

Michel Marpert
Vogteistr. 11
88250 Weingarten
michel.marpert@petitereprise.de

Exposé eines Dissertationsvorhabens

Arbeitstitel:

Zur Genealogie des Violoncellos von den Anfängen bis 1750

Inhalt

1	Kurzdarstellung	2
2	Einleitung	2
3	Aktueller Forschungsstand	3
3.1	Textquellen bis 1800 (Primärquellen)	3
3.2	Textquellen nach 1800 (Sekundärquellen).....	8
3.2.1	Bücher und Monografien	8
4	Eigene Untersuchungen	18
4.1	Überlegungen zu Notenquellen	18
4.2	Überlegungen zu Bildquellen.....	22
5	Zusammenfassung der vorliegenden Befunde	26
6	Diskussion, Fragestellung und Methodik.....	27
	Quellen	32
	Abbildungsverzeichnis.....	38

1 Kurzdarstellung

Die musikwissenschaftliche Darstellung der Geschichte des Violoncellos ist bis heute unvollständig und widersprüchlich. Geigenbässe entstanden mit der Entstehung der Geigen und sind seit Anfang des 16. Jahrhunderts, zunächst mit drei, bald mit vier, fünf oder auch sechs Saiten beschrieben. Es gibt wenige Angaben zur Spielhaltung; 1556 wird eine Schulterhaltung beschrieben; zur Entstehungszeit des Begriffs *Violoncello* in Bologna um 1680 wird für Italien die Schulterhaltung und ein diatonischer Fingersatz, für Frankreich die Kniehaltung angegeben. Die damals in Norditalien gebauten Violoncelli entsprechen der heute üblichen Größe, und die virtuose Violoncellomusik dieser Zeit ist diatonisch und in Schulterhaltung nicht spielbar. Andererseits gibt es Bildquellen, die Musiker mit solchen Instrumenten in Schulterhaltung zeigen. Textquellen aus Deutschland im 18. Jahrhundert lassen auf eine Schulterhaltung für das Continuo neben der Kniehaltung schließen, aber organologische oder ikonografische Belege hierzu sind kaum vorhanden. Ziel der geplanten Dissertation ist, in Abstimmung der unterschiedlichen Originalquellen Informationen zu gewinnen, die dazu beitragen, ein differenziertes, schlüssiges Bild der Entstehung und des Gebrauchs der verschiedenen Spielarten des Violoncellos von den Anfängen bis 1750 nachzuzeichnen.

2 Einleitung

Das Violoncello ist ohne Frage eines der wichtigen Orchesterinstrumente. Obwohl es zu einer Zeit entstand, in der aus den Traktaten umfassende Informationen über mancherlei musiktheoretische und musikpraktische Fragen vorhanden sind, bleibt seine Entstehungsgeschichte immer noch in weiten Teilen im Dunkeln.

Wie Bettina Hoffmann in ihrem in der Festschrift zum Symposium *Tage Alter Musik* in Herne 2002 erschienenen Artikel '*Viola*' – *Gambe, Bratsche oder Cello*¹ erläutert, war die Benennung von Instrumenten um 1700 eher arbiträr als konsequent. Ob Musik mit *Violoncello*, *Viola (da Gamba)* oder einem der anderen Worte bezeichnet wurde, die damals für Streichinstrumente in Tenor-Basslage vorkamen, sagt nicht unbedingt etwas darüber aus, welches Instrument (aus heutiger Sicht) damit gemeint war.

Die gängige Fachliteratur über Streichinstrumente (und Violoncelli im Besonderen) der letzten hundert Jahre spiegelt diesen Sachverhalt insofern wider, als die Autoren zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, was die Frühgeschichte dieser Instrumente angeht.²

¹ Hoffmann, Bettina: '*Viola*' – *Gambe, Bratsche oder Cello?* in: *Viola da Gamba und Viola da Braccio*, München 2006.

² Vgl. Prinz, Ulrich: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Stuttgart 2005, S.599 – 600; Sackmann, Dominik: *Triumph des Geistes über die Materie*, Stuttgart 2008, S. 53 – 58; Vanscheeuwijck,

In den letzten Jahrzehnten gab es eine beachtliche Zahl von Veröffentlichungen, die Teilaspekte der Thematik beleuchten und Quellen einbeziehen, die zuvor nicht rezipiert worden waren. Trotzdem bleibt über weite Strecken ungeklärt, welche Art Instrumente und welche Spielhaltung im Verlauf der frühen Entwicklung des Violoncellos bezüglich Ort und Zeitpunkt üblich waren. Die projektierte Arbeit soll durch eine Untersuchung der verschiedenen Quellen zu einer Klärung der offenen Fragen beitragen.

Quellen, die bis zum Jahr 1800 entstanden sind, werden als Primärquellen gehandhabt. Bis zu dieser Zeit besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass ihr Autor noch direkten Kontakt zu Personen haben konnte, die zu der Zeit gelebt haben, die für die Fragestellung dieser Arbeit besonders relevant ist, nämlich ca. bis zum Jahr 1700. Quellen nach diesem Datum werden als Sekundärquellen bezeichnet.

3 Aktueller Forschungsstand

3.1 Textquellen bis 1800 (Primärquellen)

Eine erste Erwähnung der Geigeninstrumente findet sich 1511 bei Sebastian Virdung.³ Dieser beschreibt Geigen als Instrumente zum Tanz, auf der Straße.⁴ Wie in der 21 Jahre späteren Abhandlung *Musica instrumentalis teutsch* von Martin Agricola⁵ ähneln die abgebildeten ‚Geigen‘ eher gebundenen Fideln, bei Agricola in vier verschiedenen Größen (Diskant, Alt, Tenor, Bass), dreisaitig und mit der Stimmung *Fcg*, *cgd'* und *gd'a'*. Agricola bildet auch *kleine Geigen* ab, in Rebecform, ohne Bünde, ebenfalls dreisaitig und ohne explizite Angabe der Stimmung. Keine Angaben finden sich bei beiden Autoren zur Haltung der Instrumente.

Ebenfalls 1532 erschien in Nürnberg der Band *Musica Teusch, auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen* von Hans Gerle.⁶ In diesem Text wird die Stimmung des ebenfalls viersaitigen Geigenbasses *CGda* angegeben, nicht aber seine Spielhaltung.⁷

Auch im italienischen Traktat *Scintille di musica* von Giovanni Maria Lafranco sind dreisaitige Violinen, benannt als *Violette da arco*, und ein viersaitiges Bassinstrument erwähnt. Die Instrumente würden in Quinten gestimmt, der Stimmton ist nicht angegeben.⁸ Es werden auch Violen beschrieben, benannt als *Violoni da tasti* (gebundene große Geigen); sie unterschieden sich von den Lauten lediglich

Marc: *Sulle tracce del violoncello, Barocco Padano* 7, Como 2012, S. 111 – 144; Sanguineti, Alessandro: *Da Spalla or da Gamba? The Early Cello in Northern Italian Repertoire, 1650–95*, *Galpin Society Journal* LXIX (2016).

³ Virdung, Sebastian: *Musica getutscht und ausgezogen*, Basel 1511.

⁴ Ebd., Digitalisat S. 18 f.

⁵ Agricola, Martin: *Musica instrumentalis teutsch*, Wittenberg 1532.

⁶ Gerle, Hans: *Musica Teusch, auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen*, Nürnberg 1532.

⁷ Ebd., S. 82.

⁸ La Franco, Giovanni Maria: *Scintille di musica*, Brescia 1533 S. 137.

dadurch, dass sie einhörig, die Lauten aber zweichörig seien.⁹

Erste Angaben zur Spielhaltung finden sich bei Jambe de Fer.¹⁰ Hier wird erstmals auch ein Unterschied des praktischen Gebrauchs genauer konkretisiert: Die Violen würden von „Edelmänner[n], Händlern und anderen Menschen von Sitte“¹¹ gespielt, die Geigen von Personen, „die damit ihren Lebensunterhalt verdienen“¹². Die Violen würden „nach unten“ und „zwischen den Beinen“, die Geigen „mit dem Arm“ gehalten; die Geigen würden in Quinten gestimmt, sie seien „leichter zu stimmen, weil die Quinte dem Ohr feiner tönt als die Quarte“¹³. Zur Haltung des Geigenbasses schreibt Jambe de Fer:

„[...] der Bass ist wegen seines Gewichts ziemlich schwer zu tragen, und deshalb wird er mit einem kleinen Haken in einem Eisenring oder etwas Ähnlichem gehalten, der am Boden dieses Instruments befestigt ist, so dass er den Spieler nicht behindert.“¹⁴

An welcher Stelle der Eisenring am Boden befestigt ist, und ob das Instrument horizontal oder vertikal getragen wird, ist in dieser Quelle nicht erwähnt.

Das umfangreiche Werk *Syntagma musicum* von Michael Praetorius¹⁵ enthält Beschreibungen¹⁶ und Bilder¹⁷, die Geigeninstrumente in der heute bekannten Form zeigen. Diese erscheinen in Diskant-, Tenor- und Bassgröße; weiterhin ist eine fünfsaitige *Bas-Geig de bracio* mit kurzem Stachel abgebildet. Praetorius gibt für die Bass-Violine die zwei Stimmungen *CGda* und *Fcgd'* und für den *Gross-Quint-Bass FCGda* an.¹⁸ Der Fingersatz sei der Entscheidung des Musikers überlassen, und auch die Nase könne er zu Hilfe nehmen.¹⁹

Marin Mersenne veröffentlichte 1636 in Paris die *Harmonie universelle*.²⁰ Der Titel weist auf einen naturphilosophischen Hintergrund hin; die zahlreichen Beispiele physikalischer Gegebenheiten in der Musik dienen im Grunde als Belege der grundsätzlichen Idee einer immanenten, in die Stofflichkeit der Natur eingewebten Sinnhaftigkeit der Musik.

Mersenne favorisiert die Geige gegenüber der mit Bündeln versehenen Gambe; die 24 Violons du Roy seien „das Charmanteste, das je gehört wurde“²¹. Er vermerkt die Geige in fünf verschiedenen Größen; die Stimmung der drei mittleren Instrumente, der *Taille*, der *Cinquiesme Partie* und der *Haute-Contre*,

⁹ Ebd., S. 141.

¹⁰ Jambe de Fer, Philibert: *Epitome musical des tons, sons et accordz*, Lyon 1556.

¹¹ Ebd., S. 62; alle Übersetzungen M. M.

¹² Ebd., S. 63.

¹³ Ebd., S. 63.

¹⁴ Ebd., S. 63.

¹⁵ Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, Wittenberg und Wolfenbüttel 1615.

¹⁶ Ebd., Bd. II S. 43 – 46.

¹⁷ Ebd., Bd. II Abb. XXI.

¹⁸ Ebd., Bd. II S. 26.

¹⁹ Ebd., Bd. II S. 44.

²⁰ Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle*, Paris 1636.

²¹ Ebd., Bd. III S. 177.

sei gleich.²² Die *Basse de Violon* steht bei Mersenne auf B.²³

Athanasius Kircher gibt in *Musurgia universalis*²⁴ verschiedene Geigen an; das Bassinstrument steht auf dem Grundton *G*, ist viersaitig und in Quinten gestimmt.²⁵

In England veröffentlichte John Playford das Werk *Introduction to the Skill of Musick*. Hier wird für die *Bass-Geige* die Stimmung *CGda* angegeben.²⁶

Ebenfalls in England werden 1659 silber-umsponnene Darmsaiten erwähnt.²⁷

Bei Arresti findet sich 1665 erstmals auf einer Partitur das Wort *Violoncello*.²⁸

Bartolomeo Bismantova gibt 1677²⁹ einen Fingersatz für den Geigenbass an, der dem Violinenfingersatz entspricht (diatonisch, ein Finger pro Tonschritt).³⁰ Das Bassinstrument, das er mit *Violoncello da spalla* bezeichnet, ist hier *DGda* gestimmt; alternativ erwähnt er *CGda*.³¹

Der Gambist Jean Rousseau schreibt zur gleichen Zeit zu Beginn seiner *Traité de la Viole*³², der Geigenbass würde in Italien, im Gegensatz zu Frankreich, „auf dem Arm“ gespielt, so dass das, was in Frankreich oben sei, in Italien die Unterseite des Instruments bilde.³³

Im *Dictionnaire de Musique* von Sébastien Brossard³⁴ findet sich unter dem Lemma *Violoncelle*: „Das ist einfach unsere Quinte de Violon, oder eine kleine Basse de Violon, mit fünf oder sechs Saiten“³⁵. Im Lemma *Violone* wird dieser als oktavierender Kontrabass beschrieben.³⁶ Es gibt einen Eintrag *Bassetto*, das sei „unsere Quinte oder unsere Basse de Violon“; die Italiener hätten diesen Begriff geschaffen, um einen Unterschied zu machen zu „dem, was wir beim Wort *Violone* erklären werden“³⁷. Die Verkleinerungsform *Bassetto* bezieht sich also bei Brossard auf den Kontrabass.

²² Ebd., Bd. III S. 180.

²³ Ebd., Bd. IV S. 179.

²⁴ Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis*, Rom 1650.

²⁵ Ebd., Bd. 6 S. 486 f.

²⁶ Playford, John: *Introduction to the Skill of Musick*, London 1655, S. 55.

²⁷ Hartlib Samuel: *Ephmerides*, o.O. 1659, Signatur 28/8/4B, <dhi.ac.uk/hartlib/context> (Zugriff am 18.12.2017).

²⁸ Arresti, Giulio Cesare: *12 Sonate a 2 e a tre, Con la parte del Violoncello beneplacito Op. 4*, Venedig 1665.

²⁹ Bismantova, Bartolomeo: *Compendio musicale*, Ferrara 1677, <hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP500785-PMLP510627-Bismantova_%E2%80%94Compendio_Musicale_1677.pdf.> (Zugriff 28.12.2017).

³⁰ Ebd., S. 119.

³¹ Ebd., S. 119.

³² Rousseau, Jean: *Traité de la Viole*, Paris 1687.

³³ Ebd., S. 9.

³⁴ Brossard, Sébastien de: *Dictionnaire de Musique*, 3. Auflage Amsterdam ca. 1708.

³⁵ Ebd., S. 247.

³⁶ Ebd., S. 247 f.

³⁷ Ebd., S. 12.

In einem Traktat von Zaccaria Tevo ist der Begriff ‚Viola‘ für einen Geigenbass angegeben.³⁸

Johann Gottfried Walther schreibt im Werk *Praecepta der Musicalischen Composition*³⁹ folgendes:

„Violoncello, ist ein Italiaenisches einer Violadigamba nicht ungleiches Bass-Instrument, wird fast tractiret wie eine Violin, neml. es wird mit der lincken Hand theils gehalten, und die Griffe formiret, theils aber wird es wegen der Schwere an des Rockes Knopff gehanget und durch die rechte Hand mit einem Bogen gestrichen. Wird gestimmt wie eine Viola“⁴⁰.

Diese Angabe eines in *da spalla*-Haltung gespielten Geigen-Bassinstruments ist auch in nachfolgenden deutschsprachigen Quellen des frühen 18. Jahrhunderts zu finden, so etwa 1713 bei Johann Mattheson im *Neu-eröffneten Orchestre*⁴¹:

„Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen/ in Vergleichung der grösseren/ mit 5 auch wol 6 Sayten/ worauff man mit leichter Arbeit als auff den grossen Maschinen allerhand geschwinde Sachen/ Variationes und Mannieren machen kan/ insbesondere hat die Viola die Spala, oder Schulter-Viole einen grossen Effect bey dem Accompagnement, weil sie starck durchschneiden/ und die Tohne rein exprimiren kan. Ein Bass kann nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestiget/ und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen/ hat also nichts/ daß seinen Resonantz im geringsten auffhält oder verhindert“⁴².

Dieser Text gibt differenzierte Auskünfte: Mattheson benennt drei verschiedene Formen kleiner Bass-Geigen, mit 5 oder 6 Saiten und aufgrund ihrer kleineren Größe für virtuoses Spiel besser geeignet. Eine der drei Bauformen, die *Viola di Spala*, sei für die Begleitung klanglich besonders geeignet, und diese werde *da braccio* gespielt. Ob dies auch für die anderen beiden Instrumente so ist, wird im Text nicht ausgeführt.

Im Musiklexikon von Ephraim Chambers⁴³ wird die *Bass-Viol* angegeben, „ein Musikinstrument, von der selben Form wie die Geige, aber viel größer“⁴⁴. Sie werde genauso gespielt, nämlich mit einem Bogen; sie habe Saiten und 8 Bünde im Halbtonabstand.⁴⁵ Es wird auf das Lemma *Violin* verwiesen, wo er schreibt: „Das Violoncello der Italiener ist in der Tat unsere Quintgeige, nämlich eine kleine Bassgeige mit fünf oder sechs Saiten“⁴⁶.

Wenige Jahre später findet sich in *Museum Musicum Theoretico-Practicum* von Joseph Maier⁴⁷ ein

³⁸ Tevo, Zaccaria: *Il musico testore*, Venedig 1706, S. 360.

³⁹ Walther, Johann Gottfried: *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar 1708.

⁴⁰ Ebd., S. 56.

⁴¹ Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.

⁴² Ebd., S. 285.

⁴³ Chambers, Ephraim: *Cyclopaedia*, London 1728.

⁴⁴ Ebd., Bd. I, S. 89.

⁴⁵ Ebd., Bd. I, S. 89.

⁴⁶ Ebd., Bd. II, S. 307.

⁴⁷ Maier, Joseph F: *Museum Musicum Theoretico-Practicum das ist: Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Musiksaal*, Schwäbisch-Hall 1732.

Text, der an Mattheson angelehnt ist, aber weitere Differenzierung bietet:

„Der hervorragende Violoncello die Bassa Viola und Viola di Spala Ital. sind kleine Baß-Geigen/ in Vergleichung der grösseren/ gemeinlich mit starken Saiten bezogen/ worauf man mit leichter Arbeit/ als auf denen grossen Maschinen allerhand geschwinde Sachen/ Variationes und Manieren machen kan; Insbesondere hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viola einen grossen Effect bey dem Accompagnement, weil sie stark durchschneiden/ und die Töne rein exprimieren kan. Ein Baß kan nimmer distincter und deutlicher heraus gebracht werden/ als auf diesem Instrument. Es wird mit einem Band an der Brust befestiget/ und gleichsam auf die rechte Schulter geworffen/ von vielen aber wird sie zwischen beeden Beinen gehalten. Die Application samt den Noten und Buchstaben ist folgende:“⁴⁸.

Es folgt eine C-Dur-Tonleiter, die durchweg mit dem Geigenfingersatz 1 – 2 – 3 gespielt werden soll.

Unklar ist, worauf sich „sie“ bezieht, welche in *da gamba*-Haltung gespielt wird, denn eine Bezeichnung *di Spala* für ein Instrument in Kniehaltung scheint widersprüchlich. Offensichtlich kam für verschiedene Geigenbässe sowohl Knie- als auch Schulterhaltung vor.

In Frankreich veröffentlichte Michel Corrette die erste bekannte Violoncelloschule.⁴⁹ Corrette gibt Kniehaltung, eine Stimmung *CGda* und einen Fingersatz an, der eine Mischung aus Geigen- und Gambenfingersatz darstellt, und alternativ einen chromatischen Gambenfingersatz, an den sich aber „die, die Geige spielten [...], fast gar nicht gewöhnen“ könnten“,⁵⁰ und der ein „gotisches Überbleibsel der großen Geigenbässe auf *g*“ sei, die in keinem Land mehr gebraucht würden; diesen Fingersatz „der Alten kann man nur für die falsche Quinte [den Tritonus] verwenden: denn in allen anderen Fällen hält er nur auf, wenn man ihn bei schnellen Läufen benutzt“⁵¹.

Im *Musikalischen Lexicon* von Johann Gottfried Walther⁵² schreibt dieser wiederum in Anlehnung an Mattheson und in verkürzter Formulierung:

„Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala (ital.) sind kleine Baß-Geigen, in Vergleichung der grösseren, mit 5, wohl auch 6 Saiten, worauf man mit leichter Arbeit als auf den grossen Maschinen allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Manieren machen kan; insbesondere hat die Viola di Spala, oder Schulter-Violen einen grossen Effect bey dem Accompagnement, weil sie stark durchschneiden und die Töne rein exprimieren kan“⁵³.

Auch Johann Philipp Eisel formuliert 1738 ähnlich wie Mattheson:

„Von dem Violoncello, Bassa Viola und Viola die Spala. Wir wollen alle drey in eine Brühe werffen: Denn alles dreye sind kleine Bass-Geigen, auf welchen man mit leichter Art als auf dem grossen Violon allerhand geschwinde Sachen, Manieren, Variationes und dergleichen machen kan“⁵⁴.

⁴⁸ Ebd., S. 79.

⁴⁹ Corrette, Michel: *Méthode théorique et pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle*, Paris 1741.

⁵⁰ Ebd., S. 14 u. S. 42.

⁵¹ Ebd., S. 43.

⁵² Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

⁵³ Ebd., S. 637.

⁵⁴ Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos oder der sich selbst informirende Musicus*, Erfurt 1738, S. 44.

Eisel erläutert von den dreien nur zwei, die *Viola di Spala* in Schulterhaltung, und die *Bassa Viola*, ohne Angabe einer Haltung; im Folgenden geht er nur noch auf die Saitenzahl des Violoncellos (meist vier, manchmal fünf und gelegentlich sechs) und den Fingersatz (wie auf der Geige) ein.⁵⁵

Leopold Mozart erwähnt in seinem *Versuch einer gründlichen Violinschule* auch das Violoncello und vermerkt lapidar: „Vor Zeiten hatte es 5 Seyten; itzt geigt man es nur mit vieren“⁵⁶. Weiter unten, bei Erwähnung der *Gamba*, ergänzt er: „Heut zu Tage wird auch das Violoncell zwischen die Beine genommen, und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen“⁵⁷.

Johann Samuel Petri schreibt zum gleichen Thema:

„Der Stachel, der ehemals unten im Violoncello steckte, ist darum nicht mehr Mode, weil man in der Positur, wie man an demselben steht, nicht übersezen [Lagenwechsel ausführen] kan, welches doch heut zu Tage sehr oft nothwendig ist. Daher findet man den Stachel jetzt nur noch bey den Kunstpfeiferjungen, welche bloß als Ripienisten gebraucht werden, und vom Uebersezen noch keinen Gebrauch zu machen wissen. (Und würde sich denn für einen solchen Burschen schicken, zu sitzen, wenn die Gesellen bey andern Instrumenten stehn müssen?) Das wäre wohl wider den Schlendrian“⁵⁸.

Die beiden letztgenannten Quellen geben also eine Haltung anders als zwischen den Beinen an, die nun nicht mehr üblich sei. Mozart gibt nicht an, wie das Instrument zuvor gehalten wurde; Petri erwähnt eine Haltung im Stehen und mit Stachel.

Adlung hingegen setzt 1758 das Violoncello mit der ‚Viola da Spala‘ gleich⁵⁹, und auch in der zweiten Auflage von 1783 ist diese Formulierung unverändert zu lesen.⁶⁰

Charles Burney beschreibt in seinem *Tagebuch* die Bogenhaltung der Violoncellisten in Padova: „Es ist merkwürdig, dass Antonio und alle hiesigen Violonschellspieler den Bogen nach der alten Art halten, mit der Hand am Haare und dem Daumen am Holze, wie bey dem Gambenspieler noch geschieht“⁶¹.

Sowohl Gerber⁶² als auch Forkel⁶³ geben Johann Sebastian Bach als Erfinder der *Viola Pomposa* an, eines fünfsaitigen, wie ein Violoncello gestimmten Instruments in Schulterhaltung, welches jedoch nach seiner Beschreibung der vorgenannten *Viola di Spala* gleicht. Hiller bemerkt, Bachs Schüler Pisendel habe Franz Benda auf der *Viola Pomposa* begleitet.⁶⁴

⁵⁵ Ebd., S. 45 f.

⁵⁶ Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 3.

⁵⁷ Ebd., S. 3.

⁵⁸ Petri, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782, S. 415 f.

⁵⁹ Adlung, Jacob: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Teil I S. 599.

⁶⁰ Adlung, Jacob: *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Zweyte Auflage besorgt von Johann Adam Hiller, Dresden 1783, Teil I S. 721.

⁶¹ Burney, Charles: *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* Bd. 1, Hamburg 1772, S. 99.

⁶² Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* Bd. 1, Leipzig 1790, S. 90.

⁶³ Forkel, Nikolaus: *Musikalischer Almanach*, Leipzig, Bd. 1, 1782, S. 34 f.

⁶⁴ Hiller, Johann Adam: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* Leipzig 1784, S. 45.

3.2 Textquellen nach 1800 (Sekundärquellen)

3.2.1 Bücher und Monografien

Eine erste neuere Darstellung der Geschichte des Violoncellos, die Monografie *Das Violoncell und seine Geschichte* von Wilhelm Josef von Wasielewski, erschien 1880 in Leipzig.⁶⁵ Wasielewski leitet, trotz Zugangs zu einigen Primärquellen, vieles aus der Musik her; seine Schilderung der Entstehung des Violoncellos entspricht nicht dem heutigen Wissensstand.

Ein im 19. Jahrhundert erschienenenes Fachbuch des Geigenbaus enthält Angaben über Größenverhältnisse der Geigeninstrumente.⁶⁶ Die bezüglich der Tonhöhe und in Bezug auf die Violine adäquate Größe der Viola betrage für die Gesamtlänge 54 cm und für die die Saitenmensur 49,5 cm, während die übliche Größe der Bratsche nur 39 cm bzw. 37,7 cm beträgt.⁶⁷ Für das Violoncello gibt der Autor 108 cm vs. 75 cm bzw. 99 cm vs. 70 cm an; allerdings werde der kleinere Korpus hier durch eine größere Halslänge weitgehend kompensiert.⁶⁸

Von Geigenbauern der Familie Hill erschien ein grundlegendes Buch über Antonio Stradivari.⁶⁹ Stradivari habe seine Bratschen generell kleiner als bis dato üblich gebaut, eine Veränderung, die damals kaum, später jedoch wegen der besseren Spielbarkeit allgemein aufgegriffen worden sei, als die Möglichkeiten virtuosen Spiels vor dem volleren Klang eines größeren Instruments Vorrang bekommen hätten.⁷⁰ Auch Stradivaris Violoncelli seien grundsätzlich kleiner als die Instrumente frühere Geigenbauer konstruiert worden. Als sich die Saitenmensur der Bassgambe angeglichen hatte, habe das Violoncello seine Erfolgsgeschichte beginnen können.⁷¹

Auch das Vorhandensein eines Lochs in der Decke, um ein Band darin zu befestigen, wird von den Autoren erwähnt; Instrumente, die nicht aus Italien stammten, seien oft mit solch einem Loch versehen worden, um sie italienisch erscheinen zu lassen.⁷² Als Zweck dafür wird vermutet, dass die Celli für Prozessionen in den Kirchen, die „der größte Patron der Geigenbauer“⁷³ gewesen sind, vermittels eines Bandes um die Schulter daran aufgehängt („suspended“⁷⁴) worden sind.

⁶⁵ Wasielewski, Wilhelm Josef von: *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1880.

⁶⁶ Apian-Bennwitz, Paul Otto: *Die Geige, der Geigenbau und die Bogenverfertigung*, Weimar 1892, Reprint der Erstausgabe, Egweil o.J.

⁶⁷ Ebd., S. 336.

⁶⁸ Ebd., S. 339 f.

⁶⁹ Hill, W. Henry/ Hill, Arthur F./ Hill, Alfred E.: *Antonio Stradivari His Life and Work*, London 1902, Reprint New York 1963.

⁷⁰ Ebd., S. 103.

⁷¹ Ebd., S. 113.

⁷² Ebd., S. 110.

⁷³ Ebd., S. 110.

⁷⁴ Ebd., S. 110.

Ebenfalls von den Brüdern Hill verfasst wurde Buch über den Geigenbauer Maggini.⁷⁵ Die Autoren vermuten anhand der beiden bekannten, nicht datierten Violoncelli, dass Maggini Form und Größe des Violoncellos erstmals festgelegt haben könnte.⁷⁶

Einige Jahre später folgte in England ein grundlegendes Werk über das Instrument: *History of the Violoncello, the Viol da Gamba and their Precursors and collateral Instruments* von Edmund van der Straeten.⁷⁷ Dieser Autor bezieht sich in seinem Vorwort auf Wasielewski, dessen kleinen Band er „aus Wissbegierde mit Enthusiasmus“⁷⁸ rezipiert habe. Seine ursprüngliche Idee einer englischen Ausgabe dieses Buchs habe er aufgegeben, weil er sich im Besitz einer solchen Fülle zusätzlicher Quellen sah, dass es ihm angebracht erschien, ein eigenes Werk auf den Weg zu bringen.⁷⁹ Dieser Aufgabe widmete er sich mit großer Akribie, und die gut 700 Seiten seines zweibändigen Œuvre zeugen von wissenschaftlicher Arbeit und großem Impetus. Im Gegensatz zu Wasielewski, der die Fakten oft mit einer gewissen Verwunderung und Fremdheit aufzählt, sind diese hier gewichtet, interpretiert und in einen aktuellen Kontext gestellt.

Der Autor vollzieht die Entstehungsgeschichte verschiedener Streichinstrumente – ausgehend von Fideln, Gamben und Violininstrumenten und mehr oder weniger bekannten antiken oder volkstümlichen Instrumenten – detailliert nach und datiert die Entstehung des Violoncellos in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, beginnend mit Domenico Gabrielli. Die Entstehungsgeschichte des Cellos sei jedoch „in Mysterien gehüllt“⁸⁰, und vieles, was überliefert wurde, gehöre ins Land der „Fabeln und Märchen“⁸¹. Mit Bezug auf Abbé Tardieu geht er davon aus, dass ein fünfsaitiges neben dem viersaitigen Instrument als „experimentelle Variation“⁸² existiere und bildet ein solches Instrument, „in possession of Mr. Galpin“⁸³, ab. Van der Straeten vermutet für die sechste Solosuite von Bach die *Viola Pomposa* und äußert sich cursorisch über Bachs Kantaten mit *Violoncello Piccolo*, stellt diese aber nicht in den Kontext der Entwicklung des Violoncellos.⁸⁴

Fritz Zobeley hat sich in einer Monografie mit den Musikalien des Grafen von Schönborn am Schloss Wiesentheid befasst und die nach dessen Tod 1754 hinterlassenen Musikinstrumente aus dem

⁷⁵ Hill, William Ebsworth/ Hill, William/ Hill, Arthur/ Hill, Alfred: Gio: Paolo Maggini His Life and his Work, London 1892.

⁷⁶ Ebd., S. 67.

⁷⁷ Straeten, Edmund van der: *History of the Violoncello, the Viol da Gamba and their Precursors and collateral Instruments*, 1914.

⁷⁸ Ebd., S. v.

⁷⁹ Ebd., S. vi.

⁸⁰ Ebd., S. 121.

⁸¹ Ebd., S. 121.

⁸² Ebd., S. 122.

⁸³ Ebd., S. 122 f.

⁸⁴ Ebd., S. 116.

historischen Inventar aufgelistet.⁸⁵ Neben Anderem sind neun Violoncelli, zwei „große Violon“⁸⁶ und eine Viola da Gamba benannt worden; 1758 hat eine Nachprüfung ergeben, dass es noch zwei weitere Musikinstrumente gibt. Die Instrumente sind, mit Ausnahme einer Bratsche, verschollen, und im Buch wird auch nicht weiter erläutert, was sich hinter der Instrumentenbezeichnung ‚Violoncello‘ verbirgt; diese organologischen Quellen sind nicht mehr zugänglich.

1973 erschien in Italien ein Buch über das Violoncello, *Il violoncello* von Lauro Malusi.⁸⁷ Obwohl natursprachlich Italiener, bezieht dieser nur wenige italienische Quellen ein und füllt Lücken in der Geschichte des Instruments mit Interpretationen, die nicht gesondert kenntlich gemacht werden. Bismantova, Mattheson und Walther finden bei ihm keine Erwähnung; die sechste Solosuite schreibt er der *Viola Pomposa* zu, äußert aber Zweifel, ob die sonoren Basstöne dieser Musik auf einem Instrument in *da braccio*-Haltung zum Klingen gebracht werden können.⁸⁸

Stephen Bonta veröffentlichte 1977 eine Arbeit, die die Saitenherstellung in Beziehung zum Aufkommen des Violoncellos setzt.⁸⁹ Bonta vermerkt für die Entstehung des Instruments drei Faktoren, die entscheidend wichtig sind: Die Abmessungen des menschlichen Körpers (ein Instrument muss spielbar sein), die Korpusgröße (Korpusresonanz, Resonanz des eingeschlossenen Luftkörpers und Stimmlage müssen in einem angemessenen Verhältnis zueinander stehen) und das Saitenmaterial (umspinnene Saiten, wie sie nach 1660 in Norditalien aufkamen, bieten zuverlässigere Ansprache und Intonation bei gleicher Länge und könnten deshalb auch kürzer ausfallen).⁹⁰ Die notwendige Saitenlänge (tiefer wie hoher) Instrumente sei insofern determiniert, könne aber durch Saiten höherer Dichte reduziert, die Instrumente mit kleinerer Saitenmensur gebaut werden. So habe die Produktion umspinnener Saiten, womöglich in Bologna, letztlich die Entwicklung des Violoncellos maßgeblich vorangebracht.⁹¹

1982 erschien von William Pleeth das Buch *Cello* mit einem Kapitel über die Geschichte des Instruments, verfasst von der Barockcellistin Nona Pyron.⁹² In diesem Kapitel, das sich auch kritisch mit neueren Quellen auseinandersetzt, wird konstatiert, Geigenbässe als *da braccio*-Instrumente seien wegen ihrer Zugehörigkeit zu den Violinen neben der Kniehaltung in Armhaltung gespielt worden⁹³;

⁸⁵ Zobeley, Fritz: Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege, Würzburg 1949.

⁸⁶ Ebd., S. 71.

⁸⁷ Malusi, Lauro: *Il Violoncello*, Milano 1973.

⁸⁸ Ebd., S. 28.

⁸⁹ Bonta, Stephen: *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* American Musical Society 3 (1977) S. 64–99, <earlybass.com/wpcontent/themes/publication/images/from_violone_to_violoncello_a_question_of_strings.pdf> (Zugriff am 18.12.2017).

⁹⁰ Ebd., S. 15 – 16.

⁹¹ Ebd., S. 19.

⁹² Pleeth, William: *Cello*, London 1982, Reprint 1992 S. 208 – 268.

⁹³ Ebd., S. 218.

die *Viola da Spalla* stellt die Autorin in die gleiche Tradition.⁹⁴

Der Barockcellist und Musikwissenschaftler Marc Vanscheeuwijck hat mehrere Veröffentlichungen über das Violoncello herausgegeben. In einer 1995 erschienenen Arbeit finden sich Darstellungen des Musiklebens an der Kirche San Petronio in Bologna im Barock.⁹⁵ In einer Arbeit von 1996 fasst er die wesentlichen Fakten (und zugrundeliegenden Primärquellen) zusammen, die ihm zu diesem Zeitpunkt bekannt waren.⁹⁶

Samantha Owens hat 1995 eine Dissertation über die Württembergische Hofkapelle in Stuttgart verfasst.⁹⁷ Sie belegt aus den Archivalien der Kapelle nach 1701 ein Nebeneinander verschieden benannter Bassgeigen (Violone, Französischer Bass, Violoncello), die möglicherweise verschiedenen Bauformen entsprechen, und versucht, diese zu klassifizieren.⁹⁸ Der erste ‚Violoncellist‘ der Hofkapelle, Rubini, kam 1701 aus Italien nach Stuttgart.⁹⁹ Im Inventar von 1718 sind „2 Hand *Gamba* u: 1 *Viola du Gamba*“ verzeichnet¹⁰⁰, und die Autorin diskutiert für das erste der beiden Instrumente ein kleines Violoncello in Schulterhaltung, aber auch alternativ eine Bratsche, die die Basslinie spielte; sie fand Belege, dass alle Musiker, die für dieses Instrument erwähnt sind, Violine oder Viola d’amore spielten.¹⁰¹

1996 veröffentlichten Winfried Pape und Wolfgang Boettcher in deutscher Sprache ein weiteres grundlegendes Buch zum Violoncello.¹⁰² Dort findet sich eine Aufstellung heute erhaltener früher Instrumente seit 1590, die aber sämtlich umgebaut und verkleinert worden seien.¹⁰³ Im Zusammenhang mit der entsprechenden Musik von Johann Sebastian Bach stellen die Autoren die *Viola Pomposa* in einen Sinnzusammenhang mit der *Viola da Spalla*, und in diesem Zusammenhang erwähnen sie auch das spieltechnische Problem der Armhaltung eines großen Bassinstruments (insbesondere mit großer Zargenhöhe), welches ihnen kaum lösbar erscheint.

Musikgeschichtlich orientiert ist ein Buch über den Verwandten des Violoncellos, der Gambe, von Annette Otterstedt¹⁰⁴, die detailliert und mit Quellenbelegen aufzeigt, dass auch die Entwicklung

⁹⁴ Ebd. S. 219.

⁹⁵ Vanscheeuwijck, Marc: Musical Performance at San Petronio in Bologna: a Brief History, Performance Practice Review Vol. 8 No.1 (1995), <scholarship.claremont.edu/ppr/vol8/iss1/7/> (Zugriff am 18.12.2017).

⁹⁶ Vanscheeuwijck, Marc: The Baroque Cello and its Performance, Performance Practice Review Vol. 9 No.1 (1996), <scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7/> (Zugriff am 18.12.2017).

⁹⁷ Owens, Samantha Kim: The Württemberg Hofkapelle c. 1680 – 1721, Diss. Wellington 1995.

⁹⁸ Ebd., S. 165 – 182.

⁹⁹ Ebd., S. 23.

¹⁰⁰ Ebd., S. 202.

¹⁰¹ Ebd., S. 203 – 208.

¹⁰² Pape, Winfried/ Boettcher, Wolfgang: Das Violoncello, Mainz 1996.

¹⁰³ Ebd., S. 18 ff.

¹⁰⁴ Otterstedt, Annette: Die Gambe, Kassel 1994.

dieses dem Violoncello nah verwandten Instruments in den europäischen Ländern diskontinuierlich verlief.

Nicole Schwindt veröffentlichte 1996 eine Untersuchung über Musiker der Münchner Hofkapelle, die, in einer detailreichen Buchillustration von Hans Mielich dargestellt, in einem von Albrecht V. in Auftrag gegebenen Kodex enthalten sind.¹⁰⁵ Schwindt geht systematisch vor, untersucht das Bild im Rahmen einer kunsthistorischen Bildanalyse und ordnet die Ergebnisse in einen weiter gespannten musikhistorischen Kontext ein. Neben zahlreichen anderen Instrumenten sind hier fünf Streichinstrumente abgebildet, und zwar vier Geigen in Diskant- bis Tenor- und eine Gambe in Kontrabassgröße. Das Tenorinstrument wird in *da braccio*-Haltung vor der Brust gespielt; anhand Größenvergleichs mit anderen Instrumenten schließt die Autorin auf eine Länge von ca. 55 cm und widerspricht damit der andernorts geäußerten Hypothese, es handle sich um ein Bassinstrument. Interessant ist in diesem Zusammenhang die frühe Darstellung von Geigen im höfischen Kontext, das Fehlen eines regelrechten Basses (das Bassinstrument entspricht nach seiner Größe einem Instrument unterhalb der Basslage) und die Substitution des tiefen Streichinstruments im Geigenconsort mit einer Gambe.¹⁰⁶

Gregory Barnett veröffentlichte 1998 einen Artikel¹⁰⁷, in dem er Belege für eine Horizontalhaltung zu Entstehungszeit und -ort des Instruments in Bologna angibt, und der eine Diskussion anstieß, die heute noch anhält. Ausgehend von der Erwähnung eines Instruments *da Spalla* bei Bismantova und Tevo und in den deutschen Quellen bringt er Bildbelege, u.a. aus den *Insignia degli Anziani Consoli*¹⁰⁸, einer Archivquelle zu Organen der Verwaltung von Bologna zwischen 1530 und 1796 mit zweimonatlichen Berichten und Zeichnungen über Ereignisse der betreffenden Zeit. Auf manchen dieser Zeichnungen sind horizontal gehaltene große Geigenbässe abgebildet. Als Erklärung für die Verwendung horizontal gehaltener Instrumente führt er zum einen den Gedanken an, die Bässe könnten wegen ihrer Zugehörigkeit zur Geigenfamilie ähnlich wie die kleineren Instrumente gehalten worden sein, zum anderen die Möglichkeit, mit dieser Haltung auch auf Prozessionen und Serenaden zu spielen.¹⁰⁹ Seiner Ansicht nach sprechen die Textbelege für alternative Spielweisen – *da gamba* und *da spalla* – auf denselben Instrumenten mit Anleihen aus der Technik der Violinen einerseits und der Violen andererseits.¹¹⁰

¹⁰⁵ Schwindt, Nicole: Hans Mielichs bildliche Darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570, *Acta Musicologica* Vol. 68, Fasc. 1 (1996), S. 48 – 85.

¹⁰⁶ Ebd., S. 52 f.

¹⁰⁷ Barnett, Gregory: The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era, *The American Musical Instrument Society Journal* 24, (1998), S. 81 – 106.

¹⁰⁸ Ebd., S. 98 f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 101 – 102.

¹¹⁰ Ebd., S. 104 – 105.

Im Jahr 2000 erschien von David W. Jones ein Buch über englische Barockmusik im 18. Jahrhundert.¹¹¹ Der Autor belegt aus Originalquellen das frühe Auftreten des Violoncellos in England in unterschiedlichen Bezeichnungen ab 1701 und die parallele Verwendung von *Bass Violin*, *Violoncello* und *Bass Viol* für dasselbe Instrument.

Johannes Beulertz verfasste 2001 eine Dissertation über Musik am Hof zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg.¹¹² Im 1741 angelegten Inventar der Musikinstrumente ist dort, neben zwei Violoncelli, eine *Viola Pomposa* vermerkt¹¹³; alle drei Instrumente werden in einem späteren Inventar von 1773 nicht mehr erwähnt.¹¹⁴

Brenda Neece veröffentlichte 2003 einen Artikel zum Violoncello in England.¹¹⁵ Neben Untersuchungen über die verschiedenartigen Bezeichnungen des Instruments beschreibt sie organologische Quellen für eine ca. 3 cm kürzere Gesamtlänge von Anbeginn bis 1730 von nicht durch Umbau verkleinerten Instrumenten, wie sie auch von Talbot¹¹⁶ und North¹¹⁷ angegeben wird. Sie hinterfragt die in früheren Artikeln formulierte Überlegung, dass für tiefere Instrumente aus Gründen der Saitenlänge größere Mensuren gebraucht würden, weil die Verhältnisse mit niedrigerem, tiefer positioniertem Steg unterschiedlich zu den heutigen seien. Dies gelte auch für die Stimmung auf *B*; eine Stimmung auf *C* werde erstmals 1625 beschrieben; eine Beziehung zwischen Stimmtone und Instrumentengröße seien fraglich; aus den Originalquellen gebe es für England hierzu keine Belege.¹¹⁸

2004 erschien ein Artikel von Alessandra Bonomo über Bilder in der Chiesa di San Zaccaria in Venedig, darunter die Beschreibung eines Bildes von Andrea Celesti, auf dem ein Musiker mit großem Geigenbass in Schulterhaltung abgebildet ist¹¹⁹; es werden Querverweise zu Musikerlisten aus den Archiven von San Marco gezogen.

2005 erschien eine Monografie von John Spitzer und Neal Zaslow, in welcher, durch Primärquellen belegt, einen Gesamtüberblick über die Entwicklung orchestraler Aufführungsstrukturen in Europa gegeben, die Frage einer horizontalen Spielhaltung jedoch nicht angeschnitten wird.¹²⁰

¹¹¹ Jones, David Wyn: *Music in Eighteenth-Century Britain*, Burlington 2000.

¹¹² Beulertz, Johannes: *Musik am Hofe zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg*, Diss. Dortmund 2001.

¹¹³ Ebd., Bd. I S. 23.

¹¹⁴ Ebd. Bd. II S. 529.

¹¹⁵ Neece, Brenda: *The Cello in Britain: A Technical and Social History*, *The Galpin Society Journal* 56 (Juni 2003), S. 77 – 115.

¹¹⁶ Talbot, James: *Christ Church Library Music MS 1187: II. Bowed Strings*, Transkript von Donington, Robert in: *The Galpin Society Journal* 3 (1950), S. 27 – 45.

¹¹⁷ North, Roger: *On Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years C. 1695 – 1728*, Transkript von Wilson John, London 1959.

¹¹⁸ Neece 2003: S. 81.

¹¹⁹ Bonomo, Alessandra: *Esecuzioni di musica sacra nella Venezia di fine Seicento: Testimonianze iconografiche nella chiesa di San Zaccaria*, *Musica e storiae*, XII/3 (2004); vgl. Abb. 1.

¹²⁰ Spitzer, John/ Zaslow Neal: *The Birth of the Orchestra*, Oxford 2005.

Brent Wissick erläutert in einem Artikel die Hypothese, Antonio Bononcini habe ein Violoncello in *da spalla*-Position gespielt.¹²¹ Dies zeige sich, neben Bilddarstellungen, darin, dass in seiner Musik die hohen Saiten favorisiert würden; die tiefen Saiten seien in *da spalla*-Haltung schwierig zu streichen.¹²² Diese Musik ähnele eher Violinsonaten, im Gegensatz zu Musik von Gabrielli oder Jacchini, die an Bassmusik angelehnt sei. Die *da spalla*-Position, „unangenehm und komisch, wie sie heute erscheinen mag“¹²³, müsse Vorteile für den Spieler bieten; seine Überlegung dazu ist die Möglichkeit schnellen Spiels in höheren Lagen, auf den oberen Saiten und auf einem kleineren Instrument; die oberen Saiten erforderten in *da gamba*-Haltung, den Bogenarm zu heben, was weniger komfortabel sei.¹²⁴

Das von Ulrich Prinz verfasste Buch *Bachs Orchester- und Kammermusik* gibt Hinweise auf kleine Violoncelli in der Instrumentensammlung in Köthen.¹²⁵ Der Autor hat in diesem Buch Erkenntnisse zu sämtlichen in Bachs Partitur vermerkten Instrumenten zusammengefasst, die auf jahrzehntelangen Studien beruhen. Bezüglich des *Violoncello Piccolo* in Bachs Kantaten gibt er an, dass sich dessen Instrumentalstimme in der Geigenstimme befand und folglich vermutlich von einem Geiger gespielt wurde. Er geht auf die Diskussion *da spalla* vs. *da gamba* ein und weist darauf hin, dass zwar in der Inventarliste von Köthen *Violoncelli Piccoli* mit vier und fünf Saiten und ein *Bassetgen* erwähnt sind, die damit gemeinten Instrumente jedoch verschollen sind oder umgebaut wurden, so dass Instrumentenbelege für die hier relevante Köthener Zeit bisher nicht vorhanden sind.¹²⁶ Er belegt zu Bachs Instrumentierung einen durchaus präzisen Umgang mit den Bezeichnungen (aber auch eine sehr pragmatische, an die jeweilige Gegebenheit angepasste Auswahl der Instrumente). Die Schlüsselungen in den mit *Violoncello Piccolo* bezeichneten Stimmen zeigten eine Diversität (Violinschlüssel, Altschlüssel, Tenorschlüssel, Bassschlüssel), die sich bei keinen anderen von Bach verwendeten Instrumenten finde. Er nimmt dies als Hinweis auf einen experimentellen Charakter dieses Instruments.¹²⁷ Die Verwendung eines Violoncellos in *da spalla*-Haltung für die Solosuiten stellt er in Frage.¹²⁸

Dmitry Badiarow hat 2007 und 2008 zwei Arbeiten zur *Viola da Spalla* veröffentlicht und mit der Rekonstruktion solcher Instrumente die Diskussion weiter in Gang gebracht. In der ersten¹²⁹ bezieht er

¹²¹ Wissick, Brent: The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello 'Schools' of Bologna and Rome, *Journal of Seventeenth-Century Music*, Vol 12 No. 1 (2006), <sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html> (Zugriff am 18.12.2017).

¹²² Ebd., o.S.

¹²³ Ebd., o.S.

¹²⁴ Ebd., o.S.

¹²⁵ Prinz, Ulrich: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Stuttgart 2005.

¹²⁶ Ebd., S. 600.

¹²⁷ Ebd., S. 589.

¹²⁸ Ebd., S. 599.

¹²⁹ Badiarow, Dmitry: The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice, *The Galpin Society Journal* (2007), S. 121 – 145.

sich auf Überlegungen bezüglich der *Viola Pomposa* bzw. der *Viola da Spalla*, die lt. früheren Autoren eine Stimmung *CGdae'* kaum zulasse, weil die kurze Saitenlänge eine Stimmung *cgd'a'e''* nahelege. Aus Versuchen ermittelt, gibt er Haltung und Größe eines tief (auf *C*) gestimmten Instruments an, das „natürlich und entspannt“¹³⁰ spielbar sei, und belegt dies mit einem eigenen Foto. Die verwendeten Primärquellen, wie auch die angegebenen Bilder, erstrecken sich zeitlich über mehr als 150 Jahre und stammen aus verschiedenen Ländern, ohne dass die Diversität diskutiert wird, so dass die wissenschaftliche Aussagekraft eingeschränkt ist.

In einem weiteren Artikel¹³¹ erläutert er die Haltung bezüglich verschiedener Korpusgrößen. Nach seinen praktischen Untersuchungen lasse eine Saitenmensur von mehr als ca. 55 cm einen Violinfingersatz, wie von Bismantova angegeben, nicht mehr zu.

Zwölf Jahre nach seinem ersten Artikel beschreibt Vanscheeuwijck neue Funde, die sich auf die horizontale Haltung des Cellos beziehen.¹³² Anhand historischer Quellen sucht der Autor Aufschluss zur Frage, ob Tartinis Cellokonzerte für den Musiker Vandini und für ein Violoncello in *da braccio*-Haltung geschrieben sein könnten. Er bringt einige Bildquellen für die Untergriff-Haltung des Bogens bei *da gamba*-Haltung des Instruments; seiner Kenntnis nach gebe es in dieser Zeit überhaupt keine Darstellung eines Cellisten mit *da gamba*-Haltung und Obergriff außerhalb von Frankreich. Er favorisiert Vandini aufgrund der engen Beziehung der beiden Musiker und ein fünfsaitiges Instrument für eines der beiden Konzerte (wie auch für andere Violoncellomusik dieser Zeit), weil dann hohe Lagen vermieden würden. Er optiert außerdem für ein kleineres Violoncello, wie dies bei Quantz angegeben ist.¹³³ Er gibt an, die meisten Cellisten zwischen Bologna und Modena hätten in *da braccio*-Haltung gespielt, und gibt als Beleg ein venezianisches Bild von Andrea Celesti an.¹³⁴ Seiner Darstellung nach sind die verschiedenen Strömungen unter dem Einfluss der französischen Violoncello-Schule und den Brüdern Duport zu dem konvergiert, was heute unter ‚Violoncello‘ verstanden wird. In der Arbeit gibt er Hinweise für eine Vielfalt an Größen, Stimmungen und Haltungen und votiert dafür, dass heutige Barockcellisten dem Rechnung tragen sollten.

Gregory Barnett veröffentlichte 2008 eine Monografie zur Musikpraxis in Bologna im 17. Jahrhundert. Die Entwicklung des Violoncellos¹³⁵ beschreibt er ähnlich wie in seinem Artikel aus dem Jahr 1998¹³⁶,

¹³⁰ Ebd., S. 140 – 141.

¹³¹ Badiarow, Dmitry: Errata, and More on the Violoncello da Spalla of the Italians, *The Galpin Society Journal* 61 (2008), S. 324 f.

¹³² Vanscheeuwijck, Marc: In Search of the Eighteenth-Century 'Violoncello': Antonio Vivaldi and the Concertos for Viola by Tartini, *Performance Practice Review* 13 (2008): S. 1 – 20.

¹³³ Quantz, Joseph Joachim: Versuch einer Anleitung, die Flute Traversière zu spielen, Berlin 1752, S. 212.

¹³⁴ Ebd., S. 9; vgl. Abb. 1; die Internetverweise auf S. 16 zu weiteren Bildern sind fehlerhaft.

¹³⁵ Barnett, Gregory: *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710*, Farnham 2008.

¹³⁶ Barnett 1998.

vermerkt aber weitere Bildbelege aus den *Insignia degli Anziani Consili* für große und sehr große Geigenbässe in Horizontalhaltung für die Jahre 1705¹³⁷, 1722¹³⁸ und 1737.¹³⁹

Im Begleitheft einer 2010 erschienenen CD gibt Vanscheeuwijck im Gegensatz zu seiner vorigen Publikation an, in Bologna und Emilia würden Violoncelli sowohl in horizontaler wie vertikaler Haltung gespielt.¹⁴⁰

Eine ebenfalls 2010 erschienene Arbeit desselben Autors diskutiert Überlegungen zu J.S. Bachs Kantaten mit *Violoncello Piccolo* und Bachs sechster Solosuite.¹⁴¹

Vanscheeuwijcks vorläufig letzter Artikel erschien im Jahr 2012.¹⁴² Er bezieht sich überwiegend auf den Artikel von Gregory Barnett¹⁴³ und ergänzt diesen mit eigenen Befunden. Er untersucht den Gebrauch der verschiedenen Benennungen für einen Streichbass in Tenor-Basslage für die damalige Zeit in den in Italien relevanten Regionen in Notenquellen und postuliert, dass im 17. Jahrhundert die Familien der Geigen und Gamben nicht akademisch getrennt gewesen seien, sondern im Gegenteil für die tiefen Instrumente zahlreiche Hybride existierten. Er vermutet, dass dasselbe Instrument von einem Adligen *da gamba*, durch einen Musiker einer professionellen Zunft jedoch *da braccio* gehalten worden sein und somit die Spielpraxis mit dem Spielkontext verbunden gewesen sein könnte.¹⁴⁴ Bezugnehmend auch auf die verschiedenen bekannten Stimmungen des Instruments votiert er für eine Vielfalt von Stimmweisen. Er listet eine Vielzahl von Musik aus der Gegend von Padua auf, zusammen mit den angegebenen Besetzungen und Benennungen, den Schlüsselungen und Ambiti.

Mary Cyr veröffentlichte 2012 ein Buch zu Streichinstrumenten im französischen Hochbarock¹⁴⁵. Sie belegt Quellen für eine fünfsaitige *Basse de Violon* in Stimmung *CGdad'* neben dem *BFCg* gestimmten Instrument.¹⁴⁶

Ebenfalls 2012 hat Francis Yapp eine Dissertation zum Gebrauch des Violoncellos in Frankreich verfasst.¹⁴⁷ In seiner Arbeit gibt er einen umfassenden Überblick über Komponisten, Musiker, Musik

¹³⁷ Ebd., S. 26.

¹³⁸ Ebd., S. 23.

¹³⁹ Ebd., S. 96.

¹⁴⁰ Vanscheeuwijck, Marc: *Minghain dal viulunzèl*, CD Domenico Gabrielli, *Cantate*, Milano 2010.

¹⁴¹ Vanscheeuwijck, Marc: *Recent Re-Evaluations of the Baroque Cello and What They Might Mean for Performing the Music of J.S. Bach*, *Early Music* 38/2 (May 2010): S. 181 – 192.

¹⁴² Vanscheeuwijck Marc, *Sulle tracce del violoncello*, *Barocco Padano* 7, Como 2012: S. 111 – 144.

¹⁴³ Barnett 1998.

¹⁴⁴ Ebd., S. 120.

¹⁴⁵ Cyr, Mary: *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*, Burlington 2012.

¹⁴⁶ Ebd., S. 46.

¹⁴⁷ Yapp, Francis: *Les Prétentions du Violoncelle: The Cello as a Solo Instrument in France in the pre-Duport-Era (1700-1760)*, Diss. Canterbury 2012.

und Instrumentarium in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Yapp geht auf die Violoncelloschule von Michel Corrette ein; den dort angegebenen ‚hybriden‘ Fingersatz wie auch den Gebrauch des Daumens ‚als Kapodaster‘ bezeichnet er als „unkomfortabel“¹⁴⁸ und stellt in Frage, ob „die Cellovirtuosen Correttes Fingersatz verwendeten, oder ob dieser nur für Amateure gedacht war, und unter diesen diejenigen, die von der Geige her kamen.“¹⁴⁹ Er geht auch auf Varianten der vertikalen Haltung (am Boden, mit einem Stachel, auf einem Hocker, zwischen den Waden) ein. Die *da spalla*-Haltung wird von Yapp eher auf Ensemble-Musiker als auf Solisten bezogen.

2014 erschien Online eine Publikation über Hofmusiken im Süddeutschen Raum im 18. Jahrhundert, herausgegeben von Silke Leopold und Bärbel Pelker.¹⁵⁰ Hier werden aus den Archivalien differenzierte Informationen angeführt. Reiner Nägele gibt in einem Kapitel des Buchs eine Bestandsaufnahme der württembergischen Hofmusik¹⁵¹ und konstatiert, die betreffenden Archivalien seien seit Beginn des 20. Jahrhunderts weitgehend dokumentiert, beschrieben und bewertet.¹⁵² Zu der Frage einer horizontalen Haltung des Violoncellos finden sich in der gesamten Publikation jedoch keine Hinweise.

Sanguineti publizierte schließlich 2016 einen Artikel über das Violoncello in Norditalien, der neue Aspekte in die Diskussion zur Spielhaltung bringt.¹⁵³ Vor allem aus organologischen und Notenquellen erwähnt der Autor Hinweise für *da gamba*-Haltung neben der *da braccio*-Haltung; letztere sei weniger verbreitet als in früheren Untersuchungen vermutet. Der Begriff *Violoncello* beziehe sich dort überwiegend auf ein Instrument in Kniehaltung.

Dieser Artikel hält die Diskussion zur Geschichte des Violoncellos in Gang, aber bei aller Fülle der Überlegungen bleiben wichtige Fragen zum Instrument und seiner Spielpraxis offen.

4 Eigene Untersuchungen

4.1 Überlegungen zu Notenquellen

In zeitgenössischen Notenquellen ist die Instrumentenbezeichnung für das gemeinte Instrument nur dann aussagekräftig, wenn genaue Kenntnis besteht, was im Kontext der jeweiligen Noten gemeint ist. Dies ist oft nicht gegeben. Hinweise aus der Musik auf die Eigenarten des Instruments, für das sie

¹⁴⁸ Ebd., S. 114 – 116.

¹⁴⁹ Ebd., S. 116.

¹⁵⁰ Leopold, Silke/ Pelker Bärbel (Hrsg.) : Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, o.O. 21.5.2014, <hofmusik.de/PDF/SSH1.pdf> (Zugriff am 28.12.2017).

¹⁵¹ Ebd., S. 479 – 486.

¹⁵² Ebd., S. 479.

¹⁵³ Sanguineti, Alessandro: Da Spalla or da Gamba? The Early Cello in Northern Italian Repertoire, 1650 – 95, Galpin Society Journal LXIX (2016).

gedacht ist, können aus musikalischen Gegebenheiten der Partitur hergeleitet werden:

- Akkorde können Hinweise zu Stimmung und Saitenzahl geben.
- Der Ambitus, mehr noch jedoch der Bereich, dem die meisten Töne angehören, kann Hinweise auf die höchste bzw. tiefste Saite geben.
- Typische idiomatische Wendungen können Aufschlüsse zum gemeinten Instrument geben.
- Die technischen Schwierigkeiten können Hinweise geben. Manches, was in moderner Cellotechnik erwartet wird, kam damals nicht vor. Musik, deren Schwierigkeit das sonst Übliche weit übersteigt, kann Anlass zu Überlegungen geben, welches Instrument gemeint ist. Auch die Schlüssigkeit innerhalb der Musik kann berücksichtigt werden; die technischen Anforderungen sind in einem Stück oft in sich weitgehend stimmig. Wenn einzelne Stellen völlig aus dem Rahmen fallen, kann dies Hinweise auf ein anderes Instrument oder eine andere Spielweise geben.

Es folgen exemplarisch einige Beispiele dazu.

Domenico Gabrielli: 7 Ricercari und eine Sonate

Gabriellis Ricercari¹⁵⁴ gehören zu den ersten Zeugnissen für Violoncellomusik. Anhand vorhandener Akkorde (z.B. Ricercar 6) und des Ambitus (z.B. in Ricercar 5 C bis g¹) kann auf ein Instrument mit tiefster Saite C geschlossen werden, das in CGdg gestimmt ist.

Im Manuskript der Ricercari findet sich eine Sonate für Violoncello und Basso Continuo in G-Dur. Die Noten sind weniger sorgfältig geschrieben als die der übrigen Stücke; die einzelnen Sätze sind durchnummeriert, als handle es sich um weitere Ricercari mit Nummern 8 bis 11; der letzte Satz hat keine eigene Satznummer, aber es gibt zu allen Sätzen Tempobezeichnungen. Der zweite Satz hingegen ist unterteilt (,No. 9' und ,No. 10'). Schon im dritten Takt des ersten Satzes gibt es einen Akkord Hdg, der nur in der Stimmung CGdg spielbar ist.

Der erste Akkord des vorletzten Taktes im zweiten Satz benötigt eine fünfte Saite. Van der Straeten hat offensichtlich aufgrund dieses Akkords eine Stimmung CGdgd' vorgeschlagen.¹⁵⁵

Van der Straeten erkennt die hohen technischen Anforderungen dieser frühen Musik an und bezieht dabei eine Passage von Terzfolgen ein (enthalten im Ricercar 7 Teil 2, Takt 4), welche auf dem

¹⁵⁴ Gabrielli, Domenico: Ricercari per Violoncello solo, con un Canone a due Violoncelli e alcuni Ricercari per Violoncello e B.C., Faksimile datiert 15.1.1689, Manuskript in der Biblioteca Estense Modena.

¹⁵⁵ Straeten 1914, S. 134.

Violoncello „sehr ungewöhnlich“¹⁵⁶, jedoch mit der vorgeschlagenen Stimmung leicht zu realisieren sei.¹⁵⁷

Allerdings wäre in dieser Stimmung der Akkord im letzten Takt des ersten Satzes *Ghd'* unnötig schwierig ausführbar; die fünfsaitige vorgeschlagene Stimmung würde eher den Akkord *Gghd'* nahelegen, der auch musikalisch Sinn ergäbe. Ähnlich verhält es sich auch im zweiten Satz Takt 11, wo *ffd'* aufwändig, mit fünf Saiten hingegen *ffad'* bequem spielbar wären.

Georg Philipp Telemann: Violoncellosonate und Duetto mit ‚Viola Pomposa‘

Die erste Violoncello-Sonate im deutschsprachigen Raum von Georg Philipp Telemann¹⁵⁸, enthalten in der 14-täglich erschienen Musikzeitschrift *Der getreue Musikmeister*, steht in D-Dur, somit die B-Teile der Sätze 1, 2 und 4 in A-Dur, und die Motive, die im A-Teil auf der A-Saite gespielt werden, erscheinen dort eine Quint höher.

Die häufigen hohen Passagen bis hin zum *a'* lassen sich auf einem fünfsaitigen Instrument in der Stimmung *CGdae'* bequem ausführen. Was dies für ein Land bedeuten mag, in dem das Violoncello gerade Einzug hält, bedarf weiterer Überlegungen.

Die *Viola Pomposa*, nach J.S. Bachs Tod diesem zugeschrieben, wird von Gerber und Forkel wie ein kleines Violoncello in Armhaltung beschrieben¹⁵⁹; von Hiller gibt es einen Bericht, Bachs Schüler Pisendel habe Franz Benda auf diesem Instrument begleitet.¹⁶⁰ Es gibt lediglich eine originale Notenquelle, wo die *Viola Pomposa* angegeben ist.¹⁶¹ Sie befindet sich in derselben Sammlung als ‚Duetto‘ für „Flauto trav.[erso] [e] Viola Pomposa, ò Violino“¹⁶²; neben der Überschrift ist zusätzlich „Fl.[auto] dol.[ce]“ und „Vio.[la] d.[i] Gam.[ba]“ vermerkt. Wie bei der Violoncellosonate ist die viersätzliche Musik zu je zwei Sätzen auf verschiedene Hefte der Zeitschrift verteilt. Um die Musik für die unterschiedlichen Instrumente spielbar zu machen, sind Schlüsselungen und Tonart dreifach angegeben, so dass dieselben Noten das Stück in verschiedenen Lagen angeben: In beiden Stimmen steht zunächst G-1-Schlüssel in B-Dur, dann C-3-Schlüssel in A-Dur, anschließend Violinschlüssel in G-Dur (in den Folgezeilen ist durchweg Violinschlüssel in G-Dur vorgezeichnet). Die beiden G-Schlüssel können der Violine als Begleitinstrument zugeordnet werden; deshalb bleibt für die *Viola Pomposa* der

¹⁵⁶ Ebd., S. 134.

¹⁵⁷ Ebd., S. 134.

¹⁵⁸ Telemann Georg Philipp, *Der getreue Music-Meister*, Hamburg 1728, S. 20 f. u. S. 28.

¹⁵⁹ Gerber 1790: S. 90; Forkel 1782: S. 34 f.

¹⁶⁰ Hiller 1784: S. 45.

¹⁶¹ Grove Music Online, „Viola pomposa“, <oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.29453> (Zugriff am 20.1.2018).

¹⁶² Ebd., S. 77 u. S. 84.

C-3-Schlüssel, und der tiefste Ton ist A. Damit kann für die *Viola Pomposa* eine Stimmung mit tiefster Saite *G* oder *F* angenommen werden; solche Instrumente sind bei Prätorius¹⁶³ und Kircher¹⁶⁴ beschrieben. Eine C-Saite ist für diese Musik nicht notwendig.

Jean Baptiste Masse: Sonate op. 2 Nr. 3 G-Dur

Die Violoncellosonate op. 2 Nr. 3 von Masse¹⁶⁵ bewegt sich oft in der Altlage und erfordert auf einem viersaitigen Instrument Mühe, ist aber auf einem fünfsaitigen Violoncello in der Stimmung *CGdad'* ohne besondere Artistik ausführbar.

Auch in dieser Sonate findet sich ein Akkord, der sechstönig und damit selbst mit fünf Saiten nicht stimmig ausführbar ist (erster Satz Takt 11), und eine Terzfolge ähnlich jener bei Gabrielli, die in dieser Stimmung unbequem zu spielen ist (erster Satz Takt 4).

Jean Barrière: Sonaten op. 1

Barrières Violoncellosonaten op. 1¹⁶⁶ sind insofern bemerkenswert, als sie Zweiklänge enthalten, die nur mit tiefen Daumenlagen und unbequem gespielt werden können.¹⁶⁷ Diese Besonderheit ist in den folgenden Sonatenbänden nicht mehr anzutreffen.¹⁶⁸ Francis Yapp erwähnt eine Passage in Sonate IV aus dem ersten Band, die ohne Akrobatik auf einem viersaitigen Violoncello nicht spielbar, auf einem fünfsaitigen Instrument in der Stimmung *CGdad'* hingegen entspannt ausführbar ist¹⁶⁹; es handelt sich um die Takte 46 bis 54 des vierten Satzes. Allerdings sind viele andere spieltechnische Schwierigkeiten in dieser Sonate auch mit solch einer Stimmung nicht erleichtert.

Johann Sebastian Bach: Suiten für Violoncello und Kantaten mit Violoncello Piccolo

Die sechs Suiten für Violoncello Solo von Johann Sebastian Bach¹⁷⁰ umfassen vier Suiten in der Stimmung *CGda*, eine in der Stimmung *CGdg* und eine in der Stimmung *CGdae'*. Damit hat Bach das

¹⁶³ Praetorius 1615: S. 44.

¹⁶⁴ Kircher 1650: S. 486 f.

¹⁶⁵ Masse, Jean Baptiste: *Sonates a deux Violonchelles*, op. 2, Paris 1739.

¹⁶⁶ Barrière, Jean-Baptiste: *Sonates pour le Violoncelle*, Livre I, Paris 1733.

¹⁶⁷ Yapp 2012: S. 108.

¹⁶⁸ Barrière, Jean-Baptiste: *Livre II de Sonates pour Violoncelle et la Basse Continue*, Paris 1735

Barrière, Jean-Baptiste: *Livre III de Sonates pour Violoncelle et la Basse Continue*, Paris o. J.

Barrière, Jean-Baptiste: *Livre IV de Sonates pour Violoncelle et la Basse Continue*, Paris o. J.

¹⁶⁹ Yapp 2012: S. 108.

¹⁷⁰ Bach Johann Sebastian, *Suites a Violoncello Solo senza Basso*, Manuskript von Anna Magdalena Bach o.J. Berliner Staatsbibliothek Mus. ms. Bach P 269.

Meiste einbezogen, welches heute über damalige Stimmungen des Violoncellos bekannt ist: die übliche Stimmung in Quinten, die Stimmung, die Gabrielli in Bologna verwendet hat, und die Quintenstimmung eines fünfsaitigen Instruments. Mit dem Begriff *Violoncello Piccolo* hingegen ist in zwölf Kantaten das obligate Instrument jeweils einer der Binnenarien benannt.¹⁷¹ Die Schlüsselungen und Ambiti sind in diesen Kantaten sehr unterschiedlich¹⁷²; die Basslage kommt meist nicht vor oder wird nur kurz gestreift, während in der Solosuite die tiefe Saite gleichwertig behandelt wird; sie trägt im Prélude auch thematisches Material, und das Prélude endet mit einem vollen D-Dur-Akkord, beginnend auf *D*. Prinz nimmt die vielen verschiedenen Ambiti und Schlüsselungen in den *Violoncello Piccolo*-Stimmen als Hinweis auf den experimentellen Charakter dieses Instruments¹⁷³, und die Diskussion, ob in beiden Fällen dasselbe Instrument gemeint ist, ob das *Violoncello Piccolo* identisch mit der bei Telemann angegebenen *Viola Pomposa* ist, wie auch die Kontroverse über die *Viola da Spalla* als Instrument für Bachs Solosuiten, muss offen bleiben, wenn nicht klarere Belege gefunden werden.

4.2 Überlegungen zu Bildquellen

In den Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte sind oft Bildquellen als Belege herangezogen worden. Bilder sind keine reinen Abbilder der Wirklichkeit, sondern von Intentionen und Traditionen überlagert, welche die Bildaussage des Künstlers zum Ausdruck bringen. Bilder ohne Bildanalyse zur Erläuterung historischer Sachverhalte heranzuziehen, birgt deshalb die Gefahr, zu unzutreffenden Ergebnissen zu kommen.

Wenn sich die Bilder widerspruchsfrei in Sachverhalte aus anderen Quellen einordnen lassen, kann vermutet werden, dass sie Aspekte der Realität abbilden, zumal wenn es mehrere ähnliche Bildbelege dazu gibt. Wenn jedoch Widersprüche zu anderen Quellen bestehen, müssen diese geklärt werden, bevor Rückschlüsse gezogen werden.

Dies sei anhand von zwei in Artikeln häufig zitierten Werken erläutert, die Hinweise für eine horizontale Haltung von Geigenbässen geben.

Andrea Celesti: Papa Benedetto III fa visita alla chiesa, Venedig 1672

Andrea Celestis Bild *Papa Benedetto III fa visita alla chiesa* (Venedig 1672)¹⁷⁴ ist auf die Wandfläche

¹⁷¹ BWV 6: Mus.ms. Bach P 44 (2); BWV 41: Mus. ms. Bach P 874 Folio 11; BWV 49: Mus. ms. Bach P 111; BWV 85: Leipzig 1782; BWV 115: Leipzig 1876; BVW 175: Mus.ms. Bach P 75; BWV 180: Leipzig 1888.

¹⁷² Tiefster Ton in BWV 6 *G*, in BWV 180 *c*, in BWV 49 *d*, in BWV 85 *g*, in BWV 175 *F#*, in BWV 41 und BWV 115 *C*.

¹⁷³ Prinz 2005: S. 597.

¹⁷⁴ Sh. Abb. 1.

einer der drei Lünetten der Chiesa di San Zaccaria in Venedig gemalt. Das Bild ist ca. 6 Meter breit und füllt den Bogen des Seitengewölbes, nach oben rund abgeschlossen, aus; im oberen Bereich ist es von einem runden Fenster, in der Mitte der Unterseite vom verzierten Abschluss des Sturzes des Bogens durchbrochen.

San Zaccaria wurde im 9. Jahrhundert erbaut, um die Reliquie des Vaters Johannes des Täufers aufzunehmen, die ein Geschenk des Byzantiner-Königs Leo V an die Stadt Venedig war.¹⁷⁵ Sie gehörte zu einem Benediktinerkloster für Töchter venezianischer *Nobili* und ist bis heute eng mit dem Dogen verbunden; ein Teil des Klostersgartens wurde für eine Vergrößerung des Markusplatzes abgegeben. Die Kirchenmusik wurde von den sehr angesehenen Musikern der Kirche San Marco gespielt. Zur Entstehungszeit des Gemäldes, zwischen 1684 und 1688, gab es viele Musiker verschiedener Instrumente, lt. Gehaltsliste auch einen *Viola/Violone*-Spieler, einen *Viola da braccio*-Spieler und einen *Viola da spalla*-Spieler, drei *Violone*-Spieler und einen Ausführenden eines *Violone grosso*.¹⁷⁶

Das Bildthema spielt auf eine historische Begebenheit an, die für die Kirche wichtig ist: Benedetto III, auf der Flucht vor dem Gegenpapst Anastasio, findet Herberge im Kloster, zu dem die Kirche gehört.

Die Symmetrie der Umrahmung des Bildes doppelt sich in der Bildaufteilung. Das Zentrum füllt eine Darstellung des Papstes aus, der mit weißem Gewand, rotem Umhang und roter Mitra, die Hände mit segnender Geste nach rechts gehalten und nach halbrechts blickend, auf einem Podest in einer von zwei Säulen eingegrenzten Nische sitzt. Im Bild steht links von ihm neben dem Podest ein weiterer, in Rot gekleideter älterer Mann mit dunklem Bart und ebenfalls roter Mitra, der Doge.

Im Vordergrund sind symmetrisch verteilt zwei Gruppen von Menschen abgebildet, die gestisch an der Szene teilhaben, links junge, nur teilweise mit Tüchern bekleidete Repräsentanten des Volks, rechts Nonnen des Klosters in vornehmer Kleidung in weiß und rot zusammen mit ihrer Äbtissin.¹⁷⁷

Zu beiden Seiten der Nische befinden sich Gruppen von Männern, links ältere, rechts jüngere, die wie ein Chor aufgestellt sind. Auf der linken Seite ist ein detailreich abgebildeter Theorbist in konzentriertem Spiel abgebildet, auf der rechten Seite im Vordergrund ein Musiker mit großem fünfsaitigen Geigenbass, horizontal gehalten, mit engagiertem Ausdruck auf der tiefsten Saite spielend, die linke Hand im Bereich der Quinte die Saite abgreifend. Hinter diesem ist ein Lautenist erkennbar.

Die Größe der (stehenden) Äbtissin mit wenigstens 1,5 m angenommen, lassen sich im Vergleich die Größen der beiden Bassinstrumente schätzen. Damit lässt sich für die Theorbe eine Gesamtlänge von ca. 1,5 m errechnen. Der Geigenbass ist nur teilweise zu sehen; seine Korpuslänge beträgt wenigstens

¹⁷⁵ Bonomo 2004: S. 439.

¹⁷⁶ Ebd., S. 443 f.

¹⁷⁷ Bonomo 2004: S. 454.

80 cm. Damit ist die Theorbe vergleichsweise klein, der Geigenbass jedoch ein großer Vertreter seiner Art und kein Violoncello. Er ist deutlich größer als die damals schon von Stradivari gebauten Violoncelli und entspricht deshalb dem schon länger üblichen traditionellen Instrument. Der hochmotivierte Spieler dürfte auf solch einem Instrument schwerlich mehr als kurze Töne (da der Bogenstrich durch den Korpus begrenzt ist) und keine komplexen Tonverbindungen hervorbringen können.

Die Musiker entsprechen beim Vergleich mit über die Musikpraxis der Kirche Bekanntem Instrumentalisten der Cappella von San Marco.¹⁷⁸ Damit wäre der Violonist, analog zur Gehaltsliste, als *Viola da braccio*-Spieler oder Spieler des *Violone* zu identifizieren. In der Gehaltsliste ist unklar, was mit *Violone grosso* gemeint sein könnte. Spitzer belegt das Aufkommen von 16“-Kontrabässen ab 1680 für mehrere italienische Orte¹⁷⁹, aber ein 16“-Instrument wird anders als *da piede* nicht spielbar sein, und ein solches Instrument ist auf dem Bild nicht zu erkennen.

Dieses Bild ist in einigen Artikeln als Beleg für die horizontale Haltung des Violoncellos angeführt worden¹⁸⁰, aber die Abmessungen lassen auf das traditionelle Instrument des Geigenbasses schließen, und ein virtuoses Spiel, wie schon in früher Violoncellomusik üblich, wäre diesem Spieler nicht möglich. Unklar ist, warum das Instrument in dieser physikalisch ungünstigen Haltung gespielt wird. Der Spieler ist eindrücklich prominent im Bild. Spieltechnisch möglich wären wenige, aber optisch und akustisch vernehmliche Basstöne, und vielleicht ist es dies, was in dieser erhabenen Szene den Vorrang hatte.

Unbekannter Autor: Satyre auf den Kastraten Gaetano Majorano, gennant Caffarelli (1703-1783)

Ein anonymer Kupferstich aus dem 18. Jahrhundert, betitelt ‚Concert Italien‘ und in der Frankfurter Manskopfsammlung benannt *Satyre auf den Kastraten Gaetano Majorano, genant Caffarelli (1703-1783)*¹⁸¹, zeigt einen Violoncellisten mit horizontaler Haltung des Instruments. Auf der Darstellung ist im Freien eine Gruppe von Musikern in höfischer Kleidung zu sehen, rechts sitzend der Cellist Salvatore Lanzetti mit einem (soweit erkennbar kleineren) Violoncello, in *da spalla*-Haltung vor der Brust. Auch die übrigen Musiker, die mit Ausnahme des Cembalisten stehen, sind benannt, es sind von Lanzetti aus gegen den Uhrzeigersinn der Geiger Locatelli, der Oboist Martini, der Geiger Tartini und der Clavecinist Scarlatti. Im Zentrum des Bildes ist eine Katze zu sehen, benannt als ‚Le Chat de Cafarelli, chantant une Parodie Italienne‘ (‚Die Katze des Cafarelli, eine italienische Parodie singend‘). Unterhalb des Bildes ist ein französisches Gedicht abgedruckt:

„De ces grands Maitres d'Italie/ Le Concert seroit fort joli,/ Si le Chat que l'on voit icy/ N'y vouloit Chanter

¹⁷⁸ Ebd., S. 440.

¹⁷⁹ Spitzer, John und Zaslow, Neal: *The Birth of the Orchestra*, Oxford 2005, eBook S. 3685.

¹⁸⁰ Vgl. Badiarow 2007: S. 137; Vanscheeuwijck 2008: S. 11; Vanscheeuwijck 2012: S. 140.

¹⁸¹ Sh. Abb. 2.

sa partie/ De deux cœurs que ta chaine lie/ C'est ainsy, petit Dieu d'Amour,/ Que quelque Animal chaque jour/ Vient troubler la douce harmonie.¹⁸²

Die Katze, mit kleinem Kopf und rundem, langem Leib, ist im Zentrum des Stichs, vor den Musikern, abgebildet; vor ihr befindet sich ein kleines Notenpult mit aufgeschlagenem Notenbuch. Das Tier blickt zum Betrachter, während die Musiker mit sich beschäftigt sind und übertriebene, nicht sonderlich selbstzufriedene, Musiker-typische Posen einnehmen. Vor Lanzetti und Locatelli steht ein kleiner Tisch, ebenfalls mit Notenpult und Noten desselben Formats. Lanzetti blickt in die Noten; Locatelli hat Körper und Instrument dem Betrachter zugewandt und schaut von der Seite ins Notenheft. Martini bläst die Oboe ins Cembalo, das keinen Deckel hat, und schaut nach unten, Tartini zu Scarlatti, der auf seine Spielhände schaut.

Ein Band, mit welchem das Violoncello am Spieler befestigt sein könnte, ist nicht zu sehen; wohl scheinen Spieler und Instrument in einem Größenverhältnis zu stehen, das einen diatonischen oder chromatischen Fingersatz möglich macht. Die Pose scheint nicht sonderlich virtuos; die Szene entspricht der Angabe der deutschen Quellen zur begleitenden Rolle der *Viola da Spalla*. Sie passt nicht zur Beschreibung der Haltung in den deutschen Quellen, wohl aber zu Rousseaus Angabe einer vertikal gedrehten Haltung.

Das Bild hat eine satirische Aussage und bezieht sich auf den Kastraten Caffarelli.¹⁸³ Der französische Text weist auf eine französische Provenienz hin. Kastraten standen im 18. Jahrhundert in Frankreich in keinem guten Renommee mehr.¹⁸⁴ ‚Martini‘ kann als Giuseppe Sammartini gedeutet werden; der Stich könnte auf 1753 datiert werden¹⁸⁵, wo Caffarelli in Paris „mit großem Beifall“¹⁸⁶ ein Konzert gab.

Eine Interpretation des Kupferstichs ließe sich darauf beziehen, dass zeitgleich mit dem Aufenthalt eines gefeierten italienischen Kastraten in Paris die kritische Haltung, die in Frankreich dem Kastratentum gegenüber gepflegt wurde, bildlich dargestellt werden sollte. Die eigentümliche Darstellung der Musiker kann in ähnlichem Sinne interpretiert werden. In Frankreich spielte man das Violoncello vertikal, so dass auch die Auswahl eines Violoncellisten mit „verdrehter“ Haltung satirisch gemeint sein kann.

Barnett, Sackmann und Wissick haben diesen Stich als Hinweis für die horizontale Haltung eines

¹⁸² „Die Konzerte dieser großen italienischen Meister wären sehr schön, wenn nicht die Katze, die man hier sieht, mitsingen wollte. [Genauso] ist es für zwei Herzen, die dein Band, kleiner Liebesgott, verbindet, dass irgend ein Tier jeden Tag die süße Harmonie stört.“

¹⁸³ Haas, Robert: *Aufführungspraxis in der Musik*, Potsdam 1931, S. 212.

¹⁸⁴ Fink, Monika: *Äußerer Glanz und inneres Elend. Die soziale Stellung der Kastraten und ihr Bild in der Musiktheorie*, in: *Online-Tagungsbericht zum Symposium "Männerspiele"*, hg. von Kurt Drexel und Rainer Lepuschitz, Innsbruck 2010, S. 8.

¹⁸⁵ Hertz, Daniel: *Locatelli and the Pantomime of the Violinist in Le Neveu de Rameau*, in: *Diderot Studies XXVII*, Genf 1998, S. 125.

¹⁸⁶ *Mercure de France* Decembre 1753, Paris 1753, S. 176.

italienischen Musikers angeführt¹⁸⁷, aber die komplexe Situation, die sich darin widerspiegelt, relativiert die Aussage, die ohne genauere Kenntnis über seinen Entstehungszusammenhang unklar bleiben muss.

Nosee (Giacomo Basevi detto Cervetto), Druck von Matthew Darly, London 1774

Die Karikatur *Nosee*¹⁸⁸, überzeichnet in ihren Details und in der Form satirisch überspitzt, zeigt den Cellisten mit einem Instrument, das fünf Wirbel im Kasten und fünf Saiten auf dem Steg hat. Cervetto hat Musik für zwei Oberstimmen und Continuo geschrieben, die im Titel für Violoncello gemeint, im Notensatz aber für *Violino primo* [bzw. *secundo*] o *Violoncello* abgedruckt ist¹⁸⁹. Die Musik ist, für ihre Zeit, außergewöhnlich hoch gesetzt; eine fünfte Saite würde sie wieder in einen für damalige Cellisten gängigen Lagenbereich versetzen. Allerdings gibt es von Cervetto ein weiteres Bild von Johann Zoffani¹⁹⁰, das ihn mit einem viersaitigen Cello zeigt, die Griffhand in der hohen Lage.

Ungeachtet der Notwendigkeit einer weiteren Untersuchung des Kontextes der Abbildungen können beide Bilder als Hinweis auf einen Gebrauch verschiedener Bauformen des Violoncellos durch den Violoncello-Virtuosen genommen werden, der durch weitere Untersuchungen validiert oder relativiert werden müsste.

5 Zusammenfassung der vorliegenden Befunde

Vermutlich entstanden mit der Entstehung der Geige auch große Bassinstrumente mit drei, bald mit vier Saiten, die auf *B* oder *C* standen. Die Spielweise (*da gamba*, *da braccio* oder *da piede*, mit diatonischem oder chromatischem Fingersatz, mit Ober- oder Untergriff) bleibt in den Quellen oft unerwähnt; Hinweise aus den Traktaten finden sich (außerhalb Frankreichs) bis 1700 ausschließlich für eine horizontale Haltung und diatonische Spielweise, und Bildquellen in Norditalien zeigen häufig große Geigenbässe in horizontaler Haltung. Mit Aufkommen des Wortes *Violoncello* nach 1650 in der Gegend von Bologna entstand virtuose Musik für das Bassinstrument der Geigenfamilie, und Geigenbauer dieser Region bauten Geigenbässe, die in ihrer (im Vergleich zu früher gebauten Instrumenten kleineren) Mensur dem nahekommen, was auch in der Folge als ‚Violoncello‘ verstanden wird. So bezeichnete Instrumente und Instrumentalisten verbreiteten sich nach 1700 von Italien aus nach Frankreich, England, Deutschland und die Niederlande. Deutsche Traktate aus der ersten Hälfte

¹⁸⁷ Barnett 1998, S. 100; Sackmann Dominik: Triumph des Geistes über die Materie, Stuttgart 2008, S. 56; Wissick 2006: S. 6.

¹⁸⁸ Sh. Abb. 3.

¹⁸⁹ Basevi detto Cervetto, Giacomo: Six Sonatas or Trios For three Violoncellos or two Violins and a Bass, London 1745.

¹⁹⁰ Sh. Abb. 4.

des 18. Jahrhunderts beschreiben neben vertikal gehaltenen Instrumenten kleine, in Schulterhaltung gespielte Violoncelli für die Begleitung; Johann Sebastian Bach schrieb Kantanten mit *Violoncello Piccolo*, einem ähnlich beschriebenen Instrument, für das Solospiel. Die Benennungen blieben jedoch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts uneinheitlich, so dass aus der Bezeichnung nicht sicher auf das gemeinte Instrument (heutiger Benennung) geschlossen werden kann.

Bis 1750 scheint mit dem Begriff ‚Violoncello‘ generell ein Instrument in Kniehaltung bezeichnet zu werden, aber noch 1783 wird in einem Traktat das Wort *Violoncello* mit *Viola da Spala* gleichgesetzt, mit einem Begriff, der zur Entstehungszeit des Violoncellos in Norditalien Hinweis auf eine horizontale Haltung gibt, aber in der Zwischenzeit offensichtlich eine generische Bedeutung angenommen hatte.

In Europa existierten schon vor 1700 orchesterartige Strukturen, die sich allmählich zu Orchestern entwickelten. Für verschiedene Orte lässt sich die Spielpraxis aus den Archivalien nachvollziehen. Neuere Veröffentlichungen, die dies beschreiben, gehen oft nicht auf die Spielhaltung ein; eine Dissertation über die Württembergische Hofkapelle¹⁹¹ gibt Belege für eine offensichtlich differenzierte Benennung verschiedener Geigenbässe und nicht eindeutig geklärte Hinweise für ein Instrument, das einer *Viola da Spalla* entsprechen könnte. Bildbelege aus Norditalien zeigen ausgesprochen große Geigenbässe in Schulterhaltung, ohne dass klar ist, wie diese Instrumente benannt oder gespielt wurden.

6 Diskussion, Fragestellung und Methodik

Die Vielfalt von Bezeichnungen, Bauformen und Spielhaltungen des Violoncellos, die zwischen der Mitte des 17. und 18. Jahrhunderts beschrieben wird, lässt sich als Entwicklungsprozess eines noch jungen Musikinstruments verstehen. Dabei sticht die horizontale Spielweise großer Instrumente besonders heraus.

Ein virtuoses Spiel ist auf großen Geigenbässen mit einer diatonischen Griffweise nicht möglich; trotzdem finden sich für solche Instrumente Bild- und Textbelege in Norditalien. Eigene Versuche haben gezeigt, dass nicht nur ein diatonischer Fingersatz fortwährende Bewegungen der linken Hand erfordert, die schnelle Läufe kaum zulassen; auch der Bogenstrich ist durch Schulter und Zargen behindert. Auf den in den neueren Arbeiten abgebildeten Darstellungen solcher Musiker in Norditalien werden die Instrumente durchweg sehr hoch gehalten und der Bogen in der unteren Hälfte gespielt. Oft stehen die Spieler oberhalb einer Balustrade, die den Bogenstrich weiter behindert.¹⁹²

¹⁹¹ Owen 1995.

¹⁹² Vgl. Barnett 1998 und Boussoir, Eliakim/ Szymczak, Pascal : La viola pomposa, un instrument aux proportions historiques, <e.boussoir.fr/wp-content/uploads/2014/03/Presentation_Pomposa_JMA_Vanves.pdf> (Zugriff am 23.1.2018).

Der Musikwissenschaftler und Kunsthistoriker Björn Tammen bemerkt in der Einleitung eines Artikels zur Darstellung der Mehrstimmigkeit im 15. Jahrhundert bezüglich der Interpretation von bildlichen Musikdarstellungen, dass diese von der Musikwissenschaft häufig als bloße Illustrationen genommen würden, wo eine genaue Bildanalyse notwendig ist, und diese Notwendigkeit „nicht einmal als Herausforderung benannt worden“¹⁹³ sei.

Dies lässt sich auch für die Überzahl der in den letzten Jahrzehnten erschienenen Artikel sagen, sofern dort Bilder überhaupt in die Überlegungen einbezogen wurden. Damit werden aber die aus den Bildern gezogenen Rückschlüsse in den Bereich von Anmutung und Spekulation verwiesen.

Auch die Textquellen der damaligen Zeit geben keine Gewissheit. Die Uneindeutigkeit der Bezeichnungen lässt einen breiten Interpretationsspielraum offen. Aus Sicht einer praktikablen Spielweise kann kaum verstanden werden, dass bei Bismantova, und selbst noch bei Corrette¹⁹⁴, ein diatonischer oder semidiatonischer Fingersatz angegeben ist. Die wesentlichen deutschen Quellen von Mattheson, Walther, Maier und Eisel¹⁹⁵ sind Varianten desselben Textes; die Zuordnung der Spielweisen zu den dort genannten Instrumenten ist nicht klar formuliert. Die Größe ‚kleinerer‘ Instrumente bei Mattheson und Quantz¹⁹⁶ ist nicht eindeutig. Auch die Erwähnung einer *Viola Pomposa* in drei deutschen Quellen¹⁹⁷ entstand als Variante derselben Textformulierung und hat dem aus der Musik kaum belegten Begriff heute zu einer Bedeutsamkeit verholfen, die nicht der Quellenlage entspricht.

In den meisten der neueren Arbeiten werden diese Widersprüche zwar angeschnitten, aber nicht aufgelöst. Eher scheint es, dass die Befunde all zu früh verallgemeinert worden sind. Die nachfolgenden Überlegungen können vielleicht weiterhelfen.

Geigenbässe entstanden als Bassinstrument der Geigenfamilie. Im Gegensatz zu anderen Instrumentenfamilien besteht aber zwischen dem Bass und den übrigen Geigen der grundsätzliche Unterschied, dass das Spiel auf den Bässen in der aus physikalischen Gründen großen Saitenmensur nicht mit ähnlicher Technik möglich ist wie auf den kleineren Instrumenten. Wie die Diskantgambe aus spielpraktischen Gründen von der beweglicheren, klangvolleren Geige abgelöst wurde, so hatten die tiefen Gamben eine Zeitlang einen Vorteil gegenüber den Geigenbässen, zumal wenn sie in einer Mensur gebaut waren, die die Dimension der Greifhand übertraf, wo aber Bünde der Spielhand eine

¹⁹³ Tammen, Björn R.: Anverwandlungen vokaler Mehrstimmigkeit im Bild und durch das Bild - Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Rausch Alexander/ Tammen, Björn R. (Hrsg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, Wien 2014, S. 227–249, <oapen.org/search?identifier=512255> (Zugriff am 17.12.2017).

¹⁹⁴ Bismantova: S. 119; Corrette 1741: S. 45.

¹⁹⁵ Mattheson 1713: S. 285; Walther 1732: S. 637; Maier 1732: S. 79; Eisel 1738: S.44.

¹⁹⁶ Mattheson 1713: S. 285; Quantz 1752: S. 12.

¹⁹⁷ Forkel 1782: S. 34. f.; Hiller 1784: S. 45; Gerber 1790: S. 90.

Orientierung gaben. Miehlings Bild der Münchner Hofkapelle¹⁹⁸ mit einem Nebeneinander von Geigen und Gamben, und die von Vanscheeuwijck vermerkte Vielzahl von Hybriden zwischen Bassgambe und Bassgeige im 17. Jahrhundert¹⁹⁹ deuten auf eine nicht zielgerichtete, sondern aus Elementen von beiden Instrumentenfamilien vermischte Entwicklung der Geigenbässe hin. Durchaus fragwürdig scheint deshalb, ob der Spieler einer großen Geige diatonisch gegriffen hat, wenn seine Kollegen auf der Gambe zeigten, dass ein chromatischer Fingersatz praktikabler ist.

Dass ein Instrument in Kniehaltung gut gespielt werden kann, ist nicht nur durch die 300-jährige Geschichte des Violoncellos belegt, sondern auch durch den Fakt, dass die Bassgambe, bei ähnlichen Abmessungen, damals schon 200 Jahre lang ein gültiges Modell der spieltechnischen Ausführung war. Die Untersuchung eines Bildes von Andrea Celesti²⁰⁰ gibt für das horizontal gehaltene große Instrument Hinweise auf einen großen Geigenbass und nicht für ein Violoncello; eine Strichzeichnung in der Violoncellostimme einer Violinsonate von Torelli²⁰¹ bildet einen Spieler mit einem Instrument ab, das mit über 130 cm Gesamtlänge deutlich größer ist als die von Stradivari gebauten Violoncelli; schon die ersten Töne der nachfolgenden Noten wären in dieser Haltung kaum auszuführen.²⁰² So kann zur Frage der Rolle dieser Instrumente die Vermutung formuliert werden, dass diese nicht die Rolle des Violoncellos innehatten, sondern Geigenbässe waren, die tiefe Töne prominent werden lassen sollten und nicht virtuos gespielt wurden.

Um Eindeutigkeit zu gewinnen, welche Instrumente jeweils gemeint sind, müsste also beispielsweise die Frage untersucht werden, welche Rolle diese großen horizontal gehaltenen Geigenbässe spielen, ob es kleinere, horizontal gehaltene Bassinstrumente gab, oder ob dies Tenorinstrumente waren, und wo in Deutschland horizontal und vertikal gehaltene Violoncelli verbreitet waren.

Viele der in den letzten Jahrzehnten verfassten Arbeiten sind zunächst den Textquellen gefolgt und haben Bildbelege dazu gesucht. Angesichts der unklaren Benennung scheint jedoch der umgekehrte Weg sinnvoll, nämlich, Bildquellen mit der Darstellung von für die Fragestellung relevanten Instrumenten zu erfassen, zu beschreiben und zu analysieren. Da vorderhand nicht klar sein kann, welche Benennung für ein abgebildetes Instrument korrekt ist, ist eine exakte, nicht auf heutige Instrumentennamen bezogene Beschreibung notwendig, also nach den Dimensionen der Größe, der Haltung (horizontal, vertikal, auf dem Arm, vor der Brust, auf einem Schemel, auf dem Boden, zwischen den Beinen, seitlich am Körper), der Bogenführung (von unten, von oben, mit Ober- bzw. Untergriff in

¹⁹⁸ Schwindt 1996: S. 52 – 58.

¹⁹⁹ Vanscheeuwijck 2009: S. 119.

²⁰⁰ Sh. Abb. 1.

²⁰¹ Torelli, Giuseppe: Concertino per Camera a Violino, e Violoncello, Bologna o.D.

²⁰² Die Größe des Instruments wurde unter der Annahme geschätzt, dass der Spieler 1,70 m groß ist; sh. Abb. 5.

seinen verschiedenen Facetten, mit Hinweisen für diatonische oder chromatische Griffweise) und der Form (mit den verschiedenen Elementen aus der Gamba- und Geigenfamilie). Der Spielkontext des Bildes muss gleichermaßen erfasst werden, weil es Hinweise gibt, dass dieser für das Spiel relevant ist. Dies erfordert ein interdisziplinäres Vorgehen mit Bezug auf die Methoden der Kunstgeschichte.

Erst im nächsten Schritt muss dann versucht werden, die Informationen mit denen aus anderen Quellen vergleichend zu integrieren. Wenn hier keine Widersprüche entstehen (wie es im Falle des fünfsaitigen Violoncellos auf der *Nosee*-Karikatur der Fall ist), dann mag dies als Hinweis für Existenz des Abgebildeten genommen werden, zumal wenn weitere Bilder Ähnliches zeigen. Widersprüche hingegen bedürfen der Klärung, und nur wo diese gelingt, hat die Interpretation Bestand.

Auch die Textquellen bedürfen einer Interpretation, weil sie oft nicht ausreichend präzise formuliert sind. Angesichts der Unschärfe der Instrumentenbezeichnungen scheint weniger die Erwähnung eines Instruments aussagekräftig, sondern ein Nebeneinander verschiedener Instrumente und die Beschreibung von Veränderungen der angegebenen Instrumente oder ihres Spiels. So war Burney der Bogenstrich im Untergriff eine Erwähnung wert, weil in seinem Kontext das Violoncello wie die Geige im Obergriff gestrichen wurde.²⁰³

Wenn in Italien und Deutschland eine *da braccio*-Spielweise eine Zeitlang üblich war, dann sind in Archiven von Orchestern und Kapellen Hinweise aus der Zeit zu erwarten, als sich diese zur *da gamba*-Haltung veränderte. Belege für solche Veränderungen sind aus den Archivalien europäischer Orchester, Ratsmusiken und Hofkapellen bisher kaum beschrieben worden.²⁰⁴ Die zahlreichen Arbeiten, die zur Geschichte des Violoncellos erschienen sind, nehmen wenig Bezug auf diese zur Musizierpraxis aussagekräftigen Primärquellen. Allerdings waren spielpraktische Fragen bezüglich des Violoncellos auch kein explizites Thema in den bisherigen Untersuchungen der damaligen europäischen Ensembles, und deshalb sind entsprechende Textstellen möglicherweise nicht bemerkt worden. Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass sich in Archivalien wichtiger Orte (z.B. von San Petronio in Bologna, der Hofkapellen in Württemberg oder der Gänsemarktoper in Hamburg) unter diesem Aspekt entsprechende Hinweise finden lassen, wenn die Quellen in Bezug auf die Spielhaltung und Spielpraxis dieser Instrumente untersucht werden.

Aus den Quellen kann eher eine vielfältige, aus unterschiedlichen Zuflüssen gespeiste Entwicklung hin zum Violoncello erwartet werden, so dass vielleicht der Begriff *Violoncello* ursprünglich zunächst vor allem ein Label war, das für ‚virtuose Streichermusik in Basslage‘ stand und von verschiedenen Musikergruppen in Anspruch genommen wurde, bevor er zu dem konvergierte, was man heute unter

²⁰³ Burney 1772: S. 99.

²⁰⁴ Zu Hinweisen für die Vielfalt von Streichbässen an der Württembergischen Hofkapelle um 1700 vgl. Owens 1995: S. 170 – 174.

diesem Instrument versteht.

Ergebnis der Studie könnten dann präzisere Erkenntnisse sein, welches Instrument von welcher Musikergruppe für welche Musik an welchem Ort gespielt wurde.

Quellen

- Agricola, Martin: Musica instrumentalisch teutsch, Wittenberg 1532
- Adlung, Jacob: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758
- Adlung, Jacob: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, Zweyte Auflage besorgt von Johann Adam Hiller, Dresden 1783
- Apian-Bennewitz, Paul Otto: Die Geige, der Geigenbau und die Bogenverfertigung, Weimar 1892, Reprint der Erstausgabe Egweil o.J.
- Arresti, Giulio Cesare: 12 Sonate a 2 e a tre, Con la parte del Violoncello beneplacito Op. 4, Venedig 1665
- Bach, Johann Sebastian: Suites a Violoncello Solo senza Basso, Abschrift von Anna Magdalena Bach, o.O. ca. 1727 – 1731, Mus. ms. Bach P 269
- Bach, Johann Sebastian: Kantate BWV 6: Mus.ms. Bach P 44 (2)
- Bach, Johann Sebastian: Kantate BWV 41: Mus. ms. Bach P 874 Folio 11
- Bach, Johann Sebastian: Kantate BWV 49: Mus. ms. Bach P 111
- Bach, Johann Sebastian: Kantate BWV 85: Leipzig 1782
- Bach, Johann Sebastian: Kantate BWV 115: Leipzig 1876
- Bach, Johann Sebastian: Kantate BWV 175: Mus.ms. Bach P 75
- Bach, Johann Sebastian: Kantate BWV 180: Leipzig 1888
- Badiarow, Dmitry: Errata, and More on the Violoncello da Spalla of the Italians, The Galpin Society Journal 61 (2008), S. 324 f.
- Badiarow, Dmitry: The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice, The Galpin Society Journal (2007), S. 121 – 145
- Barrière, Jean-Baptiste: Sonates pour le Violoncelle, Livre I, Paris 1733
- Barrière, Jean-Baptiste: Livre II de Sonates pour Violoncelle et la Basse Continue, Paris 1735
- Barrière, Jean-Baptiste: Livre III de Sonates pour Violoncelle et la Basse Continue, Paris o. J.
- Barrière, Jean-Baptiste: Livre IV de Sonates pour Violoncelle et la Basse Continue, Paris o. J.
- Barnett, Gregory: The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era, The American Musical Instrument Society Journal 24, (1998), S. 81 – 106

- Barnett, Gregory: *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710*, Farnham 2008
- Basevi detto Cervetto, Giacomo: *Six Sonatas or Trios For three Violoncellos or two Violins and a Bass*, London 1745
- Beulertz, Johannes: *Musik am Hofe zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg*, Diss. Dortmund 2001
- Bismantova, Bartolomeo: *Compendio musicale*, Ferrara 1677, <hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP500785-PMLP510627-Bismantova_%E2%80%94_Compndio_Musicale_1677.pdf> (Zugriff 28.12.2017)
- Bonomo, Alessandra: *Esecuzioni di musica sacra nella Venezia di fine Seicento: Testimonianze iconografiche nella chiesa di San Zaccaria*, *Musica e storiae*, XII/3 (2004)
- Bonta, Stephen: *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* *American Musical Society* 3 (1977) S. 64–99, <earlybass.com/wpcontent/themes/publication/images/from_violone_to_violoncello_a_question_of_strings.pdf> (Zugriff am 18.12.2017)
- Brossard, Sébastien de: *Dictionnaire de Musique*, Dritte Auflage Amsterdam ca. 1708
- Bousoir, Eliakim/ Szymczak, Pascal : *La viola pomposa, un instrument aux proportions historiques*, <e.bousoir.fr/wp-content/uploads/2014/03/Presentation_Pomposa_JMA_Vanves.pdf> (Zugriff am 23.1.2018)
- Burney, Charles: *Tagebuch seiner musikalischen Reisen Bd. 1*, Hamburg 1772
- Chambers, Ephraim: *Cyclopaedia*, Bd. I und II, London 1728
- Corrette, Michel: *Methode théorique et pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle*, Paris 1741
- Cyr, Mary: *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*, Burlington 2012
- Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos oder der sich selbst informirende Musicus*, Erfurt 1738
- Fink, Monika: *Äußerer Glanz und inneres Elend. Die soziale Stellung der Kastraten und ihr Bild in der Musiktheorie*, in: *Online-Tagungsbericht zum Symposium "Männerspiele"*, hg. von Kurt Drexel und Rainer Lepuschitz, Innsbruck 2010
- Forkel, Nikolaus: *Musikalischer Almanach*, Leipzig, Bd. 1, 1782
- Gabrielli, Domenico: *Ricercari per Violoncello solo, con un Canone a due Violoncelli e alcuni Ricercari per Violoncello e B.C.*, Faksimile datiert 15.1.1689, Manuskript in der Biblioteca Estense

Modena

Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler Bd. 1, Leipzig 1790

Gerle, Hans: Musica Teusch, auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen, Nürnberg

Grove Music Online, „Viola pomposa“, <[oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/](http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.29453)

[9781561592630.article.29453](http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.29453)> (Zugriff am 20.1.2018)

Haas, Robert: Aufführungspraxis in der Musik, Potsdam 1931

Harnoncourt, Nikolaus: Viola da Brazzo und Viola da Gamba; in: Musik als Klangrede, Kassel 1985

Hartlib Samuel: Ephmerides, o.O. 1659, Signatur 28/8/4B, <dhi.ac.uk/hartlib/context> (Zugriff am 18.12.2017)

Heartz, Daniel: Locatelli and the Pantomime of the Violinist in *Le Neveu de Rameau*, in: Diderot Studies XXVII, Genf 1998, S. 115 – 127

Hill, W. Henry/ Hill, Arthur F./ Hill, Alfred E.: Antonio Stradivari His Life and Work, London 1902, Reprint New York 1963

Hill, William Ebsworth/ Hill, William; Hill, Arthur/ Hill, Alfred: Gio:Paolo Maggini His Life and his Work, London 1892

Hiller, Johann Adam: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit Leipzig 1784

Hoffmann, Bettina: 'Viola' - Gambe, Bratsche oder Cello? in: Viola da Gamba und Viola da Braccio, München 2006

Jambe de Fer, Philibert: Epitome musical des tons, sons et accordz, Lyon 1556

Jones, David Wyn: Music in Eighteenth-Century Britain, Burlington 2000

Kircher, Athanasius: Musurgia universalis, Rom 1650

La Franco, Giovanni Maria: Scintille di musica, Brescia 1533

Leopold, Silke/ Pelker Bärbel (Hrsg.) : Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert, o.O. 21.5.2014, <hof-musik.de/PDF/SSH1.pdf> (Zugriff am 28.12.2017)

Maier, Joseph F.: Museum Musicum Theoretico-Practicum das ist: Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Musiksaal, Schwäbisch-Hall 1732

Malusi, Lauro: Il Violoncello, Milano 1973

- Masse, Jean Baptiste: Sonates a deux Violonchelles, op. 2, Paris 1739
- Mattheson, Johann: Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713
- Mercure de France Decembre 1753, Paris 1753
- Mersenne, Marin: Harmonie Universelle, Paris 1636
- Mozart, Leopold: Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756
- Neece, Brenda: The Cello in Britain: A Technical and Social History, *The Galpin Society Journal* 56 (Juni 2003), S. 77–115
- North, Roger: On Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years C. 1695–1728, Transskript von Wilson John, London 1959
- Otterstedt, Annette: Die Gambe, Kassel 1994
- Owens, Samantha Kim: The Württemberg Hofkapelle c. 1680 – 1721, Diss. Wellington 1995
- Pape, Winfried und Boettcher, Wolfgang: Das Violoncello, Mainz 1996
- Petri, Johann Samuel: Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig 1782
- Playford, John: Introduction to the Skill of Musick, London 1655
- Pleeth, William: Cello, London 1982, Reprint 1992
- Praetorius, Michael: Syntagma musicum, Wittenberg und Wolfenbüttel 1615
- Prinz, Ulrich: Johann Sebastian Bachs Instrumentarium, Stuttgart 2005
- Quantz, Joseph Joachim: Versuch einer Anleitung, die Flute Traversière zu spielen, Berlin 1752
- Rousseau, Jean: Traité de la Viole, Paris 1687
- Sackmann, Dominik: Triumph des Geistes über die Materie, Stuttgart 2008
- Sanguineti, Alessandro: Da Spalla or da Gamba? The Early Cello in Northern Italian Repertoire, 1650 – 95, *Galpin Society Journal* LXIX (2016)
- Schwindt, Nicole: Hans Mielichs bildliche Darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570, *Acta Musicologica* Vol. 68, Fasc. 1 (1996), S. 48 – 85
- Spitzer, John und Zaslow, Neal: The Birth of the Orchestra, Oxford 2005
- Straeten, Edmund van der: History of the Violoncello, the Viol da Gamba and their Precursors and collateral Instruments, 1914

- Talbot, James: Christ Church Library Music MS 1187: II. Bowed Strings, Transkript von Donington Robert in: *The Galpin Society Journal* 3 (1950), S. 27 – 45
- Tammen, Björn R.: Anverwandlungen vokaler Mehrstimmigkeit im Bild und durch das Bild – Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Rausch Alexander/ Tammen, Björn R. (Hrsg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, Wien 2014, S. 227 – 249, <www.oapen.org/search?identifizier=512255> (Zugriff am 17.12.2017)
- Telemann Georg Philipp, *Der getreue Music-Meister*, Hamburg 1728, S. 20 f. und S. 28 sowie S. 77 und S. 84
- Tevo, Zaccaria: *Il musico testore*, Venedig 1706
- Torelli, Giuseppe: *Concertino per Camera a Violino, e Violoncello*, Bologna o.D
- Vanscheeuwijck, Marc: In Search of the Eighteenth-Century 'Violoncello': Antonio Vivaldi and the Concertos for Viola by Tartini, *Performance Practice Review* 13 (2008): 1 – 20
- Vanscheeuwijck, Marc: *Minghain dal viulunzèl*, CD Domenico Gabrielli, *Cantate*, Milano 2010
- Vanscheeuwijck, Marc: Musical Performance at San Petronio in Bologna: a Brief History, *Performance Practice Review* Vol. 8 No.1 (1995), <scholarship.claremont.edu/ppr/vol8/iss1/7/> (Zugriff am 18.12.2017)
- Vanscheeuwijck, Marc: The Baroque Cello and its Performance, *Performance Practice Review* Vol. 9 No.1 (1996), <scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7/> (Zugriff am 18.12.2017)
- Vanscheeuwijck, Marc: Recent Re-Evaluations of the Baroque Cello and What They Might Mean for Performing the Music of J.S. Bach, *Early Music* 38/2 (May 2010): S. 181–192
- Vanscheeuwijck, Marc: *Sulle tracce del violoncello*, *Barocco Padano* 7, Como 2012, S. 111 – 144
- Virdung, Sebastian: *Musica getutscht und ausgezogen*, Basel 1511
- Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732
- Walther, Johann Gottfried: *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar 1708
- Wasielewski, Wilhelm Josef von: *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1880
- Wissick, Brent: The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello 'Schools' of Bologna and Rome, *Journal of Seventeenth-Century Music*, Vol 12 No. 1 (2006), <sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html> (Zugriff am 18.12.2017)

Yapp, Francis: Les Prétentions du Violoncelle: The Cello as a Solo Instrument in France in the pre-Duport-Era (1700 – 1760), Diss. Canterbury 2012

Zobeley, Fritz: Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege, Würzburg 1949

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Andrea Celesti: Papa Benedetto III fa visita alla chiesa, Venedig 1672:

www.artericerca.com/pittori_italiani_seicento/celesti%20andrea/1.htm

Abb. 2: Satyre auf den Kastraten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli (1703-1783), Kupferstich, Sammlung Manskopf Frankfurt, Signatur S 36/G02571:

<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/5567780>

Abb. 4: Nosee (Giacomo Bassevi detto Cervetto), Druck von Matthew Darly, London 1774:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1452772&partId=1&searchText=music&page=45

Abb. 4 Johann Zoffany: Giacomo Cervetto, London (?) 1768:

<https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/4328012039/>

Abb. 5 Giuseppe Torelli: Concertino per Camera a Violino, e Violoncello, Bologna o.D: Beginn der Violoncello-Stimme:

(Das Faksimile ist z.B. in der Petrucci-Bibliothek unter imslp.org im Internet vorhanden.)