

# Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten und ihre Verwendung in Bachs Werken

Von Kai Köpp (Karlsruhe)

## I. Zum Stand der Forschung

Das Bild der Viola d'amore ist durch zahlreiche, oft aufwendig gearbeitete Instrumente geprägt, die in Museen und Sammlungen erhalten sind. Sie sind fast ausnahmslos mit Resonanzsaiten ausgestattet, deren Nachklang als unverzichtbares Merkmal der Viola d'amore angesehen wird. In der Vergangenheit ist jedoch wiederholt darauf aufmerksam gemacht worden, daß bis weit ins 18. Jahrhundert hinein auch ein anderer Typ der Viola d'amore in Gebrauch war, der keine Resonanzsaiten besaß, sondern mit Spielsaiten aus Metalldraht bezogen war.<sup>1</sup> Da die Viola d'amore-Partien selbst keinen Hinweis auf das Vorhandensein von Resonanzsaiten enthalten, ist es nicht möglich, die erhaltene Literatur von sich aus dem einen oder anderen Typ zuzuweisen. Es fehlte bislang auch an verlässlichen Kriterien, nach denen erhaltene Instrumente zweifelsfrei als Viola d'amore ohne Resonanzsaiten identifiziert werden können.<sup>2</sup> Dadurch konnte die Verbreitung und sogar die klangliche Eigenart des sogenannten „früheren Typs“ nicht beurteilt werden.

Bach setzte die Viola d'amore bekanntlich in vier Vokalwerken in ihrer charakteristischen Funktion als Soloinstrument ein. Dadurch, daß zu keinem dieser Werke originale Stimmen für Viola d'amore erhalten sind, ist es besonders schwierig, aus dem Notentext heraus eine Aussage über die Stimmung der verwendeten Viola d'amore zu treffen. Es fällt aber auf, daß Bach das Instrument nur einmal 1714 in Weimar (BWV 152) und dreimal in einem engen Zeitraum von 1724 bis 1725 in Leipzig (BWV 245, BWV 36c, BWV 205) einsetzte. Da sich die Viola d'amore-Partie der Weimarer Kantate in der Altlage bewegt, während die Leipziger Werke ein Instrument in Diskantlage vorsehen, erscheint es naheliegend, zwei unterschiedliche, von individuellen Spielern verwendete Instrumente anzunehmen. Die zwei Arien aus der Johannes-Passion BWV 245 sind wahrscheinlich die am häufigsten gespielten Werke des Viola d'amore-Repertoires überhaupt, und so stellt sich immer wieder die Frage nach der Art des Instruments und seiner Stimmung. Neue Quellen und Dokumente zur Viola d'amore sowie eine eingehendere Untersuchung von Repertoire und Aufführungspraxis in Mitteldeutschland erlauben es nun, die Instrumente näher zu beschreiben, die Bach in Aufführungen bis 1725 zur Verfügung standen.

<sup>1</sup> Unter den neueren Arbeiten sind zu nennen: J. H. van der Meer, *Zur Frühgeschichte der Viola d'amore*, in: Kongreßbericht der Internationalen Musikgesellschaft, Kopenhagen 1972, S. 547–555, und W. Schrammek, *Die Viola d'amore zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Studien* 9, Leipzig 1986, S. 56–66.

<sup>2</sup> Vgl. als Einführung K. Köpp, Artikel *Viola d'amore*, MGG<sup>2</sup>, Sachteil Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 1562–1572.

## II. Instrumentenkundliche Quellen

### 1. Texte zur Viola d'amore

Bisher galt ein Tagebucheintrag des Londoner Hofbeamten John Evelyn vom 20. November 1679 als früheste Erwähnung der Viola d'amore. Daraus wurde vielfach die Vermutung abgeleitet, das Instrument sei in England erfunden worden,<sup>3</sup> obwohl Evelyn, der in Oxford und Italien eine musikalische Ausbildung erhalten hatte, ausdrücklich bemerkt, daß dieses für ihn neuartige Instrument von einem Deutschen gespielt wurde:

„[...] above all for its swetenesse & novelty the *Viol d'Amore* of 5 wyre-strings, plaied on with a bow, being but an ordinary Violin, play'd on *Lyra* way by a *German*, than which I never heard a sweeter Instrument or more surprizing [...]“<sup>4</sup>

Durch einen – im gegebenen Zusammenhang lange unbeachtet gebliebenen – Brief des in Hamburg tätigen Musikers Johann Ritter kann der früheste Hinweis auf die Viola d'amore dreißig Jahre früher datiert werden. Am 9. November 1649 berichtet Ritter seinem Landesherrn, dem wettinischen Herzog Wilhelm IV., von fast zwölfhundert von ihm kopierten Musikalien „meist ietziger manier, wie sie in *Italia musiciren*“, die er bei seiner Rückkehr nach Weimar mitbringen wolle...

„[...] zu geschweigen, meiner verstimten sachen, welcher ich eine gute anzahl beysaßen habe, so habe ich auch bey mir 2 gute *discant Violen*, und eine *Viola* mitt 5 seiten, welche genennet wird, *Viola de l'amour*, auf verstimte manier zu gebrauchen, nebenst einer guten *Violdegambe*. [...]“<sup>5</sup>

Aus diesen beiden Quellen gehen die wichtigsten Informationen über die Viola d'amore des 17. Jahrhunderts hervor: Die Viola d'amore ist ein Instrument in Diskantlage mit fünf gestrichenen Metallsaiten, das offenbar in Deutschland gebräuchlich war. Die „verstimte manier“, beziehungsweise die Spielweise „*Lyra way*“ ist für die Viola d'amore ein notwendiges Merkmal. Dabei unterscheidet sie sich von der Violine, für die es bereits ein reiches Repertoire an „verstimten sachen“ gab, von Anfang an durch die Zahl und das Material der Spielsaiten.

<sup>3</sup> Besonders seit C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 412, ebenso derselbe, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 2. Aufl. 1930, S. 197, zuletzt vertreten von U. Prinz, Artikel Viola d'amore, in: *The Oxford Bach Companion*, Oxford 1999, S. 492. Es ist zwar richtig, daß in England 1608/09 ein Patent auf Resonanzsaiten angemeldet wurde, aber diese „Erfindung“ war 1652 bereits wieder aus der Mode gekommen und kann nicht auf die Viola d'amore bezogen werden, vgl. Köpp (wie Fußnote 2), Sp. 1564, und ausführlich P. Holman, ‚*An Addicion of Wyer Stringes beside the Ordenary Stringes*‘ – *The Origin of the Baryton*, in: *Companion to Contemporary Musical Thought*, Bd. 2, London 1992, S. 1098–1115.

<sup>4</sup> J. Evelyn, *The Diary*, Nachdruck hrsg. von E. S. de Beer, Bd. 4, Oxford 1955, S. 186f.

<sup>5</sup> Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, B 26435, fol. 71r. Wortlaut des Briefes (leicht gekürzt) bei A. Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 145f.

Durch das Streichen dieser Metallsaiten entsteht ein ungewöhnlicher Klang, den Evelyn zweimal als süß bezeichnet. Offenbar verselbständigt sich in dem jungen Instrument Viola d'amore eine Spielpraxis, die unter professionellen Musikern bereits längere Zeit geübt worden war, denn Praetorius berichtet 1619 von Instrumenten der Geigenfamilie „daß wenn sie mit Messings= vnd Stälernen Säiten bezogen werden / ein stillen vnd fast lieblichen Resonantz mehr / als die andern / von sich geben“.<sup>6</sup>

Eine undeutliche Angabe über die Besaitung der Viola d'amore in Daniel Speers Schulwerk *Grundrichtiger kurtz leicht nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst* von 1687 wurde vielfach als die erste Erwähnung des Instrumententyps mit Resonanzsaiten gedeutet:<sup>7</sup>

„*Viol de l'Amor*, welche theils mit stählernen Saiten doppelt in *unisono* bezogen wird, theils auch därerne Saiten hat / und in viel verstimmtten Sachen gebraucht wird / dessen *Corpus* wie eine *Braz*, doch nicht so lang / aber der Boden und Decke drey quehr Finger in der Höhe zu stehen kommt.“<sup>8</sup>

Vergleiche mit zeitgenössischer Literatur belegen jedoch, daß mit der Formulierung „doppelt in unisono“ immer ein doppelchöriges Saitenpaar gemeint ist. Wahrscheinlich bezieht sich Speer hier tatsächlich auf eine Art gestrichene Cister, die mit der frühen Viola d'amore eng verwandt ist und von der noch einige Exemplare erhalten sind.<sup>9</sup> Für diese Lesart spricht außerdem, daß Speer im gleichen Abschnitt metallene Resonanzsaiten auf der „Viola di Bardon“ ausführlich beschreibt, ohne dabei auf die Viola d'amore zurückzuverweisen. In Speers eigenem Glossar, das am Ende des Buches folgt, fehlt denn auch der irritierende Hinweis auf den doppelten Saitenbezug:

„*Viola di lamor*, eine *Viol* mit erhabenem *corpore*, und mit stählernen oder silbernen Saiten bezogen / und hat auch seine besondere Verstimmung / wie eine *Gamb*.“<sup>10</sup>

Diesem Glossar beziehungsweise einer auch Speer zugrundeliegenden Quelle entnehmen die Lehrwerke von Martin Heinrich Fuhrmann und Friedrich Erhard Niedt, die beide 1706 gedruckt wurden, ihre Angaben zur Viola d'amore.<sup>11</sup> Die am häufigsten zitierte Beschreibung der Viola d'amore erscheint 1713 in Johann Matthesons *Das Neu-Eröffnete Orchestre*:

<sup>6</sup> M. Praetorius, *Syntagma Musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (Reprint Kassel 1958), S. 48.

<sup>7</sup> Vgl. stellvertretend H. Danks, *The Viola d'amore*, Halesowen 1976, E. Küllmer, *Mitschwingende Saiten*, Dissertation, Bonn 1986, und Schrammek (wie Fußnote 1), S. 60.

<sup>8</sup> D. Speer, *Grund-richtiger Unterricht ... der Musicalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, Ulm 1697 (Reprint Leipzig 1974), S. 207; gleicher Wortlaut bereits in der ersten Auflage 1687.

<sup>9</sup> Solche Instrumente wurden um 1750 in Dublin und noch 1786 von J. Ruddiman in Aberdeen gebaut, vgl. Danks (wie Fußnote 7), S. 35, mit Abbildung. Speer selbst (wie Fußnote 8; S. 208) beschreibt im gleichen Absatz doppelchörige e-Saiten auf „polnischen“ Geigen.

<sup>10</sup> Speer (wie Fußnote 8), S. 286.

<sup>11</sup> M. H. Fuhrmann, *Musicalischer Trichter*, Franckfurt an der Spree [Berlin] 1706, S. 93, und F. E. Niedt, *Handleitung zur Variation*, Teil II, Hamburg 1706 (ohne Paginierung).



„Die verliebte *Viola d'Amore*, Gall. *Viole d'Amour*, führet den lieben Nahmen mit der That / und will viel *languissantes* und *tendres* ausdrücken. Sie hat 4. Sayten von Stahl oder Meßing / und eine / nemlich die *Quinte*, von Därmen. Ihre Stimmung ist der *Accord c. moll.* oder auch *c. dur c.*“ g. {dis./ e.} c. g. wiewol es fast besser Art hat / und nicht so gezwungen ist / wenn sie wie eine *ordinaire Violine* gestimmt wird / weil man alsdann / sonst aber mit vieler Mühe / und in etlichen Stücken gar nicht / allerhand Sachen darauff spielen kan. Ihr Klang ist *argentin* oder silbern / dabey überaus angenehm und lieblich. Nur ist Schade / daß ihr Gebrauch nicht größer seyn soll.“<sup>12</sup>

Mattheson beschreibt den in Hamburg üblichen Typ der *Viola d'amore* in Diskantlage mit fünf Saiten, deren Stimmung sich dort seit der Zeit Johann Ritters auf einen C-Dur- oder c-Moll-Akkord festgelegt hatte. Weil das Instrument dadurch nur eingeschränkt einsetzbar war, schlägt Mattheson eine Stimmung in Quinten vor und bezieht sich damit möglicherweise auf die bereits zitierte Stelle bei Praetorius, dessen *Syntagma Musicum* er gekannt hat. Die Charakterisierung des Klanges entnimmt Mattheson dem *Dictionnaire de musique* von Sébastien de Brossard, das bereits 1703 erschienen war:

„*Viola d'Amor*. C'est à dire, *Viole d'Amour*. C'est une espece de Dessus de *Viole* qui a six Chordes d'acier ou de Laitton comme celles du Clavessin, & que l'on fait sonner avec un *Archet* à l'ordinaire. Cela produit un Son *argentin* qui a quelque chose de fort agréable.“<sup>13</sup>

Brossard nennt erstmals die Zahl von sechs Saiten und identifiziert ihr Material mit Cembalodraht. Das in Frankreich kaum bekannte Instrument hat er wahrscheinlich während seiner langjährigen Wirkungszeit in Straßburg kennengelernt.<sup>14</sup> Aus Brossards *Dictionnaire* übernahm Johann Christoph Pepusch, der nach fast zwanzig Jahren als Musiker am Berliner Hof nach London übersiedelte, die Beschreibung der *Viola d'amore* in sein 1724 anonym erschienenenes Wörterbuch:

„*Viola d'Amour*, a Kind of Treble Viol, strung with Wire, and so called because of its soft and sweet Tone.“<sup>15</sup>

An dieser Stelle könnte die Untersuchung der Quellen zur *Viola d'amore* im Bezug auf Bach abgebrochen werden, denn nach heutigem Wissensstand hat Bach das Instrument nach 1725 nicht mehr eingesetzt. Da aber die schriftliche Aufzeichnung der organologischen Entwicklung in der Regel nachgeordnet ist und weitere *Viola d'amore*-Werke Bachs heute verloren sein könnten, sollen auch noch später veröffentlichte Texte angeführt werden. Besonders interessant im Hinblick auf Bachs

<sup>12</sup> J. Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 282f.

<sup>13</sup> S. de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*, Paris 1703, S. 219.

<sup>14</sup> Brossards positive Charakterisierung des Klanges von gestrichenen Metallsaiten auf der *Viola d'amore* ist als Reaktion auf eine Textstelle bei Jean Rousseau zu verstehen, in der dieser den Klang als unfranzösisch, „meschant“ und „trop aigre“ ablehnt, vgl. derselbe, *Traité de la Viole*, Paris 1687, S. 22.

<sup>15</sup> J. C. Pepusch, *A Short Explication of such Foreign Words, as are made use of in Music Books*, London 1724, S. 87, zitiert nach G. Strahle, *An Early Music Dictionary: Musical terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, S. 409.

Weimarer Kantate ist beispielsweise der Eintrag im „Musicalischen Lexicon“ von Johann Gottfried Walther, der seit 1707 in Weimar als Organist tätig war, denn als ein Cousin Johann Sebastian Bachs könnte Walther Ohrenzeuge der Kantatenaufführung im Jahr 1714 gewesen sein. Leider bringt Walther keine eigenständigen Informationen, sondern wiederholt lediglich Matthesons Text (unter Angabe der Quelle).<sup>16</sup> Auch der praktizierende Jurist, Komponist und Violoncellist Johann Philipp Eisel aus Erfurt zitiert Matthesons Text in seinem 1738 anonym erschienenen *Musicus αυτοδίδακτος* wörtlich.<sup>17</sup> Dies wirft einerseits ein Licht auf die Autorität Matthesons, andererseits darauf, daß seine Beschreibung der Viola d'amore auch auf das in Mitteldeutschland gebräuchliche Instrument zutrif.

Eisel, der auf das Titelblatt seines Buches als Autorenangabe lediglich die Worte „Von einem / Der in *praxi* erfahren“ setzen ließ,<sup>18</sup> erweitert die Informationen Matthesons beträchtlich. So fügt er einschränkend hinzu, daß der Gebrauch der Viola d'amore „unter uns Teutschen eben nicht gar zu gemein ist“ und daß „man der Stücke, da der *Accord* auf der *Viola d'Amour C. moll*, oder *C. dur*, und der *Clavis G.* gar selten“ findet. Daher wiederholt Eisel den Vorschlag Matthesons, die Viola d'amore in Quinten zu stimmen. Unmittelbar anschließend beschreibt er jedoch eine bereits etablierte „Verbesserung“ der Viola d'amore, die das Umstimmen des Instruments nach der Haupttonart dadurch vermeidet, daß ihre Stimmung hauptsächlich aus einer harmonisch unspezifischen Folge von Quartan besteht:

„10. Gibt es denn nicht noch eine neuere Art der *Viola d'Amour*.

Ja die Herren Italiäner haben nach ihrer angebohrnen *musicalischen Invention* das Werck so hoch hinauf getrieben, daß sie vor kurtzer Zeit gar die *Viola d'Amour* von 7. Saiten heraus gebracht.

11. Was ist aber vor eine Stimmung hierbey zu beobachten.

Die oberste Saite wird ins *B.* die andere ins *F.* die dritte ins *C.* die vierte ins *G.* die fünfte ins *D.* die sechste ins *B.* die siebende ins *F.* gestimmt.

12. Was werden aber vor Schlüssel erfordert, und wie vielerley gehören darzu?

Zweyerley, nemlich der *Fleuten-* und *Bass-Schlüssel*.

[...]

Damit aber die Herren Liebhaber der *Musique* hierinne nicht *confus* gemacht werden mögen, so dienet denenselben zur Nachricht, daß diese Art der *Viola d'Amour* um deßwillen von denen Herren Italiänern erfunden worden: 1) Alle Verstimmung derer *Accorde* zu *evitiren*, indem man auf diese Maaße aus allen Tönen spielen kan. 2) Schönere *Harpeggiaturen* heraus zu bringen, und also die *Partien* besser zu *executiren*.“

<sup>16</sup> J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953), S. 636. Selbst der Zusatz Walthers, das Instrument sei eine „Violine von besonderer Form und Stimmung“, ist ein Mattheson-Zitat aus der zweiten (von Mattheson überarbeiteten) Auflage von Niedts Lehrwerk *Musicalische Handleitung, oder: Gründlicher Unterricht* [...] (Hamburg 1721, S. 115). Bei Walthers Angabe e<sup>2</sup> für die höchste Saite handelt es sich eindeutig um einen Druckfehler.

<sup>17</sup> J. P. Eisel, *Musicus αυτοδίδακτος / Oder / Der sich selbst informirende Musicus*, Erfurt 1738 (Reprint Leipzig 1976), S. 31–36.

<sup>18</sup> Die Auflösung der Initialen „ipe“ in J. P. Eisel stützt sich auf die Angabe seines Erfurter Mitbürgers J. Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758 (Reprint Kassel 1953), S. 582.

Nichts deutet darauf hin, daß die von Eisel beschriebene „neuere Art der Violen d'Amour“ Resonanzsaiten besessen hat, es sei denn, man wollte den Verweis auf die „Herren Italiäner“ in diesem Sinne deuten. Auch zum Material der Spielsaiten gibt Eisel keine abweichenden Informationen. Noch zwanzig Jahre später schreibt der ebenfalls in Erfurt wirkende Organist und Musikgelehrte Jacob Adlung in seiner *Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit* ganz lapidar: „Viola d'amore italiän. viole d'amour franz. hat mehrentheils Dratsaiten.“<sup>19</sup> Ein bislang unbeachtetes Zitat aus Matthesons Traktat *Philologisches Tresenspiel* von 1752 unterstreicht, daß der im süddeutsch-katholischen Raum zu dieser Zeit bereits etablierte Typ der Viola d'amore mit Resonanzsaiten in Nord- und Mitteldeutschland praktisch unbekannt geblieben war:

„§.16. Wie ferner die *Viol d'Amour*, mit ihrer Abkürzung, zu der Ehre kömt, daß sie eine Doppelgeige genannt wird, ist schwer zu ergründen: denn sie hat weder doppelte Saiten; noch doppelte Grösse; noch doppelten Klang zum Vorzuge. Die Franzosen heissen dieses angenehme doch sehr wenig gebrauchte Instrument: *Viole d'Amour*, und die Italiener: *Viola d'Amore*. *Viol* ohne e oder a, ist nirgend zu Hause. [...] Wegen des lieblichen Lauts der gestrichenen stählernen Saiten auf der *Viole d'Amour*, hat sie, wie der *Oboe d'Amore*, ohne deswegen eine doppelte Schalmey zu seyn, und das *Clavessin d'Amour*, ohne darum ein Doppelklavir zu werden, den lieben Namen bekommen: kann und soll auch nicht anders, als obgedachter massen, benennet werden; es wäre denn, daß jemand, nach dem Beyspiele der Schnabelflöte, eine Liebesgeige daraus machen wollte: beydes im gleichlächerlichen Grade.“<sup>20</sup>

Der einzige Hinweis auf Resonanzsaiten, der sich in einer deutschen Quelle zur Viola d'amore vor 1750 finden läßt, stammt aus dem süddeutsch-katholischen Raum. Das von Mattheson mit einem Lobgedicht bedachte Schulwerk *Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal* von 1732 von Josef Friedrich Bernhard Caspar Majer aus Schwäbisch Hall erwähnt Resonanzsaiten in einer kleingedruckten Fußnote:

„*Nota*. Es sind aber auf diesem *Instrument* noch sechs andere messing- oder stählerne Saiten befindlich, welche unter dem hohlen Griff=Blatt hervor reichen, und unten an dem ordentlichen Steg in die quer über befestigten eisernen Drath, überlegen, auch in den oberen *Accord* können gestimmt, aber nicht gestrichen werden; daher sie weiter zu nichts dienen, als zum Nachklang.“<sup>21</sup>

Der Haupttext entspricht wiederum der Vorlage Matthesons und beschreibt den bekanntesten Typus mit Spielsaiten aus Metall und der obersten Saite aus Darm. Dieser Text nimmt jedoch eine Sonderstellung ein, denn er übertrifft alle anderen Texte an Ausführlichkeit und scheint zudem der einzige Originalbeitrag Majers unter den Kapiteln seines Schulwerkes zu sein. Majer beschreibt keine fünfsaitigen, sondern nur sechssaitige Instrumente, unterscheidet aber zwei Größen (Diskant- und Altlage) und erwähnt die typische Scordatur-Notation auf fünf oder neun

<sup>19</sup> Adlung (wie Fußnote 18), S. 599. Die Formulierung „mehrentheils“ bezieht sich auf die höchste Spielsaite aus Darm.

<sup>20</sup> J. Mattheson, *Philologisches Tresenspiel*, Hamburg 1752 (Reprint Leipzig 1975), S. 8f.

<sup>21</sup> J. F. B. C. Majer, *Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*, Schwäbisch Hall 1732 (Reprint Kassel 1954), S. 104.



Linien.<sup>22</sup> Außerdem gibt er die Beschaffenheit der Spielsaiten aus Draht genau an und nennt sechzehn verschiedene Stimmungen. Der von Majer selbst angefertigte Holzschnitt einer Viola d'amore zeigt ein Instrument mit Gambenkörper und sichelförmigen Schalllöchern. In dem von einem Amorettenkopf bekrönten Wirbelkasten befinden sich lediglich sechs Wirbel für die Spielsaiten. Resonanzsaiten werden nicht abgebildet. Aus diesen Quellen geht hervor, daß die Viola d'amore in Deutschland normalerweise keine Resonanzsaiten, dafür aber Spielsaiten aus Metall besaß. Resonanzsaiten werden in Süddeutschland als ein besonderer, aber keineswegs notwendiger Zusatz erwähnt, ohne daß sich dadurch das Material der Spielsaiten ändert. Bei den von Majer beschriebenen Instrumenten mit Resonanzsaiten bestehen die Spielsaiten offensichtlich nach wie vor aus Metall.

## 2. Erhaltene Instrumente

Die in den Museen gezeigten Violen d'amore repräsentieren fast ausschließlich den Typ mit Resonanzsaiten und stammen aus dem süddeutsch-katholischen Raum, wo dieser Typ entwickelt wurde.<sup>23</sup> Aus Norddeutschland ist bislang kein originales Instrument dieses Typs bekannt geworden. Drei nachweisbare Instrumente aus Mitteldeutschland bilden die Ausnahme und zeigen einen süddeutsch-böhmischen Einfluß. Das früheste Exemplar ist jedoch erst 1730 in Markneukirchen gebaut worden und kann daher nur bedingt mit Bachs Leipziger Werken für Viola d'amore in Beziehung gebracht werden (siehe unten). Aufgrund der zitierten Quellen richtet sich das Augenmerk auf Instrumente des Typs ohne Resonanzsaiten. Solche Instrumente sind jedoch nicht so leicht als Viola d'amore zu identifizieren, denn es fehlen verlässliche Kriterien, anhand derer sie beispielsweise von einer Diskant- oder Altgambe unterschieden werden können.

Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten zeigt (ebenso wie der süddeutsche Typ) eine Mischform aus Gamba- und Geigeninstrument: Bestandteile, die mit der Spielweise „da braccio“ zusammenhängen, entstammen der Bautradition der Violinfamilie (Halsquerschnitt, Zargenhöhe). Von beiden Instrumentenfamilien unterscheidet sich die Viola d'amore grundsätzlich – nach Auskunft aller Quellen – durch das Material der Spielsaiten (Metalldraht). Die klanglichen und baulichen Konsequenzen eines Saitenbezuges aus Metalldraht sind bisher nicht untersucht worden.

Wer sich mit historischen Tasteninstrumenten beschäftigt, weiß, daß der weich legierte Cembalodraht leicht bricht, wenn man ihn knickt. Wird eine solche Saite durch das gebohrte Loch eines Saitenhalters geführt und gespannt, bricht sie an dem Punkt, wo die Saite aus dem Loch austritt. Die wenigen original erhaltenen Saitenhalter zeigen daher eine Konstruktion der Saitenbefestigung, die dieser Materialschwäche Rechnung trägt, etwa eine Saitenaufhängung an Metallstiften (wie bei Tasteninstrumenten) oder an kleinen Knöpfen aus Knochen oder Elfen-

<sup>22</sup> Diese außergewöhnliche Notation auf neun Linien ist nur im süddeutsch-katholischen Raum bekannt und wird von Heinrich Ignaz Franz von Biber (bereits 1696) und P. Claudius de Malapert verwendet; vgl. D. und M. Jappe, *Viola d'amore Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d'amore von ca. 1680 bis nach 1800*, Winterthur 1997, S. 50 bzw. 139.

<sup>23</sup> Die früheste bekannte Viola d'amore mit Resonanzsaiten stammt von Johannes Paul Schorn, Salzburg 1697 (Stadtmuseum Udine), vgl. Köpp (wie Fußnote 2), Sp. 1568.

bein, an die der Draht mit einer Schlinge angehängt werden kann. Es gibt auch Saitenhalter, an deren Unterseite ein kleiner Querriegel aus dem Holz stehengelassen wurde, in den Löcher in Richtung des Saitenzuges gebohrt sind. Eine derartige Saitenhalterkonstruktion ist das wichtigste Kriterium, eine kleine „Gambe“ oder „Viola da braccio“ als Viola d’amore ohne Resonanzsaiten zu identifizieren. Ist dieses „Monturteil“ nicht mehr erhalten, müssen eine Reihe weiterer Indizien zutreffen. Es lassen sich also folgende Kriterien formulieren:

Eine Viola d’amore ohne Resonanzsaiten besitzt:

1. fünf bis sieben (vgl. Eisel) Spielsaiten. Eine Saitenzahl, die fünf übersteigt, ist ein Merkmal für Gambeninstrumente, denn sie schließt wegen des Tonumfangs die für Geigeninstrumente typische Stimmung in Quinten aus;
2. ein Gambenkörper in Diskant- oder Altgröße (vgl. Majer 1732) mit im Vergleich zu Gamben relativ niedrigen Zargen (vgl. Speer: „drey quehr Finger“ hoch). Die niedrigen Zargen sind ein notwendiges Merkmal für die Spielweise „da braccio“,<sup>24</sup> während der in der Regel flache Boden und die abfallenden Schultern für die Gambenbauweise typisch sind;
3. stilistische Attribute, die auf ihre Stellung zwischen den Gattungen oder auf ihre Bezeichnung „d’amore“ hindeuten, etwa die besondere Form der Schalllöcher oder ein „Engelskopf“ mit verbundenen Augen (Attribut des als nacktes Knäblein dargestellten Liebesgottes Amor, der seine Liebespfeile blind verschießt);
4. einen im Gegensatz zu Gambeninstrumenten relativ schmalen Hals mit abgerundetem Querschnitt, der die Applizierung von Darmbünden erschweren würde. Außerdem ist der Hals im Originalzustand nicht ausgehöhlt, da er ja keine Resonanzsaiten aufnehmen muß;
5. einen verlässlichen Hinweis auf ihre Entstehungszeit, die den Gebrauch als Diskant- oder Altgambe unwahrscheinlich macht: Das Consortspiel war in Deutschland bereits im frühen 18. Jahrhundert verschwunden, und der französische Pardessus de Viole hatte kein deutsches Gegenstück;
6. bauliche Eigenschaften, die einem Bezug auf leicht brechenden Metallsaiten Rechnung tragen, zum Beispiel Stifte, an denen Drahtschlingen eingehängt werden können.

Anhand dieser Kriterien lassen sich einige in der instrumentenkundlichen Literatur abgebildete Instrumente zweifelsfrei als Viole d’amore identifizieren. Dazu gehören vier Instrumente des Hamburger Geigen- und Lautenmachers Joachim Tielke, die zwischen 1690 und 1694 gebaut wurden, denn eines von ihnen besitzt noch den originalen Saitenhalter mit fünf kleinen Häkchen.<sup>25</sup> Diese Instrumente, deren Korpus etwas kleiner ist als das einer Violine, repräsentieren den von Mat-

<sup>24</sup> Van der Meer (wie Fußnote 1), S. 550, nennt folgende Werte: „5–7 cm für den größeren Typ, gegen 7–13 cm bei der Alt-Viola da Gamba; 4–5 cm für den kleineren Typ gegen 7–8 cm bei der Diskant-Viola da Gamba“.

<sup>25</sup> Lübeck, St. Annen-Museum, Inv.-Nr. 3587a; vgl. G. Hellwig, *Joachim Tielke – Ein Hamburger Lauten- und Violonmischer der Barockzeit*, Frankfurt 1980, S. 55; Abbildung in: Köpp (wie Fußnote 2), Sp. 1557. Bei einer weiteren Gruppe von fünfsaitigen Instrumenten Tielkes in Altlage, die unterschiedliche stilistische Merkmale aufweist, ist ihre Funktion als Viola d’amore oder „Violetta“ noch nicht geklärt.



theson beschriebenen Typ der Viola d'amore mit fünf Saiten. Zwei gleichartige Instrumente des Danziger Geigenbauers Christoph Meyer aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts zeigen bereits eine sechssaitige Anlage bei ähnlicher Korpusgröße wie die Instrumente Tielkes.<sup>26</sup> Obwohl ihre originalen Saitenhalter später verändert wurden, sind die eingelassenen Metallstifte noch gut zu erkennen. Ebenfalls sechs Saiten besitzt ein original erhaltenes Instrument von Andreas Ostler, das 1714 in Breslau gebaut wurde (siehe Abbildung 1). Der alte Saitenhalter ist jedoch so weit abgeschnitten worden, daß die ursprüngliche Art der Saitenbefestigung nicht mehr erkennbar ist.<sup>27</sup> Trotzdem reichen die übrigen Merkmale aus, das Instrument als Viola d'amore zu identifizieren (flammenförmige Schalllöcher, Engelskopf mit verbundenen Augen, massiver Hals mit abgerundetem Querschnitt). Mit einer Korpusgröße von 40,2 cm repräsentiert es ein Instrument in Alllage, wie es in Bachs Weimarer Kantate BWV 152 Verwendung fand. Auch später noch wurde dieser Instrumententyp in Mitteldeutschland gebaut, wie ein schmuckloses Exemplar von Johann Georg Hammig, Markneukirchen 1747, zeigt. Diese fünfsaitige Viola d'amore mit einer Korpusgröße von 42,0 cm besitzt f-förmige Schalllöcher und eine einfache Schnecke. Der schmale Hals mit seinem gerundeten Querschnitt und das späte Entstehungsdatum sprechen gegen eine Identifizierung als Diskantgambe.<sup>28</sup>

Die von Eisel 1738 beschriebenen Instrumente mit sieben Saiten bilden eine relativ geschlossene Gruppe. Jappe wies bereits darauf hin, daß Eisels Angaben über Stimmung und Notation genau der Behandlung der Viola d'amore im reichen Darmstädter Repertoire entsprechen, das fast ein Viertel des gesamten überlieferten Bestandes bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts umfaßt.<sup>29</sup> Die Kompositionen von Johann Ernst Süß, der die Viola d'amore bei dem Darmstädter Konzertmeister Jakob Kress gelernt hatte und später am Kasseler Hof wirkte,<sup>30</sup> bestätigen die Verwendung des von Eisel beschriebenen siebensäitigen Instruments. Daß die auf dem Arm gespielte Viola d'amore in einigen Werken, die nach dem Tode von Kress 1728 entstanden sind, sogar bis in die tiefe Lage des Violoncellos geführt wird,<sup>31</sup> findet seine Bestätigung in mehreren großformatigen Instrumenten, die der Autor neuerdings identifizieren konnte. Es handelt sich dabei um eine siebensäitige Viola d'amore ohne Resonanzsaiten, die der Darmstädter Hofmusiker Johann Georg Skotschowsky 1727 gebaut hat.<sup>32</sup> Das Instrument besitzt eine Korpuslänge von

<sup>26</sup> Abbildung in: van der Meer (wie Fußnote 1), S. 551. Vgl. auch W. L. von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Lübeck 1904, S. 429. Seit der sechsten Auflage (Lübeck 1922) führt Lütgendorff ihn unter der Schreibweise „Mener“. Das zweite Instrument befindet sich in Privatbesitz.

<sup>27</sup> Eine Abbildung des unrestaurierten Instruments enthält K. Köpp, *Streichinstrumente und ihre Spielpraxis*, in: D. Sackmann und S. Rampe (Hrsg.), *Bachs Orchestermusik*, Kassel etc. 2000, S. 299.

<sup>28</sup> Abbildung in: A. König, *Die Viola da Gamba*, Frankfurt/Main 1985, Nr. 27. Ein sehr ähnliches Instrument aus der gleichen Sammlung (Johann Gollberg, Danzig 1742) wird unter Nr. 28 gezeigt.

<sup>29</sup> Vgl. Jappe (wie Fußnote 22), Exkurs III: Christoph Graupner, S. 204ff.

<sup>30</sup> Gerber ATL, Bd. 2, Sp. 609.

<sup>31</sup> Jappe (wie Fußnote 22), S. 207.

<sup>32</sup> Paris, Musée de la Musique, Inv.-Nr. E.1553; Abbildung in: Köpp (wie Fußnote 2), Sp. 1558.



Abb. 1. Sechssaitige Viola d'amore ohne Resonanzsaiten von Andreas Ostler, Breslau 1714 (Privatbesitz)

44,5 cm, flammenförmige Schalllöcher, eine runde Rosette in der oberen Deckenhälfte und eine à jour gearbeitete Schnecke, wie sie von Gamben bekannt ist.<sup>33</sup> Eines der wenigen überhaupt erhaltenen Instrumente von dem Eisenacher Hofmusiker Johann Hasert, den Eisel zusammen mit Johann Christian Hoffmann aus Leipzig als Erbauer hochwertiger Geigen und Gamben zweimal erwähnt, besitzt die gleichen Stilmerkmale, jedoch ohne die Rosette (siehe Abbildung 2). Diese Viola d'amore aus dem Jahr 1735 mit einer Korpuslänge von 45,0 cm<sup>34</sup> könnte sogar der Anlaß für Eisel gewesen sein, die siebensaitigen Instrumente in seinem *Musicus ἀυτοδίδακτος* zu beschreiben. Glücklicherweise ist hier der originale Saitenhalter noch erhalten. Durch seinen abgeschrägten Umriß und die Aufhängung der Saiten an einem verdeckten Querriegel kann er der Viola d'amore zugeordnet werden. In die gleiche Zeit gehört ein anonym überliefertes Instrument, das einen Frauenkopf mit verbundenen Augen besitzt und wahrscheinlich von dem Mainzer Hof-Lauten- und Geigenmacher Johann Joseph Elsler gebaut wurde, der aus Breslau stammte (siehe Abbildung 3). Ein kleiner Metallring an der Unterzarge, an der ein Band befestigt werden konnte, beweist die „da braccio“-Spielweise trotz einer Korpuslänge von 44,4 cm und einer Zargenhöhe von ca. 7 cm.<sup>35</sup> Zwei weitere Instrumente mit der gleichen Ausstattung wie die Darmstädter Exemplare wurden 1743 beziehungsweise 1745 von dem Kasseler Hofmusiker Johann Christoph Friedstadt gebaut und gehen wohl auf die Aktivitäten des bereits erwähnten Musikers Süß zurück.<sup>36</sup>

Aus den Angaben von Brossard und Majer geht hervor, daß auch im süddeutschen katholischen Raum Viole d'amore ohne Resonanzsaiten gebaut wurden. Als ein auffallend spätes Beispiel dient ein Instrument von Leonhard Mauseiell (Nürnberg 1743) mit einem Engelskopf, einer ovalen Rosette und flammenförmigen Schallöchern.<sup>37</sup> Von Mauseiell sind jedoch auch Viole d'amore mit Resonanzsaiten

---

Zwölf an grob eingeschlagenen Klavierwirbeln befestigte Resonanzsaiten sind offenkundig eine spätere Zutat.

<sup>33</sup> Ein weiteres Instrument von Skotschovsky (1713) mit den gleichen Merkmalen und einer Korpuslänge von 42,2 cm konnte kürzlich in Boston aufgefunden werden. Der verkürzte Wirbelkasten umfaßte ursprünglich wohl sechs Saiten.

<sup>34</sup> Kilmarnock, East Ayrshire, Dean Castle, Inv.-Nr. MI/A59.

<sup>35</sup> Edinburgh University, Collection of Musical Instruments, Inv.-Nr. 333. Sowohl bei dem Instrument von Hasert als auch bei diesem Instrument ist das Griffbrett für die Anbringung von Darmbünden eingerichtet. Dies könnte ein Indiz dafür sein, daß diese siebensaitigen Viole d'amore bereits nach Art der „Italiäner“ mit Darmsaiten bezogen worden sind, obwohl Eisel darüber keine Auskunft gibt.

<sup>36</sup> Braunschweig, Städtisches Museum, Inv.-Nr. 12/0/16 (Sammlung Steinweg), und Berlin, Musikinstrumenten-Museum, alte Inv.-Nr. 872 (Kriegsverlust, Abbildung in: C. Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin*, Berlin 1922, Nr. 169).

<sup>37</sup> Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MI 13, Abbildung in: K. Martius (Hrsg.), *Leopold Widhalm und der Nürnberger Lauten- und Geigenbau im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main, S. 52. Obwohl das Instrument in dem noch unveröffentlichten Katalog der Viole d'amore im GNM von Kathrin Schulze enthalten ist, wird es hier als „Diskant-Viola da gamba“ bezeichnet, vgl. S. 129f. Ein baugleiches Instrument Mauseiells von 1711, das in jüngster Zeit mit einem Gambenhals versehen wurde, ist auf S. 123 abgebildet.





Abb. 2. Siebensaitige Viola d'amore ohne Resonanzsaiten von Johannes Hasert, Eisenach 1735 (Dean Castle, Kilmarnock, Schottland, Inv.-Nr. MI/A59)

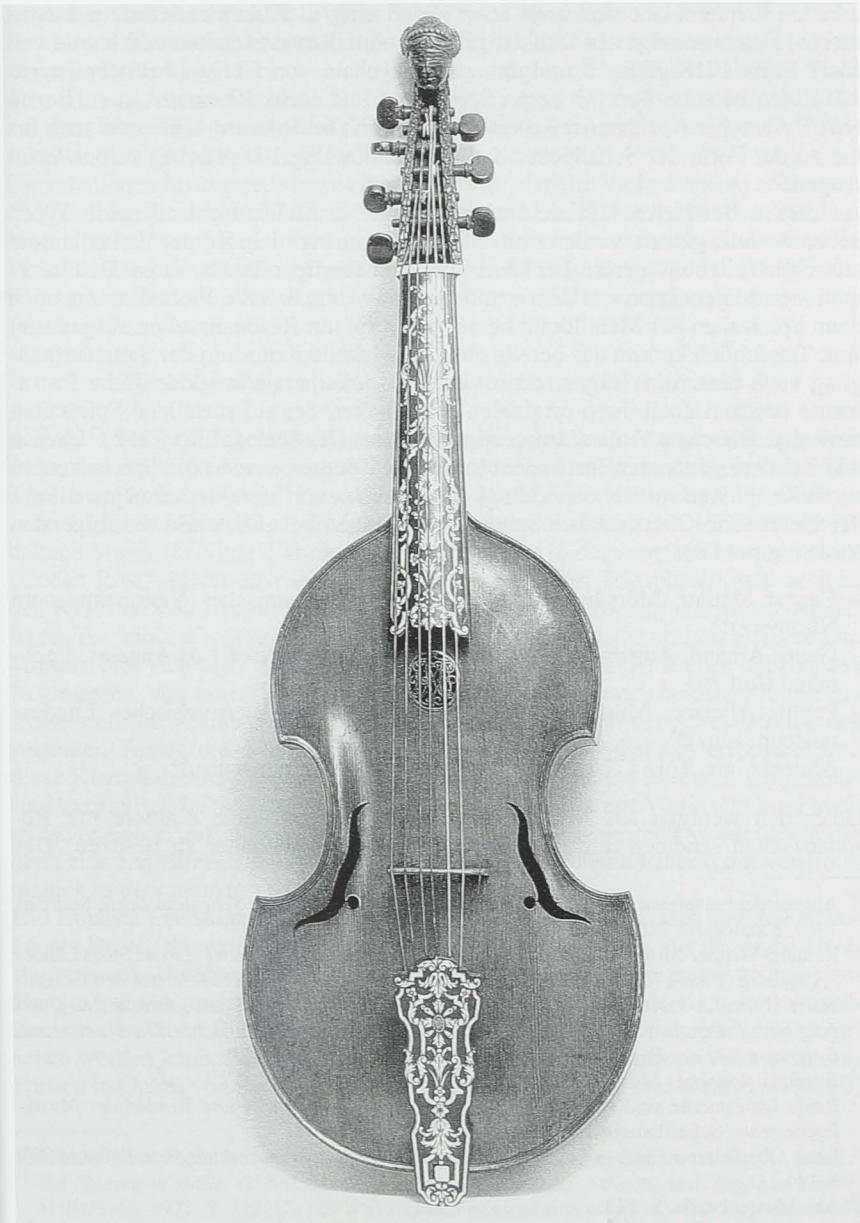


Abb. 3. Siebensaitige Viola d'amore ohne Resonanzsaiten, wahrscheinlich von dem Breslauer Geigenmacher Johann Joseph Elsler, Mainz ca. 1730 (Edinburgh University, Collection of Musical Instruments, Inv.-Nr. 333)

erhalten.<sup>38</sup> Interessant sind zwei etwa gleichzeitig in Füßen entstandene Instrumente: Das eine zeigt den fünfsaitigen Typ ohne Resonanzsaiten und wurde von Josef Stoss 1718 gebaut<sup>39</sup> und das zweite, gebaut von Christoph Enzensperger 1714, den neueren Typ mit sechs Spielsaiten und sechs Resonanzsaiten (Bezug 6/6).<sup>40</sup> Als typische Füssener Arbeiten ähneln sich beide Instrumente sehr stark bis hin zu der Form der Schalllöcher und Details des Engelskopfes mit verbundenen Augen.<sup>41</sup>

An diesen Beispielen läßt sich erkennen, daß in Süddeutschland beide Typen nebeneinander gebaut worden sind, und daß Resonanzsaiten auf der Viola d'amore tatsächlich ein besonderer, aber keineswegs notwendiger Zusatz waren. Den Informationen Majers konnte zudem entnommen werden, daß die Viola d'amore auch dann Spielsaiten aus Metalldraht besaß, wenn sie mit Resonanzsaiten ausgestattet war. Tatsächlich kommt das bereits oben entwickelte Kriterium der Saitenaufhängung auch hier zum Tragen, denn viele gut dokumentierte süddeutsche Instrumente besitzen noch ihren originalen Saitenhalter, der auf metallene Spielsaiten hinweist: Bei einer Viola d'amore von Johannes (II) Seelos, Linz 1712,<sup>42</sup> ebenso wie bei dem genannten Instrument von Enzensperger werden die Spielsaiten an sechs Knöpfchen aus Bein angehängt. Zwei Reihen von Metallhäkchen jeweils auf der Unter- und Oberseite des Saitenhalters weisen beispielsweise die folgenden Violen d'amore auf:

- Caspar Stadler, München 1714, Bezug 6/6 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)<sup>43</sup>
- Georg Amann, Augsburg 1723, Bezug 6/6 (University of Los Angeles, Lachmann Coll.)<sup>44</sup>
- Paulus Alletsee, München 1724, Bezug 7/8 (Oberösterreichisches Landesmuseum Linz)<sup>45</sup>
- Andreas Jais, Tölz 1725, Bezug 7/7 (Münchner Stadtmuseum)<sup>46</sup>

Unter den wenigen aus Mitteldeutschland erhaltenen Violen d'amore mit Resonanzsaiten scheinen nur zwei ihren originalen Saitenhalter zu besitzen: Das

<sup>38</sup> Abgebildet beispielsweise in U. Prinz (Hrsg.), *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, Stuttgart 1985, Katalog-Nr. 210.

<sup>39</sup> Richard-Wagner-Museum, Luzern. Der handgeschriebene Zettel lautet: „Josef Stoss Länder / Augsburg Anno 1718“. „Länder“ ist ein Füssener Hausname und bezeichnet den Geigenbauer Hermann Josef Stoss, der im Jahr 1718 einige Instrumente aus Oberegünzburg und Augsburg datirte, wo er sich vorübergehend aufhielt, vgl. R. Bletschacher, *Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes*, 2. Aufl. Hofheim 1991, S. 229.

<sup>40</sup> Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1876.22.

<sup>41</sup> Beide Instrumente sind abgebildet in F. Oberkogler, *Vom Wesen und Werden der Musikinstrumente*, Schaffhausen 1985, S. 19f.

<sup>42</sup> Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Abbildung in Bletschacher (wie Fußnote 39), S. 144.

<sup>43</sup> Abbildung ebenda, S. 143.

<sup>44</sup> Abbildung in A. Layer, *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*, Augsburg 1978, Abb. Nr. 38.

<sup>45</sup> Abbildung in Bletschacher (wie Fußnote 39), S. 144.

<sup>46</sup> Abbildung in K. Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1983, S. 77.



Instrument mit der Inschrift „Adam Braun / von Neukirchen / 1730“ mit je sechs Spiel- und Resonanzsaiten weist – wie die süddeutschen Instrumente – eine doppelte Reihe von Häkchen auf.<sup>47</sup> Bei einer weitgehend original erhaltenen Viola d'amore von Johann Christian Hoffmann aus Leipzig (Privatbesitz Schweiz), die aus dem Jahre 1741 stammt und mit je sieben Saiten bezogen ist, werden die Spielsaiten an fein gedrechselten Elfenbeinknöpfen befestigt.

Die erhaltenen Instrumente lassen den Schluß zu, daß die Viola d'amore noch nach 1730 untrennbar mit der Klangfarbe gestrichener Metallsaiten verbunden war. Das Vorhandensein von Resonanzsaiten spielt dabei keine entscheidende Rolle. Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten scheint – in Nord- und Mitteldeutschland vielleicht mehr als im Süden – tatsächlich den „Normalfall“ zu repräsentieren.

### III. Das Repertoire und Aspekte der Spielpraxis

Sowohl die schriftlichen Quellen als auch die erhaltenen Instrumente sprechen dafür, daß die Viola d'amore zunächst im norddeutschen Raum verbreitet war. Die erhaltenen Werke aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert setzen die Viola d'amore in ihrer großen Mehrzahl als Obligatinstrument in Vokalmusik ein. – Die älteste erhaltene Musik für Viola d'amore, zwei Triosonaten in dem vor 1687 kompilierten „Codex Rost“, bildet eine seltene Ausnahme. In diesen Triosonaten, wie auch in den Kantaten von Johann Heinrich Buttstädt, Joachim Einwig und Georg Riedel ist für die Viola d'amore lediglich eine viersaitige Scordatur vorgeschrieben. Die Stimme läßt sich also nur durch die Besetzungsangabe, nicht aber anhand des Notentextes, von einer Stimme für scordierte Violine unterscheiden. Möglicherweise sind die Vokalwerke deshalb in der Mehrzahl, weil der Affektbereich des vertonten Textes die Klangfarbe von gestrichenen Metallsaiten erforderte und diese Klangfarbe durch eine scordierte Violine nicht zu ersetzen war. Umgekehrt sind vermutlich Instrumentalwerke des 17. Jahrhunderts mit Violinscordatur auch stillschweigend auf einem Instrument mit Metallsaiten gespielt worden, wie die oben zitierten Hinweise von Michael Praetorius und Johann Ritter („auf verstimmte manier zu gebrauchen“) nahelegen.

Die früheste Erwähnung des Instruments Viola d'amore wie auch der älteste bekannte Druck, die Arie c-Moll von Friedrich Nicolaus Bruhns aus dem Jahr 1692, stammen aus Hamburg. Zudem sind mindestens vier frühe Instrumente von dem Hamburger Geigenbauer Tielke bekannt, so daß Hamburg als eines der ältesten Zentren der Viola d'amore, vielleicht wegen der lokalen Drahtherstellung, angesehen werden kann. Neben der genannten Arie von Bruhns gibt es Viola d'amore-Partien in Opern von Reinhard Keiser (1709 und 1715), Johann Mattheson (1710)

<sup>47</sup> Händel-Haus Halle, Inv.-Nr. MS-216, Abbildung in: *Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. 6. Teil. Musikinstrumentensammlung. Streich- und Zupfinstrumente*, Halle/Saale 1972, S. 114. Ob der Wirbelkasten original zugehörig ist, muß noch untersucht werden. Bei einem ähnlichen Instrument von „Hannß Andreas Doerffler / Violin-macher in Klingenthal / Anno 1725“ mit einem Bezug 6/6 (Privatbesitz Paris) konnte dagegen festgestellt werden, daß der Wirbelkasten aus der zweiten Jahrhunderthälfte stammt. Solche frühen Veränderungen sind in vielen Fällen nur schwer zu identifizieren.

sowie eine Partita für Viola d'amore, Viola da gamba und Baß von „Mr. Grobe“. Auch eine Kantate von Christoph Graupner (1714) ist diesem Repertoire zuzurechnen.<sup>48</sup> Alle diese Werke stehen in c-Moll (beziehungsweise die Arien Keisers in C-Dur) und schreiben die von Mattheson 1713 angegebene Stimmung vor. Lediglich die erste von zwei Arien in Matthesons eigener Oper „Boris Goudenow“ weist auf die von ihm vorgeschlagene Quinten-Stimmung hin, denn der Spitzenton d<sup>3</sup> würde andernfalls das sehr ungewöhnliche Ausweichen in die fünfte Lage notwendig machen. In Hamburg wird die Viola d'amore – wie im übrigen norddeutschen Raum – immer in Diskantlage eingesetzt.

Das Darmstädter Repertoire repräsentiert die umfangreichste Gruppe innerhalb der gesamten Literatur für die historische Viola d'amore. Der Beitrag Graupners zählt allein 47 Werke und läßt sich durch das Todesjahr des Darmstädter Viola d'amore-Spielers Jakob Kress 1728 in zwei Perioden unterteilen. Zu der ersten Periode gehören Werke von Johann Michael Böhm, Johann Pfeiffer, Anton Giranek und Johann Ernst Süß sowie je zwei Kompositionen von Pietro Locatelli und Georg Philipp Telemann, der von Frankfurt aus auf Darmstädter Musiker zurückgriff. Alle Werke setzen die von Eisel 1738 beschriebene Stimmung voraus, wobei nur die Sonaten von Süß eine siebente Saite ausdrücklich verlangen. Das Instrument wird dabei in der Mittellage eingesetzt. Erst in der zweiten Periode, aus der die erwähnten siebensaitigen Instrumente erhalten sind, berücksichtigt auch Graupner die tiefste Saite, allerdings mit einer leicht modifizierten Stimmung.<sup>49</sup>

Die dritte große Gruppe zeichnet sich nicht durch eine einheitliche Stimmung aus, sondern geht auf die Person des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel zurück, der ebenfalls Viola d'amore spielte.<sup>50</sup> Sie umfaßt ausschließlich Werke der Instrumentalmusik: Zwei Kompositionen, die aus dem Darmstädter Repertoire stammen, ein Trio von Böhm und das Tripelkonzert von Telemann, erhielt Pisendel möglicherweise über seinen Musikalienaustausch mit Graupner. Zwei Konzerte von Antonio Vivaldi schrieb Pisendel 1717 selbst während seines Studienaufenthaltes in Venedig ab,<sup>51</sup> und drei Werke (Joseph Brentner, Franz Simon Schuchbauer) stammen aus dem süddeutsch-katholischen Raum. Eine Reihe von Werken für Violine wurden von Pisendel eigenhändig für die Viola d'amore eingerichtet (Wilhelm Gansbeck, Johann David Heinichen und zwei Trios von Johann Joachim Quantz), während bei anderen Werken die Herkunft oder die ursprüngliche Besetzung nicht geklärt ist (drei anonyme Trios, eines von Telemann sowie zwei Solo-Partiten von Christian Petzold). Mit elf Werken dominiert die Trio-

<sup>48</sup> Obwohl Graupner bereits 1709 von Hamburg nach Darmstadt übersiedelt war, setzt er die Viola d'amore hier noch ganz in der Hamburger Art und Stimmung ein. Damit unterscheidet sich diese Kantate von seinen übrigen 47 Kompositionen für die Viola d'amore, vgl. Jappe (wie Fußnote 22), S. 75 f.

<sup>49</sup> Jappe (wie Fußnote 22), S. 206.

<sup>50</sup> Pisendel spielte wahrscheinlich ein Instrument mit sechs Spiel- und sechs Resonanzsaiten, wie es auch von seinem Lehrer Antonio Vivaldi aus dem Jahr 1717 belegbar ist, vgl. *Informazioni e Studi Vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiana Antonio Vivaldi* 20, Milano 1999, S. 137 bzw. 142.

<sup>51</sup> Ein drittes Konzert für Viola d'amore und Laute (D-DI *Mus. 2389-O-4, Nr. 3*) ist Teil eines prunkvollen Widmungsautographs von Vivaldi aus dem Jahr 1740 an den Kurfürsten von Sachsen und König von Polen und gehörte nicht zu Pisendels Nachlaß.

besetzung in Pisendels Sammlung, sieben davon nennen die offenbar beliebte Kombination Flöte, Viola d'amore und Baß.

Die Stimmung richtet sich nach der Haupttonart der entsprechenden Werke, einzelne Töne können aber auch von einem regelmäßigen Akkord abweichen. Dabei kommt die A-Dur-Stimmung mit einer violinmäßigen Quinte auf den oberen Saiten ( $a^1-e^2$ ) am häufigsten vor. Weniger häufig ist eine Stimmung in F-Dur (mit  $d^2$  oben) und eine „unspezifische“ Stimmung mit zwei Quartan ( $e^1-a^1-d^2$ , wie auf der Gambe), deren untere Saiten je nach Haupttonart variieren und die für die Übertragung fremder Literatur auf die Viola d'amore sehr geeignet ist. Fast alle von Pisendel verwendeten Stimmungen sind bei Majer 1732 aufgeführt. Wegen der wechselnden Stimmungen sind alle Werke mit Ausnahme der zwei Werke aus dem Darmstädter Repertoire in Scordatur notiert, aus der die Stimmung der verwendeten Saiten zweifelsfrei abzulesen ist.

Da es im Hamburger und Darmstädter Repertoire nur jeweils eine einheitliche Stimmung gab, konnte hier auf die Scordaturnotation verzichtet und die Viola d'amore-Stimme real notiert werden. In Hamburg wurde dabei der Violinschlüssel und in Darmstadt der französische Violin- oder „Flötenschlüssel“ verwendet.<sup>52</sup>

Pisendels Sammlung von Viola d'amore-Werken zeigt das charakteristische Notenbild mit Akkorden und Doppelgriffen und weist damit auf Vivaldi und süddeutsche Traditionen. Die Annahme, daß in einer „idiomatischen“ Komposition für Viola d'amore viele Dreiklangsbrechungen und Akkorde im Bereich der Haupttonart sowie Doppelgriffe unter Verwendung von leeren Saiten enthalten sein müssen,<sup>53</sup> ist jedoch falsch. Das gesamte nord- und mitteldeutsche Repertoire ist gekennzeichnet durch eine eher „violinmäßige“ Behandlung der Viola d'amore, wie sie auch für die Partien der Altlage aus dem Darmstädter Umkreis typisch ist: „Das Spielmaterial besteht vorwiegend in tonleiterartigen Figuren, gebrochenen Terzen oder anderen Intervallen in Repetitionen und häufigen Sequenzen; zerlegte Dreiklänge sind relativ selten, Doppelgriffe und Akkordspiel kommen nur sehr vereinzelt [...] vor.“<sup>54</sup> Die real notierten Viola d'amore-Stimmen aus den Hamburger und Darmstädter Schulen lassen sich also zusammenfassend durch eine eher „unspezifische“ lineare Behandlung des Instruments charakterisieren.

Auch außerhalb der genannten Schulen setzen sich diese Charakteristika fort, wie ein Blick in das beschreibende Werkverzeichnis für die historische Viola d'amore zeigt. Als Beispiele seien die Vertonungen der Brockes-Passion von Telemann 1716 und Gottfried Heinrich Stölzel 1725 sowie drei Kantaten von Johann Melchior Molter 1739, 1744 und 1746 erwähnt: Alle Partien sind einstimmig und (mit Ausnahme von Stölzel) in den Stimmen real notiert. Die bereits erwähnte A-Dur-Stimmung mit der violinmäßigen Quinte kommt in diesen Beispielen dreimal vor, die übrigen zwei Stimmungen basieren auf F-Dur.

<sup>52</sup> Der französische Violinschlüssel ist hier eine Oktave tiefer zu lesen, als sei ein Baßschlüssel vorgezeichnet, vgl. die Notenbeispiele bei Eisel (wie Fußnote 17) und Jappe (wie Fußnote 22), S. 204ff.

<sup>53</sup> Vgl. Schrammek (wie Fußnote 1), S. 62.

<sup>54</sup> M. Jappe, *Zur Viola d'amore in Darmstadt zur Zeit Christoph Graupners*, in: Forum musicologicum, Bd. 2, Winterthur 1980, S. 170.



Trotz der „unspezifischen“ Behandlung der Viola d'amore in Nord- und Mitteldeutschland gibt es einzelne Hinweise, daß von professionellen Spielern Akkorde hinzuimprovisiert wurden. Eine Arie von Johann Christoph Pezel aus dem Jahr 1690 enthält beispielsweise je zwei Viola d'amore-Stimmen: die erste ist einstimmig und real notiert, während die zweite in Scordaturnotation (in A-Dur-Stimmung) einige Akkorde enthält.<sup>55</sup> Diese Spielpraxis wird auch durch die Adaptionen Pisendels dokumentiert. In dem Trio G-Dur von Schuchbauer richtet Pisendel die Flötenstimme seiner Vorlage für Viola d'amore ein und ergänzt zahlreiche Akkorde, besonders am Beginn einer Phrase, bei einem prägnanten „Ein-satz“ und in Kadenzfloskeln.<sup>56</sup>

Beispiel 1: Trio G-Dur von Franz Simon Schuchbauer; Beginn der Flötenstimme, darunter Pisendels Übertragung für Viola d'amore mit zugefügten Akkorden (in Scordatur-Notation)

The image shows two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a scordatura notation for the viola d'amore, starting with a double bar line and the word 'Entrée' above it. The notation shows a series of chords: a whole note chord (G2, B1, D2), a quarter note chord (G2, B1, D2), a quarter note chord (G2, B1, D2), a quarter note chord (G2, B1, D2), and a quarter note chord (G2, B1, D2). Vertical dashed lines connect the notes in the top staff to the corresponding chords in the bottom staff.

Die gleiche Praxis ist anhand der Partita F-Dur von Petzold zu erkennen: Das Manuskript Pisendels ist keine Reinschrift, sondern zeigt mit Streichungen und Korrekturen deutliche Spuren der Bearbeitung. Später nachgetragene Akkorde sind von der einstimmigen Notation aus dem ersten Arbeitsgang gut zu unterscheiden, und ein arpeggioartiges Zeichen unter zwei- bis dreistimmigen Akkorden bedeutet, daß der Akkord auch die tiefsten Saiten mit einbeziehen soll.<sup>57</sup> In dem genannten Trio von Schuchbauer notiert Pisendel zwei „leere Hilfslinien“ unter der tiefsten Note, um den vollstimmigen Akkord anzudeuten.

Solange sich die Phrasen und Kadenzfloskeln im Bereich der Grundtonart bewegen, sind improvisierte Akkorde sehr leicht zu realisieren. Modulationsreichere Musik dagegen verträgt sich nicht gut mit einer Dreiklangsstimmung auf der Viola d'amore, da vollstimmige Akkorde in entfernten Tonarten nur schwer zu greifen sind. Eine harmonisch nicht festgelegte Stimmung wie im Darmstädter Repertoire kommt also der Improvisation von Akkorden entgegen, wie Eisel bestätigt: „[...] diese Art der *Viola d'Amour* [ist] um deßwillen von denen Herren Italiänern erfunden worden: 1) Alle Verstimmung derer *Accorde* zu *evitiren*, indem man auf diese Maaße aus allen Tönen spielen kan. 2) Schönere *Harpegiaturen* heraus zu bringen, und also die *Partien* besser zu *executiren*.“ Zur guten Ausführung einer Viola d'amore-Partie gehörte es also, schöne „Harpegiaturen“ zu spielen. Bei Graupner sind sie jedoch (wie oben gezeigt) nur selten notiert. Möglicherweise sind die „außergewöhnlich vielen Doppelgriffe und Akkorde“<sup>58</sup> in den Sonaten von Süß als ausnotierter Hinweis auf die Darmstädter Aufführungspraxis zu verstehen.

<sup>55</sup> Jappe (wie Fußnote 22), S. 152f.

<sup>56</sup> D-DI Mus. 3801-Q-1 (enthält beide Fassungen).

<sup>57</sup> D-DI Mus. 2354-R-1.

<sup>58</sup> Jappe (wie Fußnote 22), S. 175.

Nach Auskunft aller verfügbarer Quellen war die Viola d'amore in Deutschland so eng mit dem Klang gestrichener Metallsaiten verbunden, daß selbst süddeutsche Instrumente aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zusätzlich zu ihren Resonanzsaiten mit Spielsaiten aus Metall bezogen waren. Von gestrichenen Messingsaiten darf allerdings weder ein Bratschen- noch ein Diskantgamben-Klang erwartet werden. Experimente mit erhaltenen Originalinstrumenten zeigen, daß gestrichene Drahtsaiten aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften einen ganz eigentümlichen, unverwechselbaren Klang erzeugen. Anders als die heutige Chromstahlsaiten, die Flexibilität und Reißfestigkeit optimiert, ist die Messingsaiten steif, bricht leicht und übt nur etwa soviel Druck auf das Instrument aus wie eine historische Darmsaiten. Es wäre also falsch, die Viola d'amore lediglich mit „Stahlsaiten“ zu beziehen. Durch die spezifische „Steifigkeit“<sup>59</sup> und die erhöhte Resonanzbereitschaft einer Messingsaiten werden beim Anstreichen wesentlich mehr Obertöne angeregt als bei einem Bezug aus Darm, ohne daß der Ton deswegen scharf klingt. An ehesten kann der Ton als weich und leise, aber tragfähig (in dieser Eigenschaft mit einer Sopranblockflöte vergleichbar), beschrieben werden. Die Mischung einer solchermaßen bezogenen Viola d'amore mit anderen historischen Instrumenten oder einer Gesangsstimme, wie etwa in der Arie „Stein, der über alle Schätze“ aus der Kantate BWV 152 oder Telemanns Tripelkonzert für Flöte, Oboe d'amore und Viola d'amore, ist dabei überraschend unproblematisch und klanglich äußerst reizvoll.

#### IV. Die Viola d'amore in Bachs Werken

Bach verwendet die Viola d'amore bekanntlich in der Weimarer Kantate BWV 152 (entstanden zum 30. Dezember 1714), in der ersten Fassung der Johannes-Passion BWV 245 (zum 7. April 1724) und in den weltlichen Kantaten BWV 36c (April/Mai 1725) und BWV 205 (zum 3. August 1725). Die Kantaten sind in autographen Partituren überliefert, während die autographe Partitur der Johannes-Passion nach Nr. 10 von Kopistenhand weitergeführt und von Bach korrigiert wurde. In den Partituren ist die Viola d'amore jeweils klingend notiert. Eine Viola d'amore-Stimme, aus der die verwendete Stimmung im Fall einer Scordaturnotation zweifelsfrei abzulesen wäre, ist zu keinem der Werke erhalten,<sup>60</sup> und es ist recht unwahrscheinlich, daß sich an dieser Überlieferungssituation etwas ändern wird.

Eine Untersuchung des überlieferten Repertoires hat jedoch gezeigt, daß die originalen Stimmen Bachs nicht unbedingt in Scordatur notiert sein mußten. Wann immer ein Spieler nur eine einzige Stimmung verwendete, wie in Hamburg oder Darmstadt, konnte er auf die umständlichere Notation verzichten. Um sich der Frage nach dem in Bachs Werken verwendeten Instrument, seiner jeweiligen Stimmung und der Notation in den Stimmen zu nähern, lohnt es sich also, die Spieltra-

<sup>59</sup> Vgl. K. Junger, Artikel Saiten, in: H. Moeck (Hrsg.), *Fünf Jahrhunderte deutscher Musikinstrumentenbau*, Celle 1987, S. 183.

<sup>60</sup> Zur Überlieferungssituation vgl. U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 86–95.

dition zu untersuchen, der der betreffende Spieler entstammte. Dieser Ansatz wird dadurch erleichtert, daß Bach (gemäß der Datierung der erhaltenen Werke) nur einmal in Weimar und während einer kurzen Zeitspanne in Leipzig ein Musiker zur Verfügung stand, der eine Viola d'amore besaß und spielte.

### 1. Die Weimarer Kantate von 1714

Der Notentext der Kantate BWV 152 zeigt eine „unspezifische“ Behandlung der Viola d'amore, wie sie für das nord- und mitteldeutsche Repertoire typisch ist. Angesichts dieser Schreibweise darf jedoch nicht vorschnell gefolgert werden, daß Bach eine Quintstimmung vorgesehen habe, wie Mattheson sie vorschlägt.<sup>61</sup> Die verminderten Quinten, die sich in der Eingangsfuge häufen, und der dreistimmige Akkord am Ende der Sinfonia, der sich in Quintstimmung gar nicht realisieren läßt, sprechen gegen eine solche Lösung. Überhaupt scheint der Verbesserungsvorschlag Matthesons keinen Einfluß auf das Repertoire gehabt zu haben, obwohl er von den Zeitgenossen Walther und Eisel wiederholt wird. Die Untersuchungen von Jappe kommen zu dem Ergebnis, daß unter den historisch verbürgten Stimmungen nur eine „Quartenstimmung“ nach dem Vorbild Eisels für diese Kantate praktikabel ist: B-d-g-c<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-b<sup>2</sup> (oder c<sup>2</sup>). Diese Stimmung scheint auch Graupner ab 1717 in allen Kantaten und Instrumentalwerken verwendet zu haben.

Leider läßt sich die Identität des Viola d'amore-Spielers in Bachs Kantate BWV 152 derzeit nicht feststellen. Wegen der frühen Entstehungszeit der Kantate besteht jedoch kaum ein Zweifel, daß er eine Viola d'amore ohne Resonanzsaiten verwendete, da die wenigen bis zu dieser Zeit in Süddeutschland gebauten Exemplare mit Resonanzsaiten (nach den bisher verfügbaren Informationen) in Mitteldeutschland unbekannt waren. Ob die Viola d'amore fünf oder sechs Saiten besaß, läßt sich aus dem Notentext nicht ablesen. Erhaltene Instrumente aus Danzig und Breslau zeigen aber, daß sechssaitige Instrumente ebenso in Gebrauch waren wie die fünfsaitigen. Das wichtigste Ergebnis der vorangegangenen Untersuchung, das sich auch auf die klangliche Realisierung auswirkt, besteht aber in der Erkenntnis, daß die Spielsaiten dieses Instruments aus Metalldraht bestanden.

### 2. Die Leipziger Werke von 1724/25

Auch in den Leipziger Vokalwerken von 1724/25 ist die Viola d'amore wegen der „unspezifischen“ Schreibweise Bachs nur durch die Besetzungsangabe von einer Violine zu unterscheiden. Entsprechend hat Bach die betreffenden Arien der Johannes-Passion und der Kantate BWV 36c bei späteren Aufführungen mit gedämpften Violinen besetzt, ohne die Partie zu verändern. Trotzdem ist es sehr unwahrscheinlich, daß Bach von Anfang an eine Quintenstimmung im Auge hatte, denn das Arioso (Nr. 19) aus BWV 245 thematisiert geradezu die verminderte Quinte, die sich auf einer Violine nur unbequem greifen läßt. Aufgrund sorgfälti-

<sup>61</sup> Die Untersuchungen Schrammeks kommen zu dem Ergebnis, daß Bach eine fünfsaitige Viola d'amore in Quintenstimmung verwendete, vgl. derselbe (wie Fußnote 1), S. 64.



ger Untersuchungen kommt Jappe zu dem Ergebnis, daß der Leipziger Viola d'amore-Spieler in allen Werken eine A-Dur-Stimmung verwendete, wie sie im zeitgenössischen Repertoire sehr häufig vorkommt.<sup>62</sup> Aus diesem Grund könnten die verlorenen Viola d'amore-Stimmen Bachs möglicherweise ebenso klingend notiert gewesen sein wie in den Partituren.

In der ersten Fassung der Johannes-Passion, die am 7. April 1724 aufgeführt wurde, standen Bach zwei Viola d'amore-Spieler zur Verfügung. Im Jahr darauf befand sich vielleicht nur noch einer der Spieler in Leipzig, denn bei der Wiederaufführung am 30. März 1725 (Fassung II) ersetzte Bach die beiden Viola d'amore-Sätze Nr. 19 und 20 durch die Arie BWV 245c. Den verbliebenen Musiker betraute Bach kurze Zeit später mit den Solopartien der weltlichen Kantaten BWV 36c (April/Mai 1725) und BWV 205 (3. August 1725). Beide Kantaten sind Huldigungswerke aus dem Universitätsbereich, so daß es naheliegt, den Viola d'amore-Spieler in den Reihen des studentischen Collegium Musicum zu suchen.

Zwei Viola d'amore-Spieler aus dem engeren Umkreis Bachs sind namentlich bekannt, denn in der „TABVLA MUSICORVM der Löblichen großen Concert-Gesellschaft“ von 1746 bis 1748 ist zu lesen: „Hr. Gerlach und Hr. Fulde können sich auf der *Viola d'amoure* hören laßen.“ Der jüngere Johann Gottfried Fulde kommt für die Aufführungen 1724/25 nicht in Betracht, denn er kam erst 1743 nach Leipzig.<sup>63</sup> Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, in dem mit Bach befreundeten Carl Gottfried Gerlach (1704–1761), der Konzertmeister des Collegium Musicum war<sup>64</sup> und 1729 auf Bachs Empfehlung hin Organist und Director Musices an der Neuen Kirche zu Leipzig wurde, einen der Spieler der Johannes-Passion zu vermuten. Gerlach könnte auch die Viola d'amore-Partien aus den Kantaten von 1725 übernommen haben.<sup>65</sup>

Die Antwort auf die Frage, ob Gerlach ein Instrument mit Resonanzsaiten verwendet haben könnte, hängt von dessen Kontakten zum süddeutschen Repertoire und zu ihrem mitteldeutschen Vertreter Pisendel ab. Wahrscheinlich spielte Pisendel seit seiner Rückkehr aus Venedig 1717 bei Kammermusiken am Dresdner Hof eine Viola d'amore mit Resonanzsaiten. Angesichts seiner Funktion als „premier violon“ und damit als stellvertretender Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle darf aber bezweifelt werden, daß der ehemalige Thomasschüler Gerlach Zugang zum Viola d'amore-Unterricht bei Pisendel hatte. Zudem scheinen Instrumente mit Resonanzsaiten in dieser Zeit auf einen elitären Kreis beschränkt geblieben zu sein, wie die aufwendige Ausstattung erhaltener Exemplare und ein wohl vor 1725

<sup>62</sup> Jappe (wie Fußnote 22), Exkurs II: Johann Sebastian Bach, S. 203.

<sup>63</sup> Vgl. Dok I Nr. 174.

<sup>64</sup> Auch in der „TABVLA MUSICORVM“ ist Carl Gottfried Gerlach als „Concertist“ an der Position des Konzertmeisters aufgeführt.

<sup>65</sup> Diese Vermutung wird dadurch gestützt, daß die Viola d'amore-Arie aus BWV 36c im Breitkopf-Katalog von 1762 (S. 42) angezeigt ist, denn der Leipziger Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf hatte nach dem Tod Gerlachs im Jahre 1761 dessen umfangreiche Musikbibliothek angekauft; vgl. A. Glöckner, *Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gottfried Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761–1769*, BJ 1984, S. 107–116, sowie C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 384, Anm. 48.

in Nürnberg entstandener Stich aus Weigels Serie *Musikalisches Theatrum* zeigen, auf dem ein Höfling mit großer Perücke, Schärpe und Degen abgebildet ist, der eine reich verzierte, zwölfsaitige Viola d'amore spielt.<sup>66</sup> Alle bisher bekannten Quellen sprechen dafür, daß in Mitteldeutschland – außerhalb der international orientierten Hofkapellen – nur der Typ ohne Resonanzsaiten verwendet wurde. Auch die „unspezifische“ Stimmführung und die Diskantlage der Bachschen Partien weisen auf die ältere Tradition hin.

Ein bisher unbekanntes Nachlaßverzeichnis der Ehefrau von Christian Petzold, dem mit Bach befreundeten Organisten der Dresdner Sophienkirche und sächsischen Hofkomponisten, enthält weitere Hinweise auf den älteren Typ in Mitteldeutschland. Nach dem Tod von Christina Sophie Petzold (geborene Kayser) 1723 werden unter zehn Musikinstrumenten auch mehrere Viole d'amore verzeichnet:

„An Musicalischen Instrumenten			
–,	16 gl.	–,	an 2. altväterl. <i>Viol du Gaïne</i>
4. thlr.	–,	–,	an einer <i>Cuitarre</i> .
–,	12 gl.	–,	an einer <i>Viol. d'amour</i>
–,	12 gl.	–,	an dergl.
6. thlr.	–,	–,	an einem <i>Paredon</i> .
4. thlr.	–,	–,	an dergl. größern
2. thlr.	–,	–,	an einer Liera,
1. thlr.	–,	–,	an ein paar <i>Fagotten</i> .“ <sup>66</sup>

Der auffallend niedrige Wert der beiden mit „Viol. d'amour“ bezeichneten Instrumente spricht dafür, daß es sich um relativ einfache und damit wahrscheinlich einheimische Instrumente handelte, die sicher keine Resonanzsaiten besaßen. Resonanzsaiten besaßen dagegen die beiden wertvollsten, als „Paredon“ bezeichneten Instrumente, die in zwei Größen aufgeführt sind.

Wegen des ungewöhnlichen Hinweises auf den Größenunterschied muß offen bleiben, ob hier tatsächlich ein Gambeninstrument mit gezupften Resonanzsaiten gemeint ist, denn über die Verbreitung des Barytons im frühen 18. Jahrhundert liegen bislang keine gesicherten Erkenntnisse vor. Jedenfalls macht die Quelle deutlich, daß die Viola d'amore kein allzu teures oder aufwendig gebautes Instrument gewesen sein muß, wie sie oft in den Museen zu sehen sind. Für einen jungen Studenten wie Gerlach ist es daher umso wahrscheinlicher, daß die von ihm gespielte Viola d'amore dem älteren Typ angehörte.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> J. C. Weigel, *Musikalisches Theatrum* (Reprint, hrsg. von Alfred Berner, Kassel 1961 [Documenta Musicologica Reihe 1 Nr. 22]), Bl. 20. Berners Angabe über die Entstehungszeit der Stiche „zwischen 1715 und 1725“ (Nachwort S. IV) gründet sich auf kostümgeschichtliche Untersuchungen und ist daher nicht sehr zuverlässig.

<sup>67</sup> Sächsisches Haupt-Staatsarchiv Dresden (SHStA), *Amtsgericht Dresden* (Lagerung) Nr. 3936, Fr: *Christinen Sophien gebohrner Kayserin Herrn Christian Petzoldts Königl. und Churfürstl. Sächßl. Cammer Musici und Organistens zu St. Sophien Verstorbener Ehefrauen Verlassenschaft betr: Ergangen vorm Raths zu Dreßden 1723*. (ohne Folierung), „Cap: 12. An Musicalischen Instrumenten“.

<sup>68</sup> Das Instrument, das Gerlach zwanzig Jahre später als Konzertmeister der „großen Concert-Gesellschaft“ verwendete, ist weniger deutlich zu umschreiben, da sich die Viola d'amore

Zusammenfassend kann also festgestellt werden: Gerlachs Instrument in den Jahren 1724/25 dürfte eine Viola d'amore ohne Resonanzsaiten mit fünf oder sechs Spielsaiten gewesen sein, die mit Ausnahme der höchsten Saite aus Metall bestanden. Vorstellbar ist ein Instrument aus einheimischer Produktion.<sup>69</sup> Die von Jappe vorgeschlagene Stimmung lautet e-a-cis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup> und wurde für die Johannes-Passion nach G-Dur transponiert („sei es aus Stimnton-Gründen, sei es, damit der Spieler die ‚eingeeübte‘ Stimmung beibehalten konnte“<sup>70</sup>): d-g-h-d<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>. Falls das Instrument Gerlachs nur fünf Saiten besaß, kam für ihn nur die Partie der ersten Viola d'amore in Frage, denn die zweite Stimme reicht bis zum f hinunter. Über den zweiten Viola d'amore-Spieler in der Johannes-Passion und sein Instrument lassen sich keine genaueren Angaben machen. Es ist kein Fall bekannt, in dem zwei zusammen spielende Violen d'amore eine unterschiedliche Stimmung besitzten. Da die Viola d'amore aber bereits damals ein selten anzutreffendes Instrument war, wie Mattheson und Eisel bestätigen, ist es durchaus möglich, daß der zweite Spieler 1724 ein Instrument besaß, das sich in Größe und Saitenzahl von dem erstgenannten unterschied. Die wichtigsten Merkmale waren jedoch beiden Instrumenten gemeinsam: Sie besaßen keine Resonanzsaiten, und ihre Spielsaiten aus Metall erzeugten jene unverwechselbare „silberne“ Klangfarbe, die im gesamten nord- und mitteldeutschen Repertoire als typisches Merkmal der Viola d'amore angesehen wurde.

### 3. Die Kantate BWV 157 und das Konzert BWV 1055 – Werke für Viola d'amore?

In dem dargelegten Zusammenhang erscheint es nicht unmöglich, daß Bach seinen Leipziger Viola d'amore-Spieler noch mit weiteren Partien bedacht hat. Carl Gottlieb Gerlach stand wohl mindestens bis zur Übernahme seiner Ämter an der Neuen Kirche im Mai 1729 als Instrumentalsolist zur Verfügung. In diesen Zeitraum fällt die Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157, deren rekonstruierte Urfassung (entstanden zum 6. Februar 1727) eine Viola d'amore vorsieht.<sup>71</sup> So überzeugend die Argumente von Klaus Hofmann für eine Rekonstruktion der Kantate als kleinbesetzte Trauermusik, die Bach für das Begräbnis des sächsischen Kammerherrn und Hof- und Appellationsrats Johann Christoph von Ponickau in Pomßen komponierte, sind, so sprechen doch mehrere Beobachtungen gegen eine Zuweisung der obligaten Violinpartien aus der überlieferten Fassung an eine Viola d'amore.

neueren Typs inzwischen von Prag und Breslau aus verbreitet hatte und Gerlachs Breslauer Kollege Johann Gottfried Fulde wohl bereits ein solches Instrument besaß.

<sup>69</sup> Auch einfache Instrumente sind (oft anonym) in Museen erhalten, vgl. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MI 27, abgebildet in: J. H. van der Meer, *Musikinstrumente*, München 1983, S. 111, dort allerdings irrtümlich als süddeutsche Arbeit bezeichnet. Ein weiteres Beispiel aus späterer Zeit ist das bereits erwähnte Instrument von Hammig, Markneukirchen 1747 (vgl. Fußnote 28).

<sup>70</sup> Jappe (wie Fußnote 22), S. 203.

<sup>71</sup> Vgl. K. Hofmann, *Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt*, BJ 1982, hier S. 72ff. (Notenausgabe im Carus-Verlag CV 31.157).



Die Verbindung der Familie von Ponickau zu Bach wurde offensichtlich durch den Kantorensohn und Jurastudenten Christoph Gottlob Wecker hergestellt, der im Hause Ponickau verkehrte und in der Trauerkantate sehr wahrscheinlich die Partie der Traversflöte übernahm.<sup>72</sup> Um einen Zusammenhang mit den genannten Leipziger Werken herzustellen, müßte angenommen werden, daß Gerlach oder ein anderer Musiker zusammen mit Wecker nach Pomßen gereist sei, denn es ist unwahrscheinlich, daß gerade dort ein Viola d'amore-Spieler zur Verfügung gestanden hätte. Der Notentext der Trauerkantate spricht jedoch gegen eine solche Annahme.

In der überlieferten Fassung wird die Solovioline im Eingangsduett (h-Moll) und in der Baß-Arie (D-Dur) eingesetzt. Während der erste Satz eine „unspezifische“ Stimmführung aufweist, bestehen Themenkopf und Spielfiguren der Baß-Arie aus Dreiklangsmotiven, die häufig in der Grundtonart erscheinen (T. 1, T. 5–6 usw.). Wie bereits dargelegt, ist die „reichliche Verwendung der im D-Dur-Dreiklang gestimmten Leersaiten“<sup>73</sup> kein Indiz für eine idiomatische Viola d'amore-Partie. Gerade die von D-Dur abweichenden Dreiklangsbrechungen aus cis-Moll, fis-Moll und E-Dur in T. 7–8 der Baß-Arie ließen sich nur durch schnelles Umsetzen der Finger und unbequeme Quint- und Tritonusgriffe realisieren, da bei einem angemessenen Tempo keine leeren Saiten übersprungen werden können. Auch die häufigen Intervallsprünge (T. 10–11 und besonders T. 44) sprechen sehr deutlich gegen ein Instrument in Dreiklangsstimmung.<sup>74</sup> Auf einer Violine dagegen sind diese Passagen problemlos zu greifen, und die regelmäßig wiederkehrende Spielfigur aus T. 5–6 würde dank der leeren d<sup>1</sup>- und a<sup>1</sup>-Saite immer noch recht resonant klingen. Ähnlich verhält es sich auch im Eingangsduett: Der lineare Stimmverlauf der drei Obligatinstrumente wird durch sieben exponierte Oktavsprünge unterbrochen, die mit Ausnahme von T. 31 in der Partie des Streichinstruments enthalten sind (T. 4, 7, 20, 23, 52 und 55) und die auf einer Viola d'amore in Dreiklangsstimmung weitaus unangenehmer liegen als auf einer Violine.

Die Beobachtung Hofmanns, daß in der Kantate BWV 157 die mittlere bis tiefe Lage der Violine bevorzugt wird, erklärt sich möglicherweise aus dem Vorhandensein von ein bis zwei weiteren Obligatinstrumenten in höherer Lage und paßt überdies gut zu dem Charakter einer Trauermusik. Nicht zuletzt kann auch der affirmative Affekt der D-Dur-Arie („Ja, ja, ich halte Jesum feste“) wesentlich besser von dem „gesetzten“ Klang einer Violine in Mittellage als durch die Klangfarbe gestrichener Metallsaiten dargestellt werden. Auf die engen Beziehungen zwischen Affekt und Tonart ist es wohl zurückzuführen, daß die von Hofmann vorgeschlagene D-Dur-Stimmung im gesamten nord- und mitteldeutschen Viola d'amore-Repertoire dieser Zeit bislang nicht nachweisbar ist.<sup>75</sup> Tonart, Stimmführung und

<sup>72</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 73.

<sup>74</sup> Auch ein Realisierungsversuch in der von Eisel genannten „Darmstädter“ Stimmung erwies sich als wenig praktikabel und führte im Sommer 1994 zu einem Briefwechsel mit Klaus Hofmann, dem der Autor wesentliche Impulse für die vorliegende Studie zu verdanken hat.

<sup>75</sup> Die Viola d'amore-Partien in D-Dur-Stimmung, die zu Violinwerken von Reinhard Keiser und Franz Benda überliefert sind, stammen aus späterer Zeit (vgl. Jappe (Fußnote 22), S. 49 und 128), und Pisendel verwendete bei seiner Adaption von D-Dur-Werken für Viola d'amore (zwei Triosonaten: Telemann, D-Dlb *Mus.2392-Q-58*, und Anonymus, D-Dlb *Mus.2-Q-19*) die oben erwähnte Transpositions-Stimmung, obwohl er in dem aus Venedig

der historische Entstehungszusammenhang sprechen also gegen eine Besetzung der Viola d'amore in der rekonstruierten Auffassung der Kantate BWV 157.

Auch im Fall des Konzerts A-Dur BWV 1055, das nur in einer späteren Fassung für Cembalo und Streicher überliefert ist und für das sich seit einiger Zeit eine rekonstruierte Fassung mit Oboe d'amore etabliert hat, wurde bereits die Viola d'amore als ursprüngliches Soloinstrument vorgeschlagen.<sup>76</sup> Aufgrund detaillierter Untersuchungen an den Originalquellen vermutet Hans Schoop, daß eine Passage vor dem letzten Ritornell des ersten Satzes bereits in der früheren Fassung zweistimmig war (Satz I, T. 67 ff.) und zeigt, daß auch die zerlegten Dreiklänge oder Arpeggien, die das Cembalo in den Tutti-Passagen zu spielen hat, bereits vorhanden waren.<sup>77</sup> Zweistimmige Passagen und die (für ein Blasinstrument zudem untypischen) Arpeggien bis e (Satz I, T. 65) sind auf einer Oboe d'amore natürlich nicht zu realisieren. Die von Schoop vorgeschlagene Viola d'amore-Stimmung ist jedoch ohne historisches Vorbild. Zudem wirken die großen Intervallsprünge an den Übergängen von den Arpeggien zu den Solopassagen sehr ungewöhnlich und verlangen nach einer Erklärung.

Die Möglichkeit einer Rekonstruktion von BWV 1055 für Viola d'amore erhält durch die Untersuchung des Instrumentariums und der barocken Spielpraxis eine unerwartete Unterstützung, denn die A-Dur-Stimmung ist nicht nur im historischen Repertoire weit verbreitet, sondern war offenbar auch die von Bachs Musiker bevorzugte Stimmung. Die Solostimme des Konzerts erscheint in dieser Stimmung – im deutlichen Gegensatz zu einer Ausführung mit Oboe d'amore – über weite Strecken sehr idiomatisch, und die langen Töne erzeugen bei den nicht gegriffenen Spielsaiten eine starke Resonanz:

Beispiel 2: Konzert A-Dur BWV 1055, Kopfsatz, erster Soloabschnitt (0 = leere Saite)



In Satz I könnten zudem die Takte 41–42, die bei der Realisierung mit Oboe d'amore tiefer oktaviert werden müssen, in der originalen Lage belassen werden. Sämtliche Arpeggien der Tutti-Passagen sind bequem realisierbar. Sie könnten sogar viertelweise unter einem Bogen gespielt werden, das bedeutet: die Töne liegen auf benachbarten Saiten, und es müssen keine Finger umgesetzt oder komplizierte Griffe angewandt werden. Arpeggien in fis-Moll (T. 57) oder cis-Moll (T. 65) sind

mitgebrachten Viola d'amore-Konzert Vivaldis ein frühes Vorbild für eine D-Dur-Stimmung besaß. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt sich die D-Dur-Stimmung zu einem charakteristischen Merkmal des süddeutschen Viola d'amore-Repertoires.

<sup>76</sup> H. Schoop, *Ein Viola d'amore-Konzert von Johann Sebastian Bach*, Unveröffentlichtes Manuskript, Zürich 1985 – ausführlich diskutiert in Sackmann/Rampe (wie Fußnote 27), S. 123 ff. Zweifel an einer Realisierbarkeit dieses Konzerts auf der historischen Oboe d'amore äußerte bereits der Oboist Bruce Haynes, vgl. ders., *Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte*, BJ 1992, S. 34–37.

<sup>77</sup> Die Arpeggien wurden von Bach in einem zweiten Arbeitsgang verändert, indem er die zweite Gruppe (dem Verlauf der Violine I folgend) um eine Terz nach oben versetzte, vgl. Sackmann/Rampe (wie Fußnote 27), S. 123 ff.

besonders einfach, da nur ein Ton der vorhandenen A-Dur-Stimmung verändert werden muß. H-Dur (T. 50) ist ebenfalls sehr einfach zu greifen, da die A-Dur-Stimmung mittels Barré-Griff transponiert wird. Auch alle übrigen Arpeggien stellen keine besonderen Ansprüche an einen an eine Scordatur gewöhnten Spieler. Aus dem Tonumfang der Arpeggien geht außerdem hervor, daß eine sechste Saite benötigt wird, die in den Solo-Passagen nicht vorkommt.

Es mag recht ungewöhnlich erscheinen, daß die Viola d'amore in den Tutti-Passagen Arpeggien spielt, statt die Stimme der ersten Violine zu verstärken, denn dank ihrer violinmäßigen Quinte würde letzteres keine technischen Schwierigkeiten bereiten. In den zwei Konzerten Vivaldis, die Pisendel 1717 aus Venedig mitgebracht hatte, finden sich jedoch direkte Vorbilder für diese Praxis. Besonders im Kopfsatz des a-Moll-Konzerts, dessen Stimmung sich nur durch ein Vorzeichen von der A-Dur-Stimmung unterscheidet, spielt die Viola d'amore arpeggierte Akkorde und Doppelgriffe in taktweise absteigender Folge:

Beispiel 3: Antonio Vivaldi, Konzert a-Moll RV 397, Eingangstutti, Beginn der Viola d'amore-Stimme



Dank der Dresdner Kontakte Bachs, der Pisendel bereits 1709 kennengelernt hatte und nach seinem Zusammentreffen mit Marchand 1717 noch öfters von Leipzig aus in die Residenzstadt reiste, ist es zumindest denkbar, daß Bach diese Konzerte, die übrigens die frühesten ihrer Gattung sind, bei Pisendel kennengelernt haben könnte.

Wie anhand der Musikalien aus Pisendels Nachlaß zu erkennen ist, wurden an geeigneten Stellen, etwa zu Beginn einer Phrase und in Kadenzfloskeln, einfache Akkorde hinzuimprovisiert. Die auffälligen Intervallsprünge an Nahtstellen vom Arpeggio zu den Solo-Episoden (Satz I, T. 24–25, 34–35, 40–41 usw.) können regelmäßig durch einen solchen Akkord ausgefüllt werden, der den Beginn des Solos unterstreicht und in der Mehrzahl der Fälle aus leeren Saiten besteht. Auch die von A-Dur abweichenden Akkorde sind sehr leicht in der angenommenen Stimmung zu realisieren. An einer solchen Nahtstelle fügte Bach nachträglich die Anschlagsnote h in die Cembalofassung ein (Satz I, T. 58–59). Dieser Anschlag mildert den Querstand  $ais-a^2$  zwar ab, stellt aber keine technische Erleichterung dar und wiederholt sich auch nicht an der Parallelstelle (T. 50–51). Dies könnte als Indiz für die Hörgewohnheit Bachs interpretiert werden, der vielleicht mit einem improvisierten Anfangsakkord der Viola d'amore rechnete.

Beispiel 4:

Konzert A-Dur BWV 1055, Satz 1, T. 23f., 34f. und 58f. mit ergänzten Akkorden der Viola d'amore





Auch die seltenen Passagen mit Intervallsprüngen (Satz I, T. 28f., 47f., Satz III, T. 53f. usw.) liegen bequem in der Hand. Die letztgenannte Stelle erinnert an eine violinmäßige Spielfigur mit einer von h abspringenden Sequenz. Im dritten Sequenztakt (Satz III, T. 55) lautet die „Absprungnote“ jedoch e<sup>1</sup>. Unabhängig von den musikalischen Gründen könnte diese Beobachtung als ein Indiz für die Viola d'amore verstanden werden, denn das Intervall h-a<sup>1</sup> ließe sich in der A-Dur-Stimmung nicht unter einem Bogen spielen, weil mindestens eine nicht gegriffene Saite zu überbrücken wäre; bei dem notierten Intervall e-a<sup>1</sup> dagegen entfällt dieses Problem. Auch die verschiedenen Lesarten der von Schoop angeführten zweistimmigen Passage sind mühelos zu greifen, und das ganze Konzert läßt sich ohne Schwierigkeiten in der A-Dur-Stimmung darstellen. Insbesondere der zweite Satz, der wegen der Tonart fis-Moll und einiger unvorbereiteter Spitzentöne für die historische Oboe d'amore ungünstig liegt,<sup>78</sup> scheint bei langen Tönen mit der Resonanz der leeren Saiten auf der Viola d'amore zu rechnen (Satz II, T. 2, 14f., 29). Die übrigen musikalisch-stilistischen Argumente, die für den Rekonstruktionsversuch mit Oboe d'amore angeführt werden (Tonart, Stimmumfang, Melodieführung, idiomatische Figuren, zurückhaltende Begleitung in Solo-Abschnitten), lassen sich ebenso gut auf die Viola d'amore anwenden.<sup>79</sup>

Mit Ausnahme der zwei Takte, die wegen des Spitzentons d<sup>3</sup> in der Oboe d'amore-Fassung oktaviert werden müssen, bewegt sich die Viola d'amore im Bereich der ersten Lage. Da Bach beispielsweise in den Violinkonzerten häufiger das Lagen-spiel verlangt, könnten Zweifel angemeldet werden, ob die Viola d'amore oder die angemessene Stimmung sich für eine Rekonstruktion eignen. In dem erwähnten Konzert a-Moll von Vivaldi wird allerdings auch nur an einer einzigen Stelle im letzten Satz die zweite Lage erforderlich. Unter der Voraussetzung, daß der typische Klang der Viola d'amore von gestrichenen Metallsaiten herrührt, erscheinen ausgedehnte Passagen in hohen Lagen ohnehin nicht sehr idiomatisch, denn die oberste Saite besteht ja aus Darm.

Sicher wird es sich lohnen, vor dem Hintergrund der besonderen Charakteristika des historischen Viola d'amore-Repertoires die Frage der Rekonstruktion des Konzerts BWV 1055 erneut aufzuwerfen. Leider bleibt die Erforschung der Auf-führungspraxis jedoch häufig hinter den Ergebnissen der Quellenkunde zurück, so daß das wesentliche Merkmal der historischen Viola d'amore, der unverwechselbare Klang gestrichener Metallsaiten, heute erst wieder neu „entdeckt“ werden muß.

<sup>78</sup> Haynes zieht daher die Zugehörigkeit des Mittelsatzes in Zweifel und schlägt vor, ihn durch das Adagio aus der Sinfonia der Kantate BWV 249a zu ersetzen, vgl. derselbe (wie Fußnote 76), S. 36

<sup>79</sup> Selbst für eine transponierende Viola d'amore-Stimme, die wie die Oboe d'amore in C-Dur notiert ist und in A-Dur klingt, findet sich in einem anonym überlieferten Trio A-Dur aus der Sammlung Friedrich Kraus (ab 1745 als Kapellmeister in Lund), ein Beispiel aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vgl. Jappe (wie Fußnote 22), S. 19f.