

stehung von *Str* wesentlichen Richtdatum von 1411 liegen. Zugleich gehören sie in eine Zeit, während der, falls die oben erwogene Merques-Vermutung zutreffen sollte, die Handschrift wohl schon nicht mehr in Zofingen, sondern in Basel aufbewahrt wurde. Daß sich diese Ungewißheit auch nicht dadurch mildert, daß das Musikalien-corpus von *Str*, allerdings vielleicht als Nachtrag, einen echten, auch andernorts überlieferten Marienleich und vielleicht ein weiteres Stück Lauffenbergs enthielt<sup>52</sup>, liegt auf der Hand.

## VII

Gewiß ergeben die vorstehenden Ausführungen, daß Bemühungen selbst um ein verlorenes Manuskript dieser Zeit unter gewissen Vorbedingungen auch noch heute zu neuen Einsichten und Erkenntnissen führen können. Freilich haben sich dabei nur bestimmte Fragen beantworten lassen; andere bleiben nach wie vor offen, und neue sind hinzugetreten. Das mag der Forschung ein Ansporn sein, in ihren Arbeiten an *Str* nicht nachzulassen. Die vorstehenden Ausführungen können andeuten, wie wichtig es dabei auch in Zukunft sein wird, aus dem engeren Bereich der Musikforschung hinaus in deren Nachbargebiete, wie diejenigen der Allgemeinen Geschichte, der spätmittelalterlichen Literatur verschiedener Sprachen u. a. m. einzudringen. Die Wege der heutigen Forschung können nur die gleichen sein, welche die sie beschäftigenden Gegenstände damals selbst durchlaufen und auf denen diese Gegenstände ihre besondere, uns überlieferte Gestalt gewonnen haben.

# Ein bisher unbekanntes Konzert für Violoncello und Orchester von Boccherini Zur Frage von Ausführung und Besetzung des Bratschenbasses in Boccherinis Konzerten für Violoncello

von Christian Speck, München

Im Werkverzeichnis von Yves Gérard sind insgesamt elf Konzerte für Violoncello und Orchester nachgewiesen<sup>1</sup>, die Luigi Boccherini zugeschrieben werden, wenngleich in einem Fall die Authentizität der „orchestration“ von Gérard angezweifelt wird<sup>2</sup>. Von Boccherini selbst liegen über die Satzanfänge oder auch nur die Anzahl seiner Violoncellokonzerte keinerlei Aufzeichnungen vor, und dies auch nicht in seinem Werkver-

<sup>52</sup> Vgl. vdB, S. 183, Nr. 207 und 208; Text zu Nr. 207 bei Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, Bd. 2, Leipzig 1867, S. 585, Nr. 763. Das Stück war auch in der ebenfalls 1870 zerstörten Straßburger Handschrift B 121 4°, fol. 88, enthalten.

<sup>1</sup> Es handelt sich um die Konzerte G 474 bis G 483 und G 573, nachgewiesen in: Yves Gérard, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London 1969.

<sup>2</sup> So bei G 478. Vgl. Y. Gérard 1969, S. 532.

zeichnis<sup>3</sup>, da das Solokonzert zu den musikalischen Gattungen gehört, die er in seinem Werkverzeichnis ausklammerte. Fünf seiner Violoncellokonzerte erfuhren zu seiner Zeit schon seit etwa 1770 Verbreitung in den großen Musikverlagszentren in Form von Stimmendruck<sup>4</sup>. Die übrigen Konzerte sind bisher nur in jeweils ein bis drei Abschriften aus dem 18. oder 19. Jahrhundert nachgewiesen und dürften zu Boccherinis Lebzeiten auch in nur wenigen Exemplaren verbreitet gewesen sein<sup>5</sup>, wobei nicht auszuschließen ist, daß er sie überhaupt nur zum eigenen Gebrauch komponiert hat und lediglich einen Stimmensatz für sich kopieren ließ.

Bei Durchsicht des Handschriftenkatalogs im Ufficio Ricerca Fondi Musicali in Mailand stellte ich 1986 eine Reihe von italienischen Boccherini-Quellen fest, die im Werkverzeichnis von Gérard nicht aufgeführt sind<sup>6</sup>. Was die Konzerte für Violoncello von Boccherini betrifft, so ergaben weitere Nachforschungen, daß es offenbar ein weiteres, zwölftes, Konzert von Boccherini gibt, das bislang unbeachtet geblieben ist. Aufbewahrungsort ist das Conservatorio di Musica San Pietro a Maiella in Neapel.

Bei der Quelle handelt es sich um einen Stimmensatz in einem modernen Umschlag mit folgenden Angaben: in der Mitte oben ein gedrucktes Wappen mit einem fünfzackigen umkränzten Stern, links oben handschriftlich: „Ex 1974“, gedruckt: „Conservatorio di Musica ‚S. Pietro a Maiella‘/NAPOLI/BIBLIOTECA“, auf vorgedruckten Punktlinien handschriftlich: „M. S. 313.320/Boccherini Luigi/Concerto in Elafa“. Die Prinzipalstimme hat folgendes Titelblatt: Notenpapier mit zwölf Systemen, Querformat, in der linken oberen Ecke mit Tinte: „V: 374 [doppelt unterstrichen]/Parti Nove“, daneben mit anderem Stift: „1974“ [doppelt unterstrichen], rechts oben mit Tinte „In Elafa“ und daneben Zahlenstempel „6832“; unterhalb des dritten Pentagramms mit Tinte „Violoncello Principale/Concerto del Sig.<sup>te</sup> Boccherini“, darunter runder Stempel „BIBLIOTECA. R. CONSERVATORIO DI MUSICA — NAPOLI“, daneben ovaler Stempel „ARCHIVIO DEL REAL/COLLEGIO DI MUSICA“. Der Titelvermerk auf dem Deckblatt der Baßstimme lautet: „Basso/Concerto per Violoncello del Sig.<sup>te</sup>/Luigi Boccherini“. Allem Anschein nach handelt es sich um eine Handschrift aus dem 18. Jahrhundert<sup>7</sup>. Im einzelnen umfaßt der von zwei anonymen Schreibern geschriebene Stimmensatz neun Stimmen mit jeweils folgenden Bezeichnungen (Nummer des Zahlenstempels in Klammern): „Violoncello Principale“ (6832), „Violino Primo“ (6833), „Violino Secondo“ (6834), „Viola“ (6835), „Basso“ (6836), „Obue Primo“ (6837), „Obue Secondo“ (6838), „Corno Primo“ (6839) und „Corno Secondo“ (6840). Doubletten existieren offenbar nicht. Die Blätter sind nicht paginiert.

<sup>3</sup> Abgesehen von vier erhaltenen autographen Auszügen daraus, die Boccherini anlässlich von Verkaufsverträgen in den 1790er Jahren anlegte, ist heute die älteste Quelle für dieses Werkverzeichnis die gedruckte Fassung von Boccherinis Urenkel: Alfredo Boccherini y Calonje, *Luis Boccherini: apuntes biográficos y catalogo de las obras*, Madrid 1879.

<sup>4</sup> G 477, 479, 480, 481 und G 483.

<sup>5</sup> Im Breitkopfkatalog werden nur die gedruckten Fassungen von Boccherinis Violoncellokonzerten angeboten. Vgl. Barry S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, New York 1966.

<sup>6</sup> Von diesem Katalog wurden bisher nur die Titel der nicht bei Gérard verzeichneten Streichquartett handschriften veröffentlicht in: Christian Speck, *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung*, München 1987 (= *Studien zur Musik* 7), S. 193–200.

<sup>7</sup> Diese Angaben stützen sich nur auf einen Mikrofilm der Handschrift. Weitere Fragen zur Provenienz und zum Zustand der Handschrift müssen hier leider ausgeklammert werden, da entsprechende Anfragen an die Bibliothek bisher ohne Antwort blieben.

Abweichend von den unten wiedergegebenen Satzbezeichnungen ist der erste Satz in den Oboen und im zweiten Horn mit *Moderato* und im ersten Horn mit *Allegro Moderato* bezeichnet. Der dritte Satz hat in der Violastimme die Bezeichnung *Presto*. Hier die Incipits der drei Sätze:

1. *Maestoso*

*Tutti*

VI 

*Solo*

Vc 

2. *Largo*

*(Tutti)*

VI 

*Solo*

Vc 

3. *Allegro*

*(Tutti und Solo)*



Die nur für die ersten beiden Sätze vorgesehenen Solokadenzen sind nicht beschrieben.

Läßt schon der beschriebene Quellenbefund keine durch irgendein besonders auffälliges Merkmal hervorgerufenen ernsthaften Zweifel an Boccherinis Autorschaft aufkommen, so wird die stilkritische Untersuchung zeigen, daß sich dieses Konzert ganz in die Reihe der bisher bekannten Konzerte für Violoncello von Boccherini einfügt und wohl sicher Boccherini zuzuschreiben ist.

Die Tonart *Es-dur* gilt nicht als ‚streicherfreundlich‘, und das Solokonzertrepertoire für Streicher in dieser Tonart ist im 18. Jahrhundert denn auch ziemlich begrenzt. Bekanntlich äußert sich das Bewußtsein von den durch diese Tonart bedingten spieltechnischen Schwierigkeiten auch in der auf Erleichterung durch Skordatur abzielenden Notierung in *D-dur* der Solobratschenstimme von Mozarts *Sinfonia concertante* in *Es-dur* KV 364. Boccherini scheint dagegen nicht nur keine spezifischen Schwierigkeiten in Verbindung mit dieser Tonart gesehen zu haben — sein *Konzert für Violoncello* G 474 steht ebenfalls in *Es-dur* —, sondern er scheint sogar eine ausgesprochene Vorliebe für diese Tonart gehabt zu haben, denn Kompositionen in *Es-dur* rangieren statistisch gesehen mit an der Spitze seines Schaffens<sup>8</sup>. Auch die Verknüpfung mit der Satzüberschrift *Maestoso* begegnet häufig bei Boccherini.

Auch in formaler Hinsicht fällt dieses Konzert mit der Satzfolge schnell, langsam, schnell (Rondo) und der Binnengliederung der Sätze nicht aus der Reihe der elf übrigen Konzerte für Violoncello von Boccherini. Im ersten Satz werden zwei ausgedehnte Soloabschnitte von drei Tuttiabschnitten umrahmt (Taktanzahlen in Klammern): Tutti (24), Solo (45), Tutti (22), Solo (64 + Solokadenz), Tutti (8). Im zweiten Satz umrahmen vier Tuttiabschnitte drei Soloabschnitte: Tutti (5), Solo (10), Tutti (2), Solo (14), Tutti (4), Solo (15 + Solokadenz), Tutti (3). Die Anlage des dritten Satzes läßt sich im weitesten Sinne unter dem Begriff des Sonatenrondos fassen, wobei das Rondothema jeweils zu Beginn der ersten vier Abschnitte und dann noch zweimal im vierten Abschnitt, dem zweiten Soloabschnitt, erklingt:

	Tutti (37)	Solo (75)	Tutti (27)	Solo (113)	Tutti (6)
Teile:	a   b	a   c	a   d	a   e   a   c   a	Coda
Tonart:	<i>Es</i> —————		<i>B</i> —————	<i>f-b-Es</i> —————	

Die Orchesterbesetzung mit Streichern, zwei Oboen und zwei Hörnern entspricht der gängigen Besetzung für Sinfonien und Solokonzerte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In gleicher Besetzung sind Boccherinis *Konzerte für Violoncello* G 474, 478 und 483, das *Klavierkonzert* G 487, das *Violinkonzert* G 574 und viele seiner Orchesterwerke überliefert. Entsprechend der italienischen und sich in den übrigen Konzerten für Violoncello von Boccherini dokumentierenden Praxis ist der Streicherchor aufgebaut als vierstimmiges Ensemble aus Violinen I und II, Bratschen und Baß, wobei sich auch Stimmenbezeichnung und Schlüsselkombination<sup>9</sup> der Orchesternotierung mit jener Praxis decken:

Violino I	g 2	<i>g</i> — <i>d'''</i>
Violino II	g 2	<i>g</i> — <i>c'''</i>
Viola	c 3	<i>c</i> — <i>es''</i>
Basso	f 4	<i>C</i> — <i>es'</i>

<sup>8</sup> Bei seinen 91 Streichquartetten steht *Es-dur* sogar an erster Stelle (15mal), gefolgt von *C-dur* (13mal), *D-dur* (12mal) und *A-dur* (10mal).

<sup>9</sup> Für die verschiedenen Schlüssel wird im Folgenden eine abgekürzte Bezeichnungsweise verwendet: „g1“ bedeutet ‚g-Schlüssel auf der ersten Linie‘ usw

Die Umfänge der einzelnen Stimmen werden in der Handschrift angegeben, wie in der dritten Spalte zu ersehen ist.

An der Ausführung der Bassostimme im Tutti ist mindestens ein (nämlich das Solo-) Violoncello beteiligt, wie aus der erhaltenen Kopie der Prinzipalstimme hervorgeht. Gemäß allgemeiner Praxis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist für die Ausführung der Bassostimme zusätzlich ein Kontrabaß anzunehmen, wofür auch der Befund des Orchestermaterials von zwei anderen Konzerten für Violoncello von Boccherini spricht: In G 475 ist die Baßstimme bezeichnet als „Violon“, was zweifelsfrei nicht das französische Wort ‚Violon‘ im Sinne von Violine, sondern das italienische ‚Violone‘ bedeutet<sup>10</sup>. Die Stimme hat den notierten Umfang  $E—e'$ . In G 483 gehört zu dem kompletten Stimmensatz außer einer „BASSO RIPIENO“-Stimme noch eine weitere für den „CONTRA BASSO“ mit dem notierten Umfang  $D—fis'$ <sup>11</sup>. Die Tatsache, daß der Umfang in diesem *Es-dur-Konzert*, sowie in den *Konzerten für Violoncello* G 477, 481, 573 und dem *Klavierkonzert* G 487 hinab bis notiert  $C$  ausgeweitet ist, darf bei der Annahme eines ‚Contrabasso‘ oder des synonym bezeichneten ‚Violone‘ nicht irritieren, da der Bezug des Kontrabasses hinsichtlich der Saitenanzahl und der Stimmung im 18. Jahrhundert noch starken Schwankungen unterworfen war. So differieren die diesbezüglichen Angaben z. B. selbst innerhalb eines einzigen italienischen Lehrwerkes: In den ca. 1750 von Zatta gedruckten *PRINCIPII DI MUSICA* wird für den ‚Contrabasso‘ einmal der im oktavierenden Schlüssel  $f_4$  notierte Bezug  $E_1 A_1 D G$  (und der Umfang  $E_1—d$ ) genannt<sup>12</sup>, dagegen erstreckt sich die „Scala per il Contrabasso“ von  $C_1$  bis  $a'$ , ebenfalls im oktavierenden  $f_4$ -Schlüssel notiert<sup>13</sup>. Die davon zum Teil abweichenden und untereinander divergierenden Angaben über Stimmungen und Umfänge des Kontrabasses in der französischen und deutschen Theorie des 18. Jahrhunderts sind hinlänglich bekannt und müssen hier nicht aufgezählt werden.

Ob Boccherini nun in allen seinen Konzerten für Violoncello von einer ganz bestimmten einheitlichen Praxis des Kontrabaßspiels ausging (die beispielsweise eine den Ton  $C_1$  regulär einbeziehende Stimmung, die Skordatur der tiefsten Saite oder das ‚Umlegen‘ der — übrigens selten vorgeschriebenen und meistens sprungweise im Baßverlauf auftretenden — tiefsten Töne  $C_1$ ,  $D_1$  und  $Es_1$  einschloß), und wie diese Praxis ausgesehen hat, kann nicht anhand des Quellenbefundes und aus der italienischen Theorie der Zeit mit letzter Sicherheit gesagt werden. Wir können aber davon ausgehen, daß er als Sohn eines ‚Contrabassista‘, der ihn auch nachweislich bei Konzertaufführungen im Orchester begleitete und mithin sicherlich ein kompetenter Ratgeber hinsichtlich des Kontrabaßspiels gewesen ist, eine fest umrissene Vorstellung

<sup>10</sup> Vgl. Ms. 3969/F/V/319 in I—Fc (Die verwendeten Bibliothekssiglen entsprechen den von RISM eingeführten.)

<sup>11</sup> Vgl. den Erstdruck *CONCERTO/per il VIOLONCELLO/obbligato./Dal Sigr./L. BOCCHERINI/IN VIENNA/presso Artaria Compagni/Op. 34*, Plattennummer 52 (A-Wst).

<sup>12</sup> *PRINCIPII DI MUSICA/Nei quali oltre le antiche, e solite Regole/vi sono aggiunte altre figure di Note, schia-/rimento di chiavi, scale dei Tuoni, Lettura/alla Francese, Scale semplici delle Prime Regole/Del Cimbalo, Violino, Viola, Violoncello,/Contrabasso, Oboe, e Flauto*, Venedig: Antonio Zatta [ca. 1750], S. 10 (D-Mbs). Mit gleichem Titel und Text auch erschienen in Florenz: Giovanni Chiari (Privatbesitz Augsburg).

<sup>13</sup> *PRINCIPII*, S. 2.

von den Möglichkeiten der Ausführung einer Baßstimme auf dem Kontrabaß besessen haben muß.

Auf weniger schwankender Grundlage basieren unsere Kenntnisse über Luigi Boccherinis Instrument, das Violoncello: Es ist ein viersaitiges Instrument, dessen Bezug aufgrund des Befundes der erhaltenen Violoncellowerke als tiefsten Ton C voraussetzt, dessen Stimmung also mit *C G d a* anzunehmen ist, wie auch die Doppelgrifftechnik von Boccherinis Kompositionen für das Violoncello bestätigt. Sein Violoncello ist auf einem bestens erhaltenen Ölgemälde, das den jungen Boccherini als Violoncellospieler darstellt und dem in Rom tätigen, aber ebenfalls aus Lucca stammenden Maler Pompeo Batoni zugeschrieben wird, in voller Größe abgebildet<sup>14</sup>. Das dort abgebildete Violoncello ist nach Aussage des Cellisten Julius Berger identisch mit dem unter dem Namen „Ex Boccherini — Cassado“ bekannten Violoncello, das dem originalen Zettel zufolge Antonio Stradivari im Jahre 1709 gebaut hat, und das seit 1983 in Bergers Besitz ist<sup>15</sup>.

Der viersaitige Bezug war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zumal im Ursprungsland Italien, für das Violoncello offenbar selbstverständlich, was sich auch mit den Ausführungen in den *PRINCIPII*<sup>16</sup> deckt, wo nur noch das viersaitige Violoncello mit dem Bezug *C G d a* beschrieben wird.

Entgegen der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich in der Theorie über die Violoncellonotation widerspiegelnden Verringerung der Anzahl der Schlüssel auf die drei Hauptschlüssel f4, c4 und g2 benützte Boccherini, und so auch in diesem *Es-dur*-Konzert, darüber hinaus noch die Schlüssel c1 und c3. Diese Schlüsselvielfalt fand als besonderes Merkmal von Boccherinis Notationspraxis sogar Eingang in die Violoncello-Schule von Dominique Bideau<sup>17</sup>. Der virtuose Duktus der Solopartie, die Ausschöpfung des gesamten Tonumfangs unter Bevorzugung der Alt-/Sopranlage bis in den Bereich der dreigestrichenen Oktave<sup>18</sup> und die insgesamt hoch entwickelte und bis dahin wohl einzigartige Spieltechnik entsprechen der in Boccherinis Konzerten für Violoncello zu beobachtenden Gestaltung der Solopartien. (Auf die spezielle Problematik der Bratsche wird weiter unten eingegangen.)

Die Behandlung der Hörner im Orchestersatz des vorliegenden *Konzerts* in *Es-dur* entspricht, wie auch in den anderen Konzerten Boccherinis, der moderneren Setzweise

<sup>14</sup> Nach freundlicher Mitteilung des Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich geht diese Zuschreibung auf ein Gutachten von Prof. Dr. Hermann Voss vom 29. Dezember 1927 zurück. Die Boccherini-Gesellschaft in Rom soll sich vergeblich um den Erwerb des Bildes bemüht haben. Die Angaben „c. 1764-7 Oil on canvas, 133.3 x 90.7 cm. Everard Studley Miller Bequest 1961“ sind einer Beschreibung der National Gallery of Victoria, Melbourne, zu entnehmen, wo das Gemälde heute aufbewahrt wird.

<sup>15</sup> Farbabbildung auf der Plattenhülle der ebs-Schallplatte Nr. 5055 (Luigi Boccherini, *Concerti per Violoncello*, Vol. I, 1987). Berger selbst hat auf beeindruckende Weise durch seine Aufführungen und Einspielungen der bisher zwölf bekannten Konzerte für Violoncello und Orchester von Boccherini auf diesem Instrument belegt, daß man für die hohen Lagen der Violoncellopartien von Boccherini keineswegs ein fünfsaitiges Violoncello benötigt.

<sup>16</sup> A. a. O., S. 10.

<sup>17</sup> „Pour l'accompagnement les clefs usitées pour cet instrument sont celles de Fa, et d'Ut, sur la quatrième ligne, mais lorsque l'on joue des sonates, des concerto, ou des quatuor [sic!] concertans, on se sert de la clef de Sol, sur la seconde ligne, de la clef d'Ut, sur la première et la troisième ligne comme on peut le voir dans différents ouvrages, notamment dans ceux de Boccherini“ (Dominique Bideau, *Grand et nouvelle Méthode raisonnée Pour le Violoncello*, Paris [1802], Nachdruck Genf 1980, S. 2).

<sup>18</sup> Im dritten Satz des *Es-dur-Konzerts* in T 250 sogar bis *es*<sup>'''</sup>, notiert im g2-Schlüssel nach c3-Schlüssel als *es*<sup>'''</sup> „8va“ [alta].

insofern, als die höheren Register unberührt bleiben, die wir aus den Corno-da-caccia-Partien der Bach-Händel-Ära kennen. Die Hörner treten immer paarweise auf; es liegt die deutliche Trennung zwischen den Tonumfängen der beiden ausnahmslos auf Naturtönen beruhenden Hornpartien vor (Corno Primo in *Es*-Stimmung: Naturtöne 5—12, Corno Secondo in *Es*-Stimmung: Naturtöne 3—10 in den Außensätzen und 4—12 im Mittelsatz), die die typische Fanfarenhaltung und lange Haltetöne, sehr selten hingegen thematische Führung aufweisen. Auf den Stimmenkopien wird die Hornstimmung italienisch („in Elafa“, d. h. in *Es*) angegeben, und die Stimmen sind nach italienischem Brauch im Baßschlüssel notiert. Ohne Ausnahme werden in allen drei Sätzen Hörner und Oboen nur für die Tuttiabschnitte eingesetzt, wobei die erste Oboe meist unisono mit der ersten Violine einhergeht.

Eines der wichtigsten Prinzipien der Orchestersetzweise in Boccherinis Konzerten für Violoncello ist das abschnittsweise Wechseln von Tutti-passagen mit eigenständigem und Solopassagen mit nur begleitendem Orchester. Nur in G 483, entstanden ca. 1780<sup>19</sup>, wird dieses Prinzip durch das Dialogisieren von Orchester und Solist aufgehoben (eine Setzweise, in der sich ein reiferer Boccherini als in den anderen Konzerten für Violoncello zeigt, weshalb man vielleicht den Gedanken nicht ganz ausschließen sollte, daß — abgesehen von ohnehin schon vier auf etwa 1770 zu datierenden Konzerten — auch die übrigen Konzerte für Violoncello von Boccherini vor 1780 zu datieren sind). Das erstgenannte Prinzip hat etwas Starres an sich, ähnlich der Aneinanderfühlung fester Blöcke, denn der Wechsel der klanglichen Ebene gilt stets für den ganzen musikalischen Satz. Deutlich kommt dies in der Behandlung der Bläserstimmen zum Ausdruck: Sie werden mit Ausnahme der reinen Streichermittelsätze in des Wortes eigener Bedeutung nur in den ‚Tutti‘-Abschnitten, aber nie in den Soloabschnitten eingesetzt.

Für den Streichorchester-Begleitsatz in den zwölf bisher bekannt gewordenen Konzerten für Violoncello von Boccherini lassen sich nun vier Typen unterscheiden:

Typ A: G 475, 476, 477, 478 (1. Satz), 483<sup>20</sup> und 573. Violino I und II begleiten zusammen mit der Bassostimme, die mit einem Umfang *C-fis'* notiert ist.

Typ B: G 474, 482 und das vorliegende *Es-dur-Konzert*. Violino I und II begleiten zusammen mit der „Viola“, die hier die Funktion des Basses innerhalb des notierten Umfangs *c-es*“ übernimmt.

Typ C: G 479 und 480. Begleitung nur durch Violino I und II.

Typ D: G 478<sup>21</sup> und 481. Begleitsatz aus Violino I und II, Viola und Basso (*C-e'*).

<sup>19</sup> Ein Wiener Druck (wohl der von Artaria) wird im Supplement XV des Breitkopfkatalogs, welches die Jahre 1782 bis 1784 umfaßt, auf S. 31 aufgeführt. Siehe B. S. Brook, a. a. O., S. 789.

<sup>20</sup> Hier hat die Bratsche in den Soloabschnitten an einigen wenigen Stellen kurze Einwüfe, weshalb dieses Konzert in dieser Aufstellung eigentlich unter Typ D einzureihen wäre. Man kann diese Einwüfe hier aber vernachlässigen, weil das Satzprinzip von Typ A bestimmend für die Partie der Bratsche ist.

<sup>21</sup> 2. Satz und zweite Version des 3. Satzes gehören nur bedingt hierher; eigentlich Typ A. Sicher jedoch zählt die — wohl nachträglich neugefaßte — erste Version des 3. Satzes in der Spartierung von Friedrich Grützmacher (Mus. 3490/0/4, Sächsische Landesbibliothek Dresden), also die zeitlich später entstandene Version, zu Typ D. Sie wird von Gérard unter der Incipit-Nummer 1166 erfaßt.

Die Aufstellung macht deutlich, daß wir es bei den Soloabschnitten nicht nur mit einer durch das Aussetzen der Bläser bedingten, sondern in fast allen Konzerten (Typ A, B und C) durch die zusätzliche Reduktion des begleitenden Streichersatzes herbeigeführten Zwei- bzw. Dreistimmigkeit zu tun haben. Wie aus dem in Genua erhaltenen Orchestermaterial von G 573<sup>22</sup> hervorgeht, erstreckte sich zudem die klangliche Reduktion auch auf die Besetzungstärke (Ripienviolinisten setzen während der Soloabschnitte aus). Entsprechendes belegen die von Artaria herausgegebenen Stimmen von G 483 mit der Aufteilung in Violinen I/II und Basso „RIPIENO“ einerseits und Violinen I/II, Violoncello „di CONCERTO“ und „CONTRA BASSO“ mit „Solo“-Angaben im Notentext andererseits.

Mit Ausnahme von G 483 läßt sich durch alle Konzerte für Violoncello und Orchester ein einheitliches Satzprinzip erkennen: Der überwiegend in — den Stimmlagen Alt und Sopran entsprechenden — Daumenlagen zu spielende Solopart wird unterlegt mit einer einfachen — meist nur rhythmisch aufgelockerten — Begleitung des je nach Zugehörigkeit zu einem der vier Typen verschieden zusammengesetzten Streicherchors, wobei die jeweils tiefste Stimme die Funktion des Basses ausübt und die übrigen Stimmen möglichst die Solostimme nicht übersteigen (G 480 stellt hier insofern auch eine Ausnahme dar, als die erste Violine häufig parallel über der Prinzipalstimme geführt wird). Prinzipalstimme und Baß als die das Wesentliche festlegende Hauptgruppe der Außenstimmen sind zu unterscheiden von der Gruppe der Mittelstimmen (bzw. nur von der einen Mittelstimme bei Typ C) als einer Satzschicht, in der nur ausgeführt wird, was durch die Außenstimmen vorgegeben ist, ähnlich einer notierten Generalbaßbegleitung. Die Mittelstimmen haben daher ausgesprochenen *Accompagnement*-Charakter. Diese Satzweise deutet zurück auf Vivaldis Konzerte für Violoncello als denkbare Vorbilder für Boccherini, denn dort werden in längeren Soloabschnitten, zumal in den langsamen Sätzen, nur die Außenstimmen notiert, während die Ausfüllung durch Mittelstimmen der Generalbaßausführung obliegt.

Wir können aber auch bei Boccherini selbst Belege dafür finden, daß das Wesentliche der Soloabschnitte durch den Außenstimmensatz gegeben ist, denn vier Sätze aus seinen Konzerten für Violoncello hat er ohne wesentlich anders gestaltete Prinzipalstimme auch kammermusikalisch-zweistimmig, als Sonaten für Violoncello, komponiert<sup>23</sup>. In allen seinen Sonaten ist als Begleitstimme ein unbezifferter Baß im Schlüssel *f* 4 und ohne nähere Instrumentenangabe („Basso“) notiert; demnach ist eine Generalbaßausführung nicht ausgeschlossen. Im Vergleich mit jenen Kammermusikversionen wird der Sinn seiner Orchestersatzweise mit dem reduzierten Streichersatz in den Konzerten für Violoncello der Typen A, B und C unmittelbar einleuchtend: Der Soloauftritt auf dem Konzertpodium, vor großem Publikum und im großen Raum verlangt — zumal wenn sich die Prinzipalstimme in der den Violinen eigenen Alt/Sopranlage bewegt — nicht nur, als Kontrast zu den kräftigen Tuttiabschnitten, deutlichen

<sup>22</sup> SS/A/1–13 in I-Gi(l)

<sup>23</sup> Vgl. G 475, 1. Satz, und G 13, 1. Satz; G 482, 1. und 3. Satz, und G 565, 1. und 3. Satz. Auf die vierte Konkordanz wird noch ausführlich weiter unten eingegangen.

klanglichen Wechsel, sondern auch das weitgehende Zurücktreten des begleitenden Orchesters in den Solopassagen.

Als ein Mittel dazu läßt Boccherini in den fünf Konzerten der Typen B und C die im Tutti an der Ausführung der Bassostimme beteiligten Instrumente während der Soloabschnitte aussetzen. Für die reine Violinenbegleitung (Typ C) entstehen hier keine Satzprobleme, da sich die Violinstimmen zusammen mit der Prinzipalstimme in einem dreistimmigen Satz gut vereinigen lassen:

Violoncello principale	{	Oberstimmenpaar	oder:	Oberstimme
Violino I				Mittelstimme
Violino II		Baß		Baß

Anders bei Typ B, zu dem auch das vorliegende *Es-dur-Konzert* neben dem weniger bekannten *Es-dur-Konzert* G 474 und dem berühmten *B-dur-Konzert* G 482 gehört: Bei der beschriebenen Art der Orchesterbegleitung muß hier mit der Bratsche in Baßfunktion und dem Violoncello in der Funktion der Oberstimme ein sehr enger vierstimmiger (der Streichquartettbesetzung entsprechender) Satz entstehen. In all diesen drei Konzerten liegt der Bratschenbaß stellenweise sogar über der zweiten Violine, der dritten Stimme des vierstimmigen Satzes. Vereinzelt entstehen durch diese Stimmkreuzungen Quartetten, die nach der Satzlehre des 18. Jahrhunderts zu vermeiden sind, da deren Auflösung regelwidrig ist. Umgekehrt werden — allerdings sehr selten — bei Kadenzbildungen mit dem typischen Oktavfall im Baß bei dem Schritt  $V \frac{6-5}{4-3}$  gerade die charakteristischen Quartetten durch das Übersteigen der dritten Stimme im musikalischen Satz eliminiert.

Es drängt sich daher die Frage auf, ob der musikalische Satz in den Soloabschnitten der drei Konzerte des Typs B ein real klingendes Stimmenverhältnis wiedergibt, oder ob der Komponist mit einer Ausführung rechnete, bei der die genannten satztechnischen Probleme nicht entstehen, wie dies der Fall wäre bei einer um eine Oktave tiefer klingenden Ausführung der „Viola“-Stimme, wobei man allerdings stellenweise neue Quartetten durch die Umkehrung der Quinten in Kauf nehmen müßte. Im Folgenden wird nun versucht darzulegen, daß die erste Annahme überzeugender als die zweite ist, die allerdings nicht von vornherein von der Hand zu weisen ist.

Daß dieser Satztyp mit seinem Bratschenbaß bislang als wenn auch nicht sicher zu erklärendes Phänomen, so doch zu lösendes Problem betrachtet wurde, zeigen entsprechende, heute weit verbreitete und benutzte Editionen, in denen dem Bratschenpart eine oktavierende Stimme hinzugefügt bzw. der Bratschenpart durch eine oktavierende Violoncellostimme und eine wiederum oktavierende Kontrabaßstimme ersetzt ist. So hält Franco Gallini, der seine Edition von G 474 auf die handschriftliche Partitur E 24-1, Fondo Nosedà in I-Mc, stützt, die zu hoch liegende Partie der „Viola“ in G 474 für „una alterazione del basso, probabile errore o libertà di copista che non aveva calcolato l'essatta altezza dei suoni violinistici“<sup>24</sup>. Er rät daher, in den Soloabschnitten

<sup>24</sup> Luigi Boccherini, *Concerto in Mi b per Violoncello e Orchestra*, hrsg. von Franco Gallini, Mailand 1960, Vorwort.

anstelle der Bratschen die Violoncelli — oktavierend — spielen zu lassen. In seiner Partiturausgabe ist beides, Bratschen- und hinzugefügte oktavierende Violoncellostimme, Bestandteil des Partiturbildes. Diese Mailänder Handschrift als einzige Quelle für G 474 (sie darf als einzige von Boccherinis Quellen der Konzerte für Violoncello als höchstwahrscheinlich autograph gelten) zeigt, daß Boccherini die „Viola“-Partie mit dem c 3-Schlüssel notierte. Gleich neben der Taktangabe folgt ein f 4-Schlüssel, der jedoch in dem Sinne zu verstehen ist, daß hier die Bratsche mit dem Baß des Tuttis im (Oktaven-) Unisono verläuft. Die Ausschreibung solcher Unisonopassagen ersetzte der — im übrigen eilige — Schreiber dann regelmäßig durch das übliche Abkürzungszeichen der zwei Schrägstriche: //. Daß der so notierte f 4-Schlüssel nur die Baßfunktion, nicht aber die Baßlage bezeichnet, zeigt auch eine Stelle auf fol. 5r, und zwar beim Soloeinsatz, an der der Schlüssel f 4 zwar zu Zeilenbeginn vorgezeichnet ist, aber die Stimme nur sinnvoll mit dem c 3-Schlüssel zu lesen ist. Das einzige in der zehnzeiligen Partituranordnung freibleibende, allerdings mit Taktvorzeichnung versehene, Pentagramm befindet sich unterhalb der als „Viola“ bezeichneten Stimme und oberhalb der Solostimme. Dieser auf unsere Frage so suggestiv wirkende Sachverhalt ist aber offenbar rein schreibtechnisch zu verstehen: Die Leerzeile läßt Platz für die oberen Hilfslinien der Prinzipalstimme und Korrekturen (wie fol. 20r).

Richard Sturzenegger rechtfertigt im Vorwort der Ausgabe von G 482 seine „zahlreichen Korrekturen“ mit „bescheidensten Ansprüchen an einen sauberen und wohlklingenden Satz“ und schreibt:

„Dies betrifft besonders die Bratschen. Sie üben in den Soli die Funktion des Basses aus, der dadurch oft höher liegt als die Oberstimme oder einzelne Harmonietöne und häufig unrichtige Harmonien wie z. B. Quartsextakorde entstehen läßt. Ich habe sie fast durchwegs, um eine Oktave tiefer, den Violoncelli übertragen.“<sup>25</sup>

Das Studium der — für das Werk ebenfalls einzigen nachweisbaren — Quelle, Mus. 3490/0/5 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, von der mir allerdings nur ein Mikrofilm vorliegt, läßt nicht an der Gewissenhaftigkeit des Virtuosen Friedrich Grützmacher zweifeln, der die Sparte im 19. Jahrhundert anlegte<sup>26</sup>. Er notierte skrupulös z. B. auch divergierende Appoggiaturen und scheint die Stimmen zunächst einmal so spartiert zu haben, wie er sie vorfand. Seine heute gern geschmähte Bearbeitung dieses Konzerts war dann ein davon völlig getrennter kreativer Akt, eine Nachschöpfung. Im Gegensatz zu Sturzeneggers Aussage lassen sich nur einige wenige Stellen mit „unrichtigen Harmonien“ (das können im Grunde nur Quarten im Baß sein, die sich aus der Umkehrung der Quinte ergeben) in diesem Manuskript finden, die im übrigen dort (von Grützmacher?) mit Kreuzchen oder Fragezeichen markiert sind. Auch in dieser Quelle lautet die Stimmenbezeichnung „Viola“; sie ist notiert im c 3-Schlüssel.

Die hinsichtlich dieses Satztyps B im *Konzert für Violoncello und Orchester* G 482 von Scott geäußerte Auffassung, wonach zu Boccherinis Zeit ein Cembalo und ein Violoncello wahrscheinlich die Baßlinie der Bratsche eine Oktave tiefer verdoppelt

<sup>25</sup> Luigi Boccherini, *Concerto B<sup>b</sup> Major for Violoncello and Orchestra*, hrsg. von Richard Sturzenegger, London u. Zürich 1949, Vorwort.

<sup>26</sup> Die Quellenlage dieses Konzerts wird eingehend dargelegt bei Mary-Grace Scott, *Boccherini's B flat Cello Concerto. A Reappraisal of the Sources*, in: *Early Music* 12 (1984), S. 355–357

hätten<sup>27</sup>, ist eine nicht weiter begründete Vermutung und wirft zwangsläufig die Frage nach der praktischen Ausführung auf. Denn selbst abgesehen davon, daß das erhaltene Orchestermaterial des *Es-dur-Konzerts* die Bratschenstimme nur einfach enthält: aus welcher Stimme hätten dann die Continuospieler außer aus der Bratschenstimme noch spielen müssen, wenn sie sinnvollerweise auch den Baßpart der Tuttiabschnitte hätten ausführen sollen, der ja vom Bratschenpart in den Tuttiabschnitten — wenn auch nur stellenweise — abweicht? Obwohl wirtschaftliche Gründe dafür sprechen würden (die Einsparung einer eigenen Stimmenkopie), wäre es schwer, sich vorzustellen, daß die Continuospieler zwischen den etwa auf dem Klapppult eines Cembalos (im Querformat!) nebeneinander liegenden Stimmen der Bratsche und des Basso ohne Störung des musikalischen Verlaufs sprungweise hin- und hergelesen hätten.

Wenn, wie es den Anschein hat, Maurice Gendron als Herausgeber des Konzerts G 480 in einer „version originale“ seiner Edition die Handschrift Mus. 3490/0/6 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden zugrundelegte, stiftet seine Behauptung des Vorhandenseins eines Bratschenbasses in G 480 unnötig Verwirrung, denn diese Behauptung kann weder durch diese noch durch eine andere mir bekannte Quelle bestätigt werden. (Es wäre freilich denkbar, daß er sich auf eine bisher unbekannt Quelle in Dresden stützen konnte.) Er schreibt:

„La publication dans sa forme originale du 'Concerto n° 3 en sol majeur' est due aux recherches entreprises à la Bibliothèque d'Etat de Dresden. [ ] La révision de la partition d'orchestre posait quelques problèmes. La partie de basse était, pendant les soli, tenue par les altos. Elle manquait de profondeur et serait ainsi trop mince pour nos actuelles salles de concert. Sans la modifier, elle est, dans la présente édition, confiée quelquefois aux violoncelles avec une seule contrebasse pendant les soli. L'accompagnement est, de ce fait, plus équilibré.“<sup>28</sup>

Unbestritten ist jedoch, daß in der Handschrift Mus. 3490/0/6 die Bratsche ebenso wie die Bassostimme für die Dauer der Soloabschnitte eindeutig pausiert. Dies entspricht im übrigen genau dem musikalischen Satz, den der Erstdruck von 1770 und der Druck von Naderman überliefern<sup>29</sup>.

Boccherinis Praxis der Instrumentenbenennung macht beim Gebrauch des Terminus „Viola“ in seinen Konzerten keine Unterscheidung zwischen dem Typ B und den anderen Typen, soweit dies aus den erhaltenen Quellen zu entnehmen ist. In G 573 ist die Bratschenstimme als „Violetta“ bezeichnet, unterscheidet sich aber in ihrem Umfang nicht von den „Viola“ bezeichneten Stimmen der Konzerte für Violoncello. Selbst da, wo Boccherini den fünfstimmigen Orchestersatz mit zwei Violinen, zwei Bratschen und Baß verwendet, wie in seinem Oratorium *Il Gioas* G 537, sind die beiden Bratscheninstrumente im Autograph [I-Gi [1]] terminologisch nicht unterschieden

<sup>27</sup> „As Sturzenegger points out (and as the sonata versions of the movement show), the viola part is an octave too high in its function as a bass line in the solo passages. Sturzenegger consequently transfers these parts to the cellos (and sometimes double basses). In Boccherini's time, the continuo harpsichord and one cello would probably have doubled the bass line an octave below the violas“ (M.-G. Scott, op. cit., S. 357).

<sup>28</sup> Luigi Boccherini, *Concerto n° 3 en Sol majeur pour Violoncelle et Orchestre à cordes*, hrsg. von Maurice Gendron, Nizza 1969, Vorwort

<sup>29</sup> Vgl. *CONCERTO III/PER IL/VOLONCELLO OBLIGATO/Con Due Violini/Alto Viola e Basso/COMPOSTO/Del Sig.1/LUIGI BOCCHERINI/Prezzo 3.12.s/A PARIS/Au Bureau d'abonnement Musical [ ] (A-Wgm)* und die auf Naderman basierende Ausgabe von Marion DeRonde: Luigi Boccherini, *Concerto for Cello and String Orchestra*, Northampton/Massachusetts 1937, 21965 [= *Smith College Music Archives* 3].

(„Viola“). Soweit ich sehe, ist von Boccherini nicht überliefert, daß er für die Bratschenstimme eine Bezeichnung gebrauchte, die auf ein anderes Instrument als die Bratsche in der Stimmung *c g d' a'* schließen ließe (wie etwa *Viola pomposa*, *Viola di spalla*, *Viola fagotto*). Der Wortgebrauch seiner nächsten Umgebung scheint übrigens auch nur die „Viola“ gekannt zu haben, wie die Besetzungslisten in den Diarien seines großen Förderers in Lucca, des Kapellmeisters Giacomo Puccini, belegen<sup>30</sup>. So bestünde allenfalls noch die Möglichkeit einer uns heute nicht mehr bekannten, stillschweigenden Konvention, für die es im Umkreis von Lucca allerdings keine brauchbaren Hinweise zu geben scheint<sup>31</sup>.

Von italienischen, französischen und deutschen Theoretikern des 18. Jahrhunderts wird für die Bratsche übereinstimmend der viersaitige Bezug mit der Stimmung *c g d' a'* bezeugt (Johann Mattheson 1713<sup>32</sup>, Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer 1732 und 1741<sup>33</sup>, Johann Philipp Eisel 1738 und 1762<sup>34</sup>, *PRINCIPII* ca. 1750<sup>35</sup>, Michel Corrette 1781<sup>36</sup>, Johann Samuel Petri 1782<sup>37</sup>). Auch die Aussagen über den Umfang stimmen weitgehend überein: *c—d''* (Majer und Eisel) und *c—e''* (*PRINCIPII* und Corrette 1781). All die genannten Theoretiker, mit Ausnahme von Mattheson, belegen die Notierungsweise im Schlüssel *c* 3. Mattheson erwähnt aber die wichtige Doppelfunktion der „Viola“: „Sie dienet zu Mittel = Partien allerhand Art/als: Viola prima (wie bey den Stimmen der hohe oder rechte Alt) Viola secunda, (wie der Tenor) etc. und ist eins der nothwendigsten Stücke in einem harmonieusen Concert“<sup>38</sup>. Offenbar in Anlehnung daran nennen Majer<sup>39</sup> und Eisel<sup>40</sup> auch die Notierung im *c* 4-Schlüssel, für die ich jedoch in den Partituren von Boccherini kein Beispiel kenne. Der Pugnani-

<sup>30</sup> Archivio di Stato di Lucca. Titel der den Zeitraum 1748—1763 umfassenden Handschrift: *1748/B. Libro delle Musiche Annue ed/Avventizie/fatte da me Giacomo Puccinj M[aest]ro di Capp[ell]a/della Seren[issim]a Repubblica di Lucca, ed Org[anist]a del-/la Catedrale, ed Accademico Filarmonico di Bo-/logna principiando dal Anno 1748/In Seguito del Altro Libro Segnato A.*

<sup>31</sup> Es wäre vielleicht lohnend (aber im Rahmen dieses Aufsatzes eine zu weit gespannte Aufgabe), Ulrich Drüners Hinweis nachzugehen: „Eine nachweisbare Tradition der Viola da spalla bestand in Bologna und in Venedig, wo zwischen 1695 und 1737 (beziehungsweise 1688—1698) für dieses Instrument angestellte Musiker erwähnt werden.“ Für Bologna beruft sich Drüner auf eine mündliche Mitteilung von Dr. Carlo Vitali, für Venedig auf Mark Mervyn Smith, *Certain aspects of Baroque Music for the Violoncello*, Diss. (mschr.) Adelaide 1983 (Ulrich Drüner, *Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*, in: *Bach-Jb.* 73 [1987], S. 86f.).

<sup>32</sup> Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 283.

<sup>33</sup> Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Museum musicum theoretico practicum, das ist Neu-eröffneter [...] Music-Saal*, Schwäbisch Hall 1732, S. 78; ders., *Neu eröffnete Theoretisch- und Practischer Music-Saal, Das ist. Kurze, doch vollständige Methode, so wohl die Vocal- als Instrumental-Music gründlich zu erlernen [...] Zweyte und viel-vermehrte Auflage*, Nürnberg 1741, S. 98.

<sup>34</sup> Johann Philipp Eisel, *MUSICUS ἀυτοδίδακτος, Oder Der sich selbst informirende MUSICUS, bestehend Sowohl in Vocal- als üblicher Instrumental-Musique, Welcher über 24. Sorten sowohl mit Saiten bezogener als blasender und schlagender Instrumente beschreibet, Die ein jeder, nach Beschaffenheit seines Naturells, sonder grosse Mühe, in kortzer Zeit, nach denen Principiis fundamentalibus erlernen kan*, Erfurt 1738, S. 37f.; ders., *Der sich selbst informirende MUSICUS [...]*, Augsburg 1762, S. 37f.

<sup>35</sup> *PRINCIPII*, a. a. O., S. 10.

<sup>36</sup> Michel Corrette, *Méthodes pour apprendre à jouër de la Contre-Basse à 3, à 4 et à 5 cordes, de la Quinte ou Alto et de la Viole d'Orphée Nouvel Instrumt ajusté sur l'ancienne Viole [...]*, Paris [1781]. Nachdruck Genf 1977, Abbildung links von S. 1.

<sup>37</sup> Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Faks.-Nachdruck der zweiten, stark erweiterten Auflage Leipzig 1782, Giebing 1969, S. 414.

<sup>38</sup> J. Mattheson 1713, S. 283.

<sup>39</sup> J. F. B. C. Majer 1732, S. 78.

<sup>40</sup> J. Ph. Eisel 1738, S. 38f.

Schüler Antonio Bartolomeo Bruni (1757—1821) nennt außer dem Schlüssel c3 nur noch g2 (Umfang  $c—e'''$ !) und steht damit schon ganz in der Spieltechnik des 19. Jahrhunderts<sup>41</sup>.

Eigenartig wirken die von den genannten Angaben abweichenden Informationen des römischen Jesuiten Filippo Bonanni (1638—1725)<sup>42</sup>. Zwar ordnet er die „Viola“ zutreffend der Violinfamilie zu<sup>43</sup> und nennt den viersaitigen Bezug<sup>44</sup>, aber hinsichtlich der Abmessungen und der Spielhaltung sind die Aussagen für den heutigen Leser befremdlich: Im Verhältnis zur Violine seien die Saiten „più grosse assai“ (S. 101) und der Bogen „molto più lungo“ (ebda.). Das Instrument sei beim Spielen auf den Boden zu stellen: „Quando si suona si sostiene dal Pavimento nel modo qui espresso“ (ebda.). In der zweiten Auflage heißt es: „Si suona sostenendolo dal pavimento“<sup>45</sup>. Die — in beiden Auflagen gleichen und mit dem Titel „Viola“ unterlegten — entsprechenden Abbildungen (Nr. 56 bzw. 58) zeigen einen sitzenden Spieler, der ein auf den Boden gestütztes Instrument der Violinfamilie zwischen den Knien hält, das man eher als großes Violoncello, denn als Bratsche bezeichnen würde. Daß dieses Instrument Boccherinis „Viola“ gewesen sein soll, ist unwahrscheinlich. Entweder dürfte Bonanni bei der Abfassung des Manuskripts (1716)<sup>46</sup> noch Benennungsprobleme mit dem Violoncello gehabt haben, das Manfred Hermann Schmid zufolge besonders in Rom noch bis ins 18. Jahrhundert hinein einem starken Benennungswandel unterworfen war: Basso di Viola da braccio — Violone — Violoncello<sup>47</sup>, oder er meinte das Instrument, das Mattheson mit „Bassa Viola“ bezeichnete: „Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Baß-Geigen“<sup>48</sup>. Mit der ersten Annahme würde übereinstimmen, daß Bonanni den Terminus ‚Violoncello‘ in seinem Buch nicht verwendet, den dann wenigstens in der überarbeiteten Fassung von 1776 einzuführen Giacinto Ceruti nicht für nötig gehalten zu haben scheint. Der zeitgenössischen italienischen Praxis der Instrumentenbenennung entspricht in diesem Punkt Cerutis Fassung jedenfalls nicht.

Durch den Befund erhaltener Bratscheninstrumente, -bauformen und -zeichnungen, insbesondere von Antonio Stradivari, ist belegt, daß das 18. Jahrhundert noch ganz unterschiedliche Korpusdimensionen und damit bei — im Sinne der absoluten Tonhöhe — gleich gestimmten Instrumenten eine entsprechende Differenzierung hinsichtlich der Timbres kannte<sup>49</sup>.

41 Antonio Bartolomeo Bruni, [*Méthode pour l'alto viola*, Paris 1820. Diese Ausgabe war mir nicht zugänglich.] *Méthode pour l'Alto*, Mainz [1825], S. 1

42 Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'Istromenti sonori indicati, e spiegati*, Rom 1722, S. 101ff.

43 F. Bonanni 1722, S. 109.

44 F. Bonanni 1722, S. 101 „hà quattro corde come il Violino“

45 *Descrizione degl'Istromenti armonici d'ogni genere del Padre Bonanni. Seconda edizione riveduta, corretta, ed accresciuta dall' Abbate Giacinto Ceruti ornata con CXL Rami incisi d'Arnaldo Wanwesterout*, Rom 1776, S. 120f.

46 Vgl. MGG, Bd. 7, Sp. 35.

47 Manfred Hermann Schmid, *Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsiebzehnten Geburtstag*, hrsg. von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, S. 429.

48 J. Mattheson 1713, S. 285.

49 Jürgen Eppelsheim, *Stimmlagen und Stimmungen der Ensemble-Streichinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: *Musica optimum dei donum. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Capella antiqua München*, hrsg. von den Niederaltelicher Scholaren, München 1981, S. 234ff.

Belegt sind die Termini ‚Contralto Viola‘ und ‚Tenore Viola‘ in der Bedeutung von Alt- und Tenorbratsche<sup>50</sup>. Bei dem in Italien im 18. Jahrhundert üblichen vierstimmigen Streichersatz mit nur einer Bratsche verzichtete man auf die im älteren fünfstimmigen Streichersatz verwendete Tenorbratsche<sup>51</sup>. Demnach müsste man für die Ausführung der Bratschenpartien in Boccherinis vierstimmigen Streichersätzen der Konzerte für Violoncello eine Alt- und keine Tenorbratsche annehmen. Zwar waren die größeren Tenorbratschen durchaus geeignet für einen Bezug in der Stimmung *F c g d'* und damit zur Ausführung von Stimmen in entsprechender Baßlage<sup>52</sup>, doch erscheint für Boccherinis Partituren diese Stimmung schon aufgrund des nach unten hin stets auf den Ton *c* begrenzten Umfangs der Bratschenstimmen als völlig unwahrscheinlich.

Von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts werden die bei Boccherinis Violoncellokonzerten des Typs B genannten Satzprobleme durchaus erkannt, beschrieben und sogar im Hinblick auf deren Lösung behandelt. Schon Michael Praetorius beschreibt den auch in höheren Lagen möglichen Baß als eine Stimme, „welche die niedrigste ist/ bald in Cantu, bald Alto, Tenore“ und „in Intervallis sich eine Basse gleich artet“<sup>53</sup>. Er nennt diese Stimme „Basset“ oder synonym „Bassetto“. Mattheson bezeichnet sie als „Baritono“ oder „hohen Baß“<sup>54</sup>. Friedrich Wilhelm Marpurg hat im Jahre 1755 offenbar Anlaß, vor der Baßbegleitung einer Solostimme in Sopranlage durch die Bratsche zu warnen: „und was entstehen nicht hin und wieder für falsche Progressen, wenn die Bratsche etwan über die Violine wegsteigt?“<sup>55</sup>. Ein in der Oktave gekoppeltes Paar Bratsche/Violoncello, wie es Gallini, Sturzenegger und Scott für Boccherinis Konzerte für Violoncello des Typs B vorgeschlagen haben, wäre in Anbetracht der erwähnten Stimmkreuzungen nach Marpurg eine schlechte Lösung: „Hingegen alsdenn kann die Bratsche nicht die zwote Violin übersteigen, wenn dieselbe mit dem Violoncello in Octaven fortgeht.“<sup>56</sup>

Etwas eingehender als Marpurg widmet sich zur gleichen Zeit Leopold Mozart den Satzproblemen des Bratschenbasses in seiner Violinschule. Von den „Altgeigen“ oder „Violen“ schreibt er:

„Man spielet damit sowohl den Alt als den Tenor, auch zur Noth, zu einer hohen Oberstimme den Baß, dazu man doch sonst Eine sechste Gattung, nämlich die Fagotgeige brauchet; welche der Größe und Beseytung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das Handbaßel; doch es ist das Handbaßel noch etwas grösser als die Fagotgeige. Man pflegt also, wie schon gesagt worden, den Baß damit zu spielen: allein nur zu Violinen, Zwerchflauten, und

<sup>50</sup> Vinicio Gai, *Gli strumenti musicali della corte Medicea e il museo del Conservatorio „Luigi Cherubini“ di Firenze. Cenni storici e catalogo descrittivo*, Florenz 1969, S. 16 und S. 48–52.

<sup>51</sup> Jürgen Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 7), Glossar S. 3f.

<sup>52</sup> J. Eppelsheim 1981, S. 234.

<sup>53</sup> Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619. Faks.-Nachdruck hrsg. von W. Gurlitt, Kassel 1958, S. 132f.

<sup>54</sup> J. Mattheson 1713, S. 71.

<sup>55</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey= drey= vier= fünf= sechs= sieben= acht und mehrern Stimmen. Nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger*, Berlin 1755, Nachdruck Darmstadt o. J., S. 226.

<sup>56</sup> F. W. Marpurg 1755, S. 218.

andern hohen Oberstimmen; sonst würde der Grund die Oberstimme überschreiten, und, wegen den wider die Regel laufenden Auflösungen, gar oft eine widrige Harmonie hervorbringen."<sup>57</sup>

Auch er warnt also vor den durch Überschreiten der Oberstimme entstehenden Satzproblemen und beschreibt dies gleichzeitig als eine, wenn auch fehlerhafte, so doch offenbar verbreitete Kompositionspraxis: „Diese Ueberschreitung der Oberstimme mit der Unterstimme ist in der musikalischen Setzkunst bey Halbcomponisten ein ganz gemeiner Fehler.“<sup>58</sup> Interessant ist nun, daß er für die bessere Ausführung des Bratschenbasses die „Fagottgeige“ als ein üblicherweise für diesen Zweck verwendetes Instrument nennt. Vergleichen wir mit seiner Beschreibung die ältere von Majer<sup>59</sup>:

„Eine Fagott-Geige wird auf dem Arm gehalten, und wie eine Viola tractirt, auch ist die Stimmung also eingerichtet, nur daß sie durchaus um eine völlige Octav tieffer, u. dieserhalben die Saiten alle stärker darzu genommen werden. Deren Ambitus u. Application der Finger und Buchst.[aben] ist wie bey der Französ.[ischen] Baß-Geige oder Violon cello.“

Die beiden Aussagen würden für die Möglichkeit der Verwendung einer Fagottgeige bei Boccherini übereinstimmend allenfalls dann sprechen, wenn eine oktavierende Notierungsweise im c3-Schlüssel bei einer Stimmung *C G d a* impliziert wäre, nicht aber, wenn man davon ausgeht, daß sich der zitierte dritte Satz bei L. Mozart („Man pflegt ...“) nicht wieder auf die im ersten Satz genannte Bratsche, sondern immer noch auf die Fagottgeige bezieht. Denn dann hätte Mozart von einer Fagottgeige in einer — wie auch immer — höheren Stimmlage (bei der sich ja erst die Gefahr einer Oberstimmenüberschreitung ergeben könnte) gesprochen; und damit würde immerhin eine der beiden Aussagen einer Argumentation für die Fagottgeige bei Boccherini den Boden entziehen. Wenn sich aber — was ich für wahrscheinlicher halte — Mozarts dritter Satz wieder auf die im ersten Satz genannte Bratsche bezieht (er schreibt auch „wie schon gesagt worden“), würde er genau das beschreiben, was wir bei Boccherini sehen: die Überschreitung der Oberstimme mit der von der Bratsche gespielten Unterstimme mit der Folge, daß gelegentlich gegen geltende Regeln der musikalischen Setzkunst verstoßen wird.

Dafür, daß Boccherinis Bratschenbässe für die Bratsche, sei es nun Alt- oder Tenorbratsche, jedenfalls in der Stimmung *c g d' a'*, komponiert sind, sprechen schließlich insbesondere die folgenden Sachverhalte:

1. Quantz beschreibt im Kapitel „Von dem Bratschisten insbesondere“ den Bratschenbaß in Konzerten als eine übliche Praxis. Er schreibt, daß der Bratschist, „wie in Concerten üblich ist, zuweilen des Bassisten Stelle vertreten, und das Bassetchen spielen muß“<sup>60</sup>, wobei „Bassetchen“ kein Instrument bedeutet, sondern die schon von Praetorius als „Basset“ bezeichnete Stimmlage. In dieser Funktion der „Grundstimme“ könne der Bratschist „etwas stärker“ spielen<sup>61</sup>. Die Forderung Quantz', der Bratschist müsse in Baßfunktion „so viel als möglich ist, allezeit eine Oktave tiefer spielen, als sonst, wenn er mit dem Basse im Unison gehet; und wohl Acht haben, daß

<sup>57</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Nachdruck Wien o. J. [1922], S. 2f.

<sup>58</sup> L. Mozart 1756, S. 3.

<sup>59</sup> J. F. B. C. Majer 1732, S. 80. Wörtlich übernommen in der 2. Auflage.

<sup>60</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau 1780, S. 207

<sup>61</sup> J. J. Quantz 1780, S. 210.

er die Oberstimme nicht übersteige: damit die Quinten in der Grundstimme nicht in Quartan verwandelt werden"<sup>62</sup>, ist zum einen nicht auf das Konzert, sondern das „Trio oder Solo“ bezogen und zum andern dann nur auf den Fall, daß der Bratschist „in Ermangelung des Violoncells“ begleitet<sup>63</sup>. Eine ausdrücklich für die „Viola“ komponierte Stimme, wie sie in den Konzerten für Violoncello von Boccherini vorliegt, würde ja sinnvollerweise schon im Kompositionsstadium im Hinblick auf die Vermeidung der Verstöße gegen die beschriebenen Satzregeln geführt werden, so daß wir die hier geforderte Oktavierungspraxis nicht einfach auf Boccherinis Bratschenbässe übertragen dürfen.

2. Boccherini konnte bei seinem begleitenden Streichersatz mit Bratschenbaß innerhalb der Gattung Instrumentalkonzert auf die Violinkonzerte Vivaldis zurückgreifen. (Wenn Vivaldi kein Cellokonzert mit Bratschenbaß schrieb, hängt das wohl mit der gegenüber Boccherini tieferen Stimmlage seiner Solopartien zusammen.) Eine Reihe von langsamen Mittelsätzen von Vivaldis Violinkonzerten weist nämlich den bei Boccherini vorliegenden Streicherbegleitsatz des Typs B auf, z. B. RV 356, 357, 361 und 390<sup>64</sup>. Die Partie der „Alto viola“ oder der „Violetta“ ist ebenso im Schlüssel c 3 notiert, wird aber — anders als bei Boccherini — sorgfältig nie über die Stimme der zweiten Violine geführt. Daneben finden wir in Vivaldis Violinkonzerten noch den zweistimmigen Begleitsatz mit Violino II und Bratschenbaß (z. B. RV 359 und 388), und dann noch die Unisonoführung von „Violini, e Violette senza Bassi“, beide notiert im Schlüssel f 4 (RV 389).

3. Die Begleitung des solistischen Violoncellos durch zwei Violinen und eine Bratsche in Baßfunktion als klingend notierter musikalischer Satz ist belegt durch die Streichquartettpartituren von Boccherini<sup>65</sup>.

4. Der Mittelsatz des wiederaufgefundenen *Konzerts* in *Es-dur* von Boccherini, ein *Largo* in *c-moll*, existiert auch in einer in autographischer Partitur erhaltenen kammermusikalischen Version im *Trio per Violino, Viola, e Violoncello obbt<sup>o</sup>* op. 14 Nr. 1 (G 95), datiert 1772<sup>66</sup>, bei welcher nun kein Zweifel darüber besteht, daß die Baßstimme von der Bratsche zu spielen ist. Im übrigen ist der Satztyp mit Violoncello als Oberstimme, Bratsche als Baß und Violine als Mittelstimme keine singuläre Erscheinung in Boccherinis *Œuvre*: Er ist typisch für die Streichtrios op. 14 Nr. 1—3 (G 95—97).

Noch in einer dritten Version existiert dieses *c-moll-Largo*: als Mittelsatz der *Sonate für Violoncello* G 17, wobei die Begleitung in einer als „Basso“ bezeichneten Stimme liegt, die einen — von leichten Abweichungen abgesehen — um eine Oktave tiefer als der Bratschenbaß der Streichtrioversion notierten Baß zur Solovioloncellostimme darstellt.

<sup>62</sup> J. J. Quantz 1780, S. 211

<sup>63</sup> Ebda.

<sup>64</sup> Vgl. Peter Ryom, *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Kopenhagen 1986.

<sup>65</sup> Vgl. insbesondere die *Quartette* op. 2 (G 159—164) von 1761, kritische Edition, hrsg. von Christian Speck, Celle 1987ff. Vgl. auch Speck 1987, S. 29, 50, 57f. u. 167f.

<sup>66</sup> Die Angaben basieren auf Y. Gérard, op. cit. (siehe oben, Anm. 1), S. 105f.

Der Vergleich dieser beiden Kammermusikversionen, einmal mit hohem und einmal mit tiefem Baß, zeigt, daß das klangliche Ergebnis primär durch den Verlauf der Baßstimme mit ihren spezifischen harmonischen Schritten und erst sekundär durch die Lage der Baßstimme festgelegt wird. Demgegenüber spielt die — je unterschiedliche — Stimmlage der Baßstimme als typbildendes Merkmal eine entscheidende Rolle in Boccherinis Konzerten für Violoncello und Orchester, wie oben dargelegt, während die adäquate Übernahme der — etwas kunstvoller gearbeiteten — Baßpartie der beiden Kammermusikversionen für die Konzertifassung von zweitrangiger Bedeutung gewesen zu sein scheint. Darauf deuten nicht nur die regelwidrigen Quartan im Bratschenbaß (Boccherini hat sie sozusagen in Kauf genommen), sondern auch eine Primparallele an exponierter Stelle (T. 14) in jenem *Largo*, die zum Teil gegenüber den Kammermusikfassungen vereinfachte oder einfachere Harmonik und eine rhythmische Bewegung, die auf größere Gleichmäßigkeit hin angelegt ist. Die hier zu beobachtende kompositionstechnische Differenzierung als Ausdruck eines ausgeprägten Bewußtseins für die gattungsspezifischen Unterschiede zwischen Kammer- und Orchestermusik läßt sich im übrigen an einer Reihe von anderen Bearbeitungen eigener Werke von Boccherini nachweisen<sup>67</sup>.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß das vorliegende Konzert aufgrund stilistischer Merkmale, der Konkordanz des Mittelsatzes mit einem Boccherini sicher zuzuschreibenden Satz und entsprechend der Titelangabe der Quelle beim gegenwärtigen Wissensstand wohl keinen begründeten Zweifel daran aufkommen läßt, daß es eine Komposition von Boccherini darstellt<sup>68</sup>. Es gibt triftige Gründe für die Annahme, daß eine hier und in zwei weiteren Konzerten für Violoncello von Boccherini vorliegende Orchestersetzweise bei der Solobegleitung, die bislang in ihrer Auslegung umstritten war, zumindest im langsamen Mittelsatz dieses Konzerts kompositorischer Intention entspricht. Eine solche Intention auch für die beiden Ecksätze des Konzerts und die zwei genannten anderen *Konzerte für Violoncello* G 474 und 482 von Boccherini zu folgern, ist zwar nicht zwingend, aber nach diesen Ausführungen naheliegend.

## Schon wieder: der (?) „Tristan-Akkord“ \*

von Günter Hartmann, Lahnstein

Es erscheint beinahe nichts so überflüssig wie eine neuerliche Beschäftigung mit dem Tristanakkord (wie auch immer er definiert worden sein mag), der offenbar eine quasi magische Anziehungskraft auf musiktheoretisch Interessierte auszuüben vermag.

<sup>67</sup> C. Speck 1987, S. 95f

<sup>68</sup> Eine Edition des Konzerts befindet sich in Vorbereitung.

\* Überschrift in Anlehnung an Dieter Gostomskys Aufsatz: *Immer noch einmal: der „Tristan-Akkord“*, in: *ZfMTh* 6 (1975), S. 22–27; vgl. auch Anm. 26.