

Vorwort

Die *Instruction oder eine anweisung auff der Violadigamba* steht in der Geschichte der deutschen Gambe einzig da. Keine andere deutsche Schrift ist uns aus der Renaissance- und Barockzeit überliefert oder auch nur dem Namen nach bekannt, die sich diesem Instrument ausschließlich widmet und die technische Angaben zu Fingersätzen und Bogentechnik vermittelt. Aber nicht nur den Gambisten interessiert die *Instruction*: Ihre eigenständigen und von anderen Traktaten unabhängigen Anweisungen zur Aufführungspraxis sind ein wertvoller Mosaikstein zu unserem noch allzu lückenhaften Bild der deutschen Musik in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Mehr als die ungleich ausführlicheren, aber chronologisch und stilistisch inadäquaten Bücher eines Johann Joachim Quantz, Leopold Mozart oder Carl Philipp Emanuel Bach steht diese kleine Schrift Komponisten wie Telemann, Bach und ihren Zeitgenossen zeitlich nah und sollte daher zu Fragen der Interpretation ihrer Musik herangezogen werden.

Zuschreibung, Datierung, Herkunft

Den Weg der *Instruction* können wir erst ab dem Jahr 1844 verfolgen, als Carl Ferdinand Becker (1804–1877), Komponist, Organist an der Leipziger Nicolaikirche, Lehrer am dortigen Konservatorium, Musikwissenschaftler und Sammler musikalischer Kompositionen und Schriften, in Besitz dieser Handschrift kam.¹ Die Literatur des 17. und 18. Jahr-

¹ Von seiner Sammlung veröffentlichte er 1843 ein Verzeichnis (Carl Ferdinand Becker, *Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Musik und auf Verlangen einiger Freunde zum Drucke befördert von dem Besitzer der Sammlung Carl Ferdinand Becker, Organisten an der Nicolaikirche und Lehrer an der Musikschule zu Leipzig*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1843), 1846 eine zweite Ausgabe mit Nachträgen (Carl Ferdinand Becker, *Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften. [...] Zweite vermehrte Ausgabe*, Leipzig,

hunderts aus seiner umfangreichen Sammlung, darunter auch die *Instruction*, wird heute in der Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken aufbewahrt.

Wie aber Carl Ferdinand Becker an diese Handschrift kam, und wann, wo und vor allem von wem sie verfasst worden war, ist nirgends verzeichnet. Einen einzigen Hinweis auf eine zeitliche Einordnung verdanken wir Becker selbst, der auf dem Deckblatt notierte „Um das Jahr 1730“. Aus welcher Quelle auch immer er diese Jahreszahl hergeleitet haben mag, wir haben keinen Grund, die Angabe dieses kundigen Musikwissenschaftlers in Zweifel zu ziehen. Der musikalische Stil der Verzierungen und der weiteren, wenn auch kurzen musikalischen Beispiele, die erläuterten Tempoangaben, der Schriftstil und viele weitere Elemente entsprechen dieser zeitlichen Einordnung bruchlos. Ein Indiz zur geographischen Einordnung der Handschrift erwächst aus einem Überblick über die Sammlung Becker.² Während das Gros der Sammlung – ihre über 1100 gedruckten Werke – aus aller Herren Länder stammen, sind in der mit nicht einmal 20 Stücken viel kleineren Abteilung der Handschriften die Autoren zum überwiegenden Teil mit sächsischen Städten – Leipzig, Dresden, Zschopau und Weißenfels – verbunden, wie es bei der naturgemäß begrenzteren Verbreitung von Handschriften zu erwarten ist. Schließlich dürfen wir sicher sein, dass der Autor der *Instruction* selbst Gambist war; einige seiner instrumententechnischen Angaben – besonders zur Bogentechnik – zeugen von einer persönlichen Erfahrung. Konzentrieren wir uns also bei der Suche nach dem Verfasser auf Gambisten, die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in der politischen und

Breitkopf und Härtel, 1846). Erst in dieser zweiten Ausgabe findet sich die *Instruction* unter den „Nachträgen“ auf S. 25. Die Angabe „C. F. Becker, 1844.“ auf dem Titelblatt der Handschrift verzeichnet also sicherlich ihr Anschaffungsdatum.

² Außer im oben zitierten *Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichniss* findet man Auskünfte über die Herkunft der Schriften seiner Sammlung auch in: Carl Ferdinand Becker, *Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig, Friese, 1836.

geographischen Umgebung Leipzigs tätig waren. Hier sind folgende Namen zu nennen:

- Christian Ferdinand Abel (circa 1683–1737), Sohn von Clamor Heinrich, Vater des berühmten Carl Friedrich, war seit etwa 1715 in Köthen bei dem selbst Gambe spielenden Prinzen Leopold I von Anhalt-Köthen als Geiger und Gambist angestellt.³
- Michael Kühnel (? – nach 1730), Gambist und Lautenist, stand nach 1718 für einige Zeit in Dresden im Dienst, bevor er sich nach Hamburg begab.⁴
- Gottfried Bentley wird in den Jahren 1709–1720 unter den königlichen Musikern des sächsischen Hofes als Lautenist und Gambist verzeichnet.⁵
- An der Kapelle des einflussreichen sächsischen Politikers Graf Heinrich von Brühl war ab etwa 1735 ein Gambist Müller angestellt. Marpurg nennt ihn einen „vortreflichen Gambisten“.⁶
- Ernst Christian Hesse (1676–1762), einer der bedeutendsten deutschen Gambisten seiner Zeit, kam auf seinen ausgedehnten Konzertreisen auch durch Dresden. Die Musiker des Darmstädter Hofes, an dem er seine Anstellung hatte, standen in engem Kontakt mit Leipziger Musikern. Unter anderem hatte Hesses zweite

Frau, die Sängerin Johanna Elisabeth Döbricht, in Leipzig gewohnt und an der dortigen Oper gesungen, bevor sie nach Darmstadt zog.⁷ Aus einem Handschriftenvergleich ist jedoch zu ersehen, dass Hesse zumindest nicht der materielle Schreiber der *Instruction* gewesen sein kann.⁸

- Johann Christian Hertel (1697 oder 1699–1754), Schüler von Ernst Christian Hesse und selbst ein gefeierter Gambist, wuchs in Merseburg auf und studierte 1716 in Halle. 1718 fand er zwar am Hoforchester zu Eisenach eine Anstellung, kam aber bei seinen Konzertreisen öfters durch sächsische Städte.⁹ Auch Hertel kann jedoch nach Handschriftenvergleich nicht der Schreiber der *Instruction* gewesen sein.¹⁰
- Johann Philipp Eisel ist uns nicht als Gambist sondern als Musikschriftsteller, Violoncellist und Jurist bekannt.¹¹ Trotzdem und obwohl er im von Leipzig weiter entfernten Erfurt lebte, soll er hier in Betracht gezogen werden. Weite Teile seiner 1738 anonym erschienenen Schrift *Musicus autodidaktos*¹² sind inhaltlich, oft sogar wörtlich aus Werken von Mattheson, Speer und Walther übernommen. Einzig im Kapitel über die Viola da Gamba fügt er jedoch einen technischen Hinweis auf die korrekte Haltung des Daumens und der ganzen linken Hand hinzu, die nicht von seinen

³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London, New York, Macmillan, 2001, Artikel *Abel*.

⁴ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Deer 1732, S. 348.

⁵ John Walter Hill, *The Life and Works of Francesco Maria Veracini*, Dissertation, Harvard University, 1972, S. 912 und 915; Paola Pozzi, *Il concerto strumentale a Dresda*, in: *Intorno a Locatelli*, hrsg. von Albert Dunning, Lucca, LIM, 1995, S. 958.

⁶ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin, Schütz, 1754, S. 259. Dieser von Marpurg genannte Müller dürfte identisch sein mit dem Gambisten J. D. Müller; der in den Jahren 1765–68 unter Johann Adam Hiller an der Grossen Concert-Gesellschaft in Leipzig wirkte (Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* [...], Leipzig, Breitkopf, 1790–1792, 1. Teil, Spalte 640).

⁷ Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz, Schott, 1967, S. 177–179.

⁸ Handschriftenvergleich mit Briefen Hesses im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt, D 4 (Hausarchiv), 358/1.

⁹ Johann Wilhelm Hertel, *Leben Johann Christian Hertels*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Berlin, Lange, 1757–8, S. 46–64.

¹⁰ Autographe von J. C. Hertel sind abgedruckt in: Reinhard Diekow, *Studien über das Musikschaffen Johann Christian und Johann Wilhelm Hertels*, Dissertation, Rostock 1977/80.

¹¹ Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon*, Spalten 393–394.

¹² [Johann Philipp Eisel], *Musicus autodidaktos oder der sich selbst informierende Musicus*, Erfurt, Funck, 1738.

Vorbildern stammt; eine Tatsache, die auf einen direkten Umgang mit der Gambe schließen lässt. Auch mit seiner Verteidigung der Gambe als ein die Harmonie aussetzendes Generalbasinstrument, mit der er ausdrücklich Mattheson widerspricht, beweist er eine persönliche Bindung an das Instrument. Hier ist sicher nicht ohne Bedeutung, dass der Autor der *Instruction* seine Anweisungen zur Harmonielehre mit gambentypischen Akkorden veranschaulicht, also unmittelbar zu einer Aussetzung des Basses auf der Gambe anleitet.¹³ Gemeinsam ist der *Instruction* und Eisels Schrift die Anonymität des Autors und der Anspruch, alle nötigen Grundinformationen für den Selbstunterricht in der Musik zu vermitteln, einen Anspruch, den der *Musicus autodidaktos* im Titel, die *Instruction* in den Schlussworten deutlich macht. Andererseits sind die Angaben zum Gambenspiel der beiden Schriften zwar nicht widersprüchlich, jedoch sicher nicht deckungsgleich.

Welcher unter diesen Musikern der Verfasser der *Instruction* sein könnte oder ob er unter den vielen weiteren deutschen Gambisten der Zeit zu suchen ist, ist beim augenblicklichen Stand der Kenntnisse nicht festzulegen.

Die *Instruction* zeigt deutliche Züge einer Reinschrift, sie könnte gar das Werk eines Berufskopisten sein. Korrekturen am Text sind selten, die Seitengliederung ist sorgfältig der thematischen Gliederung angepasst. Neue Kapitel, die stets auf einer neuen Seite beginnen, werden durch Überschriften eingeleitet, die den Inhalt zusammenfassen. Die seltenen und weniger säuberlichen Zusätze eines zweiten Schreibers ändern nichts an dem Gesamtbild; sie mögen später und unabhängig von dem ersten Schreiber eingefügt worden sein. Die Schrift könnte also als Vorlage für einen nie erschienenen Druck konzipiert worden sein. Angesichts der begrenzten musikalischen Verlagstätigkeit im Deutschland in

der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist dies aber nicht zwingend notwendig. Eine sauber geschriebene Handschrift konnte als eine durchaus akzeptable Alternative zum Druck das Endprodukt einer Abfassung darstellen.

Zum Inhalt

„Wen ein Scholar dieße Instruction verstehet und im Praccim gebracht so hat er keine ferner Invermation nohtig, sondern er kan sich selbst helffen.“ Wie aus diesem Schlusssatz klar wird, versteht sich die *Instruction* als eine vollständige Einführung in die Musik und nicht nur in die Kunst des Gambenspiels. Sie beginnt daher auf S. 6 mit jenen elementaren Anweisungen zur Musiktheorie, zum Taktschlag und zur Notenschrift, wie sie in vielen Traktaten der Zeit zu finden sind. Unter den originelleren Beiträgen zu diesen Kapiteln sei besonders der Hinweis auf das ‚Sprechen der Pausen‘ auf S. 23 erwähnt. Die Silben „enes“ und „ens“ unter den Viertel- und Achtelpausen auf dieser Seite mögen als helfende Sprechworte zum richtigen Abmessen der Pausen zu verstehen sein, ganz wie es im Solfeggio-Unterricht und allgemein in der Musikpädagogik noch heute gelehrt wird.

Weitere Kapitel behandeln die Kunst der Verzierung. Diejenigen Manieren, die später Quantz die „wesentlichen Auszierungen“ nennen wird,¹⁴ werden auf den Seiten 20–22 beschrieben und dargestellt. Die Angaben des Autors zu Namen, Zeichen, Ausführung und Anwendung dieser Verzierungen seien hier kurz zusammengefasst:

- *Tril* oder *Trillo*. ZEICHEN: Tr. AUSFÜHRUNG: Der Triller beginnt immer mit einem Vorhalt von oben, der die Hälfte der Note einnimmt (S. 20). Er soll im richtigen Verhältnis zur Länge der Note geschlagen werden (S. 21 unten). ANWENDUNG: Der Triller steht normalerweise auf Noten, die schrittweise gehen. Bei Sprüngen wird er durch den „Shlag“ oder die „Shwebung“ ersetzt. (S. 22)

¹³ Es handelt sich um die Schlussakkorde der Kadenzten auf den Seiten 17–19.

¹⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Voß, 1752, VIII Hauptstück.

Eine Ausnahme zu dieser Regel ist der Leitton, der auch bei Sprüngen einen Triller erfordert. Mehrere Triller sollten nicht aufeinander folgen, sondern besonders bei absteigenden Noten mit dem Vorhalt abgewechselt werden. Der Triller kann nicht auf unbetonten Achteln stehen. (S. 21)

- *Fal*. ZEICHEN: Schrägstrich \. BEDEUTUNG: Vorhalt von oben. AUSFÜHRUNG UND ANWENDUNG: Der „Fal“ leitet jeden Triller ein, von dem er die Hälfte einnimmt. Da mehrere Triller nicht hintereinander folgen sollen, ersetzt er besonders bei absteigenden Noten den Triller auf jeder zweiten Note. Bei absteigenden Achteln steht er auf den betonten Noten. (S. 20–21)
- *Gegenfal*. ZEICHEN: Schrägstrich /. BEDEUTUNG: Vorhalt von unten. (S. 22)
- *Gegentril*. ZEICHEN: +. BEDEUTUNG: Triller mit der unteren Note, mit anderen Worten: Mordent. AUSFÜHRUNG: Der „Gegentril“ beginnt mit der unteren Note. Auch von dieser Verzierung wird beschrieben, wie oft sie geschlagen werden soll. (S. 21–22)
- *Vorshlag*. ZEICHEN: +. BEDEUTUNG: Nachschlag nach dem Triller. Es ist verständlich, dass das Zeichen dieses „Vorshlags“ identisch mit dem des „Gegentriils“ ist, da beide auf die untere Note gehen. (S. 21)
- *Shlag*. ZEICHEN: ≠. BEDEUTUNG UND AUSFÜHRUNG: Der Autor gibt hierzu keinerlei Erklärung ab, es ist aber wahrscheinlich, dass ein Pralltriller oder ein kurzer Mordent gemeint ist, eine Verzierung, die gut zu den springenden Noten passt. ANWENDUNG: Auf springenden Viertelnoten. (S. 22)

- *Shwebung*. ZEICHEN: ~. BEDEUTUNG: Vibrato. AUSFÜHRUNG: Da auch für diese Verzierung auf S. 21 unten beschrieben wird, wie oft sie zu schlagen ist, dürfte es sich um ein Zweifinger-Vibrato handeln. ANWENDUNG: Steht anstelle des Trillers, wenn die Noten weit auseinanderliegen. (S. 22)
- *Accendt*. ZEICHEN: n. BEDEUTUNG: Akzent oder – um mit Mattheson zu sprechen – Überschlag.¹⁵ AUSFÜHRUNG: Eine kurze obere Note, die am Ende der Hauptnote angebunden wird. In seiner „doublierten“ Form nimmt der Akzent außerdem die nächste Note vorweg. ANWENDUNG: Auf Noten, denen ein Triller folgt. (S. 22)

Den von Quantz „willkürlich“ genannten Manieren¹⁶ werden hingegen die letzten Seiten gewidmet. 46 durchnummerierte Grundfiguren erhalten jeweils mehrere Verzierungsvorschläge. Darunter haben die instrumental-, besonders gambentypischen Schüttelfiguren einen hohen Anteil.

Die italienischen Tempoangaben werden auf S. 25 erläutert. In erfreulicher Praxisnähe setzt sich der Autor dabei über eine pedantische Differenzierung hinweg, fasst diese Angaben gruppenweise zusammen und kommentiert „Werden mehrentheil über ein Gespielet“. Die ungenügenden Italienischkenntnisse des Schreibers scheinen nicht nur bei den wiederholten Buchstabenverwechslungen durch, sondern auch bei der Einordnung des „Allegro assai“ als ein Tempo, das langsamer als das „Allegro“ ist.¹⁷

¹⁵ In vielen italienischen und französischen, aber auch einigen deutschen Quellen heißt diese Verzierung *accento/accnt/Akzent*. Johann Mattheson (in: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, S. 113-114) schreibt „von Accenten, die man billig Überschlüge heissen könnte“.

¹⁶ Quantz, *Versuch*, XIII Hauptstück.

¹⁷ Das italienische „*assai*“ leitet sich vom lateinischen „*ad satis*“ ab, das wörtlich ‚zur Genüge‘, später aber auch ‚sehr‘ bedeutete. Im Italienischen herrscht diese zweite Bedeutung vor, besonders in der Verbindung mit einem Adjektiv (s. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin, Unione tipografico-editrice torinese, 1961-2004, Bd. I, Artikel *assai*). So hat das „*assai*“ im musikalischen Terminus technicus „*Allegro assai*“ ausschließlich verstärkende, nie einschränkende Funktion. Nicht-italienischen Autoren wie Sébastien de Brossard and Johann Gottfried Walther kamen

Unter den weiteren Anweisungen zur Aufführungspraxis sei hier ein kurzer Hinweis auf die Notes inégales hervorgehoben. Auf S. 23 bei Besprechung der Bogenbindungen mahnt der Autor „allezeit die erste *Und* dritte [Note] länger als die ander“ zu spielen.

Was hingegen das eigentlich Gambistische betrifft, so finden wir Anweisungen zur Stimmung des Instrumentes (S. 5) und zu den Fingersätzen (S. 5, 8, 9), die schon besprochene akkordische Aussetzung der Kadenzten (S. 17–19) und verschiedene interessante Betrachtungen zur Bogentechnik. Auf S. 12 werden die Stricharten behandelt, die mit einem I für das Stoßen des Bogens und einem V für das Ziehen des Bogens eingezeichnet sind. Diese Zeichen I und V waren schon Muffat geläufig, der sie auf die Geigeninstrumente anwandte.¹⁸ Dem bei Geige und Gambe umgekehrten Verhältnis zwischen Taktbetonung und Bogenstrich entsprechend bezeichnen sie bei Muffat aber die entgegengesetzte Strichrichtung. Der Titel dieses Kapitels auf S. 12 lautet „Von dem Tempo des Strichs“, womit etwa gemeint ist ‚Vom Metrum des Bogenstrichs‘ oder genauer noch ‚Von dem Verhältnis zwischen den Zählzeiten des Taktes und dem Bogenstrich‘. Mit anderen Worten, es liegt dem Autor hier vor allem daran, dass die Bogenstriche so weit wie möglich den betonten und unbetonten Taktzeiten entsprechen. Es darf uns also nicht irreführen, wenn auf den folgenden Seiten 13–14 dieselben Zeichen I und V für die Taktschläge verwendet werden und die sich ab- und aufwärtsbewegende Hand symbolisieren.

Besonders interessant sind weiter auf S. 26 die Beispiele einer höher entwickelten Bogentechnik. Zur Ausführung von dreistimmigen Akkorden werden auf vier Notenzeilen vier verschiedene Manieren angeboten: Auf der 1. Zeile das gebundene „Arpeggio“, das offensichtlich als normal betrachtet wird, da es keinen beschreibenden Zusatz trägt; auf der 2. Zeile das ungebundene „Arpeggio con arcate sciolte“; auf der 3. Zeile die „Arpittiacata“¹⁹ (eine Wortschöpfung, bei der sicher die Wurzel Arpeggio

dennoch Zweifel über die eigentliche Bedeutung des Ausdruckes, wohl im gebildeten Respekt vor der lateinischen Sprache oder aus Kenntnis des französischen „assez“; sie ließen daher in ihren Musiklexika beide Auslegungen offen.

Pate stand), die die Akkorde in Schüttelfiguren auflöst; auf der 4. Zeile das namenlos gebliebene, wiederholte Streichen der vollen Akkorde. Die im Titel genannten Techniken des „Stacata oder Battuto“ und des „Ponctiren“ beziehen sich hingegen sicherlich auf die verschiedenen Formen des Legato-Staccato am Ende der zweiten, dritten und vierten Zeile. Besonders die in langen Bogenstrichen gestoßenen Sechzehntelläufe der zweiten Zeile geben uns ein wertvolles und frühes Beispiel dieser sonst auf der Gambe selten bezeugten Bogentechnik, die sich zum Beispiel Jahrzehnte später in Abels handschriftlichen Werken wiederfinden wird.

Zu unserer Übertragung und Übersetzung

Unsere Übertragung in lateinische Schriftzeichen hält sich so nah wie möglich an das Original. Langes und rundes s sind jedoch mit dem gleichen s-Zeichen wiedergegeben. Einige Abkürzungen sind mit kursiven Buchstaben geschrieben, darunter besonders die Buchstaben n und m mit Verdopplungsstrich und das häufige U. für *Und*. Die Zusätze des zweiten Schreibers sind durch den Hinweis [zweite Hand] gekennzeichnet und durch die Angabe [erste Hand] beendet. Sowohl in der Übertragung als auch in der englischen Übersetzung sind auch weitere klärende Zusätze in eckige Klammern eingeschlossen.

Die Übersetzung ins Englische beruht auf meiner den nicht immer unmittelbar verständlichen Text auslegenden Fassung; sie möchte somit auch dem deutschen Leser als Verständnishilfe dienlich sein. Michael O’Loghlin sei für seine sachkundige Übersetzung herzlich gedankt. Dank gilt auch der Leipziger Musikbibliothek für die Veröffentlichungsgenehmigung und für ihre freundlichen Auskünfte.

Florenz, August 2014
Bettina Hoffmann

¹⁸ Georg Muffat, *Florilegium secundum*, Passau, Höller, 1698.

¹⁹ Arpittiacata oder Arpitciacata sind rein orthographische Varianten desselben Wortes; auch in anderen lateinischen Worten wechselt der Schreiber zwischen c und t vor i.