

Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente

Von Ulrich Drüner (Stuttgart)

Die Diskussion um Violoncello piccolo und Viola pomposa dauert seit einem halben Jahrhundert an. Die Tatsache, daß Bach ersteres in mehreren Kantaten verlangte, ihm aber von einigen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts lediglich die „Erfindung“ der Viola pomposa zugeschrieben wurde, sorgt für eine regelmäßige Wiederaufnahme des Themas, ohne daß es bisher zu einer befriedigenden Darstellung dieser organologischen Problematik gekommen wäre.¹ – Das Auftauchen von zwei bisher in diesem Zusammenhang noch nicht diskutierten Bezeugungen des Violoncello piccolo im 18. Jahrhundert sowie die deutlich zunehmende Tendenz, die beiden fraglichen Instrumente (oder was man dafür hält) in die heutige Musikpraxis einzubeziehen, machen es notwendig, den ganzen Fragenkomplex zu überdenken.

Als Violoncello piccolo beziehungsweise Viola pomposa wurden bisher ein gutes Dutzend zwischen etwa 1720 und 1800 gebauter Streichinstrumente bezeichnet, die über den vier Saiten des Violoncellos eine fünfte, auf e' gestimmte Saite haben. Die Korpuslänge dieser Instrumente beträgt etwa 43 bis 47 cm, die Zargenhöhe 4 bis 9 cm.² Die bereits innerhalb dieser kleinen Gruppe herrschende terminologische Unklarheit wird dadurch vergrößert, daß einige kleine Violoncelli des 18. Jahrhunderts (die man auf den ersten Blick zunächst als „Kindercello“ ansehen möchte) ebenfalls als „Violoncello piccolo“ bezeichnet werden;³ hiervon existiert ebenfalls etwa ein Dutzend in teils vier-saitiger, teils fünfsaitiger Ausführung.

¹ Wichtigste bisherige Publikationen: G. Kinsky, *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*, Bd. II, Köln 1912, S. 548ff.; F. W. Galpin, *Viola pomposa and Violoncello piccolo*, in: *Music & Letters* 12, 1931, S. 354ff.; F. T. Arnold, *Die Viola pomposa*, *ZfMw* 13, 1930/31, S. 141ff.; G. Kinsky, *Nochmals: Die Viola pomposa*, *ZfMw* 13, S. 325ff.; F. T. Arnold, *Nochmals: Die Viola pomposa*, *ZfMw* 14, 1931/32, S. 35; G. Kinsky, *Ein Schlußwort über die Viola pomposa*, *ZfMw* 14, S. 178f.; C. S. Terry, *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 135–141; H. Husmann, *Die Viola pomposa*, *BJ* 1936, S. 90ff.; Dok III passim; G. Borighieri, *A proposito del „Violoncello piccolo“ di Bach*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* VIII/1, 1973, S. 113–131; W. Schrammek, *Viola pomposa und Violoncello piccolo bei Johann Sebastian Bach*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig 1975, Leipzig 1977, S. 345ff.; U. Prinz, *Violoncello, Violoncello piccolo und Viola da gamba im Werk J. S. Bachs ...*, in: *BFB Marburg* 1978, S. 159–163; M. M. Smith, *Certain aspects of Baroque Music for the Violoncello ...*, Dissertation (masch.-schr.), Adelaide 1983; U. Prinz, *Anmerkungen zum Instrumentarium in den Werken J. S. Bachs*, in: 300 Jahre Johann Sebastian Bach. Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart (Katalog), Tutzing 1985, S. 96, 340f., 352f.

² Die erhaltenen Instrumente wurden erstmals aufgezählt bei W. Schrammek, a. a. O., S. 350, Fußnote 1, und S. 353, Fußnoten 23 und 25. Allerdings fehlen dort zumeist die Maße, die zur instrumentenkundlichen Untersuchung notwendig sind.

³ Zum Beispiel bei F. W. Galpin, a. a. O., Abbildung S. 364, C. S. Terry, a. a. O., S. 139; neuerdings auch bei C. v. Leeuwen Boomkamp und J. H. van der Meer, *The Carel van*

1. Die Vorläuferinstrumente des 17./18. Jahrhunderts und Bachs „Erfindung“ der Viola pomposa

Es darf als sicher gelten, daß die alten Berichte über Bachs Erfinderschaft der Viola pomposa nicht wörtlich zu nehmen sind im Sinne unseres Jahrhunderts, im Sinne einer völligen Neuschöpfung. Bach griff Vorhandenes auf und adaptierte es seinen spezifischen Bedürfnissen gemäß. Den zeitgenössischen Musikschriftstellern zufolge fand Bach folgendes vor:

a) Die Fagottgeige, ein Instrument der Tenor-Baß-Lage, das bautechnisch anscheinend zur Violinfamilie gehörte, in Schulterhaltung gespielt wurde und die mit dem Violoncello identische Stimmung C-G-d-a aufwies. Sie wird erstmals 1687 bei Daniel Speer beschrieben, der auf die dick metallumspannenen Saiten Bezug nimmt, „welche . . . hernach im Streichen schnurren, und werden solche Violen, um dieser schnurrenden Saiten halber, *Violae di Fagotto tituliret*“. Weitere Nennungen bei Majer (1741) und Leopold Mozart (1756).⁴

b) Die Viola da spalla wird erstmals bei Mattheson⁵ im Jahre 1713 erwähnt: „ . . . insonderheiten hat die Viola di Spala, oder Schulter-Violen einen grossen Effect bey dem Accompagnement, weil sie stark durchschneiden / und die Thone rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird an einem Bande an der Brust befestiget / und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen / hat also nichts / daß seine Resonanz im geringsten auffhält oder verhindert.“

Walther gibt dies wörtlich wieder und ergänzt: „Die viersaitigen werden wie eine Viola, C.G.d.a. gestimmt, und gehen bis ins a.“ Mehr oder weniger gleichlautende Beschreibungen finden sich bei Eisel (1738) und Majer (1741); es werden Instrumente von 4 bis 6 Saiten beschrieben.⁶

Instrumente, die man als „Fagottgeigen“ oder „Violen da spalla“ zu bezeichnen geneigt ist, sind in einigen Sammlungen in sehr geringer Anzahl erhalten.⁷ Sie unterscheiden sich vor allem durch relativ geringe Zargenhöhe und größere Breite von den Idealproportionen von Violine und Violoncello und dürften, wie aus den Berichten Speers und Matthesons zu entnehmen, keinen besonders edlen Klang gehabt haben. Eine nachweisbare Tradition der Viola da spalla bestand in Bologna und in Venedig, wo zwischen 1695 und 1737 (beziehungs-

Leeuwen Boomkamp Collection of Muscial Instruments, Amsterdam 1971, S. 22; ferner auch U. Prinz, 300 Jahre J. S. Bach . . ., S. 352f.

⁴ G. D. Speer, *Grundrichtiger . . . Unterricht der musicalischen Kunst*, Ulm 1687, S. 91; J. F. B. C. Majer, *Museum Musicum*, Schwäbisch Hall 1732, S. 100; L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 2f.

⁵ J. Mattheson, *Das Neueröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 285.

⁶ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 637; J. P. Eisel, *Musicus autodidactus*, Erfurt 1738, S. 44ff.

⁷ Zum Beispiel „Viola da Spalla von J. Chr. Zäncker 1678“ (Staatl. Institut für Musikforschung, Berlin-West, Nr. 4517): Gesamtlänge 74,9 cm, Korpuslänge 42,7 cm, Breiten 30,2/17,6/24,7 cm; Zargenhöhe 6,3–6,5 cm, Mensur 40,1 cm. Siehe auch Liste S. 109, Nr. 5. Rudolf Eras tendiert dazu, die Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts, die als „Tenorvioline“ oder „Viola tenore“ bezeichnet werden, im gleichen Zusammenhang zu sehen (briefliche Mitteilung an den Verfasser).

weise 1688–1698) für dieses Instrument angestellte Musiker erwähnt werden.⁸ Man muß hier bedenken, daß wir es um 1700 (und auch noch danach) mit einer Musikpraxis zu tun haben, in der das „endgültige“ Orchesterinstrumentarium genausowenig festgeschrieben ist wie die Spielweise einiger Streichinstrumente, bei denen uns ein Abweichen von heutiger Norm schwer vorstellbar ist.⁹ In diesem fließenden Zustand von Kompromissen aus Vorhandenem (schlecht klingende Baßinstrumente in der Hand fähiger Geiger) und Zukunftshoffnungen (gut klingende Violoncelli, für die keine versierten Spieler da sind)¹⁰ muß Bachs „Erfindung“ gesehen werden: Sie besteht darin, daß er auf die vorhandenen Schemata (Fagottgeige, Viola da spalla) die Proportionen eines verkleinerten Violoncellos übertragen ließ, das heißt schmälere, aber deutlich hochzargigere Korpus. Den vorhandenen Instrumenten nach zu urteilen, erreichte er hierdurch eine wesentliche Verbesserung der Klangqualität – im Gegenzug wurde allerdings die Spielbarkeit erschwert.

Wir besitzen kein schriftliches Zeugnis, das zu Bachs Lebzeiten auf diesen Vorgang Bezug nimmt. Indirekt aber muß man Bachs Beschwerden über die ungenügenden Violoncellospieler in Leipzig¹¹ als Anreiz und Zwang zur „Erfindung“ eines alternativen Tenor-Baß-Instruments ansehen. Die Berichtserstatter, die nach Bachs Tod die Viola pomposa erwähnen, äußern sich zum Teil in diesem Sinn:

„Des Nachmittags bat man den Herrn Benda ein Solo zu spielen, wobey ihn Herr Pisendel mit der Viola Pomposa begleitete . . . Dies Instrument ist wie ein Violoncell gestimmt, hat aber in der Höhe eine Sayte mehr, ist etwas größer als eine Bratsche, und wird mit einem Bande so befestiget, daß man es vor der Brust und auf dem Arme halten kann. Der seel. Kapellmeister Herr Bach in Leipzig hat es erfunden“ (*Wöchentl. Nachrichten . . . die Musik betreffend*, Leipzig 1766, S. 192f.).

„ . . . Der ehemalige Geigenmacher in Leipzig Hofmann hat deren verschiedene, auf Angeben Joh. Seb. Bachs verfertigt“ (Zusatz in der Neuausgabe von Bendas Biographie in: J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter . . .*, Leipzig 1784).

„Wenn der Violinist ein Violinsolo spielte, so wußte der Kenner der Musik lange nicht

⁸ Laut Auskunft von Dr. Carlo Vitali, Bibliothekar in Bologna, im Anschluß an ein von mir am 16. 6. 1984 in Mailand gehaltenes Referat „Il Concerto per Violoncello piccolo di G. B. Sammartini“. Eine Darstellung hiervon ist bekannt geworden als „Konzert im Rathaus von Bologna“, Miniatur von 1706, wiedergegeben bei R. Haas, *Die Musik des Barocks*, Potsdam 1928, Tafel VII. Im selben Manuskript des Staatsarchivs zu Bologna befinden sich zwei weitere, ebenso prächtige Miniaturen, die die Viola da spalla als festen Bestandteil des Bologneser Orchesters erscheinen lassen. – M. M. Smith (a. a. O., S. 100) erwähnt den Gebrauch der Viola da spalla in der Kapelle zu St. Markus in Venedig zwischen 1688 und 1698.

⁹ So ist zum Beispiel ein in Armhaltung gespieltes Violoncello abgebildet in MGG II, Tafel 32, ferner bei M. M. Smith, a. a. O. (Tafelband, 1740 Corette). Siehe auch W. Schrammek, a. a. O., S. 348 (Titel zu J. G. Walther, *Mus. Lexicon* 1732), sowie W. Holler, „Ländliche Hochzeit“, Stich von 1651 (mit einer Art Viola da spalla), zitiert nach C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 2. Aufl., Leipzig 1930.

¹⁰ Man denke an das vernichtende Urteil, welches noch mehr als 50 Jahre später der französische Komponist und Musikforscher J. B. Laborde abgibt (vgl. sein *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, Vol. I, S. 323).

¹¹ Spitta II, S. 76; siehe auch Dok I, S. 61.

recht, womit er begleitet werden müsse . . . das Violoncell, stand gegen die Violin in einer allzu weiten Entfernung, und ließ zu viel Zwischenraum . . . Das zweyte Instrument [2. Violine] stand dem Hauptinstrumente allzu nahe, und überstieg es bisweilen sogar. Hierinn ein Mittel zu finden . . . erfand . . . Joh. Seb. Bach, ein Instrument, welches er Viola pomposa nennt. Es wird wie ein Violoncell gestimmt, hat aber in der Höhe eine Saite mehr, ist etwas größer als eine Bratsche, und wird mit einem Bande so befestigt, daß man es vor der Brust und auf dem Arme halten kann“ (J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach*, 1782, S. 34).

„Die steife Art, womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung, der von ihm sogenannten Viola pomposa, 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 Paßbagen, leichter auszuführen“ (E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790).

Es ist hinlänglich bekannt, daß der Terminus *Viola pomposa* bei Bach nicht vorkommt, das *Violoncello piccolo* aber mehrfach vorgeschrieben ist. Bezeichnen diese beiden Termini ein und dasselbe Instrument oder nicht? Hierüber streitet die Musikwissenschaft nach wie vor.

2. Die Forschungsdiskussion

Die Lexika des 19. Jahrhunderts hatten sich damit begnügt, das bereits zitierte Wissen des 18. Jahrhunderts weiterzutragen,¹² und noch Hugo Riemann ging in seinem Musiklexikon (1882) von der Identität von *Violoncello piccolo* und *Viola pomposa* aus. Erst als gegen 1890 einige der anfangs beschriebenen Instrumente auftauchten, wurde die Frage neu diskutiert. Paul de Wit beschrieb als erster ein solches¹³ und nannte es *Viola pomposa*. Ihm folgten in dieser Terminologie Charles Mahillon¹⁴ und Georg Kinsky¹⁵ in den Jahren 1900 und 1912. Während der Dreißigerjahre meldeten sich nun Frank Thomas Arnold (1930) und Francis William Galpin (1931) zu Wort¹⁶ und kündigten die zuvor angenommene Identität der beiden fraglichen Instrumente auf. Sie hielten die bei Gerber angegebene Stimmung auf den bislang als *Viola pomposa* bezeichneten Instrumenten für unmöglich. Ein für diese Stimmung bestimmtes Instrument müsse größer sein – zu groß, um in Armhaltung gespielt werden zu können. Kinsky wandte dagegen ein, daß für die Vorgängerinstrumente *Viola da spalla* und Fagottgeige die *Violoncellostimmung* und die Armhaltung um 1700 bezeugt und auch ikonographisch dargestellt worden seien (siehe Fußnoten 8 und 9). Schließlich aber differenziert Kinsky¹⁷, im Widerspruch zu seinen früheren Ausführungen im Heyer-Katalog, zwischen den hochzargigen Hoffmannschen Instrumenten, die er jetzt als *Violoncello piccolo* bezeichnet

¹² Sorgfältige Aufstellung bei W. Schrammek, a. a. O., S. 351, Fußnote 7.

¹³ P. de Wit, *Eine echte Viola pomposa*, in: Zeitschrift für Instrumentenbau 12, 1891/92, S. 297.

¹⁴ C. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bd. III, Gent 1900.

¹⁵ G. Kinsky, Katalog . . . (vgl. Fußnote 1).

¹⁶ Literaturangaben siehe Fußnote 1.

¹⁷ In ZfMw 14, 1931/32, S. 178f.

und der Kniehaltung zuordnet, und den niederzargigen, für die er den Namen Viola pomposa beläßt und für die er Armhaltung annimmt. Charles Sanford Terry widmet in seinem Buch „Bach's Orchestra“ (London 1932) dem Violoncello piccolo ein Kapitel, in dem er in diesem Instrument die Fortsetzung der zu klangschwachen Viola da gamba zu sehen versucht. Terry bringt als erster die Existenz des oktavierenden Violinschlüssels mit violinmäßigem Leseprozeß in Verbindung (S. 140); da er sich aber von Galpins Argumentation nicht lösen will, nimmt er die Ausführung der Piccolocello-Partien durch einen Geiger oder Bratschisten in Kniehaltung an auf einem Instrument, das lediglich ein viersaitiges Violoncello von kleiner Faktur ist. – Heinrich Husmann plädierte im BJ 1936 für eine völlige Identität der Viola pomposa Forkels und Gerbers mit dem Violoncello piccolo des durch die Werke Bachs überlieferten Bach-Instrumentariums und folgerte aufgrund praktischer Überlegungen: „Das Piccolocello wurde auf dem Arm gespielt“. Die Argumente Husmanns wurden zwar zur Kenntnis genommen, überzeugten aber nicht durchweg. Jahrzehnte danach nahm Hans-Joachim Schulze (Dok III Nr. 856) die Diskussion wieder auf. Zwar räumte er ein, „daß die Violoncello-piccolo-Partien gelegentlich von einem Geiger auf der Viola pomposa wiedergegeben wurden“, das Violoncello piccolo bleibt aber somit der Kniehaltung zugeordnet. 1973 legt sich G. Borighieri in der Frage der Haltung des Piccolocellos nicht fest – er gibt den zwar hilfreichen, jedoch allzu unauthentischen Ersatzvorschlag, ein „normales“ Violoncello mit der Stimmung G-d-a-e' auszustatten. Winfried Schrammek meint 1975, daß das Violoncello piccolo aufgrund der Zargenhöhe „als Regel die Kniehaltung bedinge“, schließt aber nicht aus, daß es „gelegentlich auch in Schulterlage gespielt wurde“. – Ulrich Prinz geht in seinen gedruckten Ausführungen sowie in einer Sendung des Hessischen Rundfunks vom 29. Juni 1978 deutlich auf die Positionen von Galpin und Terry zurück, in denen versucht wurde, das Bachsche Violoncello piccolo mit einem kleinen Violoncello von etwa 60–70 cm Korpuslänge zu identifizieren, das freilich nur in Kniehaltung spielbar gewesen sei. – Die jüngste Studie zu unserem Thema stammt von Mark Mervyn Smith (1980/1983). Er weist anhand der Terminologie des 18. Jahrhunderts (Johann Joachim Quantz) nach, daß das „Bassetgen“ aus Bachs Nachlaß von gleicher Bauart sein muß wie die zwei Instrumente, die in den Inventaren der Köthener Hofkapelle im Jahr 1768 „Bassetti“, 1773 aber „Violon Cello Piculo“ heißen. Eines dieser Instrumente war von Johann Christian Hoffmann, und da man von ihm keine anderen authentischen Instrumente in Tenor-Baß-Lage kennt als die bisher mit Viola pomposa bezeichneten, folgert er (S. 97): „... it is all the more likely that the five-string Hoffmann 'Violon Cello Piculo' in the Cöthen Kapelle was a viola pomposa. It also follows that the 'bassetgen' owned by Bach was probably one of Hoffmann's viola pompas, and was otherwise called by Bach 'violoncello piccolo'.“ Ferner unterstreicht Smith die Bedeutung des oktavierenden Violinschlüssels für das Violoncello piccolo: „The use of the treble clef would make the task of reading easier for a violinist, but not for a cellist...“, und er schließt daraus: “[Bach's] violoncello piccolo was held on the arm rather than between the legs” (S. 103). Leider ist die Untersuchung von Smith als Teil einer umfangreichen maschinenschriftlichen Dissertation nur sehr schwer

zugänglich – mit den Wiederholungen alter Positionen im Ausstellungskatalog „300 Jahre J. S. Bach“ (Stuttgart 1985) gibt Ulrich Prinz zu verstehen, daß die sehr intensive Arbeit von Smith bisher keine Neuüberlegungen bewirkt hat.

3. Das instrumentenkundliche Umfeld (hierzu: Instrumentenübersicht S. 109–112)

In der bisherigen Diskussion erschienen drei Instrumententypen:

- a) Die bei Schrammek (S. 353f., Fußnoten 23 und 25) aufgezählten Instrumente breiter und flacher Bauart. Sie gleichen vergrößerten Bratschen (s. Abbildung a).
- b) Die ebendort (S. 350, Fußnote 1) erwähnten Instrumente: etwa gleiche Größe, jedoch schmale und höhere Bauweise in der Art eines stark verkleinerten Violoncellos (s. Abbildung b).
- c) Die bei Galpin, Terry und Prinz erwähnten Instrumente: kleinemensurierte Violoncelli, die zwar keinen Stachel, aber unbedingt Beinhaltung erfordern (s. Abbildung c).

Es fällt nicht schwer, die Gruppe a der Viola pomposa zuzuordnen, vor allem, weil alle vorhandenen Exemplare (s. die Liste S. 109, Nr. 1–4) fünfsaitig sind. Sowohl für Gruppe b als auch für Gruppe c ist, streng morphologisch betrachtet, die Bezeichnung „Violoncello piccolo“ angezeigt. Der Korpus der Instrumente aus Gruppe b ist, akustisch gesehen, viel zu klein für die für das Violoncello piccolo übliche Stimmung C-G-d-a-e'; hierfür muß es Gründe geben, die es zu klären gilt. Diese Gründe werden die Trennung der Gruppe b von den Instrumenten der Gruppe c erfordern, welche eine ihrer Stimmung wesentlich besser angepaßte Korpusgröße haben.

Einige Instrumente der Gruppe b wurden mehrfach umgebaut, so daß die Feststellung des Originalzustandes teilweise sehr schwierig ist.¹⁸ Von den sechs eindeutig in diese Gruppe gehörigen Instrumenten (in der Liste Nr. 7–12) scheinen vier das 20. Jahrhundert in originaler Fünfsaitigkeit erreicht zu haben (Nr. 7, 9, 11, 12). In der gleichen Gruppe erscheinen drei Instrumente von Johann Christian Hoffmann (Nr. 7, 8, 9). Nr. 6 könnte eventuell ebenfalls in diese Gruppe gehören, dies ist aber derzeit nicht mehr nachprüfbar. Die übrigen Instrumente dieser Gruppe stammen aus dem mitteldeutschen Raum und scheinen in der zeitlichen Nachfolge der Leipziger Instrumente entstanden zu sein.

In der Gruppe c gibt es sowohl vier- als auch fünfsaitige Instrumente. Während Gruppe b aber eindeutig dem Raum Leipzig-Sachsen zugehört und, soweit bisher bekannt, außerhalb nie gebaut worden ist, sind die Instrumente der

¹⁸ W. Schrammek diskutiert die Frage des Originalzustandes eingehend, vgl. a. a. O., S. 352, Fußnoten 12–13. Seine Bemerkungen werden zum Teil vom ehemaligen Kustos des Markneukirchener Instrumentenmuseums, Dr. R. Eras, angezweifelt (briefl. Mitteilung an den Verfasser vom 16. 9. 1984). Eras nimmt an, daß man einen Teil der betreffenden Instrumente im 19. Jahrhundert zur Viersaitigkeit umgebaut habe und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Fünfsaitigkeit wieder rekonstruierte.

Gruppe c weiter verbreitet. Sie kommen zwar auch in Sachsen vor (zum Beispiel Nr. 15, 20, 24), aber ebenso in München, in Tirol, Amsterdam, Italien und Frankreich.¹⁹ Smith (S. 98ff.) spricht diese Gruppe an und kann sie auch ikonographisch belegen. Ferner fällt auf, daß die Gruppe c weder an den Raum Leipzig gebunden ist noch an Bachs dortige Wirkungszeit: Die Gruppe c existierte, sowohl vier- als auch fünfsaitig, bereits vor 1700.

In Anbetracht der heute bekannten Instrumente kann man aus historischen wie geographischen Gründen die Gruppe a nur bedingt (aufgrund von Instrument Nr. 6), die Gruppe c aber kaum in eine zwingende Beziehung zu Johann Sebastian Bach bringen;²⁰ das Fehlen einer authentischen Arbeit von Johann Christian Hoffmann in Gruppe c spricht sogar eher gegen einen Zusammenhang mit Bach. Bei Gruppe b jedoch drängt sich der Bezug zu Bach förmlich auf: Fünf der sechs erhaltenen Instrumente sind während Bachs zweiter Lebenshälfte entstanden; drei Instrumente stammen von Bachs Freund Johann Christian Hoffmann, die übrigen aus dem „Leipziger Hinterland“.

Aus streng organologischen Gründen unterteile ich die aufgelisteten, hier zur Diskussion stehenden Instrumente in eine Gruppe des Typs „Viola pomposa“ (Gruppe a, Nr. 1–4) und in zwei Gruppen des Typs „Violoncello piccolo“, von denen jedoch nur die Gruppe b (Nr. 7–12) den Zusatz „Bachsches Violoncello piccolo“ verdient. Für die weitverbreitete Gruppe c (Nr. 15–24, Auflistung jedoch unvollständig), die ich zur Differenzierung „Violoncello piccolo (da gamba)“ nennen werde, ist ein Verhältnis zu Bach zwar nicht auszuschließen,²¹ für die Leipziger Zeit jedoch bleibt es völlig im dunkeln und ist somit hypothetischer Natur. Diese Gruppe kann uns daher hier nicht weiter beschäftigen.

Die hier durchgeführte Klassifizierung stellt sich gegen den herrschenden

¹⁹ Vgl. den „Violoncellspieler“ von Bernard Picart, Kupferstich (Frankreich 1701), abgebildet in: W. Heinitz, *Instrumentenkunde*, Bd. I, Potsdam 1929, S. 123. – Bereits diese Abbildung verbietet, diese Instrumente pauschal als „Kindercelli“ zu bezeichnen. Es scheint hier eher eine Parallelität zur Entwicklung des Kontrabasses vorzuliegen, bei der die Unterscheidung in kleinere „Solobässe“ und die größeren „Tuttibässe“ längst bekannt ist. Die Maße der Violoncelli um 1700 ergeben, daß deren Korpuslängen bis zu 10 cm über der heutigen Norm liegen, so daß die kleinen Instrumente als Soloinstrumente durchaus berechtigt waren. Da es zunächst aber kaum eine eigenständige Cello-literatur gab, scheinen die Cellisten des öfteren auf Violinkompositionen zurückgegriffen zu haben. Laut M. M. Smith (briefl. Mitteilung an den Autor vom 26. 2. 1985) ist das für Italien seit 1715 zu vermuten (G. Valentini, XII Solos op. 8), in Frankreich spätestens seit 1741 (Corette, Celloschule). In beiden Fällen bedeutet dies oktavierendes Lesen des Violinschlüssels. Für Deutschland allerdings kann Smith keinerlei Vorkommen dieser Cello-tradition vor Bachs Tod nachweisen.

²⁰ Das Instrument Nr. 22 meiner Liste (S. 112, Heyer Nr. 932) ist in seiner Zwischenstellung zwischen Violoncello piccolo und Viola da gamba etwas fragwürdig; auch ist seine Provenienz nicht geklärt.

²¹ Wenn das „Violoncello piccolo (da gamba)“ in Leipzig in Bachs Wirkungskreis auch keinerlei Spuren hinterlassen hat und deshalb vielleicht dort nicht vorkam, so scheint es naheliegend, es in Köthen zu vermuten. Husmanns Vermutung, die Suite D-Dur (BWV 1012) sei für eine „Viola da spalla in Scordatur“ geschrieben (a. a. O., S. 100), teile

Sprachgebrauch, dem zufolge die Instrumente der Gruppe b in der Regel als Viola pomposa bezeichnet werden. Diesen Sprachgebrauch halte ich für prinzipiell revisionsbedürftig: Er leitet sich aus der Tatsache ab, daß wir heute generell mit den Begriffen „Violine“ und „Viola“ die Armhaltung, und mit „Violoncello“ die Beinhaltung verknüpfen. Diese Assoziation existierte im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht; ich kann sie erst ab 1762 verfolgen – ein Zeitpunkt, zu dem sie noch recht neu sein mußte. Bis dahin sagen die organologischen Termini der Streichinstrumente im Prinzip nichts über die Spielweise aus, sondern charakterisieren lediglich Kennzeichen der Bauweise: Banchieris „primo violino per il basso“ bedeutet ebensowenig wie die „Baß Viol de Braccio“ von Praetorius, daß diese Instrumente am Arm gehalten wurden, sondern nur, daß diese Instrumente nicht zur Gambenfamilie, sondern der Violine-Viola-Violoncello-Bauweise angehören. Umgekehrt muß man damit rechnen, daß der Terminus „Violoncello“ vor 1750 nicht automatisch die Beinhaltung impliziert.²² – In diesem Sinne bezeichne ich alle Instrumente, die breit und niederzargig sind, als Viola pomposa, und alle schmalen und hochzargigen, soweit sie vor 1750 gebaut wurden, als Violoncello piccolo, wobei ich dem kleineren Modell den Zusatz „Bachsches“, dem größeren die Bezeichnung „(da gamba)“ beifüge. Im letzten Fall bezieht sich der Zusatz als spieltechnisches Präjudiz auf den Umstand, daß es auf diesen Instrumenten technisch und physisch unmöglich ist, die uns hier interessierenden Bachschen Kantatensoli in qualitativ befriedigender Weise in Armhaltung zu realisieren. Der Zusatz bezeichnet demnach einen technischen Zwang und nicht eine terminologische Implikation. (Eine einfachere Continuopartie wäre übrigens auf einigen Instrumenten ohne weiteres in Armhaltung spielbar.) – Was das „Bachsche“ Violoncello piccolo“ anbelangt, so gibt es – wie zu Bachs Zeit – weder terminologische noch technische Gründe, die die Spielweise determinieren. Diese Frage müssen wir von anderer Seite angehen. Wie aus dem Abschnitt „Forschungsdiskussion“ ersichtlich, sind die schriftlichen Zeugnisse des 18. Jahrhunderts über die Viola pomposa zu oft angezweifelt worden, als daß wir sie heute ohne neues Diskussionsmaterial beurteilen könnten. Es ist deshalb nötig, die noch existierenden Zeugnisse der Literatur für Viola pomposa und Violoncello piccolo im Hinblick auf zusätzliche, aussagekräftige Merkmale zu untersuchen.

ich auf keinen Fall: Ich habe das selber ausprobiert und mußte feststellen, daß es für einen Musiker von normaler Statur unmöglich ist, dieses lange Werk ohne Unterbrechung unter Konzertbedingungen physisch durchzustehen. Für diese 6. Suite halte ich das „Violoncello piccolo (da gamba)“ für höchst wahrscheinlich.

²² So heißt es bei Brossard 1703 (zit. nach Husmann, a. a. O., S. 98): „Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon . . .“ (d. h.: Violoncello. Das ist eigentlich unsere Bratsche); in J. Adlungs *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 599: „Violoncello heißt auch Viola di Spalla“; bei L. Mozart, a. a. O., S. 2: „Fagottgeige . . . einige nennen es auch Handbaßel“, was erinnert an M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Tafel 21 („Bas-Geig de braccio“). Zwiespältige Bezeichnungen auch in Italien: „Basso di Viola, ò da Brazzo“ (G. Buonamente 1637); „Violone da Brazzo“ (G. Ghizzolo 1624); „Basso Viola da braccio“ (G. Legrenzi 1667); „Basso Violone da braccio“ (M. Cazzati 1654).

4. Die Kompositionen für Viola pomposa

Die Viola pomposa kommt erstmals bei Georg Philipp Telemann in der Sammlung „Der getreue Music-Meister“ (Hamburg 1728) vor: die 20. und 21. Lektion enthält ein viersätziges Duett für „Flauto traverso e Viola pomposa ò Violino“. Während die Viola pomposa (notierter Umfang g–h“) im 1. und 3. Satz überwiegend begleitet (Baßfunktion, jedoch oft in reizvoll figurierten Akkordbrechungen), entsteht im 2. und 4. Satz echtes Duettieren, wobei im 2. Satz gelegentlich noch die Baßfunktion auftritt. Die beiden Stimmen sind so eng geführt, daß sie sich oft kreuzen; auch die Baßführungen der Viola pomposa liegen – der Notation nach – öfter über der Flötenstimme (zum Beispiel 2. Satz, T. 4, 9, 15, 26). Die Annahme ist naheliegend, daß die Stimme der Viola pomposa eine Oktave tiefer klingend gedacht ist. Dies erscheint auch notwendig, da die Alternative „Viola pomposa ò Violino“ bei Instrumenten gleicher Klanglage (und somit ähnlicher Klangfarbe) wenig sinnvoll wäre.

Johann Gottlieb Janitsch schreibt die Viola pomposa in zwei Kammersonaten vor: „Sonata da Camera a 4. Flauto Traverso. Oboe. Viola Pomposa. Basso“ (a-Moll); ferner: „Sonata da Camera a 4 Strom. Oboe d'Amore in Gmoll overo Violetta. Viola Pomposa. Violetta e Basso con Cembalo“ (e-Moll).

In der a-Moll-Sonata ist die Viola pomposa durchgehend im Violinschlüssel notiert und reicht im Umfang von h bis g“. Das ist relativ hoch angesichts der Tatsache, daß sie hier drittes Instrument ist. Die drei Stimmen liegen im jeweiligen Ambitus sehr nah beieinander. Da der Abstand zur Continuostimme durchweg groß ist, ist eine Tiefoktavierung des Klangs der Viola pomposa denkbar, vielleicht sogar von Vorteil (und vom Schlüssel her auch möglich), jedoch erscheint dies hier weniger zwingend als im Falle des Telemann-Duetts; es ist nur eine Möglichkeit.

Die Situation in der e-Moll-Sonata ist anders. Hier ist die Grundnotation der Viola pomposa der Altschlüssel; nur zwei Takte im ersten und sechs Takte im letzten Satz stehen im Violinschlüssel. Der Altschlüssel eignet sich jedoch nicht für eine leicht lesbare Tiefoktavierung (siehe unten). Die Viola pomposa hat hier die zweitoberste Partie inne, ihr Umfang geht von e bis a“. Die drei Oberstimmen sind hier so eng mit der Baßstimme verwoben, daß eine Tiefoktavierung der Pomposa-Stimme nicht vorstellbar ist – dies ist in dieser Sonata sowohl notationsmäßig als auch satztechnisch unwahrscheinlich.

Nehmen wir für diese zwei Sonaten verschiedene Oktavlagen an, so müssen auch verschiedene Besaitung, eigentlich auch verschiedene Instrumente angenommen werden. Das wäre nur denkbar, wenn die beiden Werke zeitlich weit auseinanderliegen würden (was wohl kaum nachprüfbar ist). Die Tiefoktavierung der Viola pomposa erscheint insgesamt bei Janitsch wenig wahrscheinlich, auch wenn sie nicht generell auszuschließen ist.

Ähnlich heikel ist die Frage der Oktavlage in der „Sonata a Solo Per La Pomposa Col Basso Del Sig^{re} Cristian Giuseppe Lidarti di Vienna Academico Filarmonico Di Bologna e Modena“, die nach 1761, jedoch vor 1793 anzusetzen ist. Das frisch und einfallsreich konzipierte Werk ist frühklassisch und verbindet auf originelle Weise Empfindsamkeit, galante und auch majestätische

Haltung mit dem Glanz effektvollen Passagenwerks. Die etwas abenteuerlichen Stimmungen Galpins (S. 359ff.) und Arnolds (S. 142ff.) kommen für mich nicht ernsthaft in Betracht: Diese Pomposa-Sonate ist technisch viel zu anspruchsvoll, als daß sich ein professioneller Musiker wie Lidarti der Gefahr des Fingersatz-Irrtums aussetzte, die die ungewöhnliche Stimmung eines offensichtlich selten gespielten Instruments mit sich bringt. 1760–1770 darf man bereits von der Vereinheitlichung der früheren (in der Barockmusik noch tragbaren) Stimmungs-Diversität ausgehen. Diese Vereinheitlichung (im Falle der Viola d'amore zum Beispiel auf die D-Dur-Stimmung) ermöglichte erst die virtuose Streichermusik der Klassik (wieder die Viola d'amore als Beispiel: Karl Stamitz); diese Vereinheitlichung ermöglichte auch erst die psychische Sicherheitsspanne, die die Virtuosität auf dem Konzertpodium erfordert. – Für Lidarti kommt daher nur eine habituelle Stimmung in Frage, um den notierten Umfang $f-c''$ zu bewältigen: $c-g-d'-a'-e''$ im Falle reeller Klanghöhe, $C-G-d-a-e'$ im Falle tiefoktavierenden Klanges. Die zweite Möglichkeit ist auf keinen Fall „grotesk“, wie Galpin meint – die Stimmkreuzungen wären nicht so häufig. Es ist technisch aber problematisch, die tiefen Passagen der Sonate klanglich befriedigend zu realisieren. Eine „Pomposa“, die der unabdingbar hohen Lage der e-Moll-Sonata von Janitsch entspräche, erscheint mir plausibler.²³ Zusammenfassend sei bemerkt, daß in den wenigen bekannten Originalkompositionen für Viola pomposa keine Continuo-funktion erkennbar ist: die Tendenz zu kammermusikalisch-solistischer Anwendung überwiegt.²⁴ Die literarischen und musikalischen Quellen resümierend, vermute ich dennoch, daß die Viola pomposa in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit, da Violoncelli und vor allem qualitativ hochstehendes Violoncellospiel nördlich der Alpen selten waren, vorzugsweise die Tradition von Fagottgeige und Viola da spalla als Baßinstrument fortführte. Solistisch ist sie, außer bei Telemann (1728), in dieser Zeit nur noch in der „Sonata à 3 à Viola pomposa, Viola e Cembalo“ von „Bomolière“ (1743 im Zerbster Katalog erwähnt) nachzuweisen.²⁵ – In der zweiten Jahrhunderthälfte, in der sich das Violoncellospiel stark verbreitet und entwickelt hatte, scheint sich die Funktion der Viola pomposa zu ändern: als Baßinstrument wird sie zunehmend entbehrlich und wandelt sich deshalb zum Soloinstrument, das als solches den früheren Tenorambitus (Telemann, Tiefoktavierung) den Cellisten überlassen muß, um

²³ Das „Concerto Doppio in D . . . à 7 Strophen: Flauto concertato, Violino o Viola Pomposa Concertata . . .“ von J. G. Graun (in einer Dublette: „Violino pomposo o Violetta concertata“) scheint zu den Kriegsverlusten zu gehören (es befand sich in der Berliner Singakademie). Die zwei Incipits, die H. Engel in ZfMw 14, S. 38, gab, erlauben keine ernsthaften instrumententechnischen Rückschlüsse. Wissenswert ist der Umfang des fraglichen Instruments: „g-cis³ im Solo, im Tutti bis e³“; ferner: die oberste Saite ist zwingend ein e“.

²⁴ Dies schließt keineswegs eine Verwendung als Baßinstrument aus, wie sie 1738 für Pisendel belegt ist. Eine „ähnliche gesellige Verwendung der Viola pomposa“ erschließt W. Schrammek aus zwei Olmützer Musikinventaren, die vor 1746 zu datieren sind (vgl. a. a. O., S. 348).

²⁵ Dieser Komponist ist dank des freundlichen Hinweises von Dr. H.-J. Schulze mit Georg Heinrich Bümler (1669–1745) zu identifizieren. Bümlers „Sonata à 3“ ist bisher nicht wieder aufgetaucht.

sich in die nach wie vor problematische Altlage der Streichinstrumente zu verlegen. Hier ist die Viola pomposa eine zwar unhandliche, aber klanggewaltige Alternative zu der viel zu kleinen Bratsche des Rokoko und reiht sich so in die lange Kette der Verbesserungsversuche für die Viola ein, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts andauern.²⁶ In diesem Zusammenhang ist das verlorene „Concerto Doppio“ von Johann Gottlieb Graun (vgl. Fußnote 23) doch noch hilfreich; schon allein die Alternativangaben deuten darauf hin, daß es sich hier um die hohe Altlage handelt (die Solopassagen liegen in den Spitzentönen eine Terz tiefer als die Figurationen der Tuttigeigen). Im Schwanken zwischen Violine, Violino pomposo (kleine Viola mit zusätzlicher e''-Saite), Violetta (in der zweiten Jahrhunderthälfte in der Regel: kleine Viola) und Viola pomposa (für Graun: große Viola mit hinzugefügter e''-Saite?) erscheint die Suche nach adäquatem Klang prädominierend gegenüber der Eventualität einer Oktavtransposition.

5. Die Kompositionen für Violoncello piccolo

Hier sind drei Komplexe zu untersuchen: Die Kantaten Bachs, in denen dieses Instrument verlangt wird; das Konzert für Violoncello piccolo von Giovanni Battista Sammartini; der Breitkopf-Katalog für 1762, in dem eine größere Anzahl von Kompositionen für „Violoncello piccolo ô Violoncello da braccia“ angeboten wurden.

a) Die Kantaten Johann Sebastian Bachs

Das Violoncello piccolo ist in den Kantaten BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180, 183 und allem Anschein nach auch in BWV 199 vorgeschrieben. Betrachten wir zunächst die Quellenlage der betreffenden Piccolocello-Partien in der zeitlichen Reihenfolge der Erstaufführungen²⁷:

²⁶ Vgl. die Aufzählung bei W. Schrammek (welcher analoge Gedankengänge führt), a. a. O., S. 354, Fußnote 26. Dies erklärt auch den Umstand, daß sich die Tradition des Baues der Viola pomposa bis tief ins 19. Jahrhundert fortsetzte. Hierzu gehören die folgenden Instrumente, die W. Schrammek aufzählt, die ich aber wegen ihrer Zugehörigkeit zum 19. Jahrhundert nicht in meine Instrumentenaufstellung S. 109ff. übernommen habe: Markneukirchen Nr. 2343, 2611 (frühes 20. Jh.), Kopenhagen (Claudius Nr. 320 [recte: Nr. 420], etwa 1840), Markneukirchen Nr. 900 (laut R. Eras: Mitte 19. Jh.), Nr. 1113 (Eras: 2. Hälfte 19. Jh.), Nr. 1267 (Eras: Sachsen, 19. Jh.). Vgl. W. Schrammek, a. a. O., Fußnoten 1, 14 und 23.

²⁷ Datierung nach Dürr Chr 2.

Datum der ersten Aufführung	BWV	Notierung der Violoncello-piccolo-Stimme a) autographher Partitur	Violoncello-piccolo-Stimme b) Einzelstimme	in: c) späterer Stimme oder Partiturbeschrift	Am- bitus	Zahl benötigter Saiten*	Bemerkungen
8. 8. 1723 (?)	199	-	<i>St 459</i> : oktavierender Violinschlüssel und Baßschlüssel nicht erhalten		D-g' ⁵	5	Die autographe Partitur enthält die Fassung für Viola
22. 10. 1724	180	Altschlüssel		2 Partiturbeschriften (1 von Nichelmann); oktavierender Violinschlüssel	C-h' ⁴	4	Partiturbeschriften wohl nach den Originalstimmen (dort also auch oktavierender Violinschlüssel)
5. 11. 1724	115	Alt- und Baßschlüssel	nicht erhalten	Partiturbeschrift: oktavierender Violinschlüssel und Baßschlüssel	Cis-c'' ⁵	5	siehe BWV 180
1. 1. 1725	41	oktavierender Violin- und oktavierender Tenorschlüssel	<i>St Thom</i> : oktavierender Violinschlüssel und Baßschlüssel (klangnotiert)	oktavierender Violinschlüssel und Baßschlüssel (für Wiederaufführung 1735, autograph)	C-h' ⁵	5	Violoncello-piccolo-Partie jeweils im Stimmheft von Violino I
2. 4. 1725	6	Altschlüssel	<i>St 7</i> : Altschlüssel (Stimme mit autographen Korrekturen)	<i>St 7</i> : oktavierender Violinschlüssel	G-c'' ⁴	4	Eintragung im Stimmheft Violino I (Erststimme); zeitliche Einordnung der späteren Stimme ungewiß
15. 4. 1725	85	oktavierender Violinschlüssel	<i>St 51</i> : oktavierender Violinschlüssel		G-b' ⁴	4	Zweifelloß für ein 4saitiges Instrument
13. 5. 1725	183	Tenorschlüssel	<i>St 87</i> : Tenorschlüssel		G-c'' ⁴	4	Separate Stimme für Violoncello piccolo,
21. 5. 1725	68	nicht erhalten	<i>St Thom</i> : Baß- und Tenorschlüssel		C-b' ⁵	5	

aber vielleicht zur
Stimme Violino I
gehörig; Umarbeitung
nach älterer Fassung
für Violoncello
(BWV 208/13)

Umarbeitung nach älterer
Fassung für Violoncello
(BWV 173a/7)

Fis-a' 5

St 22: oktavierender
ViolinschlüsselSt 22: Tenor-
schlüsselTenor- und
Baßschlüssel

22. 5. 1725 175

d-b' 4

St 55: oktavierender
Violinschlüsseloktavierender
Violinschlüssel

3. 11. 1726 49

* 5 = C G d a e'
4 = G d a e'

Aus der vorangehenden Übersicht²⁸ ersieht man die verwirrende Vielfalt der Notationsformen von Bachs Violoncello-piccolo-Stimmen. Man hat deutlich den Eindruck, sich in einer Experimentierwerkstatt zu befinden – und das war zweifellos der Fall. Weder die chronologische Entwicklung nach den Erstaufführungsterminen noch die Klassifizierung der betreffenden Arien nach der Höhe des Tonumfanges²⁹ lassen einen Zusammenhang mit der Notationsweise erkennen. Trotzdem kann man aus dem Vergleich der zehn Arien wichtige Tatbestände extrapolieren:

Der Tonumfang: Fünf Arien (in BWV 180, 6, 85, 183, 49) haben Piccolocellopartien, die das G nicht unterschreiten. Die übrigen benötigen eine C-Saite. Sofort erhebt sich die Frage: Hat Bach auch ein viersaitiges Violoncello piccolo benutzt? BWV 180, 85 und 49 scheinen hierzu nichts aussagen zu können. Deutlicher ist BWV 183, Satz 2: Hier kommen zwölf Kadenzierungen in der Obligatstimme vor; elf davon vollziehen sich in Oktavsprüngen auf der Dominante – nur einmal wird der Oktavsprung vermieden. Dies ist überraschend; muß in T. 16 das Fis vermieden werden, weil es auf dem Instrument nicht da war? Das Indiz ist vielleicht zu vereinzelt, aber wir sollten mit der Möglichkeit rechnen, daß Bachs Violoncello piccolo nicht immer fünfsaitig war. – Der instrumentenkundliche Befund ging in die gleiche Richtung (s. die Übersicht S. 109ff., der zufolge einige Instrumente ursprünglich viersaitig gewesen sein könnten). Auch erwähnen die Köthener Kapellinventare von 1768 und 1773 jeweils ein fünfsaitiges und ein viersaitiges „Violon Cello Piculo“ (beziehungsweise „Bassetto“).³⁰

Notationsweise, Schlüsselung: Der oktavierende Violinschlüssel kommt in den Quellen zu acht Kantaten vor, der Altschlüssel in drei, der Tenorschlüssel in vier, der Baßschlüssel in fünf. Innerhalb der Entstehungsgeschichte der zehn Piccolocelloarien zwischen 1724 (oder 1723?) und 1726

²⁸ BWV 199 trägt in keiner Quelle einen Hinweis auf das Violoncello piccolo. Die entsprechende Stimme in *St 459* (die Dürr unter Vorbehalt einer Aufführung am 8. August 1723 zuordnet) ist im oktavierenden Violinschlüssel und im Baßschlüssel notiert. Die Oktaversetzung, die in der Kadenz T. 20/21 mit dem Schlüsselwechsel einhergeht, weist diese Stimme ganz eindeutig dem „Bachschen“ Violoncello piccolo“ zu.

²⁹ Am höchsten liegt Bachs späteste Piccolocelloarie BWV 49; es folgen in progressiver Verlagerung nach der Tiefe: BWV 180, 6, 183, 85, 175, 199, 115, 41, 68. Daß BWV 49 am Ende liegt, scheint Zufall zu sein; die numerische Anordnung der Tonumfänge ergibt in zeitlicher Abfolge (1 = höchste Piccolocellopartie, 10 = tiefste): 7, 2, 8, 9, 3, 5, 4, 10, 6, 1. Praktische Zwänge scheinen viel wichtiger gewesen zu sein: So fällt auf, daß in den Kantaten 68 und 175, die innerhalb von zwei Tagen erstaufgeführt wurden, die Piccolocelloarien jeweils Rückgriffe auf ältere Kompositionen darstellen (BWV 68 aus BWV 208; BWV 175 aus BWV 173a). In beiden Vorlagen handelt es sich um Violoncello- (beziehungsweise Continuo-)partien, die umgearbeitet wurden, was (laut H. Husmann, a. a. O., S. 93f.) die „cellomäßige“ Notation dieser zwei Piccolocellopartien in BWV 68 und 175 erklären könnte.

³⁰ R. Bunge, *J. S. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente*, BJ 1905, S. 14ff. Hier: S. 38ff.: „Ein Violon Cello Piculo mit 5 Seiten von J. C. Hoffmann 1731 . . . Ein Violon Cello Pic. mit 4 Seiten von J. H. Ruppert. 1724“ (Inventar 1773). – „Zwei Bassetti eins 4 Chörig und eins 5 Chörig“ (Inventar 1768).

war kein System in der Verwendung der Schlüssel feststellbar. Auf der Ebene der weiterreichenden Kantatenüberlieferung zeichnet sich jedoch eine deutliche Tendenz zur Dominanz des oktavierenden Violinschlüssels ab: In den Erstquellen (autographe Partitur, Spalte a) kommt er dreimal vor, das heißt, in einem Drittel der vorhandenen Partitur-Quellen. In den Aufführungsstimmen (meist Originalstimmen, Spalte b) erscheint er fünfmal, das sind 60⁰/₁₀₀ der Fälle; in den nachweislich späteren Abschriften (Spalte c) ist er auch fünfmal anzutreffen – hier sind es aber 100⁰/₁₀₀ der Fälle. Man darf hieraus schließen, daß die Wirrnis der Schlüsselungen in den frühen Quellen (Spalte a und b) einer Unsicherheit in der Anwendung des neuen Instruments („Bachsches Violoncello piccolo“) entspricht, daß die Erfahrungen der Zeit aber eine eindeutige Dominanz des oktavierenden Violinschlüssels (mit klangnotiertem Baßschlüssel für die Töne der C-Saite) mit sich gebracht haben.³¹ Für diese Entwicklung müssen aufführungspraktische Gründe ausschlaggebend gewesen sein.

Das „Bachsche Violoncello piccolo“ war ein sehr selten gespieltes Instrument; zehn Vorkommen in den etwa 1500 heute bekannten Kantatensätzen ist sehr wenig. Es handelt sich folglich um ein „Gelegenheitsinstrument“, das bei den wahrscheinlich oft an Zeitmangel leidenden Vorbereitungen zu den sonntäglichen Kantatenaufführungen keine gravierenden Lese- (und Übungs-) Probleme stellen durfte. Aus der Entwicklung, die aus vorangehender Aufstellung ablesbar ist, muß geschlossen werden, daß der oktavierende Violinschlüssel die leichteste Lesbarkeit für den Spieler des „Bachschen“ Piccolocellos bedeutete. Das Streichinstrumentenspiel ist ja, im Gegensatz zum weniger griffgebundenen Vorgang des Notenlesens auf Tasteninstrumenten, sehr stark abhängig von den Gewohnheiten der Schlüsselung und der Notation: Das „Streicherhirn“ registriert im Augenblick des Lesens nicht nur die Tonhöhe, sondern setzt diese bereits gleichzeitig in Griff und Fingersatz um. Insofern steht das Streichinstrumentenspiel der alten Tabulatur-Griffschrift noch recht nahe. So kommt es, daß jeder Geiger zwar den Baßschlüssel lesen kann, aber nicht ohne besondere Übung ein komplizierteres Stück im Baßschlüssel zu greifen vermag, das heißt, in sofort realisierbaren, musikalisch sinnvollen Fingersatz umsetzen kann. Das gleiche gilt für den Cellisten: Ohne intensives Üben und ohne dauernde Gewohnheit kann er Noten im Violinschlüssel nur singen, nicht aber spielen. Zu Bachs Zeit waren die Musiker in dieser Hinsicht zwar flexibler, aber in Grenzen: Es war üblich, den Streichern im Tutti das Colla-parte-Spiel von Chorpartien in ungewohnten Schlüsselungen zuzumuten, aber es ist nicht bekannt, daß bei Bach (oder im Leipziger Umkreis) ein Geiger ein exponiertes Solo im Baßschlüssel lesen mußte oder ein Cellist etwas Ähnliches im Violinschlüssel. Der entscheidende Unterschied zwischen dem ungewohnten Lesen im überschaubaren, technisch wenig anspruchsvollen Kontext des Chortuttis einerseits und ungewohntem Lesen

³¹ Für das größere Schwesterinstrument, das „Violoncello piccolo (da gamba)“, wäre das Bachsche Notationschaos nicht verständlich: Da das Instrument schon längst vor Bachs Leipziger Wirken existierte, hätte er auf eine fest etablierte Notationspraxis zurückgreifen können.

unter der Bedingung technisch anspruchsvoller solistischer Leistung andererseits ist seelischer Natur – ich habe versucht, dieses Problem im Zusammenhang mit der Lidarti-Sonate im Begriff der für den Solisten unabdingbaren „psychischen Sicherheitsspanne“ zu umreißen. Um hier keine privaten Überlegungen zu verallgemeinern, habe ich das Problem mit zahlreichen Berufsmusikern besprochen – alle haben mir die Richtigkeit bestätigt. Wenn wir nun feststellten, daß sich der oktavierende Violinschlüssel nach vielen anderen Schlüsselungsversuchen als die günstigste Lesemethode für das „Bachsche Violoncello piccolo“ herauskristallisierte, so erhebt sich sofort die Frage: Wem nützt diese Notationsweise am ehesten – einem Geiger (Bratschisten), oder einem Cellisten? Erleichtert dieser Schlüssel das Griff-Denken des armgehaltenen Geigenspiels oder das des Cellospiels in Beinhaltung?

Dem Bachschen Cellisten (soweit ein brauchbarer Vertreter dieser seltenen Spezies in Leipzig zur Verfügung stand) nützt der oktavierende Violinschlüssel nichts.³² Er entspricht keiner „Gepflogenheit“, kann also nur Verwirrung stiften. Für den Geiger ist das anders. Wenn wir die von Ernst Ludwig Gerber im Zusammenhang mit den „hohen und geschwinden Paßagien“ der Bachschen Soli überlieferte Stimmung C-G-d-a-e' zugrunde legen – technische Einwände gibt es (im Gegensatz zu den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts) nicht mehr gegen eine solche Besaitung des kleinen, „Bachschen“ Piccolocellos –, dann sind die vier oberen Saiten genau eine Oktave unter denen der Violine gestimmt. Der oktavierende Violinschlüssel gibt folglich einem Piccolocello spielenden Geiger den genauen Fingersatz des tiefen Instruments an; er wäre der gleiche, wenn dieselbe Stimme nicht oktavierend gelesen und auf der Geige gespielt wird. Der Geiger hat folglich keinerlei grifftechnische Umstellung zu vollziehen, wenn er zwischen zwei Rezitativen geschwind zum „Bachschen“ Piccolocello „umsteigt“. Für den Cellisten dagegen bedeutet derselbe Schlüssel eine völlige Veränderung der Fingersätze und erfordert mit der Oktavtransposition gänzlich Umdenken.³³

³² Wenn U.Prinz (BFB 1978, S. 162) schreibt, „daß der oktavierende Violinschlüssel ... cellistischer Notierungspraxis des 18. Jahrhunderts entspringt“, so ist das nur zum Teil richtig: Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist dies tatsächlich allgemeiner Usus. Nur in Italien und Frankreich ist er früher belegt (siehe Fußnote 19), obwohl andererseits Vivaldi nur den klingend notierten Violinschlüssel verwendet. Zu Bachs Zeit ist der oktavierende Violinschlüssel außerhalb unseres Kantatenkontextes in Mitteleuropa nicht nachweisbar. Hinzu kommt, daß für die fünfsaitigen Vertreter des größeren Instruments, des „Violoncello piccolo (da gamba)“, die Stimmung der höchsten Saite anscheinend nicht zwingend e' gewesen ist: J. B. Laborde (a. a. O., S. 309) gibt die Stimmung des fünfsaitigen Solistencellos mit C-G-d-a-d' an und datiert sie „vers le commencement de ce siècle“.

³³ Die Quintenstimmung verlangt bei Oktavversetzung die unangenehme Fingersatztransposition, da ein bestimmter Ton in der Quintenstimmung in jeder wechselnden Oktavwiederholung mit einem anderen Finger gegriffen werden muß. Bei der sehr weit vorschreitenden „Automatisierung“ der Denkvorgänge zwischen „Lesen“ und „Greifen“ beim fortgeschrittenen Streichinstrumentenspiel darf nicht unterschätzt werden, welche Verwirrung und Unsicherheit, welche Schwierigkeiten ungewöhnliche Schlüssel und ungewöhnliche Notierung hervorrufen. Es gibt daher keinen einsehbaren Grund, warum Bach den oktavierenden Violinschlüssel trotz besagter Probleme für ein da-gamba-mäßiges

Notationstechnisch ist der oktavierende Violinschlüssel für das „da gamba“-Spiel in Bachs Wirkungskreis eine Sinnwidrigkeit, während es in „da braccio“-Haltung der hilfreichste Lese-Kunstgriff ist, den Bach finden konnte – hier handelt es sich sogar buchstäblich um eine „Erfindung“! Doch muß noch geprüft werden, ob andere aufführungstechnische Details für oder gegen die Armhaltung des „Bachschen“ Violoncello piccolo sprechen.

Ulrich Prinz, derzeit einer der besten Kenner des Bachschen Quellenmaterials, gab in seinem (bereits angeführten) Rundfunkreferat vom 26. Juni 1978 den wertvollen Hinweis, daß in sämtlichen Piccolocelloarien „alle Continuo stimmen den jeweiligen Continuoart enthalten“. Das heißt, daß von den regulären Spielern der in Kniehaltung gespielten Instrumente niemand zur Verfügung stand. Da im Falle der Kantaten BWV 41, 6 und 68 die Stimme des Piccolocellos im Stimmheft der ersten Violine eingetragen ist, folgert Prinz sehr richtig, daß hier „offensichtlich der Konzertmeister (oder sein Pultnachbar) die Partie des Violoncello piccolo ausgeführt [hat]“ – aber er fährt fort: „Keineswegs ist damit gesagt, daß er dies nur auf einem Instrument in da-braccio-Haltung spielen konnte“ (ibidem). Dem widerspricht die organologische Wahrscheinlichkeit, die wir aus der vorangehenden Untersuchung ableiten müssen: Als „Bachsches“ Violoncello piccolo kommen ernsthaft, wie wir sahen, nur die kleinen Instrumente der extrem reduzierten Violoncellobauweise von 45–46 cm Korpuslänge und 7–9 cm Zargenhöhe in Betracht. Nun ist es unter Geigenbauern kein Geheimnis, daß diese Maße für die überlieferte Stimmung viel zu klein sind und nur durch sehr geschickte Spielweise (starker Fingerdruck der linken Hand, sehr kurzer Bogenstrich mit intensivem Druck) klanglich ausgeglichen werden können. Ich stimme deshalb mit der Ansicht des in Fragen historischer Streichinstrumente überaus kompetenten Geigenbauers Rudolf Eras überein, daß Johann Christian Hoffmann nur deshalb diese Maße gewählt hat, weil sie gerade das Äußerste darstellen, was noch am Arm gespielt werden kann.³⁴ Wäre das „Bachsche“ Piccolocello nicht im Prinzip für die Armhaltung bestimmt gewesen, so hätte Hoffmann aus geigenbauerischer Gewissenhaftigkeit zwingend größere Korpusmaße wählen müssen. Er hätte die Maße des spätestens seit 1676 in ganz Europa verbreiteten größeren Schwesterinstruments, des „Violoncello piccolo (da gamba)“ (Gruppe c, 50–60 cm Korpuslänge) gewählt, welches im Schwierigkeitsgrad von Bachs Arien eine Armhaltung ausschließt. Dann aber hätte niemals ein Schriftsteller von irgendeiner „Erfindung“ gesprochen.

Wir können also zusammenfassen: Bachs „Erfindung“ bestand darin, daß er die zu flache Viola da spalla durch die Angleichung an die Violoncellobauweise klanglich verbessern ließ. Durch dieses am Arm spielbare „Minicello“ erhielt er die Möglichkeit, an den Sonntagen, an denen kein guter Cellist zur Verfügung stand, instrumentale Obligatstimmen im Tenor-Ambitus von einem tüchtigen Geiger ausführen zu lassen.³⁵

Spiel des Violoncello piccolo eingesetzt haben sollte, während eben dieser Schlüssel in Da-braccio-Haltung leichtes Lesen und Greifen ermöglicht.

³⁴ Brief an den Verfasser vom 16. 9. 1984.

³⁵ Bachs Klagen über die unzulänglichen Cellisten in Leipzig machen die nach wie vor

b) Sammartinis Konzert für Violoncello piccolo

Ich habe dieses Konzert eingehend untersucht im Hinblick auf ein Referat, das ich 1984 in Mailand während der Giornata di Studio „I Sammartini e il loro tempo“ gehalten habe. Da meine Ergebnisse bald in dem zur Veröffentlichung vorgesehenen Tagungsbericht nachgelesen werden können,³⁶ genügt hier eine Zusammenfassung. Sammartinis „Concerto 2 à Cello piccolo è [recte: o] Viol.[ino], 2 Violini, Viola e Cembalo“ wird zwar erst 1762 im Breitkopf-Katalog erwähnt, es stammt aber aus stilistischen Gründen bereits aus der ersten Schaffensperiode des Komponisten, die mit 1724–1739 angegeben wird. – Aus der Notationsweise und den technischen Indikationen der Solostimme geht hervor, daß das Soloinstrument fünfsaitig und in C-G-d-a-e' gestimmt war. Da während der Orchestereinleitung die Tuttiviola in der Oberoktave verdoppelt wird, muß die benutzte Violinschlüsselnotation oktavierend verstanden werden, da die Oktavverdoppelung einer Mittelstimme unüblich war und harmonisch wenig Sinn hat. Die Zuordnung des Solisten zur Tuttiviola ist ein eindeutiger Hinweis darauf, daß Sammartinis „Cello piccolo“ in Armhaltung gespielt wurde³⁷ – man findet im wesentlichen alle für Bachs Piccolocello gültigen Merkmale wieder.

c) Der Breitkopf-Katalog von 1762

Breitkopfs Musikalienkatalog für 1762 bietet die erstaunlich hohe Anzahl von 45 Kompositionen für Violoncello piccolo zum Verkauf an. Leider konnte ich bisher kein einziges dieser Werke auffinden. Außer Titel und Autor sind meist 1–3taktige Incipits angegeben, die bei Konzerten aber nur den Tuttianfang zitieren. Aussagefähig sind dagegen die Sonaten, bei denen viele im Alt-, Tenor- oder Baßschlüssel notiert sind, einige ganz offensichtlich aber im oktavierenden Violinschlüssel. Der Habitus fast aller Kompositionen weist auf die Barockzeit; es wird sich hier also um Lagerbestände handeln, die 1762 schon recht „altmodisch“ gewesen sein dürften – frühklassische „Tagesproduktion“ trifft man kaum an. Auch ist bei den Sonaten in Tenor- und Baß-

häufigen Versuche, die sehr anspruchsvollen Piccolocellopartien einem Cellospieler zuzuordnen zu wollen, höchst unwahrscheinlich. Georg Gottfried Wagner, in dem H.-J. Schulze und W. Schrammek mit sehr überzeugenden Argumenten Bachs Piccolocellospieler vermuten, war Geiger und Cellist. Wäre er ein guter Cellist gewesen, wäre Bachs (nicht hochtransponierende) Umarbeitung der Weimarer Continuoarie (Continuo einschließlich Violoncello?) „Weil die wollenreichen Herden“ (BWV 208) zur Leipziger Piccolocelloarie „Mein gläubiges Herze“ (BWV 68) als Neuzuweisung für das „Bachsche“ Piccolocello überflüssig gewesen. Diese Bearbeitung hatte nur einen Sinn, wenn wir annehmen, daß Wagner wesentlich besser Geige als Violoncello spielte – und infolgedessen das Piccolocello am Arm „tractirte“.

³⁶ Erscheinen vorgesehen für 1986.

³⁷ In Solokonzerten des 18. Jahrhunderts verstärkte normalerweise der Solist im Tutti die Orchestergruppe seines Instrumententyps: In Violinkonzerten die erste Violine, in Violakonzerten die Tuttiviola und in Violoncello- und Kontrabaßkonzerten die „Basso“-Stimme. Sammartinis Piccolocellospieler ist also ganz offensichtlich Bratschist gewesen.

schlüssel nicht auszuschließen, daß es sich um Stücke für das größere „Violoncello piccolo (da gamba)“ handelt, während beispielsweise die im (oktavierenden) Violinschlüssel notierten Stücke des „Sgr Graun“ und des 1711 in Dresden tätigen Bratschisten „Sgr Hering“ auf eine gewisse Verbreitung des am Arm gespielten „Bachschen“ Violoncello piccolo“ außerhalb Leipzigs schließen lassen. – Wichtiger als das erscheint aber Breitkopfs Kapitelüberschrift: „VIOLONCELLO PICCOLO, ò VIOLONCELLO DA BRACCIA.“³⁸ Diese einzigartige Präzisierung praktischen Inhalts „ò Violoncello da braccia“ (ich kenne in diesen Katalogen keine vergleichbare Parallele) dürfte einer terminologischen Unsicherheit entsprungen sein: Breitkopf mußte bereits, entsprechend einem „modernen“ musikalischen Bewußtsein, das Violoncello allein aus seiner instrumentalen Bezeichnung heraus „automatisch“ mit der Beinhaltung assoziieren (vgl. S. 92). Wenn Breitkopf sich im Jahre 1762 zu dem Zusatz „ò Violoncello da braccia“ genötigt fühlt, so heißt das, daß das armgespielte „Bachsche“ Violoncello piccolo“ zwar kaum noch in der Praxis, aber in der Erinnerung des Leipziger Musikpublikums als von der (modernen) Norm abweichendes Instrument der Armhaltung lebendig war.

6. Die „Identitätsfrage“: Wie stehen die Viola pomposa und das „Bachsche“ Violoncello piccolo“ zueinander?

Die organologische Untersuchung des dritten Kapitels hat ergeben, daß wir es im Grunde mit drei verschiedenen Instrumenten zu tun hatten: der flachgebauten Viola pomposa, dem kleinen, in der Regel am Arm gespielten „Bachschen“ Violoncello piccolo“ und dem größeren, am Knie gespielten „Violoncello piccolo (da gamba)“. Da im 18. Jahrhundert unter der Voraussetzung eines befriedigenden musikalischen Resultats die Austauschbarkeit dieser drei (ursprünglich ausschließlich auf die Tenorlage fixierten) Instrumente kaum ein Problem darstellen konnte, ist eine baldige Verwechslung und terminologische, funktionelle und musikalische Vermischung dieser Instrumente nicht überraschend: Wie wir sahen, meint die Überschrift des Breitkopf-Katalogs das am Arm gehaltene Piccolocello, verwechselt und vermengt in der Auflistung aber bereits die Kompositionen für das „Bachsche Piccolocello“ mit denen, die offenkundig für das größere Schwesterinstrument bestimmt sind.³⁹ Im Prinzip bestehen „Bachsches“ Violoncello piccolo“ und Viola pomposa parallel nebeneinander: das Instrument Bachs spätestens seit 1724 mit letzten Nennungen 1762 (Breitkopf) und 1773 im Verzeichnis der Köthener Kapelle –

³⁸ *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti . . . si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. Parte II da. 1762.* (Reprint New York 1966), S. 76. – Dies ist überhaupt die älteste Quelle, die zum Komplex Violoncello piccolo – Viola pomposa Bezug hat. Sie widerlegt die Bemerkung Schrammeks (a. a. O., Fußnote 15): „Bemerkenswert, daß der Begriff ‚Violoncello piccolo‘ im Schrifttum des 18. Jahrhunderts überhaupt nicht erscheint.“ – Die bisher älteste Quelle stammte von 1766 (J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten*, s. Dok III, Nr. 731).

³⁹ Eine additive Aufzählung scheint mir unwahrscheinlich, sonst müßte die Überschrift lauten: „Violoncello piccolo e Violoncello da braccia“.



a) VIOLA POMPOSA (Böhmen, 2. Hälfte 18. Jahrhundert)
Korpuslänge 43,2 cm, untere Breite 30 cm, Zargenhöhe 5,3–5,5 cm
(Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)



b) „BACHSCHES“ VIOLONCELLO PICCOLO
(J. C. Hoffmann, Leipzig, undatiert)
Korpuslänge 45,6 cm, untere Breite 26,4 cm, Zargenhöhe 7,7 cm
(Brüssel, Conservatoire Royal de Musique)



c) „VIOLONCELLO PICCOLO (DA GAMBA)“

(J. P. Christa. München 1735)

Korpuslänge 62,9 cm, untere Breite 37,2 cm, Zargenhöhe 9,9–10,2 cm
(München, Stadtmuseum)

dort aber nur noch als museales „Fossil“.⁴⁰ Die Viola pomposa ist seit 1728 (Telemann) belegt; es folgen aber nur zwei weitere, sehr isolierte Nennungen in der ersten Jahrhunderthälfte: 1743 („Bomolière“, Zerbster Katalog) und 1746 (Olmützer Musikinventare). Erst nach 1766 werden die Nennungen häufiger. Ein ähnliches Bild ergibt der Instrumentenbestand des 18. Jahrhunderts (s. S. 109ff.): Gruppe a (Viola pomposa) führt vier Instrumente der zweiten Jahrhunderthälfte auf, während für die erste Hälfte nur ein unsicheres Exemplar (Nr. 6) in Frage kommt, vielleicht noch ein zweites (Nr. 5), das mit nur vier Saiten jedoch untypisch bleibt. In der Gruppe b („Bachsches“ Violoncello piccolo“) ist es umgekehrt: fünf Instrumente aus der ersten Hälfte und der Mitte des Jahrhunderts und nur eines aus der zweiten Hälfte. – Die Verteilung der Kompositionen bestätigt die vorigen Befunde. Viola pomposa: eine Komposition vor 1728 (Telemann), eine weitere gegen 1743 („Bomolière“), vier um 1750 beziehungsweise danach (Janitsch, Lidarti, Graun). Wiederum die Umkehrung beim „Bachschen“ Piccolocello: zehn Arienpartien Bachs 1723 bis 1726;⁴¹ hinzuzufügen ist, außer dem Sammartini-Konzert, ein Teil der bei Breitkopf angeführten Kompositionen, die der Faktur nach aber zu meist in die Zeit vor 1750 fallen dürften.

Während das größere „Violoncello piccolo (da gamba)“ schon seit langem bestand und mit den beiden anderen Instrumenten eigentlich keine Beziehung hat, sind Viola pomposa und das „Bachsche“ Piccolocello parallele Nachfahren, die Weiterentwicklung der viersaitigen Fagottgeige und der vier- bis sechssaitigen Viola da spalla.⁴² In der Parallelexistenz der beiden neuen Instrumente liegen jedoch die jeweiligen Entwicklungsschwerpunkte keineswegs gleichzeitig, sondern spürbar nacheinander. Das „Bachsche“ Violoncello piccolo“ erlebt seinen Höhepunkt vor 1750 und verschwindet danach sehr schnell, während die Viola pomposa vor 1750 ein zwar nachweisbares, aber schwer zu umreisendes Dasein fristet mit gelegentlich solistischen Aufgaben, vielleicht aber meistens in begleitender Baßfunktion wie im Falle Pisendel-Benda, der sich auf das Jahr 1738 bezieht. Die eigentliche Entwicklung (der Punkt, an dem sie nicht mehr nur terminologischer Nachfahre von Fagottgeige

⁴⁰ Im Gegensatz zu anderen Köthener Instrumenten sind für die Piccolocelli keine Ausleihen an Lakaien und Musiker verzeichnet.

⁴¹ Das einzige weitere Vorkommen des Violoncello piccolo bei Bach in der A-Dur-Messe BWV 234 (vgl. NBA II/2 Krit. Bericht, S. 37: autographe Continuo-Stimme zu BWV 234 mit dem eigenhändigen Zusatz „pro Violoncello piccolo“) gehört nicht direkt in den Zusammenhang der oben behandelten Kantaten, da bei BWV 234 ja keine obligat hervortretende Solostimme vorliegt. Diese Continuo-Stimme für das Violoncello piccolo ist dennoch von größtem Wert, da sie den Bericht Gerbers direkt bestätigt, denn Gerber spricht nicht von Kantatensoli, sondern: „Die steife Art womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung, der von ihm sogenannten Viola pomposa...“ Es zeigt sich demnach, daß Gerber, abgesehen von der terminologischen Verwechslung, Richtiges schreibt.

⁴² Es ist zu bemerken, daß die Viola pomposa zunächst nur der terminologische Nachfahre von Fagottgeige und Viola da spalla ist. Abgesehen von der regulären Fünfsaitigkeit hat der Korpus keine wirklichen Unterschiede aufzuweisen. Eine morphologische Weiterentwicklung findet nur beim „Bachschen“ Violoncello piccolo“ statt.

und Viola da spalla ist) beginnt sich für die Viola pomposa gegen 1750 und danach abzuzeichnen in dem bereits beschriebenen Funktionswandel vom Tenor-Baß-Instrument zum Altinstrument, wobei dieses wahrscheinlich manchmal (oder öfter?) der ursprünglich tiefen Stimmung untreu wurde. Sicher ist, daß zur Zeit Hillers, Gerbers und Forkels die Viola pomposa noch lebendig war, während das „Bachsche“ Piccolocello schon längst ausgestorben war. Nur so ist zu erklären, daß sie von der ihnen noch geläufigen Viola pomposa reden, in Wirklichkeit aber das so sehr ähnliche, aber bereits verschwundene „Bachsche“ Piccolocello meinen. Ihre Verwechslung ist entschuldbar: Auch wir können die beiden Instrumente nur unterscheiden, wenn wir sehr genau hinsehen! Weniger leicht zu entschuldigen ist allerdings die Verwechslung des „Bachschen“ Violoncello piccolo“ mit dem wesentlich größeren „Violoncello piccolo (da gamba)“, das schon vor Bachs Geburt existierte und weder historisch noch geographisch direkt etwas mit dem Thomaskantor zu tun hat.

Viola pomposa und Violoncello piccolo. Übersicht der erhaltenen Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts

lfd. Nr.	Standort	Erbauer, Jahr [Provenienz]	Gesamtlänge (cm)	Korpuslänge (cm)	obere Breite	untere Breite	Zargenhöhe	freischwingende Saitenlänge	Saitenzahl	Bemerkungen
Gruppe a: Viola pomposa										
1	Halle, Händel-Haus MS. 247	Zettel: A. Poluska, Roma 1753 [vermutlich böhmisch]	45,5	28	32				5	
2	Nürnberg, Sammlung Rück (German. Nat.- museum), MIR 836	? [Böhmen, 2. Hälfte 18. Jahrhundert]	77	43,2	24	30	5,3-5,5	etwa 42	5	
3	Berlin-West, Institut für Musik- forschung, 2479	[Deutsch, Ende 18. Jahrhundert]	78,6	45,4	21,5	26,7	6,4-7,2	41,9	5(?)	laut Katalog 1975: „ehemals 4 Wirbel und Stachelloch“; restauriert zur 5Saitigkeit
4	Berlin-West, Institut für Musik- forschung, 4240	[Vogland, um 1800]	79,1	47,2	23,8	29,3	7,7	43,8	5(?)	laut Katalog 1975: „neuer Kopf für 5 Wirbel“
5	Karl-Marx- Universität Leipzig, 917	J.C. Hoffmann, Leipzig 1737	75,5	43,5	25,7	30,5	7		4	Bei Kinsky (Katalog 1912) als Viola da spalla geführt (hier wegen der späten Entstehung zu erwähnen)

Vielleicht zu Gruppe a gehörig

lfd. Nr.	Standort Nr.	Erbauer, Jahr [Provenienz]	Gesamtlänge (cm)	Korpuslänge (cm)	obere Breite	untere Breite	Zargenhöhe	freischwinge Saitenlänge	Saitenzahl	Bemerkungen
Zu Gruppe a (oder zu b?) gehörig										
6	Ehemals A. Wilfer, Leipzig, aus Nachlaß Wilhelm Rust	J. C. Hoffmann, Leipzig 1732	76,3	45,5	21	27	3,8 (original?)	41,5	5	Angaben nach Kinsky, ZfMw 14, 1931/32, S. 178. Verbleib heute unbekannt; Halbierung früher höherer Zargen denkbar
Gruppe b: „,Bachsches‘ Violoncello piccolo“										
7	Brüssel, Conservatoire, 1445	J. C. Hoffmann, Leipzig o. J.	76	45,6	21,3	26,4	7,7	42,5	5	anscheinend in allen Teilen Originalzustand
8	Karl-Marx-Universität Leipzig, 918	J. C. Hoffmann, Leipzig 1732	78,5	45,5	21	27	9	43,1	5(?)	R. Eras: Im 19. Jahrhundert zur 4saitigen Viola umgearbeitet, später 5saitigkeit wiederhergestellt; W. Schrammek: original 4saitig
9	Karl-Marx-Universität Leipzig, 919	J. C. Hoffmann, Leipzig 1741	78	45,5	21,5	27	8,75	41,1	5	Kriegsverlust (nach Kinsky „im Originalzustand“)
10	Ulrich Koch, Freiburg (chemals R. Eras)	S. Hunger, Borstendorf (vor oder um 1750)	77,5	46	22	28	8	41	5	wohl im 19. Jahrhundert zur 4saitigen Viola umgearbeitet; 1935 5saitigkeit wiederhergestellt

11	Eisenach, Bachhaus (Buhle 56, Heyde 70)	sächsisch oder böhmisch, Mitte 18. Jahrhundert	75	45,5	21,5	26	8	42,8	5
12	Karl-Marx-Uni- versität Leipzig, 921	Mosch, Borsten- dorf, 2. Hälfte 18. Jahrhundert	75	46	21	28	8,3	40,8	5
13	„New York 2716“ bis 14	„zwei private Besitzer“ (nach W. Schrammek)							
15	Karl-Marx-Uni- versität Leipzig, 920	Klinger, Klingent- thal (?), Mitte 18. Jahrhundert	87,5	50	23	30	9,3	47	5
16	Haslemere, England Dolmetsch Collection	J. Stainer, Absam (Tirol), vor 1683	95	47,5	21,5	27,5		45	5
17	München, Stadt- museum, 40-243	J. P. Christa, München 1735	102,5	62,9	29,7	37,2	9,9/10,2	58,5	5
18	(Amsterdam?), C. van Leeuwen- Boomkamp- Collection 17	J. Boumcester, Amsterdam 1676	92	53	24,4	30,3	9,7	52,8	4
19	Eisenach, Bachhaus (Buhle, Nr. 207)	(„Sächsische oder böhmische Arbeit, 17.-18. Jahrhundert“)	97,5	57,3	26,6	34,8	10,9	51,5	4
20	Berlin-West, Institut für Musikforschung, 4241	J. A. Reichel, Neukirchen, 17..	88,1	49,2	24,8	31,5	7,6/7,8	48	4

Gruppe c: Violoncello piccolo (da gamba)

Kriegsverlust
(nach Kinsky „im
Originalzustand“)
Einordnung wegen
fehlender Maße
nicht möglich

laut Schrammek
zur 5 Saitigkeit
umgebaut
Abb. in: A. Baines,
European & Ameri-
can Musical Instru-
ments, London 1956
siehe Abb. c

Katalog 1971:
„Violoncello piccolo
a quattro corde“
(normale Violoncello-
Konstruktion)

fld. Nr.	Standort Nr.	Erbauer, Jahr [Provenienz]	Gesamtlänge (cm)	Korpuslänge (cm)	obere Breite	untere Breite	Zargenhöhe	freischwingende Saitenlänge	Saitenzahl	Bemerkungen
21	Wien, Kunsthistorisches Museum, C. 110	„Deutsche Arbeit (?), 18. Jahrhundert“	93	56	25,5	32	8		4	
22	Karl-Marx-Universität Leipzig (?), 932	„vielleicht eine Arbeit von J. C. Hoffmann in Leipzig“, 1. Hälfte 18. Jahrhundert	103	59,5	26,5	33	11			„Interessanter Übergangstyp zwischen (Alt-)Viola da gamba und Violoncello“ (Kinsky)
23	Karl-Marx-Universität Leipzig (?), 934	„italienische Arbeit (Brescianer Schule)“, 18. Jahrhundert	91,5	58	30	36	9		4	
24	Karl-Marx-Universität Leipzig (?), 933	A. Hoyer, Klingenthal 1759	105,5	59,5	25	30,5	10,3			weist im Bau mehrere Gabelmerkmale auf