vorkommen.²² In einigen dieser Werke ist das Fagott Bestandteil des Continuo, in anderen wird es selbständig geführt.

¹⁸ Dok II, Nr. 69 (1714) und Nr. 80 (1716).

¹⁹ Dok I, S. 62.

²⁰ Dok IV, Nr. 392.

²¹ Vgl. U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 104f.

²² BJ 1981, S. 108f.

In manchen Kantaten könnte ein Kontrabaß ohne zusätzliches Violoncello verwendet worden sein. Leider kann Bachs Gebrauch der Bezeichnungen „Violon“ oder „Violone“ zu Mißverständnissen führen, denn diese wurden nicht nur für den Kontrabaß benutzt, sondern auch für eine besonders große Baß-Geige.²³ In der Kantate BWV 182 (1714) stehen die Bezeichnungen „Violoncello“ und „Violon“ abwechselnd auf der ersten Partiturseite beziehungsweise dem Originalumschlag. Fand deshalb ein großer Violoncello Typ Verwendung in dieser Kantate? Ein großes Violoncello mag im Continuo von Nutzen gewesen sein, brauchbarer war jedoch ein kleineres Instrument, zumal wenn Bach ein Obligato im Tenorregister benötigte.

c) Die hohen Violoncello-Obligati der Kantaten BWV 71 und 199

Es gibt zwei wichtige Veranlassungen für Bach, ein Violoncello von Bratschengröße und von einem Bratschisten gespielt zu verwenden. Erstens verfügte Bach zuweilen über keinen Cellisten mit der Fähigkeit, ein Obligato in Tenorlage mit der erforderlichen Leichtigkeit zu spielen. Dies stimmt mit Gerbers Feststellung überein:

„Die steife Art, womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung, der von ihm sogenannten Viola pomposa ... dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Paßagien, leichter auszuführen.“²⁴

Zweitens müßte Bach durchaus Kenntnis von Bratschen gehabt haben, die der Violoncellostimmung angepaßt waren. Im Jahre 1695 beschrieb Daniel Merck wie Bratschen unter Benutzung von metallumspunnenen Darmsaiten auf D, A, e in Violoncello-Lage gestimmt werden konnten.²⁵ Die Größe der Bratschen traf wahrscheinlich auch auf Daniel Speers „Violae di Fagotto“ (1687) zu, die mit übersponnenen Violasaiten versehen waren und Violoncellostimmung aufwiesen.²⁶ Diese Instrumente ähnelten möglicherweise den „Fagottgeigen“ des 18. Jahrhunderts.

In Mühlhausen und Weimar standen Bach zweifellos Bratschisten und große Bratschen zur Verfügung. Acht Kantaten aus dieser Periode (BWV 4, 12, 31, 54, 61, 131, 172 und 182) verlangen zwei Bratschenstimmen. Von diesen wurde die zweite üblicherweise auf einer großen Bratsche gespielt. Die Kantate BWV 18 (1713?) enthält sogar vier Bratschenstimmen. Daß Bach selbst ein guter Bratschist war, hat sein zweitältester Sohn bezeugt.

Christine Fröde deutet an, daß das „Violoncello“ der Kantate BWV 71 (1708) ein kleineres Instrument gewesen sei, bei dem die tiefste Saite auf G gestimmt war.²⁷ Da diese Kantate nur eine Bratschenstimme verlangt, erhebt sich die Frage, ob Bach die zweite (große) Bratsche zum Spielen dieser „Violoncello“stimme heran-

²³ Vgl. M. H. Schmid, *Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Studia Organologica*. Festschrift für John Henry van der Meer, Tutzing 1987.

²⁴ Dok III, Nr. 948.

²⁵ D. Merck, *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae*, Augsburg 1695, Kap. 8, S. C3.

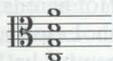
²⁶ D. Speer, *Grundrichtiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm 1687, S. 91.

²⁷ NBA I/32.1 Krit. Bericht, S. 63. Es ist außerdem möglich, daß die sechs Sonaten für Violoncello von B. Marcello (ca. 1712–1717; Umfang G–as') für ein Instrument von Bratschengröße, mit G als tiefstem Ton, gedacht sind.

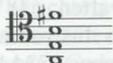
gezogen haben könnte. Auf einem 60–70 cm großen Violoncello mit höherer Stimmung liegt diese Stimme nicht bequem in der Hand. Sie ist schwieriger als die Musik, die Degli' Antonii, Gabrielli, Scarlatti und Ruvo offensichtlich für das fünf-saitige Cello schrieben. Vergleichbares schrieb Bach erst später für sein Violoncello piccolo von Bratschengröße. Der Tonumfang der Mühlhäuser Stimme ist G – des'', allerdings einen Ton höher transponiert (A – es''). Daraus geht deutlich hervor, daß die nach A gestimmte G-Saite die tiefste war, denn eine Unterschreitung von A wird in dieser Stimme vermieden, nicht jedoch in der Orgelstimme.

Bemerkenswert ist in der Kantate BWV 71, daß die Stimme für das Violoncello wie auch diejenigen für die Bläser im Gegensatz zu den übrigen Streichern einen Ton höher transponiert sind, wahrscheinlich um einem Bratschisten das Lesen zu erleichtern. In der „Violoncello“-stimme dieser Kantate herrscht der Tenorschlüssel vor, während der Baßschlüssel ab und zu und der Sopranschlüssel nur einmal vorkommen. Der Tenorschlüssel ergab in Verbindung mit der Stimmung der Saiten in Quinten (tiefste Saite A) optisch das Bild einer normalen Bratschenstimmung im Altschlüssel:

Bratsche, normaler Schlüssel
und normale Stimmung:



„Violoncello“-stimme,
BWV 71, hauptsächliche
Schlüsselvorzeichnung mit der
wahrscheinlichen Stimmung, transponiert:



Eine große Bratsche könnte auf folgende Weise leicht in dieses „Violoncello“-umgewandelt worden sein: Die drei tieferen Saiten der Bratsche (c g d') wurden zu den drei höheren des „Violoncellos“, jedoch einen Ton höher gestimmt (d a e') und einen Ton höher geschrieben (e h fis'). Diesen drei Saiten könnte eine schwerere (überspinnene) tiefste Saite hinzugefügt worden sein, auf G gestimmt (und als A geschrieben). Es ist anzunehmen, daß der sonst als Bratschist tätige Musiker diesen „Violoncello“-part übernahm.

Unter den Stimmen der Kantate BWV 199 befindet sich eine kombinierte „Violoncello“- und Oboenstimme, die von Klaus Hoffmann auf 1714 datiert worden ist.²⁸ Der Tonumfang dieses Violoncello-Obligato ist c–f''. Das bedeutet, daß diese Stimme nicht nur auf einem Violoncello von Bratschengröße gespielt werden konnte, sondern sogar auf einem Instrument, das normale Bratschenstimmung besaß. Die Gleichsetzung der Bezeichnung „Violoncello“ mit der Bedeutung „große Bratsche“ war in der Zeit nicht unbekannt. Aus dem Jahre 1724 stammt John Christopher Pepuschs Definition des Violoncello: „... just half as big as a common Bass Violin ... the Strings an Octave higher than the Bass ... This Instrument is sometimes used to play a Tenor“.²⁹ Zusätzlich waren vielleicht zwei andere Obligato-Stimmen für eine große Bratsche mit Bratschenstimmung gedacht:

²⁸ BJ 1993, S. 10. Herrn Dr. Hofmann möchte ich herzlich für zwei Briefe (19. 2. 1981 und 8. 4. 1981) und weiteren Aufschluß über die Kantate BWV 199 danken.

²⁹ Vgl. G. Strahle, *An Early Music Dictionary. Musical terms from British sources 1500–1740*, Cambridge 1995, S. 410.

(1) Das bereits erwähnte Obligato in der Kantate BWV 5 (mit g als tiefster Note), und (2) das Violoncello-piccolo-Obligato in der Kantate BWV 180 (tiefste Note c). Die „Violoncello“-stimme der Kantate BWV 199 enthält auch den Continuo-part – notiert im Baßschlüssel – für fünf andere Sätze. Wenn dieses „Violoncello“ in Wirklichkeit eine Bratsche mit normaler Bratschenstimmung war, wäre es dann denkbar, daß dieser „Violoncello“-Continuo-part eine Oktave höher gespielt wurde? Zwei weitere Kantaten (BWV 62 und 185) enthalten je einen Satz, in welchem die Bratschenstimme im Baßschlüssel geschrieben ist. Nach Ulrich Prinz³⁰ ist es nicht zweifelhaft, daß diese zwei Bratschenstimmen eine Oktave höher gespielt werden sollten. Die Wahrscheinlichkeit dieser Deutung wird dadurch erhöht, daß das Continuo-„Violoncello“ in der Kantate BWV 199 (1714) eine Bratsche war, die eine Oktave höher gespielt wurde. Prinz zählt obendrein neun andere Kantaten auf, in welchen die Bratsche als „Bassettchen“ eingesetzt wird, also die Grundstimme übernimmt.

d) Das Erfurter Violoncello piccolo

Ein Inventar der Köthener Hofkapelle aus dem Jahre 1773 erwähnt ein viersaitiges „Violon Cello Pic.“ (1724) von J. H. Ruppert und ein „Violon Cello Piculo“ mit fünf Saiten (1731) von J. C. Hoffmann.³¹ Das ältere der beiden Instrumente verdient aus zwei Gründen besondere Beachtung: (1) Bei dem frühesten Violoncello piccolo des Köthener Hofes wäre statt eines Instruments von Ruppert eher ein solches von Hoffmann zu erwarten; (2) Wieso kam der Köthener Hof bereits 1724 in den Besitz eines solchen Instruments, wenn sogar Bach in Leipzig, wie anzunehmen ist, bis zum Oktober 1724 kein Violoncello piccolo benutzt hat? Für Hoffmann in Leipzig lag Köthen geographisch günstiger als für Ruppert in Erfurt. Hoffmann genoß hohes Ansehen als königlich-polnischer kurfürstlich sächsischer „Lauten- und Instrument-Macher“, und der Köthener Hof verfügte bereits über zwei Hoffmann-Violoncelli mit den Daten 1715 und 1720.³² Warum erhielt nicht Hoffmann sondern Ruppert den Auftrag, ein Violoncello piccolo 1724 für den Köthener Hof anzufertigen? Könnte Ruppert etwa deshalb bevorzugt worden sein, weil er schon vorher ein viersaitiges Violoncello piccolo für Bach in Leipzig gebaut hatte? Wie dem auch sei, bei dem Violoncello piccolo von Ruppert handelt es sich um das früheste bekannte und sicher datierbare Instrument dieser Art. Erfurt war zur Bachzeit von Arnstadt und Weimar aus nur eine Tagesreise weit entfernt. Bach dürfte während seiner Zeit in Arnstadt (1703 bis 1707) und Weimar (1703 und 1708 bis 1717) Erfurt mehrere Male besucht haben. Ein Aufenthalt im Jahre 1716 ist belegt, weitere sind wahrscheinlich. So könnte Bach 1703 auf dem Wege nach Weimar über Erfurt gereist sein, wie auch auf seinen Reisen nach Arnstadt (1703), Lübeck (1706), Mühlhausen (1707) und wieder Weimar (1708). Seine Eltern stammten aus Erfurt und einige Verwandte wohnten dort, unter ihnen Johann Ägidius Bach (1645–1716), Organist und Direktor der Stadtmusikanten. Insofern boten sich Bach viele Gelegenheiten zum Besuch eines Geigenbauers wie

³⁰ U. Prinz (Fußnote 21), S. 27.

³¹ R. Bunge, *Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente*, BJ 1905, hier S. 38.

³² Ebenda, S. 38.

Ruppert in Erfurt. Denkbar wäre auch, daß Ruppert den Weimarer Hof besucht hat. Wenn Ruppert das erste viersaitige Violoncello piccolo entsprechend Bachs Vorstellungen angefertigt (oder mindestens dazu beigetragen) haben sollte, so ließe sich dies am ehesten in der Zeit zwischen 1703 und 1717 denken, als Bach unweit von Erfurt lebte.

3. Bach als Spieler des Violoncello piccolo

Carl Philipp Emanuel Bach schrieb über seinen Vater: „Als der größte Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärke u. Schwäche.“³³ Wenn Bach die Viola besonders schätzte, so dürfte er auch das gleichgroße Violoncello piccolo gespielt haben, zumal er dessen „Erfinder“ war, außerdem ein wertvolles Exemplar besaß,³⁴ und – wie das Beispiel der Kantate BWV 71 zeigt – bereits 1708 an ähnlichen Instrumenten interessiert gewesen war. Um darüber hinaus festzustellen, ob Bach das Violoncello piccolo in seinen Kantatenaufführungen etwa selbst gespielt hat, ist es nützlich zu wissen, in welcher Weise er seine Aufführungen leitete.

a) Bach als Leiter seiner Kantaten

Nach der Überlieferung soll Bach seine Ensembles auf unterschiedliche Weise geleitet haben. Aus dem Jahre 1727 wird berichtet, daß Bach bei der Aufführung seiner Trauerode für die Kurfürstin Christiane Eberhardine in der Paulinerkirche das Cembalo spielte (und vermutlich vom Cembalo aus dirigierte).³⁵ 1738 beschrieb Johann Matthias Gesner, wie Bach mit großem Können, Clavier und Orgel spielend, 30 bis 40 Musiker mitten in deren lautestem Spiel dirigierte.³⁶ Jedoch schrieb Carl Philipp Emanuel später über seinen Vater: „In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können.“³⁷ Dem 1754 gedruckten Nekrolog kann entnommen werden, daß Bach auch direkt aus der Partitur dirigierte oder spielte: „Die beständige Uebung in Ausarbeitung vollstimmiger Stücke, hatte seinen Augen eine solche Fertigkeit zu Wege gebracht, daß er in die stärksten Partituren, alle zugleich lautende Stimmen, mit einem Blicke, übersehen konnte.“³⁸ Des weiteren ist anzunehmen, daß Bach zuweilen auch ohne zu spielen dirigiert hat: „Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmaße, welches er gemeinlich sehr lebhaft nahm, überaus sicher.“³⁹

³³ Brief an J. N. Forkel, 1774, Dok III, Nr. 801.

³⁴ Das im Verzeichniss von Bachs Nachlaß aufgeführte „Bassetgen, 6 rthl.“ war zweifellos ein Violoncello piccolo, vielleicht fünfsaitig, und eine der drei „Braccie“ war vielleicht ein viersaitiges Violoncello piccolo.

³⁵ Dok II, Nr. 232.

³⁶ Ebenda, Nr. 432.

³⁷ Dok III, Nr. 801.

³⁸ Ebenda, Nr. 666.

³⁹ Ebenda.

Theoretisch könnte Bach also seine Kantaten von der Orgel oder dem Cembalo aus oder auch dirigierend geleitet haben. Eine Leitung von der Orgel aus ist schwierig, da der Organist und seine Musiker einander nicht gut sehen können.⁴⁰ Auch schloß Bachs Stellung als Kantor in Leipzig das Orgelspielen nicht als offizielle Pflicht mit ein, und die Thomaskirche wie auch die Nikolaikirche hatten ihre eigenen angestellten Organisten, wenngleich ihre Mitwirkung bei Bachs Kantaten sich nicht dokumentarisch belegen läßt. Sicherlich verfügte Bach als gesuchter und erfolgreicher Orgel- und Cembalolehrer ständig über Schüler, die diese Instrumente beherrschten und entsprechende Aufgaben übernehmen konnten.

Während der Periode, in der Bach seine Violoncello-piccolo-Besetzung erfordern Kantaten schrieb (1724 bis 1726), unterrichtete er zumindest fünf Schüler, die tüchtige Spieler von Tasteninstrumenten waren: Georg Gottfried Wagner (geb. 1698), Friedrich Gottlieb Wild (geb. 1700), Johann Schneider (geb. 1702), Heinrich Nicolaus Gerber (geb. 1702), und Wilhelm Friedemann Bach (geb. 1710). In seinem Zeugnis für Wild schrieb Bach 1727, daß „Mons: Wild ... Unsere Kirchen Music durch seine wohl erlernte Flaute-traversiere und Clavecin zieren helfen“⁴¹ Bach lobte Wagners Kompositionen und nannte ihn einen „guten“ Organisten und Tasteninstrumentalisten.⁴² Schneider wurde im Jahre 1729 Organist der Nikolaikirche.⁴³ Gerber und insbesondere Bachs Sohn Wilhelm Friedemann wurden angesehene Komponisten und Organisten. Man kann annehmen, daß alle fünf Genannten nicht nur die notwendige Fertigkeit im Generalbaßspiel besaßen, sondern (vielleicht bei ausreichender Vorbereitung), auch einen unbezifferten Baß ausführen konnten.

Wenn diese Schüler imstande waren, einen unbezifferten Baß auszuführen, so stellt sich die Frage nach den Gründen für die Unterschiedlichkeit der Bezifferung Bachscher Continuoostimmen. Warum sind manche Sätze voll beziffert, manche nur zum Teil, und manche gar nicht? Dies mag auf die jeweilige Fertigkeit der verschiedenen Spieler zugeschnitten sein, oder auch unterschiedliche Probemöglichkeiten widerspiegeln. Waren etwa manche Rezitative beziffert, um die Ausführung zu erleichtern, weil sie ohne vorangehende Probe aufgeführt wurden? Waren bestimmte großangelegte Chorsätze mit Rücksicht auf eine begrenzte Zeit zum Proben beziffert, und um eine sicherere Leitung zu garantieren? Waren einige Arien unbeziffert, weil sie nur eine kleine Zahl von – erfahrenen – Musikern erforderten, genügend Zeit zum Einstudieren ließen und so dem Spieler des Tasteninstrumentes eine ausreichende Vorbereitung auf seinen Part ermöglichten? Unter dieser Voraussetzung könnten die unbezifferten Arien (einschließlich der Arien mit obligatem Violoncello piccolo in den Kantaten BWV 180, 41, 85 und 175) wie auch die bezifferten Arien von einem fortgeschrittenen Schüler gespielt worden sein. Bach selbst hätte in diesen Arien nach Belieben die Partie der Violine, der Bratsche oder des Violoncello piccolo übernehmen können.

⁴⁰ Vgl. H.-J. Schulze, *Zur Frage des Doppelaccompaniments* ..., BJ 1987, S. 173 f.

⁴¹ Dok I, Nr. 57.

⁴² Ebenda, Nr. 15.

⁴³ Vgl. Dok II, Nr. 324; und A. Dürr, *Zur Entstehungsgeschichte der Klaviersuiten von Johann Sebastian Bach, I*, in: BachQJ XIII, 1982, No. 4, hier S. 9.

b) Zur Möglichkeit, daß Bach das Violoncello piccolo in seinen Kantaten gespielt hat

Wäre es denkbar, daß Bach seine Kantaten zuweilen mit der Violine leitete? Mit tüchtigen Spielern dieses Instruments scheint Bach nicht gerade verwöhnt gewesen zu sein. In seiner Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig aus dem Jahre 1730 schrieb er, daß er „die 2de Violin meistens ... (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern habe bestellen müssen“. Später findet sich eine merkwürdige Unklarheit: Bach schreibt „Der Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen bestehet aus ... 3 KunstGeigern ...“,⁴⁴ nennt jedoch nur zwei Violinspieler mit Namen (Herrn Rother und Herrn Beyer). Freilich kann das nicht heißen, daß Bach selbst als dritter Kunstgeiger in Erscheinung getreten wäre. Eine neue Rolle hätte es für ihn freilich nicht bedeutet, denn 1703 war er wahrscheinlich als Geiger Mitglied der Hofkapelle in Weimar. Überdies war es Tradition, daß Kantoren auch Geige spielten. Nach Spitta haben viele Kantoren zum Dirigieren die Violine verwendet, um notfalls den Sängern helfend an die Seite treten zu können.⁴⁵

Wenn Bach von Zeit zu Zeit in seinen Kantaten Violine gespielt haben sollte, so hätte es sich dabei nicht nur um ein wirkungsvolles Mittel zur Leitung der Aufführung gehandelt, sondern auch um die Verstärkung einer sonst schwachbesetzten Violin- oder Vokalstimme oder sogar eine Gelegenheit zur Darbietung eines besonders inspirierten Violinobligatos. Auf diese Weise hätte er zudem besonders effektiv die beschränkte Probenzeit ausnutzen können.

Unter den noch vorhandenen Kantatenstimmen gibt es vier Beispiele von Obligati für Violoncelli piccoli, die Bestandteile der Violino-I-Stimmen sind. Wenn Bach selbst diese Violinstimmen gespielt haben sollte, so hätte er auch den Part des Violoncello piccolo obligato übernehmen können. Georg Gottfried Wagner, der 1726 von Bach als „fertig auf der Violin, Violoncello und anderen Instrumenten“⁴⁶ beschrieben wurde, wird als Bachs Violoncello-piccolo-Spieler in Erwägung gezogen. Jedoch kann dieser bei entsprechenden Wiederaufführungen in den dreißiger Jahren nicht mitwirkend haben, da er Leipzig bereits gegen Ende des Jahres 1726 verlassen hatte.

Zu denken wäre auch an Heinrich Christian Beyer, der als „Kunstgeiger“ in Leipzig zwischen 1706 und 1748 nachzuweisen ist und von Bach in seiner Eingabe von 1730 namentlich erwähnt wird. Vielleicht war es dieser Beyer, von dem eine Sonata für das Violoncello piccolo 1762 in Breitkopfs Musikalienkatalog erscheint. Denkbar ist jedoch, daß der maßgebliche Spieler des Violoncello piccolo Bach selbst war.

4. Die Sechste Suite für Violoncello solo – ein Höhepunkt in Bachs Schaffen für das Violoncello piccolo?

Auf seine sechste Violoncellosuite in D-Dur (BWV 1012) hat Bach unverkennbar viel Sorgfalt verwandt. Sie ist weiter entwickelt als die übrigen fünf Suiten. An Ausdrucksgehalt stehen die Allemande und die Sarabande keinem Satz in den

⁴⁴ Dok I, S. 61.

⁴⁵ Spitta II, S. 156.

⁴⁶ Dok I, Nr. 15.

übrigen fünf Suiten nach, und die technischen Anforderungen an den Spieler sind durchweg ebenso hoch wie die der schwersten Sätze des Zyklus. Aus diesem Grunde kann die sechste Suite nicht Bachs ersten Versuch einer Komposition für ein ungewohntes Instrument dargestellt haben. Allem Anschein nach war das am besten geeignete Instrument für diese Suite Bachs Violoncello piccolo in Bratschengröße.

Die früheste sicher datierbare Verwendung eines fünfsaitigen Violoncello piccolo erfolgte in der Kantate BWV 115, die am 5. November 1724 erstmals erklang. Von Oktober 1724 bis Mai 1725 hat Bach wahrscheinlich zehn Kantaten mit Violoncello-piccolo-Obligato komponiert; von denen vier ein fünfsaitiges Instrument erfordern. In dieser kurzen Zeitspanne von nur sieben Monaten muß Bach das Violoncello piccolo gründlich kennengelernt haben. Sollte die D-Dur-Suite für Violoncello solo erst nach diesen Kantaten komponiert worden sein, wäre das bislang angenommene Entstehungsdatum entsprechend zu revidieren.

a) Zur Datierung der Suite D-Dur BWV 1012

Anna Magdalena Bachs Gruppierung der Violin- und Violoncello-Soli als „Pars 1“ und „Pars 2“ folgt offenbar Bachs Aufschrift „Libro 1“ auf den Violinsoli (1720 beziehungsweise (wie zu vermuten ist) „Libro 2“ auf seiner verlorengegangenen Handschrift der Violoncellosuiten. Demgemäß muß Bach während seiner Köthener Jahre mit der Zusammenstellung seiner Violoncellosuiten zumindest begonnen haben. Es steht jedoch nicht fest, ob Bach diese Arbeit in Köthen auch beendete, denn die ältesten erhaltenen Handschriften sind nicht vor 1726–1728 anzusetzen. Johann Peter Kellners Manuskript ist Anfang 1726 oder 1727 datiert worden, das von Anna Magdalena Bach auf möglicherweise 1727 oder 1728.⁴⁷

Rudolf Eller hat darauf hingewiesen, daß Bach zur Vollendung eines Vorhabens oftmals Jahre benötigte.⁴⁸ Nach Alfred Dürr hat Bach die ersten vier seiner Französischen Suiten in Köthen, die fünfte und sechste jedoch in Leipzig geschrieben (Nr. 5 1724/25, Nr. 6 1725).⁴⁹ In ähnlicher Weise wurden von den Sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019 die ersten fünf vermutlich in Köthen komponiert, die sechste erst später, wohl 1725 in Leipzig.⁵⁰ Denkbar wäre also, daß ähnliches auch bei seinen Violoncellosuiten der Fall war, daß diese zwar in Köthen begonnen, aber erst in Leipzig beendet worden sind. Darüber hinaus wäre zu fragen, ob Bach tatsächlich nur fünf seiner Violoncellosuiten in Köthen geschrieben hätte, oder aber die jetzt bekannte sechste Suite eine früher komponierte verdrängt haben könnte. Da Bach seine regelmäßige Kantatenkomposition im Mai 1725 unterbrach, könnte er Zeit zur Niederschrift der uns jetzt bekannten sechsten Suite gewonnen haben.

⁴⁷ Zu Kellners Abschrift vgl. R. Stinson, *Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz*, BJ 1992, hier S. 62. Zu A. M. Bachs Kopie vgl. NBA VI/2 Krit. Bericht, S. 12, 14 und 15.

⁴⁸ R. Eller, *Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre*, in: *Bach-Studien*. 5., Leipzig 1975, S. 12.

⁴⁹ NBA V/8 Krit. Bericht, S. 72.

⁵⁰ NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 142.

b) Die Brauchbarkeit eines Violoncellos von Bratschengröße

Für die Annahme, daß die sechste Suite für ein Violoncello piccolo von Bratschengröße bestimmt sein könnte (also ein Violoncello piccolo oder eine Viola pomposa), sprechen folgende Gründe.

- (1) Die sechste Suite steht in viel höherer Tonlage als bei einem fünfsaitigen, etwa 60–70 cm großen Violoncello zu erwarten wäre. Der höchste Ton ist hier g'' im Unterschied zu dem für ein Violoncello dieses Typs üblichen c'' , das etwa die *Ricercare* von Degli'Antonii (1687) belegen. Mit dem Violoncello piccolo überschritt Bach nicht das d'' (so in BWV 139) bei einem vermutlich vier-saitigen Instrument in der Stimmung $G\ d\ a\ e'$ beziehungsweise das c'' (so in BWV 115) bei einem vermutlich fünfsaitigen Instrument.
- (2) Die höchste Saite der sechsten Suite ist auf e' gestimmt, während für das fünfsaitige 60–70 cm große Violoncello die für ein größeres Instrument übliche Stimmung d' als angemessen galt. Diese tiefere Stimmung wurde 1780 von Laborde⁵¹ rückblickend empfohlen, und wird auch durch entsprechende Angaben im *Ricercare* Nr. 9 (1689) von Domenico Gabrielli belegt.
- (3) Am Anfang ihrer Abschrift der sechsten Suite hat Anna Magdalena Bach fünf Noten eingetragen, um die erforderliche Stimmung anzugeben. Die oberen vier dieser Noten sind mit einer Klammer verbunden, was sich als Hinweis auf den Übergang von der früheren viersaitigen Form des Instrumentes (mit G als tiefstem Ton) zu der späteren fünfsaitigen mit einer die bisherige Besaitung erweiternden fünften Saite deuten ließe. Eine derartige Unterscheidung wäre unnötig gewesen, wenn des Werk für das längst etablierte 60–70 cm große fünfsaitige Violoncello gedacht gewesen wäre.
- (4) Im sechsten Takt der Sarabande benötigt der erste Akkord eine so ungewöhnlich weite Fingerspannung der linken Hand, daß er sich auf einem Instrument von mehr als Bratschengröße nicht spielen läßt.
- (5) Kellners Ausdruck „Viola de Basso“ auf der Titelseite seiner Suitenabschrift könnte darauf hindeuten, daß ein Violoncello von Bratschengröße benutzt worden ist. Ein ähnlicher Ausdruck wurde nach Spitta in einem Verzeichnis der Arnstädter Hofkapelle von 1690 für die größte der drei unterschiedlich großen Bratschen verwendet.⁵²
- (6) Der Ausdruck „Violoncello“ ist von Bach vermutlich schon in den Kantaten BWV 71 und 199 für ein Instrument von Bratschengröße benutzt worden, desgleichen von John Christopher Pepusch,⁵³ und vielleicht auch von Benedetto Marcello. Dagegen ist es schwierig festzustellen, ob jemand von Bachs Cellisten ein 60–70 cm großes fünfsaitiges Violoncello gespielt hat. Kein Bachsches Werk erfordert eindeutig ein solches Instrument und für einen Zusammenhang eines solchen Instruments mit Bachs Aufführungen gibt es bis jetzt keinerlei Nachweis.

⁵¹ Abschnitt Violoncello, in: *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, Paris 1780, S. 309.

⁵² Spitta I, S. 166f.

⁵³ G. Strahle (Fußnote 29), S. 410.

5. Der Breitkopf-Katalog von 1762: Verbleib der Quellen von dort verzeichneten Werken für Violoncello piccolo

Der Breitkopf Katalog (Teil II) von 1762 enthält in der Abteilung *VIOLONCELLO PICCOLO, ó VIOLONCELLO DA BRACCIA* 13 Notenbände:⁵⁴ (1) 14 Sonaten für *Violoncello piccolo col Basso*, neun davon anonym, die anderen von Beyer, Schachhofer, Foerster, Speer und Graun; (2) zwei Trios, das erste für *Violonc. picc. Violino e Basso* (anonym), und das zweite für 2 *Violonc. picc. coll Basso* von Tartini; (3) drei Quartette, zwei für *Violonc. picc. Fl. Violin coll Basso* (eines anonym, das andere von Hering) und eines für *Violonc. picc. Flaut. Violin. coll Basso* (anonym); (4) 22 Konzerte für *Violonc. picc. conc. 2 viol. Viola e Basso*, von denen 11 anonym sind, die anderen von Foerster, Riedel, Goerner, Graun, Schwalbe, Rondinelli und Wiedner stammen. Derselbe Katalog enthält in seiner Abteilung *VIOLA DA GAMBA* vier Sonaten für *I V. d. G. I Violonc. picc. e Cembalo* von Reichenhauer.⁵⁵

a) Zur Identität der Komponisten

Über die Identität von Speer, Tartini, Förster, Görner und Wiedner dürfte kein Zweifel bestehen, weil sie entweder sehr bekannt waren, oder weil keine anderen Komponisten mit diesen Namen nachzuweisen sind. Christoph Förster (1693–1745) war Kammermusiker und Konzertmeister in Rudolstadt und Merseburg. An anderen Stellen dieses Katalogs ist unzweifelhaft er gemeint. Johann Gottlieb Görner (1697–1778) war Organist in Leipzig und ein langjähriger Mitarbeiter Bachs. Auch Johann Gottlieb Wiedner (um 1714 bis 1783) war Organist in Leipzig. Mit Hering ist vielleicht Gottfried Hering gemeint, der in Dresden im ausgehenden 17. Jahrhundert als Geiger und Bratschist nachzuweisen ist. Schachhofer könnte Schwachhofer gewesen sein, ein Mainzer Cellist im 18. Jahrhundert.⁵⁶

Bei drei Komponisten ist die Identität nicht zweifelsfrei festzustellen: Bei Graun kann es sich entweder um Karl Heinrich Graun (1701–1759) aus Dresden, Braunschweig und Berlin handeln, oder um Johann Gottlieb Graun (1703–1771) aus Dresden, Merseburg und Berlin; Beyer wäre entweder Johann Samuel Beyer (1669–1744), der Kantor in Freiberg/Sa. war, oder der bereits erwähnte Leipziger Kunstgeiger Heinrich Christian Beyer. Bei Riedel wäre vor allem an Georg Riedel (1676–1738), Kantor in Königsberg, zu denken oder auch an den Cellisten Riedel, der 1725 Köthen besuchte,⁵⁷ möglicherweise aus Schlesien kam und 1727 nach St. Petersburg wechselte.⁵⁸

Keines der genannten Werke konnte bis jetzt identifiziert werden. Wahrscheinlich ist nicht alles ursprünglich für Violoncello piccolo bestimmt gewesen, zum Teil einfach deshalb, weil die Stimmung (mit der obersten Saite auf e) die Einrichtung von

⁵⁴ *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti ... chi si trovano in manuscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. Parte IIda*, 1762, S. 44–47 (Reprint New York 1966, Sp. 76–79).

⁵⁵ Ebenda, S. 48 bzw. Sp. 80.

⁵⁶ Zu Schwachhofer vgl. Van Der Straeten (Fußnote 17), S. 212.

⁵⁷ Vgl. F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 154.

⁵⁸ Van Der Straeten (Fußnote 17), S. 179.

Violin- wie auch Violoncellowerken für das Violoncello piccolo erleichterte. Es ist deshalb denkbar, daß ein Geiger zuerst zu ihm bereits bekannten Violinwerken griff, wenn er erstmals das Spiel auf einem Violoncello piccolo versuchte. Dies könnte den Ursprung der Violoncello-piccolo-Stücke von Speer, Tartini und vielleicht auch einigen anderen Komponisten erklären. Beispielsweise sind von Tartini 35 Sonaten für zwei Violinen und Basso continuo bekannt, von denen einige bereits im 18. Jahrhundert gedruckt wurden; eines dieser Stücke könnte die Grundlage für Tartinis Trio für zwei Violoncelli piccoli mit Baß gebildet haben.

b) Zur Herkunft der Sammlung

Nimmt man an, daß die gesamte von Breitkopf angebotene Violoncello-piccolo-Musik aus einer einzigen Quelle stammt, so lassen sich einige weiterführende Beobachtungen anstellen: (1) Viele Kompositionen sind anonym überliefert; (2) Einige Komponisten waren kaum bekannt; (3) alle Werke lagen lediglich handschriftlich vor; und (4) alle waren für ein ungewöhnliches Instrument komponiert. Demnach handelt es sich weniger um ein attraktives Verkaufsangebot als vielmehr um ein Repertoire für den langjährigen Eigengebrauch, das erst nach dem Tode des Besitzers zur Verfügung stand. Wie in anderen Fällen hat Breitkopf die Materialien offenbar zum Weiterverkauf erstanden. Bemerkenswert ist weiter, daß viele der hier erwähnten Komponisten aus Sachsen stammten, daß ein Werk zwei Violoncelli piccoli erfordert und vier weitere für Viola da Gamba und Violoncello piccolo bestimmt sind.

Für einen solchen Notenbestand kommen verschiedene Ursprungsorte in Frage, doch spricht die größte Wahrscheinlichkeit für den Hof von Anhalt-Köthen. Für eine derartige Hypothese gibt es viele Gründe: (1) Abgesehen von Bach selbst, der wahrscheinlich zwei Violoncelli piccoli besaß, war nach gegenwärtiger Kenntnis allein der Köthener Hof im Besitz von zwei solcher Instrumente. (2) Christian Ferdinand Abel, Mitglied der Hofkapelle, und vielleicht auch Fürst Leopold von Anhalt-Köthen spielten Gambe. (3) Als Kammermusiker spielte Abel neben seinem Hauptinstrument möglicherweise auch Violine. Dies hätte das Spiel des Violoncello piccolo begünstigt, da dessen Stimmung und Spielhaltung derjenigen der Violine ähnlich sind. (4) Breitkopf benutzt in seinem Katalog vier Schlüssel für das Violoncello piccolo: Violin-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel. Abel dürfte mit all diesen vertraut gewesen sein, wenn er sowohl Violine als auch Gambe spielte: ein auf Violine oder Violoncello spezialisierter Musiker wäre in weniger Schlüsseln bewandert gewesen. (5) Abel und Fürst Leopold waren offensichtlich mit Bach befreundet, und dieser pflegte seine Beziehungen zu Köthen noch Jahre nach seiner Übersiedelung nach Leipzig. Hierdurch war in Köthen ausreichende Anregung für eine Beschäftigung mit dem Violoncello piccolo gegeben. Vielleicht hat Abel Leipzig des öfteren besucht und in Bachs Passionen und anderen Werken den Gambenpart übernommen. Möglicherweise waren zur Osterzeit Abels Musikerdienste am reformierten Köthener Hof nicht gefragt, so daß er Zeit und Gelegenheit zu Reisen nach Leipzig fand. (6) Abel starb Anfang April 1761, ein Jahr vor der Veröffentlichung des Breitkopf-Katalogs. Dies war eine günstige Zeitspanne für den Ankauf seiner Noten durch Breitkopf und die Aufnahme derselben in dessen Katalog. (7) Bemerkenswert ist auch die Ähnlichkeit der Notenbibliothek, die 1785 von Johann Christian Krüger, dem Konzertmeister des Köthener

Hofes,⁵⁹ hinterlassen worden ist, mit der Breitkopfschen Sammlung für Violoncello piccolo. Krügers Sammlung umfaßte neben anonymen Werken Kompositionen von Görner, Wiedner, Förster und Graun. (8) Schließlich ist der Besuch des Violoncellisten Riedel am Köthener Hof im Jahre 1725 zu erwähnen.

6. Die noch vorhandenen Violoncelli piccoli

a) Die Violoncelli piccoli von Johann Christian Hoffmann

Für fünf von Hoffmanns Violoncelli piccoli beziehungsweise Viole pompose liegen glücklicherweise Messungen vor, zumal drei Instrumente in letzter Zeit verschwunden sind. Ich habe eigenhändig die beiden noch erreichbaren Instrumente überprüft, Nr. 1445 im Museum des Brüsseler Conservatoire de Musique und Nr. 918 im Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig.⁶⁰ Eine Kopie des Brüsseler Instruments ist für mich auf Grund von gründlichen Messungen und vielen Photographien gebaut worden.⁶¹ Das Leipziger Instrument Nr. 918 ist modernisiert worden, doch war es mittels genauer Analyse möglich, das Instrument in seiner ursprünglichen Form auf dem Papier zu rekonstruieren.⁶² In gleicher Weise könnten zwei weitere Instrumente (der Sammlung Wilfer beziehungsweise Universität Leipzig Nr. 919) in ihrer ursprünglichen Form rekonstruiert werden, denn beide waren wahrscheinlich unverändert erhalten. Dies ist allerdings nur begrenzt möglich, da beide Instrumente heute verschwunden sind.

Alle Hoffmannschen Violoncelli piccoli unterscheiden sich deutlich voneinander, weisen jedoch auch Gemeinsamkeiten auf. Bei allen fünf Instrumenten gleicht die Länge des Korpus etwa derjenigen einer großen Bratsche, jedoch mit längerem Hals (und entsprechend größerer Saitenlänge). Mit Ausnahme des Instruments der Sammlung Wilfer übertrifft die Zargenhöhe stets diejenige der Bratsche (siehe Illustration, S. 81). So beträgt die Länge des Korpus bei Leipzig Nr. 918 (D), Brüssel (E), und der Stainer-Viola (G) 45,5 cm (D), 45 cm (E) beziehungsweise 46,6 cm (G), die Länge der schwingenden Saite beträgt bei (D) (rekonstruiert) 42,8 cm, bei (E) 42,5 cm und bei (G) etwa 38,3 cm, während die Zargenhöhe bei (D) 8,0–8,3 cm, bei (E) (deutlich abgestuft) 6,0 bis 7,0 cm und bei (G) 4,1 cm ausmacht. Das klassische Bratschenvorbild hat Hoffmann durch Verwendung eines längeren Halses und eines tieferen Korpus in einer Art weiterentwickelt, die die Gestalt immer noch elegant und subtil beläßt, wie es von

⁵⁹ R. Bunge (Fußnote 31), S. 33.

⁶⁰ Ich danke Dr. René Meyer (Brüssel) und Dr. Winfried Schrammek (Leipzig) für den Zugang zu ihren Instrumenten in ihren Museen. Möglicherweise handelt es sich bei dem Leipziger Instrument Nr. 918 um das Hoffmannsche Violoncello piccolo des Köthener Hofes, denn das darin stehende Datum 1732 ähnelt mehr der Zahl „1731“. In einem Brief an den Autor (11. 9. 1997) stellt Dr. Eszter Fontana fest, daß dieses Datum ursprünglich „1731“ lautete und nachträglich in „1732“ geändert worden ist. Ich danke Frau Dr. Fontana für diese Bestätigung meiner Annahme.

⁶¹ Kopie von John Ferwerda, Melbourne 1984. Ihm gebührt mein Dank für seine beachtliche Mühe und Geschicklichkeit, die zu einem Instrument von hoher Qualität geführt haben.

⁶² Die Position der Wirbellöcher zeigt, daß ursprünglich fünf Wirbel vorhanden waren (nicht vier, wie behauptet).

einem (mit einem Hoftitel geehrten) Geigenbaumeister seines Ranges auch zu erwarten ist.

Da das Violoncello piccolo einen langen Hals aufweist, sind die hohen Töne für die linke Hand leicht erreichbar (siehe Illustration: o – o mit der weitest ausgreifenden Spannung vom Daumen hinter dem Hals bis zur Spitze des längsten Fingers). Der längere Hals kommt auch der tieferen Stimmung der längeren Saiten entgegen, und das tiefe Korpus begünstigt die Tonqualität der tiefsten Töne. Jedoch reicht die Größe des fünfsaitigen Violoncello piccolo nur eben gerade für die tiefste Saite. Auf meinem eigenen Violoncello piccolo (einer Kopie) kann die fünfte Saite (C) nicht im Forte gespielt werden. Am besten klingen die oberen drei Saiten (d, a, e') mit ihrer idealen Verbindung von Kraft, Tonreichtum und Süße. Es überrascht, daß Hoffmann kein größeres Instrument gebaut hat. Dies hätte der tiefsten (C-)Saite mehr Volumen gegeben, die optimale Tonqualität der höheren Saiten dagegen nicht erheblich beeinträchtigt. Der triftigste Grund für seine Beschränkung der Größe ist, daß nur so die Haltung des Instruments unter dem Kinn ermöglicht wird.

Die Möglichkeit, alle fünf Instrumente in dieser Haltung (unter dem Kinn) zu spielen, steht fest. Wahrscheinlich konnten die größeren Instrumente (Leipzig Nr. 918 und 919) mit Hilfe eines Bandes auch vor der Brust gehalten werden, wie Peter Liersch gezeigt hat.⁶³ Dies deckt sich mit der Spielweise, die Hiller für die Viola pomposa beschreibt. Hiller charakterisierte die Viola pomposa als Begleitinstrument;⁶⁴ Begleitstimmen zu spielen erscheint als passend für die etwas größeren Exemplare, nicht zuletzt weil sie, wie anzunehmen ist, in der Tiefe etwas besser klangen. Die etwas kleineren Violoncelli piccoli Leipzig Nr. 917 (viersaitig), Brüssel Nr. 1445 und das Instrument der Sammlung Wilfers wurden möglicherweise für die Ausführung von Obligatostimmen bevorzugt, da sie bequemer unter dem Kinn gehalten werden konnten. Desgleichen eignet sich ein kleineres Instrument für die Aufführung der sechsten Violoncello-Suite. Ich stellte fest, daß für mein Violoncello piccolo unter dem Kinn ein sicherer Sitz zu erreichen war, was bei Brusthaltung auch bei Verwendung eines Bandes nicht gelang. Um komplizierte Werke wie die sechste Suite und die Obligato-Partien der Kantaten zu spielen, ist es von grundlegender Wichtigkeit, eine sichere Haltung des Instruments zu erzielen.

Während der 1970er Jahre hat Ulrich Koch sein von Hunger gebautes Violoncello piccolo sowohl im Konzert als auch bei Tonaufnahmen gespielt.⁶⁵ In jüngerer Zeit spielte Richard Hornung meine Hoffmann-Kopie. Beide Musiker halten das Instrument unter dem Kinn, haben auch eindeutig bewiesen, daß das Spiel auf Violoncello piccolo beziehungsweise Viola pomposa nicht nur möglich ist, sondern auch in Bereiche des Virtuosen und Expressiven vordringen kann.

⁶³ P. Liersch, *Anmerkungen zu Violino piccolo und Violoncello piccolo. Mitteilungen zu einigen erhaltenen Instrumenten*, in: *Zu Fragen des Instrumentariums in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Blankenburg/Harz 1983 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 19), S. 20–29, hier S. 25.

⁶⁴ Dok III, Nr. 731.

⁶⁵ Sammartini, *Concerto in C major for Viola Pomposa and String Orchestra*. Vox Turnabout TV-S 34574, 1972; und J. S. Bach, *Suite for Viola Pomposa (BWV 1012)*, Vox Turnabout TV-S 34430.

b) Fünfsaitige Violoncelli piccoli von anderen Geigenbauern

Hier beschränke ich die Verzeichnung erhaltener Exemplare auf Instrumente, die folgende Eigenschaften besitzen:

- (1) Eine Korpuslänge wie die einer großen Bratsche (etwa 45 bis 48 cm);
- (2) einen längeren Hals und ein tieferes Korpus als bei der Bratsche;
- (3) ursprüngliche Bestimmung für fünf Saiten; und
- (4) Herkunft aus dem 18. Jahrhundert.⁶⁶

Diese Merkmale habe ich nur bei folgenden fünf Instrumenten gefunden:

- (1) dem Johann Christian Hassert zugeschriebenen (nachgewiesen um 1728, Eisenach),⁶⁷
- (2) dem von Samuel Hunger (1684–1758, Borstendorf/Erzgeb.),⁶⁸
- (3) dem von Johann Traugott Mosch (1736–1781, Borstendorf),⁶⁹
- (4) dem anonymen Instrument im Bachhaus Eisenach (sächsisch oder böhmisch) und vielleicht noch
- (5) einem ebenfalls anonymen Instrument im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (böhmisch, zweite Hälfte des 18. oder erste Hälfte des 19. Jahrhunderts).

Violoncelli piccoli mit vier Saiten sind in dieses Verzeichnis nicht aufgenommen worden, da sie nicht in gleicher Weise eindeutig identifiziert werden können. Zusammen mit den Breitkopf-Katalog aufgeführten Werken für Violoncello piccolo und den Abhandlungen über das Instrument unter seinem anderen Namen – „Viola pomposa“ – deuten die erhaltenen Violoncelli piccoli darauf hin, daß das fünfsaitige Violoncello piccolo hauptsächlich ein sächsisch-thüringisches Instrument war, dessen Ursprung auf Johann Sebastian Bach und Johann Christian Hoffmann zurückzuführen ist.

⁶⁶ Drüner schließt auch eine Viola pomposa (mit fünf Saiten) mit dem Zettel A. *Poluska* 1753 ein. Nach Herbert Heyde ist dies aber ein französisches Instrument aus der Zeit nach 1860. Vgl. H. Heyde, *Historische Musikinstrumente des Händel-Hauses*, Halle 1983, S. 95, Nr. 247.

⁶⁷ Genève, Musée d'Instruments Anciens de Musique, Nr. IM 55. Ich danke Elisa Isolde Clerc herzlich für die Mitteilung von Einzelheiten über dieses Instrument.

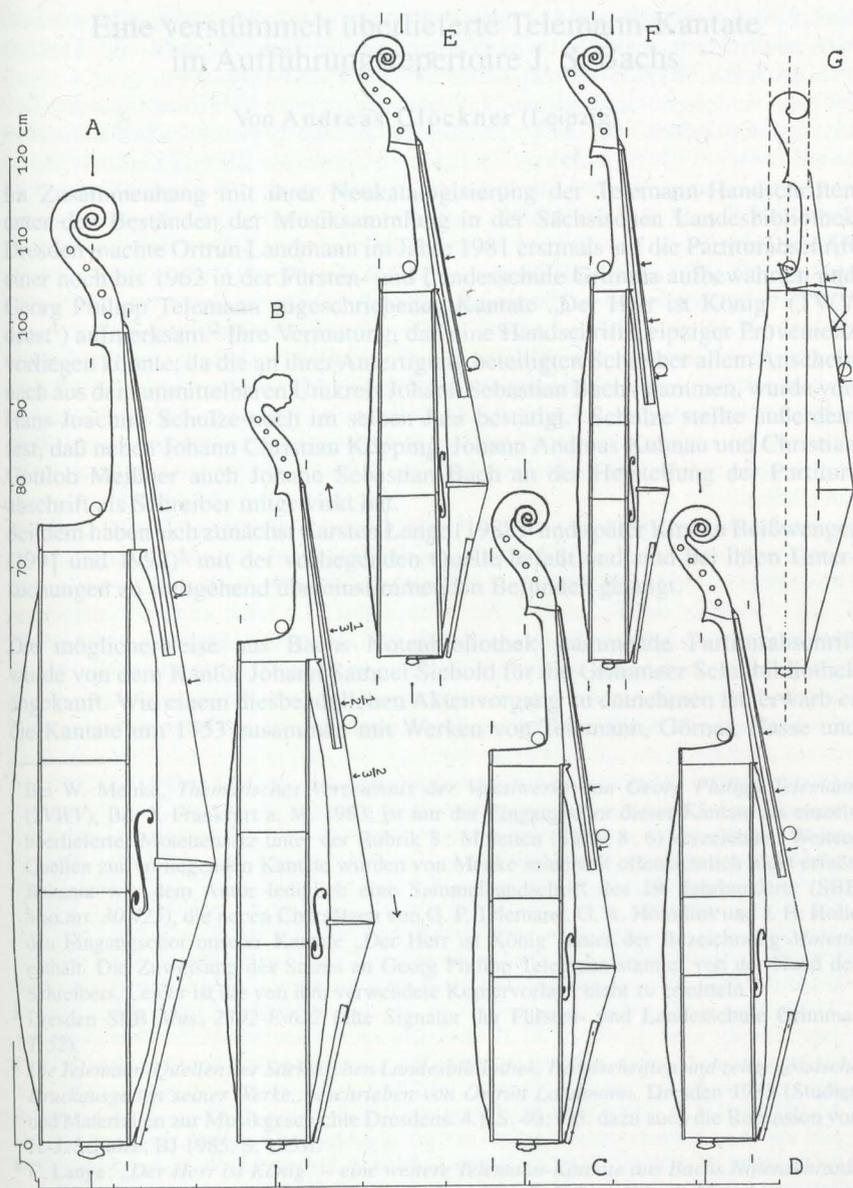
⁶⁸ Im Besitz von Ulrich Koch.

⁶⁹ Universität Leipzig Nr. 921.

⁷⁰ Im Besitz des Autors, mit dem handschriftlichen Vermerk „Jacob Steiner ...“; nicht im Originalzustand.

⁷¹ Besitz Dolmetsch, Horniman Museum, London; nicht im Originalzustand.

⁷² Nach Lichtbildern und Maßen von W. Senn und K. Roy, *Jakob Stainer*, Frankfurt/M. 1986, Nr. A2.



Violoncelli (J. Stainer): (A) 4-saitig, 1647;⁷⁰ (B) 5-saitig, o. J.⁷¹ Violoncelli piccoli/Viole pompose (J. C. Hoffmann) 5-saitig: (C) 1732 und (D) 1741 (Leipzig Nr. 919 und 918); (E) o.J. (Brüssel Nr. 1445); (F) 1732 (in Sammlung Wilfers). Viola (groß), (J. Stainer), (G) 1649.⁷² Alle Instrumente sind in ihrer ursprünglichen Gestalt gezeichnet.