

Die Viola pomposa

Von Heinrich Husmann (Leipzig)

Die Viola pomposa hat dank der Tatsache, daß ihre Erfindung Joh. Seb. Bach zugeschrieben wird, stets ein besonderes Interesse für den Musikkfreund sowohl wie für den Wissenschaftler besessen, — ein Interesse, das dadurch nur noch größer und auch mysteriöser wurde, daß beinahe jeder Forscher wieder eine neue Ansicht über ihren wahren Charakter vortrug. Dies ist um so verwunderlicher, als die ältesten Nachrichten über das Instrument¹⁾, die teilweise durch Vermittlung des älteren Gerber, der zu Bachs Leipziger Schülerkreis gehörte, auf Bach selbst zurückgehen, einen durchaus authentischen Charakter besitzen. Alle diese Berichte stimmen darin überein, daß die Pomposa fünf Saiten besaß, deren vier tiefste in der Stimmung des Violoncello — C G d a — standen, die fünfte sich als obere Quinte — e₁ — angeschlossen. Im Gegensatz zum Cello war sie aber nur wenig größer als die Bratsche und wurde auf dem Arm gespielt. Als Beispiel möge hier der Bericht des jüngeren Gerber (Lexikon, Bd. I, Spalte 90, Artikel Joh. Seb. Bach) folgen. Er schreibt:

„Die steife Art womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigte ihn, bey den lebhaften Väffen in seinen Werken, zu der Erfindung, der von ihm sogenannten Viola pomposa, welche bey etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche, zu der Tiefe und den vier Saiten des Violonzells, noch eine Quinte, e, hatte, und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Passagen, leichter auszuführen.“

Dementsprechend beschrieb auch Spitta in seiner Bach-Biographie (Bd. I, S. 678 und 824) das Instrument. Die erste Dresche

¹⁾ Eine hübsche Zusammenstellung dieses Materials gab Kinsky im Katalog des Musikhistorischen Museums von Hayer, Bd. II, 1912, S. 584 f.



Bach'sche Viola pomposa

Joh. Christian Hoffmann, Leipzig 1741

Im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instrumentenmuseums der Universität, Leipzig

in diese Anschauung schlugen Mahillon¹⁾ in seinem Katalog des Brüsseler Instrumentenmuseums, und — ihm wohl folgend — Kinsky²⁾ im Katalog der Heyerschen Sammlung, die dem Instrument eine um eine Oktave höhere Stimmung zudachten. 1931 und 1932 endlich erfannen die Engländer J. L. Arnold³⁾ und J. W. Galpin⁴⁾ neue Stimmungen, da sie die originale Stimmung bei einem so kleinen Instrument für unmöglich hielten. Auch über die Gestalt des Instruments gehen die Meinungen nun auseinander: Während man zuerst (Mahillon und Kinsky, ebenso wieder Galpin) die im Brüsseler Museum und in der jetzt in Leipzig befindlichen Heyerschen Sammlung vorhandenen, im Durchschnitt 8 cm hohen Instrumente für Pomposen hielt, erklärt man die Pomposa jetzt (besonders Kinsky) für niedriger.

Man darf vermuten, daß Bach ein Instrument, das er selbst erfand, auch wohl mit Kompositionen bedachte oder wenigstens in größeren Werken heranzog. So suchte man eifrig nach solchen Werken. Spitta schrieb ihm die 6. Violoncellosuite zu, die ja für ein fünfsaitiges Instrument der Stimmung C G d a e₁ geschrieben ist. Da die Cellosuiten aber bereits in Köthen komponiert sind, muß Spitta die Erfindung der Pomposa in diese Zeit legen, ganz im Gegensatz zu Gerber, der (siehe weiter unten) sie erst ins Jahr 1724 setzt. Sowohl Dehn, der Herausgeber des betreffenden Bandes der Gesamtausgabe, wie Kinsky halten eher Gerbers Angabe für richtig und erklären, es könne sich bei dem fraglichen Instrument daher nur um ein im übrigen normales Cello handeln. Dafür eröffnet sich nun eine neue Möglichkeit: In einigen Kantaten tritt ein Violoncello piccolo auf, das in auffallend hohe Lagen geführt wird. Kinsky hält es für möglich, daß vielleicht einige dieser Partien auf der Pomposa ausgeführt wurden, und Sachs⁵⁾ setzt beide Instrumente gleich.

1) Katalog des Instrumentenmuseums des Brüsseler Konservatoriums, Bd. III, 1900, S. 64.

2) a. a. O., S. 549.

3) Zeitschr. f. Musikwiss., 1930/31, S. 141, 1931/32, S. 35, dazu die Antworten Kinsky's, *GMW.*, 1930/31, S. 325 und 1931/32, S. 178.

4) *GMW.*, 1931/32, S. 35 und *Music and Letters*, XII, Heft 4.

5) Im *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, 1913, Art. Viola pomposa und Violoncello piccolo, und in späteren Werken ebenso.

Arnold, Galpin und nun auch Kinsky möchten dagegen beide Instrumente möglichst weit voneinander abrücken.

Es ist wohl ausgeschlossen, auf diesem Wege noch irgend etwas vorzubringen, was nicht gleich wieder mit den verschiedensten Fragezeichen versehen werden dürfte. Es soll daher hier eine andere Untersuchungsart eingeschlagen werden. Da die doch ziemlich genauen Angaben Berbers und seiner Zeitgenossen von einigen Forschern als falsch bezeichnet werden, bleibt nur noch eine Grundlage, — Bachs eigene Stimmen. Da in ihnen sicher benannt nur das Violoncello piccolo vorkommt, soll hier versucht werden, zunächst einmal über dieses Instrument Klarheit zu schaffen. Es wird sich zeigen, daß damit auch das Problem der Viola pomposa zugleich erledigt wird.

Das Violoncello piccolo tritt in einer Reihe von Kantaten auf, — es sind die Nummern 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180 und 183. Die hier vorliegenden Verhältnisse sollen nun im einzelnen untersucht werden.

In der Kantate 6, Bleib bei uns, wird der in den Sopran gesetzte Choral Ach bleib bei uns mit dem Violoncello piccolo begleitet. Die betreffende Stimme ist im Alt Schlüssel notiert, — wie es scheint, sowohl in der Originalpartitur wie in der besonderen Einzelstimme —, und reicht von G bis c_2 .

Die Kantate 41, Jesu, nun sei gepreiset, benutzt das Piccolocello zur Begleitung der Tenorarie Woferne du den edlen Frieden. In der Partitur steht das Instrument im Violinschlüssel, die unter g — den tiefsten Ton der Violine — hinuntergehenden Stellen sind im Tenorschlüssel richtig anschließend geschrieben. Eine besondere Stimme existiert nicht, das Instrument ist auch im Titel der Kantate nicht genannt, seine Partie steht, und zwar von Bach eigenhändig eingetragen, in der Doublette der Violinstimme. Schlüssel ist der Violinschlüssel, doch sind die tiefen Stellen eine Oktave tiefer im Basschlüssel notiert. Der Umfang geht vom großen C (bzw. c der Partitur) bis h_2 .

In der Sopranarie Ich bin herrlich der Kantate 49, Ich geh und suche mit Verlangen (Besetzung Sopran mit Oboe d'amore und Violoncello piccolo), steht das Instrument in der Originalpartitur und der autographen Stimme im Violinschlüssel, der Umfang geht von d_1 bis h_2 .

Das uns interessierende Stück der Kantate 68, Also hat Gott die Welt geliebt, ist die beliebte Sopranarie Mein gläubiges Herz frohlocke. Die Begleitung besteht hier aus Violine I, Oboe I und Violoncello piccolo. Auch in der Originalstimme wird das Instrument im Bass- und Tenorschlüssel geschrieben. Der Umfang reicht von C bis b_1 . Diese Notierung ist genau die des Violoncello. Der Grund dieser vom bisher Durchgesprochenen abweichenden Schreibweise ergibt sich meiner Ansicht nach aus folgendem. Das Hauptthema des Violoncello piccolo nahm Bach aus der älteren Geburtstagskantate Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd, wo es in der Sopranarie Weil die wollenreichen Heerden auftritt. Diese für Christian von Sachsen-Weißenfels komponierte Kantate benutzte Bach noch mehrmals für andere Gelegenheiten, unter anderem auch noch in Leipzig. Als er nun das im Cello liegende Thema der Sopranarie für die Kantate 68 heranzog, mag ihm der Cellocharakter des Themas so deutlich vorgeschwebt haben, daß er das Piccolocello ebenfalls nach Celloart notierte.

Die Altarie Jesus ist ein guter Hirt der Kantate 85, Ich bin ein guter Hirt, notiert das Piccolocello in Partitur und Stimme im Violinschlüssel. Das Instrument benutzt den Raum zwischen g und b_2 .

In der Kantate 115, Mache dich mein Geist bereit, wird die Sopranarie Bete aber auch dabei mit Querflöte und Violoncello piccolo begleitet. In der autographen Partitur fehlt das Instrument im Titel. Es wird wie bei der Kantate 6 im Altchlüssel notiert. Da der Umfang aber von Cis bis c_2 geht, werden die tiefen Stellen im (richtig anschließenden) Basschlüssel notiert. In der zweiten, wohl nach den Stimmen geschriebenen Partitur steht das Instrument im Violinschlüssel, bei den tiefen Stellen im Basschlüssel. Da das Instrument in der Aufschrift fehlt, hat wohl eine besondere Stimme — ähnlich wie bei der Kantate 41 — nicht bestanden.

Die Kantate 175, Er rufet seinen Schafen, benutzt das Piccolocello zur Begleitung der Tenorarie Es dünket mich, ich seh dich kommen. In der Partitur ist das Instrument nach Celloart mit Bass- und Tenorschlüssel geschrieben. Auch hier darf derselbe Grund wie bei der Kantate 68 vermutet werden. Die vorliegende

Tenorarie in C-dur entstand aus der in A-dur stehenden Baskarie Dein Name gleich der Sonnen geh der Geburtstagsferenade Durchlaucht'fter Leopold. Durch die Aufwärtstransposition wäre das Cello zu hoch gekommen, es trat also das Piccolocello ein. Während das Cello nur bis fis_1 benutzt wurde, geht das Piccolocello jetzt bis a_1 . Nach dem Vorbild des originalen Cello wird das Piccolocello nach Celloart notiert. In der Stimme dagegen wird das Instrument im Violinschlüssel geschrieben.

Die Kantate 180, Schmücke dich, o liebe Seele, verwendet das Violoncello piccolo bei der Sopranarie Wie teuer sind des heiligen Mahles Gaben. In der Originalpartitur fehlt das Instrument wieder in der Aufschrift und ist auch bei der Arie nicht bezeichnet. Es steht im Altshlüssel und reicht von c bis h_1 . In den beiden Abschriften — wohl nach Stimmen? —, — die eine von Kirnberger —, ist es mit Violoncello piccolo bezeichnet und im Violinschlüssel notiert.

In der Kantate 183, Sie werden euch in den Bann tun (2. Komp.), tritt das Piccolocello in der Tenorarie Ich fürchte nicht des Todes Schrecken auf. Es ist im Tenorschlüssel notiert und reicht von G bis c_2 .

Es sei hinzugefügt, daß alle Kantaten eins gemeinsam haben: Sie sind in Leipzig in den dreißiger Jahren entstanden.

Was die Schreibweise der Partituren anbelangt, so läßt sich folgendes Bild zeichnen. Abgesehen von den beiden oben besonders erklärten Cello-Notierungen wird das Piccolocello dreimal im Alt-, einmal im Tenorschlüssel notiert. Dies war also offenbar die Art, wie Bach sich das Instrument vorstellte, es wird ja gerade in diesen Lagen benutzt. Sein Umfang reicht von C bis zum c_2 . Ganz anders verfahren die Stimmen. Von den beiden umgearbeiteten Celloarien wird nur die eine nach Celloart geschrieben. In sechs Fällen wird das Instrument im Violinschlüssel notiert, und zwar, wie ein Vergleich mit den Notierungen der Partituren sogleich zeigt, eine Oktave zu hoch. Nur je einmal werden Alt- und Tenorschlüssel benutzt. Aus dieser Notierung der Stimmen erklärt es sich wohl, wenn auch in den Partituren dreimal der Violinschlüssel erscheint.

Die Stimmen sind weiter dadurch besonders interessant, daß sie nicht zu allen Kantaten ausgeschrieben wurden. Bei der Kantate 41

ist die Violindoublette erhalten, in die Bach die Partie des Piccolocello eintrug. Bei den Kantaten 115 und 180 ist das Instrument im Titel nicht genannt, wohl aus demselben Grunde: es existierte keine besondere Stimme und wurde daher nicht als eigenes Instrument gezählt.

Diese Eigenheiten der Stimmen, besondere Schreibweise im Violinschlüssel eine Oktave höher und teilweise Ausschreiben gar keiner Stimme, sondern Eintrag in die Violinstimme (bei Kantate 41 durch Bach selbst!), sind doch wohl zu auffällig, um nur als Zufälle gewertet werden zu können. Die Notierung im Violinschlüssel ist nur dann logisch, wenn wir annehmen, daß das Instrument auch in seiner oberen Lage wie eine Violine gestimmt war. Da die Partituren hier eine Oktave tiefer stehen und sicher den wirklichen Klang angeben, dürften die höheren Saiten des Piccolocellos eine Oktave unter der Stimmung der Violine gestanden haben. Da es in der Tiefe als tiefsten Ton C benutzt, ergibt sich durchaus konsequent aus der Violinnotierung der Stimmen die Besaitung C G d a e₁. Die hohe Führung des Piccolocello bis c₂ legt ja auch ein fünfsaitiges Instrument nahe. So ist diese Vermutung auch bereits öfter ausgesprochen worden. Da Bach in seinen Partituren das Instrument aber sicher nicht so häufig eine Oktave zu tief notiert hätte, ergibt sich, daß die Stimmung C G d a e₁ den wirklichen Klang angibt. Dann muß aber noch ein Grund vorhanden sein, weshalb das Instrument in den Stimmen eine Oktave höher notiert wird. Die Antwort ist nicht allzu schwer. Wie der eigenhändige Eintrag Bachs der Piccolopartie in eine Violinstimme zeigt, ist das Instrument offenbar von einem Geiger gespielt worden, während die Cellisten den Continuo weiter spielten. Durch diese Annahme — und nur durch diese Annahme! — wird das Verhalten der Stimmen genügend erklärt. Damit werden wir sofort weitergeführt. Ein Geiger wird sich nicht für eine einzige Arie ein Cello — und sei es selbst ein „halbes“ — zwischen die Arie klemmen, oder gar stehend spielen¹⁾, besonders wenn ein zweiter Cellist wohl gar daneben sitzt —, es gibt nur eine Lösung dieser Schwierigkeit: das Piccolocello wurde auf dem Arm gespielt. Diese Annahme ist keineswegs widersinnig. Die

¹⁾ Vgl die Bemerkungen Scherings in J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig, 1936, S. 113 f.

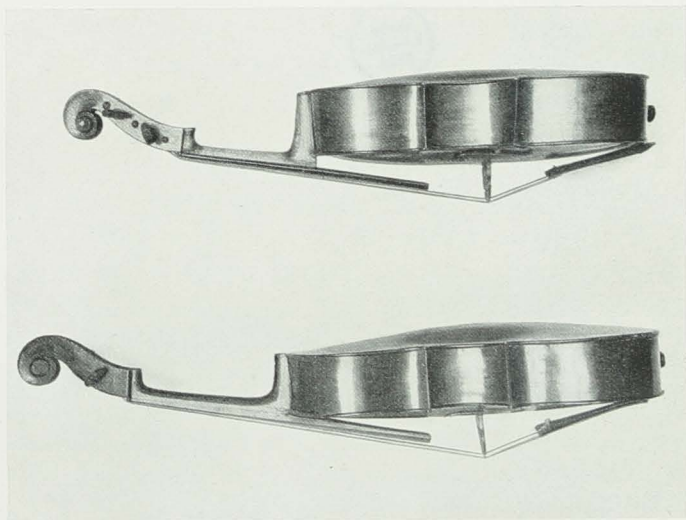
Spielart der Instrumente hing früher nicht von der Zargenhöhe ab, es gibt sogar ein sehr berühmtes Modeinstrument dieser Zeit, das flach und etwa von der Größe der Geige ist, aber trotzdem auf dem Schoß gespielt wurde, den *Pardeffus de viole*. Hier haben wir den umgekehrten Fall, ein Cello, das auf die Schulter genommen wird. Nun ergibt sich sofort die letzte Frage: Warum heißt das Instrument dann aber *Violoncello piccolo*? Wenn das Instrument nicht nach der Spielart benannt wird, so gibt es nur noch eine Möglichkeit: nach seinem Bau. Das *Violoncello piccolo* wäre also ein stark verkleinertes Cello, also mit hohen Zargen. Fassen wir nun zusammen, was uns die Untersuchung der Kantatenstimmen ergibt: Das *Violoncello piccolo* besitzt fünf Saiten, die C G d a e₁ gestimmt sind. Es wird vom Geiger auf dem Arm gespielt. Es hat die Form eines kleinen Violoncellos. Ein Blick etwa auf die oben zitierte Stelle Gerbers genügt, um zu zeigen, daß dies genau die Eigenschaften sind, die die *Viola pomposa* nach der Meinung des 18. Jahrhunderts besaß. *Viola pomposa* und *Violoncello piccolo* können also nur ein und dasselbe Instrument bezeichnen. Das Instrument, das bei Forkel, Gerber u. a. *Viola pomposa* genannt wird, heißt bei Bach *Violoncello piccolo*¹⁾. Daß Bach an Stelle gebräuchlicher Namen wissenschaftlichere nimmt, findet sich z. B. auch beim *Lituus*. Daß das Instrument auch sonst verwendet wurde, bezeugt die in den Diskussionen in der *ZfMw.* 1930/1931 und 1931/1932 vielgenannte Sonate von Lidarti, die „per la Pomposa“ geschrieben ist. Dies ist also der gebräuchliche Name des Instruments gewesen. Die genannte Sonate ist übrigens im Violinschlüssel geschrieben, also ebenfalls nach Analogie der Piccolostimmen Bachs. Es ist der Ausdruck dafür, daß die *Pomposa* auch der Sonate Lidartis mit einem nach Art der Violine gestimmten Instrument, das vom Geiger gespielt wurde, rechnet. Es erklärt sich daher auch ebenso leicht, daß Telemann²⁾ in seinen Duos für Flauto traverso e *Viola pomposa* o Violino ebenso wie Graun³⁾ in seinem Konzert für Flauto concertato e Violino o *Viola pomposa* mit Begleitung den Violin-

1) Es ist übrigens überhaupt abzulehnen, kleine, sog. „halbe“ Celli (etwa wie im Hayer-Katalog) als *Violoncelli piccoli* zu bezeichnen.

2) *ZfMw.*, 1931/32, S. 36.

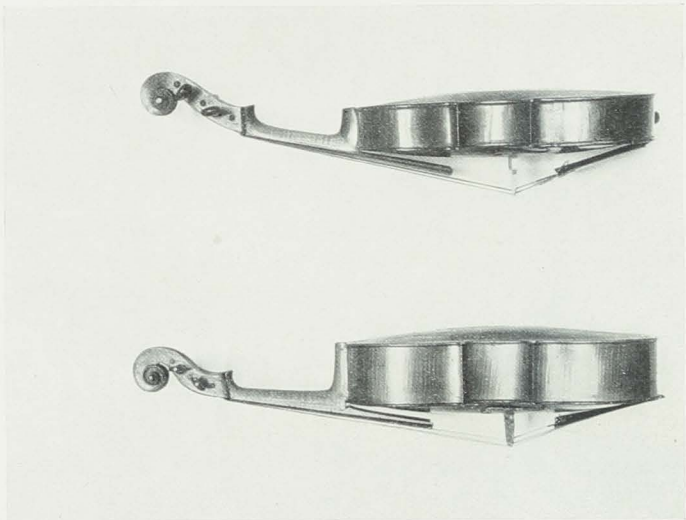
3) *ZfMw.*, 1931/32, S. 38.





1.

2.



3.

4.



1.

2.

3.

4.

1. Sehr kleines Violoncello, böhmisch, 19. Jahrh., Musikhist. Instrumentenmuseum der Universität Leipzig Nr. 935.
 2. Nach dem Vorbild der Bachschen Pomposa gebauetes Instrument; ebenda Nr. 920. 3. Bachsche Pomposa von Joh. Christian Hoffmann, Leipzig 1741; ebenda Nr. 919. 4. Böhmische Pomposa des 18. Jahrh. flacher Bauart, Sammlung Müll, Nürnberg

schlüssel verwendet, beide Instrumente benutzen ja denselben Schlüssel und werden ganz gleich gestimmt und gespielt, können also ohne weiteres für einander eintreten.

Es bleibt nun noch ein Werk Bachs übrig, über das gerade besonders heftig gestritten worden ist, die bereits in Rötthen komponierte 6. Cellosuite. Sie ist, wie die Piccolopartie in der Partitur der Kantate 115, im Altshlüssel, für die tieferen Stellen im Bassschlüssel notiert. Ich wies aber schon darauf hin, daß alle Kantaten Bachs, in denen die Pomposa benutzt wird, der Leipziger Zeit angehören. Hinzu kommt, daß Gerber die Erfindung der Pomposa ins Jahr 1724 setzt. Da wir zeigten, daß die Pomposa ein hochgebautes Instrument ist, treten die Museumsinstrumente wieder in ihre alten Rechte ein¹⁾. Die beiden Pomposen der Heyerschen Sammlung sind datiert. Sie stammen ebenfalls aus Bachs Leipziger Zeit, von 1732 und 1741. Die Pomposa des Leipziger Geigenbau-meisters Wilfer stammt aus dem Jahre 1732 und die Rötthener Hofkapelle besaß ein „Violoncello piccolo mit fünf Saiten“ Hoffmanns von 1731. All dies ergänzt sich aufs beste²⁾. Die 6. Cellosuite ist also kaum für dieses Leipziger Instrument geschrieben worden.

Daß die 6. Cellosuite aber für ein fünfsaitiges normales Cello geschrieben wurde, halte ich nicht für unbedingt sicher. Die Behauptung, daß ein solches Instrument damals noch gebraucht worden sei, gründet sich, soweit ich sehe, nur auf die Nachrichten der Theoretiker der Zeit, Walther, Eisel, usw. Alle diese schreiben voneinander ab, wie es seit Jahrhunderten Brauch war. Das ist übrigens nicht ganz so verwerflich — ein Lexikograph sucht immer alles weiter zu überliefern, schon um möglichst vollständig zu sein. Die Hauptquelle aller Bemerkungen über Musikinstrumente in dieser Zeit ist Matthesons Neu=Eröffnetes Orchester von 1713. Er behandelt in einem Paragraphen zusammen drei Instrumente: „Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind

¹⁾ Die von den englischen Forschern als unmöglich bezeichnete Stimmung C G d a e₁ läßt sich mit geeigneten Saiten — die sogar im Handel sind — ohne weiteres auf ihnen verwirklichen.

²⁾ Übrigens sind auch einige Stellen der Suite schon rein technisch auf den hochzargigen Leipziger Instrumenten unausführbar.

Kleine Bass-Geigen / in Vergleichung der größern / mit 5 auch wol 6 Saiten / . . .“ Genaueres berichtet er dann nur über die Viola da spalla. Walthers schreibt alles wörtlich in seinem Lexikon ab, fügt aber die viersaitigen Instrumente hinzu. Eisel „wirft“ die drei Instrumente „in eine Brüche“, beschäftigt sich aber nur mit dem viersaitigen Cello eingehender. Man sieht, wie hier die Praxis immer mehr mit einer Nachricht verschmolzen wird, die offenbar nur aus lexikographischen Gründen weitergeschleppt wird. Daß Mattheson das viersaitige Cello nicht einmal erwähnt, rührt daher, daß er hier nur Vorhandenes zusammenträgt. Er vereinigt die Viola da spalla, die schon bei Beyer (1703) steht, und die bei Beyer zitierte Bassviola mit den Artikeln Violoncello und Basso Viola des von ihm in allen Frankreich betreffenden Fragen herangezogenen Brossard (1703). Brossard schreibt: „Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon, ou une Petite Basse de Violon à cinq ou six Chordes.“ Also: Violoncello ist besonders unsere Quinte de Violon, oder auch eine kleine Bassgeige mit fünf oder sechs Saiten. Mattheson hat also nur die letzte, unwichtigere Hälfte des Artikels, gleichsam als Kuriosität, aufgenommen. Für Brossard ist das Cello „proprement“, „eigentlich“ etwas anderes, nämlich ein viersaitiges Instrument, die „Quinte der Violine“, nämlich die im Alt Schlüssel notierte Bratsche, wie aus seinen Artikeln Bracio und Viola hervorgeht. Das wirkliche italienische Violoncello tritt bei ihm ebensowenig wie bei Mattheson auf. Es ist wohl klar, daß man aus einem Artikel wie dem Matthesons, der die weniger wichtige Hälfte eines französischen Artikels übernimmt, das ihm genügend vertraute italienische Cello aber gar nicht erwähnt, keine Rückschlüsse auf die zeitgenössische (höchstens auf die 50 Jahre vorhergehende) Praxis ziehen darf. Ob die französischen Versuche der fünf- und sechssaitigen Bassgeige — Lardieu stimmte sein Instrument C G d a₁ (!) — in Deutschland bekannt waren, ist aber sehr zweifelhaft. Zum mindesten erscheint es also nicht gerade wahrscheinlich, daß die 6. Cello-Suite für ein solches Instrument geschrieben sein soll.

Es besteht aber noch eine dritte Möglichkeit: Bach könnte bereits in Köthen mit einer niedrig gebauten Viola pomposa Versuche angestellt haben. Es waren damals Violon, die, etwas größer als eine Bratsche, nach Celloart gestimmt, aber auf dem Arm gespielt wurden,

durchaus gebräuchlich. Man bezeichnete sie als Fagottgeige und bezog sie dann mit vier umspinnenen Saiten. In Instrumentenmuseen finden sie sich häufig, — meist unter der Bezeichnung „Tenorgeige“ und mit Angabe einer damals schon ungebräuchlichen Stimmung in G. Ein solches Instrument hat Hoffmann noch in Bachs Leipziger Zeit, 1737, gebaut, in auffallend breiter und gedrungener Form (Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, Nr. 917). Ähnlich, jedoch mit fünf Saiten bezogen, sah die Viola da spalla aus. Da sie (siehe das obige Zitat aus Mattheson) als kleine Baßgeige beschrieben wird, die man auf die rechte Schulter setzt, wird sie eine dem Kontrabaß entsprechende Quartens Stimmung besessen haben. Bachs Erfindung wäre dann die Stimmung in vier Quinten. Ähnlich besitzt ja auch die 5. Cello suite eine besondere Stimmung, „Scordatur“. Wie in dieser Suite eine Scordatur vorgeschrieben ist, so verlangt Bach also auch in der 6. Suite eine „Scordatur“. Daraus erklärt es sich, daß der Akkord wie bei jeder Scordatur am Anfang der Suite angegeben ist, was ja sonst nicht nötig wäre und in den Leipziger Kantatenstimmen auch nicht der Fall ist.

Die Köthener Viola pomposa ist also eine Viola da spalla in Scordatur. Eine solche Viola pomposa in derselben niedrigen, dafür aber desto breiteren Bauart, wie sie die Hoffmannsche Fagottgeige besitzt, befindet sich im Musikhistorischen Museum, Pianohaus Rück, Nürnberg¹⁾ (vgl. Abb. 4). Sie stammt aus etwas späterer Zeit und ist wohl böhmischer Herkunft. Dies ist also offenbar der Pomposatyp, für den die — wohl in Wien geschriebene — Sonate von Lidarti bestimmt war, also das Instrument, das den Namen Viola pomposa im eigentlichen Sinn trug. Die 6. Cello suite läßt sich auf dem Instrument der Sammlung Rück mit Leichtigkeit ausführen. Zu dieser Lösung paßt folgendes ausgezeichnet: Bach schrieb die Cello suites wohl für C. F. Abel, der im allgemeinen im Anschluß an Gerber als Gambist bezeichnet wird. Nach Bunge (Bach-Jahrbuch 1905, S. 14 ff.) ist er aber als Violinist bezeichnet. Abel spielte also Geige, Cello und Gambe, wird sich daher sicherlich für ein Instrument, das als Cello gestimmt, aber nach Violinart gespielt wurde, interessiert

¹⁾ Herr Dr. U. Rück war so liebenswürdig, das Instrument nach Leipzig senden zu lassen und auch die Veröffentlichung einer Photographie gütig zu gestatten, wofür ihm herzlichster Dank gebührt.

haben. Tatsächlich besaß die Köthener Hofkapelle ein „Violoncello piccolo mit vier Saiten“ von Muppert aus dem Jahr 1724, wohl eine Art Fagottgeige, und eine Hoffmannsche Viola pomposa von 1731, Instrumente, die Abel gespielt haben dürfte¹⁾.

So ergibt sich folgende Geschichte der Bachschen Erfindung: Bach stimmt als erstes in Köthen für Abel die niedrige, aber breite (fünfsaitige) Viola da spalla in Quinten, um sie der gewöhnlichen (viersaitigen) Fagottgeige, die schon in Quinten gestimmt war, anzunähern. Dies Instrument verbreitete sich unter dem Namen Viola pomposa weiter. In Leipzig läßt Bach einerseits viersaitige Fagottgeigen bauen (Hoffmann 1737), verbessert aber andererseits das fünfsaitige Instrument durch Übernahme der schmaleren, aber höheren Cellobauart. Dies Instrument bezeichnet er daher durchaus folgerichtig als Violoncello piccolo. Es wird aber genau wie die Köthener Viola pomposa auf dem Arm gespielt.

¹⁾ Vielleicht darf man sogar noch einen Schritt weitergehen und vermuten: daß Abel auch die übrigen Suiten nicht nur auf einem normalen Cello, sondern auch auf einer Fagottgeige spielte, — vgl. das angeführte, allerdings erst später gebaute Instrument. Die ausführenden Instrumente waren dann für die ersten vier Suiten die Fagottgeige, für die 5. Suite die Fagottgeige in Scor, datur, für die 6. Suite die Viola da spalla in Scordatur (= fünfsaitige Fagottgeige), eine in sich logisch fortschreitende Steigerung.