

Die Violoncellosonaten

des Antonio Vivaldi

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophisch-Pädagogischen Fakultät

der Katholischen Universität Eichstätt

vorgelegt von

Sebastian Zips aus Hof

2005

Referent: Prof. Dr. Karlheinz Schlager

Korreferent: PD Dr. Marcel Dobberstein

Tag der letzten mündlichen Prüfung: 20.Juli 2005

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	06
1. Hintergründe	09
1.1. Kurze Biografie des Komponisten	09
1.2. Der Begriff Sonate	11
1.3. Die Sonate bei Vivaldi	15
1.4. Sind Vivaldis Sonaten monotonal angelegt ?	20
1.5. Die Rolle des Violoncells um 1700	21
1.6. Die Musik für das Violoncello vor 1700	23
1.7. Die Cellosonate um 1700 in Venedig	26
1.8. Die ersten Werke Vivaldis für das Violoncello	28
1.9. Spielte Vivaldi selbst Cello?	29
2. Zur Möglichkeit der Ausführung eines Basso Continuo in den Cellosonaten Antonio Vivaldis	32
2.1. Unbezifferte Bassstimmen im 18. Jahrhundert.	32
2.2. Bedeutete ein unbeziffertes Bass einen Verzicht auf das Harmonieinstrument ?	35
2.3. Waren Vivaldis Cellosonaten als Celloduos gedacht?	36
2.4. Möglichkeiten der Begleitung durch ein Cello allein	38
2.5. Denkbare Instrumente zur Verstärkung der Basslinie	40
a) Die Laute und die Theorbe	40
b) Das Fagott	41
c) Der Kontrabass	41
2.6. Wie könnte nach Vivaldis Auffassung eine Continuo- stimme ausgeführt werden?	43
2.7. Zusammenfassung	46
3. Möglichkeiten und Grenzen der Werkdatierung bei Vivaldi	47
3.1. Allgemeine Darlegung der Problematik	47
3.2. Die stilistische Analyse als Datierungshilfe	47
3.3. Datierung über Selbstanleihen (Self-borrowings)	49
3.4. Die Datierung über das Wasserzeichen	52
3.5. Die Datierung vermittels Schreiber und Schrift	52
3.6. Die Datierung über die Titel Vivaldis	52

3.7.	Die Schwierigkeiten der Datierung bei den vorliegenden Sonaten	50
4.	Die Quellenlage der Cellosonaten Vivaldis	56
4.1.	Die Cellosonaten Vivaldis aus der Schlossbibliothek zu Wiesentheid	57
4.1.1.	Die Musikpflege des Grafen Rudolf Franz Erwein	59
4.1.2.	Die Sonate a-moll (RV 44, D-WD 532)	63
4.1.2.a.	Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse	64
4.1.2.b.	Die Unterschiede zu den Konkordanzen	69
4.1.2.c.	Stilistische Analyse	75
4.1.3.	Die g-moll Sonate RV 42, D-WD 783	77
4.1.3.a.	Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse	77
4.1.3.b.	Die Unterschiede zu den Konkordanzen	80
4.1.3.c.	Stilistische Analyse	80
4.1.4.	Das g-moll Fragment D-WD 783 II	85
4.1.5.	Die B-Dur Sonate RV 46, D-WD 782	88
4.1.5.a.	Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse	88
4.1.5.b.	Die Unterschiede zu den Konkordanzen	90
4.1.5.c.	Stilistische Analyse	97
4.1.6.	Die A-Dur Sonate RV deest; D-WD 781	97
4.1.6.1.	Zum Echtheitsproblem der Sonate D-WD 781 in A-Dur	100
4.1.6.2.	Bisherige Erkenntnisse zum Echtheitsproblem dieser Sonate	101
4.1.6.3.	Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse	104
4.1.6.4.	Argumente gegen die Echtheit	105
4.1.7.	Zusammenfassung der Ergebnisse über die Wiesentheider Bestände	106
4.2.	Die Cellosonaten in der Konservatoriumsbibliothek San Pietro a Majella zu Neapel	108
4.2.1.	Mögliche Adressaten	109
4.2.2.	Die Sonate in B-Dur (RV 47) I-Nc 11188	112
4.2.2.a.	Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse	112
4.2.2.b.	Die Unterschiede zu den Konkordanzen	115
4.2.2.c.	Stilistische Analyse	120
4.2.3.	Die Sonate in a-moll, RV 44, I-Nc 11189	123
	Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse	123
4.2.4.	Die Sonate in Es-Dur, RV 38, I-Nc 11190	124

4.2.4.a.	Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse	124
4.2.4.b.	Die Unterschiede zu den Konkordanzüberlieferungen	126
4.2.4.c.	Stilistische Analyse	126
4.2.5.	Zusammenfassung	128
4.3.	Die Bestände in der Bibliothèque nationale in Paris	130
4.3.1.	Exkurs: Das Cello in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	130
4.3.2.	Der mögliche Weg der Sonaten nach Paris	131
4.3.3.	Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse der Sonaten	134
4.3.4.	Die Sonate in B-Dur RV 47	138
4.3.5.	Die Sonate Nr. 2 in F-Dur RV 41	138
4.3.5.a.	Die Unterschiede zur Druckausgabe	140
4.3.5.b.	Stilistische Analyse	145
4.3.6.	Die Sonate in a-moll RV 43	148
4.3.6.a.	Die Unterschiede zu der Druckausgabe	148
4.3.6.b.	Stilistische Analyse	151
4.3.7.	Die Sonate Nr. 4 in B-Dur (RV 45)	155
4.3.7.a.	Die Unterschiede zur Druckausgabe	155
4.3.7.b.	Stilistische Analyse	158
4.3.8.	Die Sonate e-moll Nr.5 RV 40	163
4.3.8.a.	Die Unterschiede zur Druckausgabe	163
4.3.8.b.	Stilistische Analyse	165
4.3.9.	Die Sonate Nr. 6 B-Dur RV 46	168
4.3.10.	Zusammenfassung	169
4.4.	Die Druckausgabe aus Paris	171
4.5.	Die verschollene d-moll Sonate RV 38	175
5.	Gesamtzusammenfassung	176
6.	Anhang	185
6.1.	Kritischer Bericht	185
6.2.	Literaturverzeichnis	190

Vorwort

Bevor ich Ziele und Inhalte dieser Arbeit vorstelle, soll ein kurzer Überblick über den aktuellen Forschungsstand zu den Cellosonaten von Antonio Vivaldi gegeben werden: Pincherle, einer der Pioniere in der Vivaldi Forschung, listet nur die sechs im Druck veröffentlichten Sonaten auf, deren Erstdruck er aufgrund einer Anzeige im *Mercure de France* im Dezember Jahr 1740 auf das Frühjahr 1741 ansetzt und der Sammlung mit Vorbehalt die Nummer op.XIV(?) gibt.¹ Um das Bestehen der Manuskriptaussgabe weiß er und vermutet sie als Abschrift des Druckes. Damit setzt er als Terminus ante quem 1740 für die Sonaten an. Auch in den Werken Cowlings² und Zinglers³ tauchen Vivaldis Sonaten im Zeitraum nach 1730 auf. Zingler führt außerdem die verschollene d-moll Sonate an, die sich im Verlagskatalog von Breitkopf im Jahre 1766 findet. Auch führt sie die Manuskriptsonaten aus Wiesentheid auf, ohne sie zu datieren und erwähnt die Parallelüberlieferung von RV 44 mit den Manuskriptsonaten aus Neapel.⁴ Damit konnte der Irrtum Zobeleys, der das Werk dem Abbate del Cinque zuschreibt,⁵ berichtigt werden.

Jüngste Forschungsergebnisse jedoch falsifizieren die Vermutung von Pincherle. Zwar ändert sich nichts am Datum des Erstdrucks, doch konnte Everett nachweisen, dass die Manuskriptversion aus Paris etwa in die Mitte der zwanziger Jahre zu datieren ist.⁶ Aufgrund einer stilistischen Einordnung setzte Talbot den Entstehungszeitraum aller 9 Cellosonaten auf die Jahre 1720-1730 an, verzichtet jedoch auf ausführlichere Darlegungen.⁷

Damit gilt die Vermutung, das Manuskript sei eine Abschrift des Druckes, als widerlegt. Darüber hinaus werden die Stimmen immer lauter, die den Druck als von Vivaldi nicht autorisiert sehen. Fertoni und Hoffmann vertreten diese Ansichten mit stichhaltigen Argumenten.⁸

Die Entdeckung, dass es sich bei den 3 Cellosonaten in Neapel um ein Teilausgugraf handelt, bestätigt erstens, dass die Sonate in a-moll (RV 44), deren Wiesentheider Version von Zobeley fälschlicherweise dem Abbate del Cinque zugeordnet wurde, als au-

1. Vgl. Pincherle 1955, S. 67.

2. Cowling 1967.

3. Zingler 1967.

4. Zingler 1967, S. 171.

5. Vgl. Zingler 1967, S. 172, Anm. 4.

6. Vgl. Everett 1988, S.54f.

7. Vgl. Talbot 1998, S. 193.

8. Vgl. Fertoni 1998, S. 200. Ebenso Hoffmann 2003, S. 19f.

thentisches Werk Vivaldis. Zweitens wird dadurch die Autorschaft des Venezianers auch bei der Sonate in Es-Dur und der Sonate in B-Dur (RV 47) untermauert. Damit gilt als gesichert, dass Vivaldi nicht nur die sechs im Druck erschienenen Sonaten geschrieben hat, sondern weitere ungedruckte Sonaten für das Cello komponiert haben muss.

Eine dritte Sonate, in g-moll (RV 42), die auch nur im Manuskript erhalten ist, findet sich in der Schlossbibliothek in Wiesentheid. Neben einigen Celloconcerti liegt dort noch eine Sonate in B-Dur vor (RV 46), die ebenfalls in der Drucksammlung als Sonate Nr. 6 enthalten ist, sowie eine Vivaldi zugeschriebene Sonate in A-Dur. Hoffmann geht davon aus, dass alle Cellosonaten Vivaldis in der Mitte der zwanziger Jahre nach Wiesentheid gelangt sind.⁹ An der Autorschaft Vivaldis für die A-Dur Sonate meldet Hoffmann Zweifel an.¹⁰ Auch Selfridge-Field untermauert diese Zweifel mit kurzen Argumenten.¹¹

Selfridge-Field vermutet in Analogie zur Sonatensammlung op.XIII *Il Pastor fido*,¹² deren Gesamtautorschaft Vivaldi unterschoben worden ist, dass einige der Sonaten wohl Pasticci sein könnten, sowohl mit Material von Vivaldi, als auch von fremden Komponisten.¹³

Damit steht bislang Folgendes fest: in den zwanziger Jahren komponierte Vivaldi die vorliegenden Cellosonaten. Die Druckausgabe entstand später, vermutlich als unautorisierte Raubdruck.

9. Vgl. Hoffmann 2003, S. 16f.

10. Vgl. Hoffmann 2003, S. 18.

11. Selfridge-Field 1992, S. 133.

12. Dieses oft zu Unrecht als op.XIII benannte Werke ist ein Pasticcio, das von Nicholas Chedeville um etwa 1737 angefertigt wurde. Es enthält Stücke von verschiedenen Komponisten, unter anderem auch von dem damaligen Eichstätter Hofkapellmeister Joseph Meck (1690-1758). Vgl. auch Talbot 1998, S. 196f.

13. Selfridge-Field 1992, S. 144.

Ziel der Dissertation

Aus dem bisherigen Forschungsstand ergibt sich also, dass die Sonaten wohl von 1720-1730 entstanden sind, was die Wasserzeichen-, Schreiber- und Papierforschung belegt. Auch stilistische Argumente sprechen für diesen Zeitraum.

Die Arbeit soll, um den Hintergrund abzurunden, zuerst darauf eingehen, welches Verhältnis Vivaldi zum Cello hatte. Auch soll der Frage nach Besetzungs- und Aufführungsmöglichkeiten der unbezifferten Bässen unter Zuhilfenahme historischer Quellen nachgegangen werden.

Das zweite Hauptkapitel, das sich mit den Standorten der Sonaten befasst, soll zunächst klären, wie und warum die Sonaten dorthin gelangt sein könnten. Durch das Aufzeigen und Untersuchen der Quellenlage sollen die Datierungen untermauert (Schreiber- und Papieranalyse) werden. Die Unterschiede der Überlieferungen sollen dargelegt und auf ihre Ursachen hin untersucht werden. Ein kritischer Bericht, der im Anhang dieser Arbeit zu finden ist, wird diese Ergebnisse zusammenfassen. Des Weiteren soll eine stilistische und formale Analyse der Sonaten die Datierung sichern. Auch soll hier geklärt werden, ob es sich nachweislich um Pasticci handeln könnte und ob bei diesen auch ein anderer Komponist als Vivaldi in Frage käme. Stichhaltige Argumente sollen die Autorschaft Vivaldis an der Sonate in A-Dur (RV deest, D-WD 781) widerlegen.

Die Notenbeispiele sind, wenn nicht anders angegeben, der Faksimile Ausgabe von Bettina Hoffmann entnommen (Genauer Titel siehe Literaturverzeichnis).

Bevor aber nun die vorliegende Arbeit beginnt, möchte ich an dieser Stelle all jenen danken, die diese Arbeit ermöglicht haben. Als erstes danke ich aufrichtig meinem Lehrer und Doktorvater, Prof. Dr. Karlheinz Schlager, der zum Entstehen dieser Arbeit Zeit und Mühe uneigennützig geopfert hat. Dank gebührt auch dem Vivaldi-Forscher Michael Talbot, der mich auf die passende Literatur aufmerksam machen konnte. Auch danke ich den Bibliotheken in Wiesentheid, Neapel und Paris für die entgegenkommende Zusammenarbeit, ohne die eine solche Untersuchung nicht möglich gewesen wäre. Zum Schluss möchte ich mich noch bei meinen Freunden und Eltern für die Unterstützung und den Rückhalt bedanken.

1. Hintergründe

1.1. Kurze Biografie Antonio Vivaldis

Da es bereits zahlreiche Biografien über Vivaldi gibt, seien hier nur kurz die wichtigsten Stationen aus einem Leben umrissen:¹⁴

Antonio Lucio Vivaldi wurde am 4. März im Jahre 1678¹⁵ als Kind des Barbiers Giovanni Battista Vivaldi zu Venedig geboren. Der Vater, der auch in San Marco als Violinist tätig war, soll sich schon früh von seinem Sohn, als dieser etwa 11 oder 12 Jahre alt gewesen ist, dort vertreten lassen haben. Das geigerische Talent des jungen Vivaldi muss daher groß gewesen sein. Um einen finanziell abgesicherten Beruf auszuüben, entschied er sich zunächst für die Priesterlaufbahn. Im März 1703 empfing er die Priesterweihe, die ihn den Titel *Don* führen ließ. Seine rote Haarfarbe brachte ihm den Spitznamen *Il Prete Rosso*, (der rote Priester) ein. Nach einem Jahr jedoch schon zwang ihn eine Krankheit vom Lesen der Messe zurückzutreten.¹⁶ Im Jahre 1703 wurde er auch auf Vorschlag von Francesco Gasparini, dem *Maestro di Coro* am *Ospedale della Piéta*, als Violinlehrer an dieser Institution angestellt. Im Jahre 1704 wurde seine Lehrtätigkeit auf die Viola *all'inglese* ausgeweitet. 1705 erschien sein op.I, ein Band mit 12 Triosonaten in Venedig im Druck. 1709 folgten als op.II 12 Violinsonaten und 1711 veröffentlichte er seine erste Concertisammlung op.III, die auch auf J.S. Bach großen Eindruck machte.

An das *Ospedale* war Vivaldi vertraglich gebunden. Diese Verträge wurden keinesfalls regelmäßig verlängert: im Februar 1709 verliert er seine Anstellung, die er am 27.9. 1711 wieder antritt. Im Jahre 1716 wird er ebenfalls im März dieser Stelle enthoben und im Mai desselben Jahres als *Maestro de' Concerti* eingesetzt. 1717 verlässt er jedoch freiwillig das *Ospedale*. In den Jahren 1720-1724 bereist Vivaldi die Stadt Rom mehrmals, um dort Opern aufzuführen. 1725 veröffentlicht Vivaldi sein op.VIII, das die berühmten *4 Jahreszeiten* enthält. Kaiser Karl VI. begegnet er im Herbst 1728. Damit werden erste Bande mit der Stadt Wien geknüpft. Das *Ospedale* zeigt wieder Interesse an Vivaldi und ernennt ihn am 5. August 1735 erneut zum *Maestro de' Concerti*. Im Jahre 1740 verlässt Vivaldi die Lagunenstadt, da seine Musik dort nicht mehr gefragt

14. Als Referenz sei Talbot 1998, S.303-312 genannt.

15. Das früher umstrittene Geburtsdatum ist mittlerweile durch Forschungsergebnisse in jüngster Zeit gesichert worden. Eric Paul fand im Januar 1963 in den Pfarrbüchern Venedigs den Taufnachweis Vivaldis, der dieses Geburtsdatum bescheinigt. Siehe Heller 1991, S. 43.

16. Ob es sich bei dieser Krankheit um Asthma oder ein ähnliches Leiden handelt, ist nicht klar. Vgl. Talbot 1998, S. 65.

erscheint. Er bricht nach Wien auf, wo er im Jahre 1741, am 28. Juli an „innerlichen Brand“¹⁷ stirbt. Beigesetzt wird er, wie 50 Jahre später Mozart, in einem Armengrab auf dem Spitaler Gottesacker.

17. Vgl. Talbot 1998, S. 311.

1.2. Der Begriff Sonate

Etymologisch leitet sich das Wort vom lat. Verb sonare = klingen ab. Die Sonate stellt neben der Suite und dem Concerto die repräsentative Gattung der Instrumentalmusik in der Barockzeit dar. Diese Termini wurden bis ins 18. Jahrhundert hinein oft auch synonym verwendet.¹⁸ Da uns in der vorliegenden Arbeit nur die Sonate ab 1700 interessiert, ist es an dieser Stelle überflüssig auf die verschiedenen Namen einzugehen, die uns neben der Sonate noch begegnen, wie etwa die Canzona (da sonar), die Sinfonia oder im englischsprachigen Raum Lessons.¹⁹

Von Interesse ist vielmehr die Entwicklung von der Triosonate, welche „die meistgepflegte instrumentale Ensembliegattung der Barockzeit“²⁰ verkörpert, hin zur Solosonate. Damit kristallisiert sich eine Verschiebung „allmählich von der Vielstimmigkeit über die Dreistimmigkeit auf die Solobesetzung mit B.c., doch bleibt die Streicherbesetzung mit B.c.- Begleitung unverändert beliebt.“²¹ Keinesfalls darf man aber diese Aussage so begreifen, dass die Soloviolinsonate ein Endprodukt einer evolutionsartigen Entwicklung darstellt. Erstens gibt es diese Gattung der Solosonate, die offenbar dem Bedürfnis entsprang, ein instrumentales Gegenstück zur Vokalmonodie zu erschaffen, schon im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts.²² Zweitens würde dann die Triosonate auf eine Art Übergangslösung reduziert und man würde es versäumen, ihr den gebührenden Respekt zu zollen, den ihr auch die Komponisten zu Teil werden ließen, die eher die Solosonate bevorzugten. Antonio Vivaldi etwa trat mit seinen 12 Triosonaten, die er 1705 im Druck als op.I erschienen sind, an die Öffentlichkeit. 3 Jahre später folgten ebenso viele Violinsonaten, wiederum 3 Jahre später, 1711, ein Dutzend Concerti. Heller nennt als Grund für die Entscheidung Vivaldis, die Triosonaten als op.I zu veröffentlichen den Maßstab, den diese Gattung darstellte und an welchem ein Komponist beurteilt werden konnte. Ebenso veröffentlichten Antonio Caldara, Giuseppe Torelli und Tommaso Albinoni, um nur einige zu nennen, Triosonaten als op.I.²³ Die Triosonate hat ihren Namen Sonata a tre nach der Anzahl der an ihr beteiligten Stimmen.²⁴ In der Regel bestand sie aus 2 Solostimmen in Sopranlage, auch Canti genannt, wel-

18. Mielke-Gerdes 1998, Spalte 1573.

19. Vgl. Newman 1983, S. 21.

20. Schenk 1955, S. 5.

21. Mielke-Gerdes 1998, Spalte 1576.

22. Vgl. Newman 1983, S. 65.

23. Heller 1991, S. 53.

24. Es ist daher auch möglich, dass diese mehrfach besetzt wurden. Vgl. Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1577.

che absolut gleichberechtigt sind - weswegen Stimmenkreuzungen häufig auftreten - und einer fundamentalen Bassstimme. Diese Bassstimme, ob beziffert oder nicht, ist auf jeden Fall auf einem Harmonieinstrument wie etwa Theorbe, Laute, Cembalo oder auch Orgel auszuführen, um die harmonischen Füllstimmen zu ergänzen. Reine Bassinstrumente, wie beispielsweise das Fagott, Violoncello oder auch der Kontrabass dienen der Abrundung dieser Linie.²⁵ Von daher unterscheidet sich die Besetzung einer barocken Triosonate von der eines Streichtrios zur Zeit der Wiener Klassik. Besetzungen, in welchen die beiden Canti von Instrumenten unterschiedlicher Tonlage ausgeführt werden (etwa Violine und Gambe oder Violoncello) finden sich zwar, bilden aber eher die Ausnahme.²⁶ Die Triosonate selbst hatte, wie erwähnt eine hohe Popularität inne, wengleich sie ab 1700 der Solosonate das Feld räumen musste. Einen ähnlichen Maßstab wird ab etwa 1800 das Streichquartett darstellen. In seinem op.V (1716), das aus 4 Solosonaten und 2 Triosonaten besteht, zeigt sich aber schon deutlich, dass man der Soloviolinsonate den Vorzug gegeben hat: die zweite Violinstimme der beiden Triosonaten ist ad libitum begriffen. Die Gleichberechtigung zweier Violinstimmen ist damit nicht mehr gegeben. Wie auch das Concerto-grosso mit seiner Concertinogruppe einem Solisten, der dem Tutti gegenüberstand, Platz machen musste, so verlor auch die zweite Violinstimme in der Sonate an Mitspracherecht.

Doch gab es die Solosonate, wie oben aufgezeigt wurde, auch schon im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Als erste Komponisten dieses Genres sind Gian Paolo Cima (1610), Salomone Rossi (1613) und Biagio Marini (1617) zu nennen.²⁷ Als Soloinstrument wurde im 17. Jahrhundert der Violine der Vorzug gegeben, wengleich auch Sonaten für den Zink, die Gambe sowie für die Blockflöte geschrieben wurden. Dennoch war die Violine das mit Abstand beliebteste Instrument dieser Gattung. Obschon man von Solosonate spricht, ist damit immer noch die Begleitung durch den Basso Continuo inbegriffen.²⁸ Doch blieb der Bass nicht nur auf Begleitung beschränkt: in einigen Solosonaten, dazu gehört auch Vivaldis op.II, zeigt der Bass eine solche Eigenständig-

25. Vgl. Schenk 1955, S. 5.

26. Vgl. Schenk 1955, S. 5.

27. Vgl. Zingler 1967, S. 16.

28. Die Solosonaten J. S. Bachs für Violine solo, in dem Sinne, dass jegliche Begleitung fehlt, stellen eine Rarität, aber keinen Einzelfall dar. Solche Werke gibt es auch von den Violinisten: H.I.F. Biber, J.G. Pisendel und F. Geminiani. Üblicherweise ist aber bei einer Solosonate in der Barockzeit die Continuo-Begleitung mit inbegriffen. Es versteht sich von selbst, dass bei Solosonaten für Orgel (wie etwa schon bei Banchieri, 1605) oder für Cembalo (erstmalig bei Del Buono 1641) nicht noch ein Continuo gefordert werden muss, da diese Instrumente die Bassstimme selbst harmonisieren können.

keit, dass man eigentlich auch von einem Duo sprechen könnte. In den meisten Fällen jedoch blieb der Bass auf seine Fundamentfunktion beschränkt.

Um 1700 setzte sich die viersätzig Form mehr und mehr durch.²⁹ Abhängig ist die Satzanzahl von dem Typus, dem die Sonate zugehört. Grundsätzlich ist die Sonata da camera von der Sonata da chiesa zu unterscheiden. Letztere bildet die viersätzig Form: langsam-schnell-langsam-schnell aus. Die Verwendung eines lockeren kontrapunktischen Stils im zweiten Satz, der sich meist in einem Fugato äußert, kann als Charaktermerkmal der Sonata da chiesa angesehen werden. Dem Namen nach hatte die Sonata da chiesa im Gottesdienst ihren Platz: so wurde etwa im Markusdom zu Venedig beim Hochzeigen der Hostie ein Violinsolo gespielt.³⁰ Doch nicht nur hier, sondern auch „dopo il Credo“ oder „post il Communio“³¹ kann solch eine Sonate oder Teile aus ihr erklingen.³² Auch im Stundengebet war eine Aufführung von Kirchensonaten denkbar. Ein frühes Beispiel verkörpert die *Marienvesper* (1610) von Monteverdi und ein halbes Jahrhundert später H. I. F. Bibers *Mysteriensonaten* (um 1675). Letztere Stücke sind natürlich durch ihre Namen für genau einen bestimmten liturgischen Anlass geschrieben, während die meisten Sonate da chiesa aus der Barockzeit nicht einmal das Wort chiesa im Titel führen und damit auch einen profanen Aufführungsanlass oder -ort vorsehen können.

Die Sonata da camera jedenfalls, die mit der Partita und der Suite vergleichbar ist, entbehrt erstens der kontrapunktischen Schreibart und bevorzugt stattdessen Tanzsätze, wie etwa die Allemanda, Correnta, Sarabanda, Gavotta, etc., wenngleich diese nicht immer explizit als solche titulierte sind. Die Satzfolge hier variiert zwischen „schnell - langsam - schnell“ und „langsam - schnell - schnell.“³³

Meist wird die Grundtonart in allen Sätzen beibehalten, lediglich der dritte Satz kann manchmal in einer mit der Grundtonart des ersten Satzes verwandten Tonart gehalten sein, doch begegnet man noch um 1700 diesem Phänomen eher selten.

Als Aufführungsanlässe dieser Sonaten kann man sich Divertimenti bei Hofe denken, oder Hofbälle. Eine andere Möglichkeit besteht darin, dass die Adligen an dieser Musik nicht nur durch passives Zuhören Anteil hatten, sondern, dass diese Musik für sie, sei

29. Mielke-Gerdes 1998, Spalte 1578.

30. Giegling 1959, S. 11.

31. Newman 1983, S. 36.

32. Einen Beleg für diese Praxis im deutschsprachigen Raum stellen die Kirchensonaten Mozarts in der Besetzung für 2 Violinen und Bass dar, die nach der Epistel gespielt werden sollten. Dieses Beispiel zeigt außerdem, wie weit bis ins 18. Jahrhundert diese Praxis fortbestand.

33. Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1579.

es zu Übungszwecken, zum Vortrag vor anderen adligen Zuhörern, oder auch zum Spielvergnügen komponiert worden ist.³⁴

34. Vgl. Newman 1983, S. 37. Er nennt in diesem Zusammenhang auch die Hofmusik bei Friedrich dem Großen als Beispiel, der auf seiner Flöte dort selbst mitwirkte.

1.3. Die Sonate bei Vivaldi

Vivaldi ist in erster Linie für seine Concerti bekannt. Sein Sonatenschaffen wird oft zu Unrecht in den Hintergrund gedrängt. Doch auch auf dieser Ebene liegen uns Werke vor, die als beispielhaft gelten können. Die Cellosonaten schließlich stellen mit denen von Benedetto Marcello wohl die beliebtesten Solosonaten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar. Doch auch einige Violinsonaten verdienen Beachtung.

Auf das Sonatenschaffen bei Vivaldi selbst soll nur ganz kurz eingegangen werden, um die vorliegende Arbeit in den Kontext von Vivaldis Sonatenschaffen besser einordnen zu können:³⁵

9 Sonaten für Violoncello und B.c.

41 Sonaten für Solovioline und B.c.

12 Sonaten für ein Melodieinstrument (etwa Flöte, Blockflöte, Musette) und B.c.³⁶

20 Triosonaten für 2 Violinen und B.c.

7 Sonaten für 2 Melodieinstrumente und B.c.

3 Sonaten für mehr als 2 Instrumente und B.c.

Damit macht die Sonatenproduktion bei Vivaldi knapp 12 % seines Schaffens aus.

Von all diesen Sonaten erschienen nach Absicht des Komponisten nur 3 Sammlungen im Druck: 12 Triosonaten op.I (1705), 12 Violinsonaten op.II (1708), und 4 Violinsonaten + 2 Triosonaten op.V (1716). Dieses Sonatenschaffen bezeichnet Fertoni als die erste Phase der Sonatenproduktion Vivaldis. Hier ist die Binärform³⁷ noch nicht in allen Sätzen anzutreffen. Alle Sätze weisen dieselbe Tonart auf.³⁸

In die zweite Phase (ca. 1716-1720) ordnet er die 12 so genannten *Dresdner Sonaten* ein, die der Komponist entweder für seinen sächsischen Schüler Johann Georg Pisendel schrieb, oder auch für sich selbst. Charakteristisch für diese Phase ist die mehr und mehr verwendete thematische Reprise im zweiten Teil, die aber noch nicht regelmäßig anzutreffen ist.³⁹ In die dritte Phase fallen die 12 Manchestersonaten für Violine, sowie

35. Für eine Vertiefung über die Sonate bei Vivaldi: siehe Fertoni 1998, S.145-242.

36. Die sichere Autorschaft Vivaldis ist nur bei vier dieser Sonaten belegt.

37. Um terminologischen Unklarheiten vorzubeugen sei hier gesagt, dass im Verlauf dieser Arbeit unter der Binärform ein solcher Satzbau zu verstehen ist, der sich zunächst rein optisch durch einen Wiederholungsstrich in 2 Teile teilen lässt. Durch das Eintreten einer thematischen Reprise in der Tonika aber muss man eigentlich korrekterweise von einer Ternärform sprechen. Eine tabellarische Gesamtübersicht in der Schlusszusammenfassung wird zeigen, welche Sonatensätze einen ternären Aufbau aufweisen. Darum soll der Terminus *Binärform* zunächst auf alle Sätze angewendet werden, die keinen durchkomponierten Satz darstellen, sondern in der Mitte ein Wiederholungszeichen aufweisen.

38. Vgl. Fertoni 1998, S. 145f.

39. Vgl. Fertoni 1998, S. 146.

die 6 im Druck erschienenen Cellosonaten. Charakteristisch für diese Phase ist das regelmäßige Auftreten der thematische Reprise im zweiten Teil.⁴⁰

Was die Trennung der Sonatentypen da chiesa und da camera angeht, muss man bei Vivaldi schon sehr früh mit Vermischungen beider Typen rechnen. Im Gegensatz zu Corelli vollzieht Vivaldi keine strikte Trennung beider Typen, vielmehr wird die Viersätzigkeit der Sonata da chiesa mit einer nicht kontrapunktischen, eher an Tanzsätzen orientierten Schreibart kombiniert und vermischt.

Die Cellosonaten stellen solch einen Mischtypus par excellence dar. Einerseits könnte man sie wegen des viersätzigen Aufbaus zwar für Sonate da chiesa halten, andererseits fehlt ihnen im zweiten Satz die polyphone oder fugierte Schreibart. Vielmehr trifft man auf Sätze, die durchaus Tanzcharakter aufweisen, wenngleich sie nicht so bezeichnet sind, sodass man durchaus einige Sonaten auch Partiten nennen könnte. Zwar fällt Vivaldi mit der Reihenfolge der Tänze oft gänzlich aus der Norm, wie etwa in den Manchestersonaten RV 3, RV 6 und RV 17a, in denen eine Allemanda das Werk abschließt, anstatt an zweiter Stelle zu stehen. In derselben Sammlung weisen auch die Sonaten RV 755 und RV 758 zwei Correnten anstatt nur einer auf.⁴¹

In den meisten Fällen jedoch kann man die Satzfolge: *Preludio - Allemanda- Largo - Correnta* konstatieren. Die Tabelle möge einen Überblick geben.⁴²

RV	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz
39	Preludio	Allemanda	-	-
40	Preludio	Allemanda	-	Correnta
41	Preludio	Allemanda	-	Correnta
<u>42</u>	<u>Preludio</u>	<u>Allemanda</u>	<u>Sarabanda</u>	<u>Giga</u>
43	Preludio	Allemanda	-	-
44	Preludio	Allemanda	-	<u>Giga</u>
45	Preludio	Allemanda	-	Correnta
<u>46</u>	<u>Preludio</u>	<u>Allemanda</u>	<u>Sarabanda</u>	<u>Correnta</u>
47	Preludio	Correnta	Sarabanda	Gavotta

Die ersten Sätze stellen durchweg freie Präludien dar. Der dritte Satz kann oftmals nur

40. Vgl. Fertonani 1998, S. 146.

41. Vgl. Fertonani 1998, S. 149.

42. Bei den in der Tabelle unterstrichenen Tituli findet sich die Tanzbezeichnung in der Handschrift.

mit Largo überschrieben werden, da nur wenige dritte Sätze Sarabandencharakter aufweisen.

Auffällig ist die Abweichung der Sonate RV 47, die als einzige keine Allemanda bringt. Natürlich muss man sich vor Augen führen, dass es sich nicht direkt um Tanzmusik für Bälle oder ähnliches handelt, sondern um stilisierte Tänze, die den Charakter eines Tanzes oder seine ihm eigene Rhythmik treffen. Mattheson beschreibt die Eigenheiten dieser Tänze wie folgt:⁴³

„ §87

Die Gavotta, deren Arten ebenfalls zum Singen, solo, tutti, zum Spielen, da Cembalo, di Violini, etc. zum Tanzen abzielen.

Ihr Affekt ist wirklich eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaasse [sic] ist zwar gerader Art; aber kein Vierviertel Takt; sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen bestehet...

§ 88

Das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Gavotten; keineswegs das laufende. Die welschen Setzer brauchen eine Art Gavotten für ihre Geigen, darauf sie sonderlich arbeiten, welche oft mit ihren Ausschweifungen ganze Bögen erfüllen, und nichts weniger, aber wol was anders sind, als sie sein sollten. Doch wenn ein Welscher es nur dahin bringen kan, daß man seine Geschwindigkeit bewundert, so macht er alles aus allem...

§102

Die Gigue mit ihren Arten, welche sind: die gewöhnliche, die Loure, die Canarie, die Giga.

... die welschen Giguen endlich, welche nicht zum Tantzen, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äußeren Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrenteils auf eine fließende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschliessende Strom-Pfeil eines Baches.

§118

Die Sarabanda mit ihren Arten zu Singen, Spielen und Tanzen.

43. Mattheson 1739, Teil II.

...So hat dieselbe keine andre Leidenschaft auszudrucken [sic], als die Ehrfurcht; doch sind oberwehnte Arten darin unterschieden, daß sich die Tanz-Sarabande in engerer und doch dabey viel hochtrabender Verfassung befindet, als die übrigen; daß sie keine lauffende Noten zulässt, weil die Grandezza solche verabscheut, und ihre Ernsthaftigkeit behauptet.

§ 121.

Jedermann wird wissen, dass es eine Gattung von Instrumental-Tantz und Sing Melodie gebe, mit Nahmen Die Courante, oder Corrente. Man hat deren zum Tanzen fürs Clavier, Laute...für die Geige, und zum Singen.

§ 122

...auf der Geige (die Viola da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast keine Schranken, sondern suchet ihren Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu tun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe...

§128

...Die Allemanda nun ist eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet...

§129

...Die dritte Gestalt gewinnet diese Gattung bey den welschen Componisten für die Violine: Womit sie der teutschen Art wol ein wenig näher kommen als die Frantzosen; Doch weit vom Ziel schiessen...“

Die Verwendung von Tanzsätzen also rückt diese Sonaten weg von der Sonata da chiesa, wengleich hier 4 Sätze vorliegen. Eine Aufführung während des Gottesdienstes ist demnach kaum denkbar. Bemerkenswert und typisch für einige Sonatensätze Vivaldis ist, dass man sie auch als Concertisätze auffassen könnte. Sie weisen zwar die Binärform auf, folgen aber der Ritornellform. Als Beispiel sei die Sonate RV 83 genannt. Die Erklärung hierfür liegt im Denken Vivaldis. Wenn Forkel über die Umarbeitung einiger Concerti Vivaldis durch J. S. Bach schreibt, dass es „ihn [Bach] lehrte,

auch musikalisch zu denken“,⁴⁴ dann meint er damit das Aneignen der Ritornellform. Durch diese Form lernte Bach „die Führung der Gedanken, das Verhältnis derselben untereinander, die Abwechslung der Modulationen und mancherley andere Dinge mehr.“⁴⁵ Es sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass Vivaldi die Gedanken zwar intensiv, aber nicht erschöpfend wie etwa Bach, bearbeitete.⁴⁶ Natürlich war Vivaldi nicht der erste und einzige, von dem Bach dies hätte lernen können, doch geht Wolff nicht fehl, wenn er ihn als „principal exponent...the decisive intellectual and practical architect of a new way...“⁴⁷ bezeichnet.

Wenn also die Ritornellform diejenige ist, in welcher Vivaldi seine Musik denkt, dann verwundert es nicht, dass er auch Arien und Sonatensätze schreibt, die dieser Form folgen. In der vorliegenden Arbeit wird aufgezeigt, dass es 2 Sonatensätze gibt, die man durchaus auch als Concertosätze ansehen kann, wenngleich sie dafür sehr kurz ausfallen.

Auch ist die reine Binärform in den meisten Sätzen dieser Sonate nur noch rein äußerlich eine Binärform. Sieht man den Einsatz der thematischen Reprise als einen eigenen Satzteil an, wozu Berechtigung besteht, da der Durchführungsteil meist in einer anderen Tonart gehalten ist, als die Reprise, kann man eine ternäre Form der Sonate konstatieren, die zwar zunächst optisch nicht sofort fassbar, dennoch beim Hören nachvollziehbar ist.⁴⁸

44. Forkel 1802, S. 42.

45. Forkel 1802, S. 42.

46. Talbot 1998, S. 168.

47. Wolff 1988, S. 6.

48. Eine Tabelle in der Schlusszusammenfassung soll die ternären Anlagen der Sätze aufzeigen.

1.4. Sind Vivaldis Sonaten monotonal angelegt?

Am häufigsten trifft man bei Vivaldi den Typus der monotonalen Sonate an (so in opp.I, II & V),⁴⁹ in welcher alle 3 oder 4 Sätze in derselben Tonart gehalten sind. In späteren Sonaten finden wir im dritten Satz bisweilen eine andere Tonart, die meist mit der Grundtonart (also der Tonart des ersten und letzten Satzes) verwandt ist: bei Durtonarten bewegt sich dieser Satz entweder in der Mollparallele der Tonika, in der Mollparallele der Dominante, in der Subdominante oder aber auch in der Dominante.⁵⁰ Häufig anzutreffen ist auch die gleichnamige⁵¹ Tonart, doch hängt ihre Verwendung von der Grundtonart ab. Bei G-Dur, D-Dur und C-Dur etwa ist dies denkbar, nicht aber bei Es-Dur oder B-Dur, da man dann in sehr ungebrauchliche und für Streichinstrumente sehr unvorteilhafte Tonarten wie es-moll und b-moll gerät.⁵² Liegt eine Molltonart als Grundtonart vor, dann bietet sich für Vivaldi die Durparallele, die Dominante, aber auch die Subdominante an.⁵³

Generell kann gesagt werden, dass Vivaldi den größten Teil seines Schaffens für Streichinstrumente geschrieben und dadurch einige Tonarten bevorzugt, andere hingegen überhaupt nicht verwendet hat. Tonarten, die mehr als 3 Akzidenzien benötigen, kommen selten vor: von 585 Instrumentalwerken finden sich insgesamt 15 in E-Dur und 3 in f-moll⁵⁴; As-Dur und c#-moll tauchen gar nicht auf.

Der Grund liegt eher im instrumentengerechten Komponieren. Die daraus leicht zu folgernde Vermutung, Vivaldi habe vielleicht die temperierte Stimmung nicht gekannt, kann dadurch widerlegt werden, dass er sehr wohl innerhalb eines Satzes auch von Harmonien Gebrauch macht, die sich im Quintenzirkel weit unten befinden, wie etwa Des-Dur oder F#-Dur.

49. Vgl. Fertoni 1998, S. 92.

50. Vgl. Fertoni 1998, S. 92.

51. Hinweis: in englischsprachiger Literatur wird diese Verwandtschaft mit *parallel* ausgedrückt. Dies ist nicht mit der deutschen Bedeutung von Paralleltonart zu verwechseln!

52. Vgl. Talbot 2000, S. 20.

53. Vgl. Fertoni 1998, S. 92.

54. Das bekannteste Instrumentalwerk Vivaldis in f-moll dürfte der *Winter* aus den *4 Jahreszeiten* sein. Der *Frühling* ist ebenfalls in der für Vivaldi seltenen Tonart E-Dur geschrieben.

1.5. Die Rolle des Violoncells um 1700

Vor dem Hintergrund, dass das Violoncello zu Lebzeiten Vivaldis gerade im Begriff war, sich zum Soloinstrument zu entwickeln, soll hier kurz diese Entwicklungsgeschichte bis in die frühen zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts skizziert werden.

Das Violoncello führte scheinbar neben seiner kleinen Schwester, der Violine, die sich seit Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien zur Primadonna der Barockinstrumente aufgeschwungen hat, nur ein ödes Schattendasein. Das Cello hatte der Gambe, deren feiner, intimer Klang gerade für die Kammermusik als angenehm empfunden wurde, in Frankreich, England und auch in Deutschland den Vortritt lassen müssen. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkte es nicht einmal in der Kammermusik mit. Dort verstärkte die Bassviola die Basslinie der Generalbassinstrumente Laute, Theorbe oder Cembalo. Die Celli wurden lediglich als Bassinstrumente in Orchestern oder Ensembles eingesetzt.⁵⁵ Bis weit in die Mitte des 18. Jahrhunderts blieb die Gambe das bevorzugte Instrument der Adligen - also derjenigen Schicht, die Kammermusik in unserem Sinne pflegten. Das Spielen von Violininstrumenten - und die Celli gehören zu dieser Instrumentenfamilie - galt im 16. Jahrhundert als nicht standesgemäß für Adlige. So schreibt Jambe de Fer in seinem *Epitome Musical* (1556): „Wir nennen Violon jene [Instrumente], die Adlige, Kaufleute und andere Leute von Stand zum Zeitvertreib spielen...Die andere Art heißt Geige und wird gewöhnlich beim Tanzen verwendet...wenige Leute spielen sie, außer denen, die dadurch ihren Lebensunterhalt verdienen.“⁵⁶

In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts jedoch stieg die Beliebtheit des Cellos. Es wurde in allen Klassen und Ständen gespielt und Roger North schreibt hundert Jahre später (um 1700) in seinen *Memoirs*: „There was a society of gentlemen of good esteem... that used to meet often for consorts...and performing well with bass violins...“⁵⁷

Eine Zunahme der Beliebtheit des Violoncells seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ist also zu verzeichnen. Jedoch verwundert es, dass kein explizites Repertoire an Violoncelloliteratur erhalten ist. Das wirft die Frage auf, wie das Cello beliebter werden konnte, ohne dass Werke existiert hätten, die dem Instrument die Möglichkeit einräumten, sich zu präsentieren. Wenngleich es zur Mitte des 17. Jahrhunderts noch keine veröf-

55. Van der Straeten 1915, S. 373.

56. Pyron 1985, S. 267.

57. Pyron 1985, S. 269.

fentlichten und gedruckten Sonaten, Suiten oder sonstigen Instrumentalstücke für das Cello gab, so konnte es dennoch seine Ausdrucksstärke in obligaten Partien in einigen italienischen Opern unter Beweis stellen. Auf diesem Wege schlüpfte das Cello allmählich in die Welt der Soloinstrumente.⁵⁸ Auch gibt es gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen Sonatentypus, der ebenfalls zur Verselbstständigung des Cellopartes führt: die Duosonaten für Violine und Violoncello, in denen sich das Letztere als gleichberechtigter Partner der Violine erweist. Ob es sich allerdings um Continuostimmen handelt, die vielleicht ausgeziert wurden, muss offen bleiben.⁵⁹ Die Frage, ob Begleit- oder gleichberechtigtes Instrument kann dadurch nicht exakt beantwortet werden. Als sicher kann aber gelten, dass diese Werke einen markanten Meilenstein auf dem Weg zum Soloinstrument darstellen. Um 1700 tritt dann endlich auch explizite Sololiteratur für das Cello ans Tageslicht.

58. Vgl. Van der Straeten 1915, S. 373.

59. Ausführlicheres zu diesem Thema wird in einem kleinen Exkurs über die unbezifferten Bässe und deren Ausführungsmöglichkeiten in dieser Arbeit genannt.

1.6. Die Musik für das Violoncello vor 1700

Sowohl die Emanzipation des Violoncells als Soloinstrument, als auch der Aufschwung der Solosonate, welche die Triosonate immer mehr verdrängen sollte, sind Erscheinungen des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Die Gattung der Cellosonate vereint also beide Neuerungen in sich und trägt auch ihr Geburtsdatum in dieser Zeit.

Obwohl ohne Zweifel die 3 Cellisten Giambattista degli Antonii, Domenico Galli und Domenico Gabrielli die ersten gewesen sind, die explizit Literatur für ihr Instrument geschrieben haben, darf man nicht davon ausgehen, dass das Instrument als solches nicht schon solistisch, sondern nur zur Bassfunktion verwendet wurde. Es ist unwahrscheinlich, dass sich die Cellisten dieser Zeit damit abgefunden haben, nur Continuo-Linien auszuführen.⁶⁰ Betrachtet man den Fortschritt der Violintechnik das ganze 17. Jahrhundert hindurch, dann stellt die Cellotechnik, gemessen an dem, was ihr in den Basspassagen abverlangt wird, eine primitive Entwicklungsstufe dar. Solch einen falschen Rückschluss zieht auch van der Straeten, wenn er zu dem Urteil kommt: „...it is not likely that the violoncello, whose technique was even more primitive, should in this part have been in advance over the violin.“⁶¹ An späterer Stelle bemerkt er: „The technique of the violin had already been advanced to a considerable height by Corelli and Tartini, whereas the violoncello was still in its infancy, and it is therefore particularly interesting to see how it was treated as a solo instrument by so great a master [Vivaldi].“⁶² Um so verwunderlicher ist es dann für ihn, dass Vivaldi (und auch ein J. S. Bach in Deutschland) dem Cello musikalische Monumente errichten, die ihrerzeit eine hohe Technik voraussetzten. Den Sprung von einfachster Technik in den Kinderschuhen bis zur Verwendung einer ausgereiften Spielweise mit Anwendung des Daumenaufsatzes innerhalb von knapp 30-40 Jahren setzt er damit implizit voraus. Zwar gibt es, etwa bei Blasinstrumenten, Fortschritte innerhalb der Spieltechnik in solch kurzen Zeiträumen, doch ist dies eher auf bautechnische Neuerungen (Erfindung von besseren Klappen, Ventilen, etc.) zurückzuführen.⁶³ Solche baulichen Verbesserungen, die etwa den Ambitus erweiterten, hat es bei den Streichinstrumenten so nicht gegeben. Die Technik kann sich nicht kurz vor 1700 auf einem niedrigem Niveau und dann bei Bach und Vi-

60. Natürlich darf man überhaupt nicht übersehen, dass das Ausführen einer Continuo Linie weit über das bloße Spielen derselben hinausgeht. Das Cello muss in diesem Falle die Basslinie und die Harmonien dazu spielen. Von Jacchini ist bekannt, dass er allein durch sein Akkompagnato sein Publikum zu begeistern wusste. Vgl. Zingler 1967, S. 36.

61. Van der Straeten 1915, S. 375.

62. Van der Straeten 1915, S. 375.

63. Vgl. Gossens/Roxburgh 1983, S. 31.

valdi, also um 1720, plötzlich auf einem viel höheren bewegt haben. Die Erklärung dieser ausgereiften Cellotechnik liegt in einer Überlegung, die vor allem Nona Pyron in den Raum stellt: „Die Diskrepanz zwischen dem umfangreichen Geigenrepertoire im 17. Jahrhundert und der Spärlichkeit des Cellorepertoires lässt sich mit 2 Tatsachen erklären. Erstens war die Vorstellung vom instrumentengerechten Komponieren gerade erst aufgekommen, und zweitens schloß das Komponieren für die Geige die tieferen Mitglieder der Geigenfamilie nicht unbedingt aus. Cellisten hielten sich ja für Geiger (wenn auch Baßgeiger) und übernahmen das Geigenrepertoire ganz natürlich als ihr eigenes (indem sie es eine Oktave tiefer spielten) und unterschieden nicht zwischen den verschiedenen Stimmen der Geigenfamilie ebensowenig wie heute noch Sänger in ihrem Solorepertoire.“⁶⁴ Zwar ist die Richtigkeit dieser Annahme nicht durch historische Belege gesichert, doch dürfte sie mit Gegenargumenten kaum von der Hand zu weisen sein.

Gestützt auf diese Annahme, dass sich die Cellisten der damaligen Zeit für ihr Spielrepertoire bei Werken für andere Instrumente bedienen konnten, kann man folgern, dass sie auch lernten, erstens als Solisten - nicht nur als Begleiter - zu spielen und zweitens ihre Technik durch die Ansprüche dieser Stücke zu verbessern.

Das Auftreten von Kompositionen, die explizit für das Violoncello entstanden, ist auf solch einem Hintergrund dann keinesfalls als eine Schöpfung aus dem Nichts zu verstehen, sondern als eine logische Konsequenz.

Die ersten expliziten Werke für Violoncello sind ohne Akkompagnato geschrieben. Es sind dies *12 Ricercate sopra Il Violoncello o cembalo* (1687) von Giambattista degli Antonii erschienen als sein op.I. Wie der Titel schon angibt, scheint es sich wohl eher um eine Improvisationsbasis für Generalbassspieler zu handeln, was die Ziffern über den Noten deutlich machen. Wahrscheinlich, so nimmt Cowling an, handelt es sich um Etüden- und Übungsmaterial für die Generalbasspraxis, das nicht für eine öffentliche Aufführung gedacht war.⁶⁵ Ebenso dürfte es sich mit den *Trattenimento Musicale Sopra Il Violoncello a Solo* (1691) von Domenico Galli verhalten, die eine Sammlung von 12 unbegleiteten Sonaten darstellen. Zwar fehlt ihnen die Bezifferung, doch gibt ihre Machart keinerlei Anreiz zu einer Aufführung.⁶⁶ Der dritte dieser 3 „Urahnen“ ist Domenico Ga-

64. Pyron 1985, S. 270f.

65. Vgl. Cowling 1967, S. 25.

66. Wohl nicht wegen der archaischen Tonbezüge, sondern aus Mangel an strukturellen Zusammenhängen. Vgl. Cowling, 1967, S. 31.

brielli, der neben seinen *Ricercarij [sic] per Violoncello Solo, con un canone a due Violoncelli e alcuni Ricercari per V^{llo} e Basso Continuo* (1689) auch Werke für Cello mit Generalbassbegleitung schrieb. Hierbei handelt es sich um die ersten Stücke dieser Gattung: eine Sonate in A-Dur und eine Sonate in G-Dur, die in 2 verschiedenen Versionen überliefert ist. Die beiden Sonaten sind in der Tat Werke, die zum Vortrag bestimmt sind und welche die solistische Qualität des Instrumentes hervorheben. Etüdencharakter ist hier nicht mehr spürbar.

Interessant sind auch die Cellerwerke von Giuseppe Jacchini, der in seinem op.I und seinem op.II das Instrument mit Sonaten bedacht hat. Auch finden sich in diesen Sammlungen Duosonaten für Violine und Violoncello. Diese Komponisten stammen alle aus Bologna, dem damaligen Zentrum für Cellomusik.

Ab diesem Zeitraum, also etwa 10 Jahre vor Beginn des 18. Jahrhunderts nahm die begleitete Cellosonate ihren Anfang und viele komponierende Cellisten, aber auch bekannte Komponisten, wie etwa Caldara und Vivaldi nahmen sich dieser neuen Gattung an. Weitere Komponisten interessieren an dieser Stelle nicht; über sie sind bereits ausführliche wissenschaftliche Arbeiten erschienen.⁶⁷ Lediglich die Sonate von Giuseppe Torelli in G-Dur sei erwähnt, die auch kurz vor der Jahrhundertwende geschrieben worden sein muss.⁶⁸ Sie stellt die erste Cellosonate eines Nicht-Cellisten dar. Kennzeichnend und charakteristisch für die Werke dieser letztgenannten Komponisten ist das Ausschöpfen des kantablen Potenzials des Instruments in den langsamen Sätzen, wohingegen die schnellen Sätze sich noch zu oft in ermüdendem Passagenwerk verlieren.⁶⁹

67. Siehe folgende Arbeiten im Literaturverzeichnis: Cowling, 1967. Zingler 1967.

68. Ausführlicheres dazu wird im Kapitel über die Wiesentheider Bestände dargelegt.

69. Auch in Vivaldis frühen Concerti für Violoncello finden sich in den schnellen Sätzen meist etüdenhaft anmutenden Arpeggien.

1.7. Die Cellosonate um 1700 in Venedig

Bevor aber auf Vivaldi und sein Verhältnis zum Cello eingegangen wird, betrachten wir kurz die Cellomusik in Venedig zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Es sind vor allem 3 Namen, die mit Musik für dieses Instrument verbunden sind: Domenico dalla (auch oft della) Bella,⁷⁰ der berühmtere Antonio Caldara (1670-1736) und der unmittelbare Zeitgenosse Vivaldis: Benedetto Marcello (1686-1739). Die Cellosonaten Marcellos, die neben denen von Vivaldi wohl die bekanntesten und beliebtesten der Barockzeit darstellen dürften, erschienen zwar erst 1732 in Amsterdam im Druck,⁷¹ doch sollen sie bereits früher komponiert worden sein. Das Datum 1701, das Giegling nennt,⁷² muss erstens aus stilistischen Gründen als völlig abwegig gelten und zweitens wären sie zu einer Zeit entstanden, in der Marcello gerade 15 Jahre alt war. Gemäß seiner Biografie, soll er aber erst als 17-jähriger Unterricht in der Komposition erhalten haben.⁷³ Kaum glaubwürdig ist auch Newmans Terminus ante quem 1712.⁷⁴ Argumentiert wird hier mit der mehr als fraglichen Opusnummer (hier op.I) für die Cellosonaten, dem 1712 op. II, in diesem Falle Flötensonaten, folgen. Die Zuordnung der Opusnummern ist nicht einheitlich und in sich widersprüchlich, sodass diese Argumentation nicht haltbar ist. Aus stilistischer Sicht scheinen die Cellosonaten vor 1733 komponiert worden zu sein, doch können sie keinesfalls vor 1720 entstanden sein.⁷⁵ Damit steht fest, dass sie vielleicht Vivaldi in den Jahren 1720 -1726 als direktes Vorbild gedient haben könnten.

Antonio Caldara wurde 8 Jahre vor Vivaldi ebenfalls in Venedig geboren und studierte Komposition bei Giovanni Legrenzi,⁷⁶ der seit 1685 Primo Maestro an San Marco gewesen ist, derjenigen Kapelle, an welcher Caldara seit 1688 als Cellist tätig war.⁷⁷ Ein Zusammentreffen mit Vivaldi wäre dort möglich gewesen, denn schenkt man den Erzählungen glauben, so soll Vivaldi bereits als Kind seinen Vater als Geiger

70. Seine Lebensdaten sind unbekannt, nur sein Wirken von 1700-1715 an der Kirche in Treviso ist verbürgt. Siehe Selfridge-Field 1994, S. 182.

71. Die Opusnummern sind in diesem Falle mehr als verwirrend. Im Amsterdamer Druck werden sie zwar als op.I bezeichnet, doch diese Opuszahl nimmt auch das in Venedig 1708 erschienene doppelte Dutzend Concerti für 2 Ob./Fl., 2 V., Va.; Violone, Fg. und Cembalo in Anspruch. Auch die Zuschreibung der Opuszahl II für die Sammlung von 6 Sonaten für 2 Viole da Gamba oder Violoncello und B.c., ebenfalls erschienen in Amsterdam im Jahre 1734, ist umstritten. Vgl. Bizzarini 2004, Sp. 1040. Vgl. auch Selfridge-Field 1990, S. 338ff.

72. Vgl. Giegling 1959, S. 12.

73. Vgl. Bizzarini 2004, 1039.

74. Vgl. Newman 1983, S. 174.

75. Der Stil der Sonaten weist deutlich in die Zeit nach 1720.

76. Siehe Cowling 1967, S. 127.

77. Vgl. Selfridge-Field 1994, S. 182.

in der Kapelle vertreten haben.⁷⁸ Allerdings sollte man bedenken, dass Vivaldi gerade etwas älter als 10 Jahre und Caldara etwas über 18 Jahre alt war. Ob sich die beiden Jugendlichen größere Aufmerksamkeit schenken, ist wohl eher fraglich. Um die Jahrhundertwende⁷⁹ brachte Caldara seine ersten Kompositionen für Violoncello heraus: eine Sinfonia in D-Dur und eine Sonate in G-Dur. Kennzeichnend dabei ist, dass keiner der 4 Sätze in der zweiteiligen Form gehalten ist. Was den technischen Anspruch anbelangt, verzeichnet Cowling einen Fortschritt im Gegensatz zu den frühen Werken von Jacchini oder Gabrielli.⁸⁰ Weitere Werke für Violoncello aus dieser Zeit sind uns von Caldara nicht überliefert.⁸¹

Als dritter Wegbereiter der solistischen Violoncellomusik in Venedig ist der an der Kapelle in Treviso (auf dem Festland gelegen, zu Venetien gehörig) als Cellist wirkende Domenico della Bella zu sehen, der 4 Cellosonaten hinterließ.⁸² Alle Cellosonaten sind viersätzig gehalten, wenngleich der dritte Satz der zweiten Sonate aus der Wiener Sammlung nur eine fünftaktige Überleitung zum Schlusssatz darstellt. Technisch gesehen sind die 3 Wiener Sonaten einfach, die Berliner Sonate jedoch zeigt sich deutlich anspruchsvoller: Doppelgriffe und virtuoses Lagenspiel stellen einige Anforderungen an den Spieler. Selfridge-Field zählt diese Cellosonate neben denen von Vivaldi und Marcello zu den qualitativ wertvollsten aus Venedig.⁸³ Ob allerdings Vivaldi diese Sonate wie auch die übrigen Sonaten della Bellas gekannt hat, ist nicht gesichert.

78. Talbot 1998, S. 65.

79. Siehe Cowling 1967, S. 130. Ebenso vgl. Zingler 1967, S. 77ff.

80. Siehe Cowling 1967, S. 131.

81. Seine in Wiesentheid aufbewahrte Manuskriptsammlung (D-WD 509) von 16 Sonaten für das Violoncello mit B.c., die er im Jahre 1735 dem Grafen Franz Erwein zu Schönborn-Wiesentheid verehrte, interessiert hier nicht, da sie zu einem späteren Zeitpunkt, nach den vivaldianischen Cellowerken entstanden ist. Das gilt auch für seine 142 pädagogischen Stücke, die als Lektionen den Anfänger an die Technik heranführen sollen. Vgl. Selfridge-Field 1992, S. 183f.; ebenso Cowling 1967, S. 127, Anm. 50.

82. 3 befinden sich in der Sammlung von Este: EM 20, die vierte Sonate: Olim Westberlin, Staatsarchiv, MS 4415. Ebenso veröffentlichte er im Druck in Amsterdam eine Sammlung Triosonaten unter op.I.

83. Vgl. Selfridge-Field 1994, S. 197.

1.8. Die ersten Werke Vivaldis für das Violoncello

Wie die nachfolgenden Untersuchungen in dieser Arbeit zeigen werden, stammen die ersten Sonaten für das Violoncello von Vivaldi wohl aus dem Zeitraum nach 1720. Die ersten Solosonaten für Violine, seine ersten Solosonaten, die im Druck als op.II im Jahre 1708 erschienen sind, stellen nach Talbot die Erstlingswerke auf diesem Gebiet dar,⁸⁴ wohingegen Kolneder glaubt, dass ihnen frühere Studienwerke wohl vorausgegangen sein müssen.⁸⁵ Doch wie dem auch sei, es bleibt festzuhalten, dass Vivaldis erste Kompositionen nicht Concerti, sondern Sonaten gewesen sind.⁸⁶ Der Gedanke, dass Vivaldi beim Violoncello, wie auch bei der Violine, zuerst in der Gattung der Sonate und nicht im Concerto seine Erfahrungen machte, ist aus der bisherigen Quellenlage nicht ersichtlich. Damit gelten die Celloconcerti Vivaldis, die Franz Horneck für den Bruder seines Mäzens und Auftraggebers Philipp Franz von Schönborn in Venedig um 1712 zu kopieren hatte,⁸⁷ als die ersten expliziten Solowerke für das Violoncello von Vivaldi. Die Untersuchung der überlieferten Sonaten in dieser Arbeit wird auf einen späteren Termin weisen (nach 1720) und damit auch darlegen, dass es die Celloconcerti gewesen sind, die Vivaldi als erste Solowerke für dieses Instrument geschrieben hat. Mit den *L'estro armonico* (1711), veröffentlichte er als op.III seine erste Concertisammlung. In dieser Sammlung gibt es Concerti grossi, die den corellischen Concertogrosso Typus, dem im übrigen noch Händel huldigt, schon hinter sich gelassen haben und einem viel zukunftsweisenderen Stil Rechnung tragen. Ihre „Machart“⁸⁸ setzt voraus, dass Vivaldi auf dem Gebiet des Concerto schon Vorerfahrungen gesammelt haben muss und op.III also weder die ersten Solo- noch die ersten Gruppenconcerti des Meisters enthält. Im übrigen stellt Vivaldi auch hier in einigen der Concerti grossi aus dieser Sammlung (z.B. op.III/11) durch Solopassagen für das Cello das solistische Potenzial des Instruments zur Schau. Die frühesten Celloconcerti jedenfalls deuten stilistisch auf ein Entstehen nach op.III hin.⁸⁹ Damit sind die Solopassagen aus op.III für das Violoncello wohl die ersten Solostücke Vivaldis.

84. Vgl. Talbot 1998, S. 189.

85. Vgl. Kolneder 1984, S. 205f.

86. Vgl. Fertonani 1998, S. 147.

87. So wird in einem Brief seitens des Grafen an ihn erbeten: „...una dozzena de piu nuovi Concerti del Vivaldi, Lotti e Polaroli...“ Zitiert in Kolneder 1984, S. 160f. Eine stilistische Einordnung dieser Werke durch Kotsoni-Brown bestätigt in etwa dieses Datum. Vgl. Kotsoni-Brown 2000, S. 271.

88. Diese „Machart“ machte bekanntlich auf J. S. Bach einen großen Eindruck, vergleichbar mit den Quartetten Joseph Haydns (op.XXXIII) auf den gerade nach Wien gezogenen Mozart.

89. Siehe Fertonani 1998, S. 404.

1.9. Spielte Vivaldi selbst Cello?

Dieser Frage nachzugehen scheint schon allein von daher gerechtfertigt zu sein, da von ihm für dieses tiefe Streichinstrument immerhin 27 Concerti und 9 Sonaten überliefert sind. Man könnte natürlich dagegen halten und das Argument vorbringen, dass Vivaldi auch für Holzblasinstrumente Concerti und Sonaten schrieb, aber keines dieser Instrumente selbst spielte.

Da er zunächst als Geiger bekannt war, muss man voraussetzen, dass er auch die Viola da Braccia spielen konnte. Die Viola da Braccia oder auch Bratsche genannt, mit der wohl jeder guter Geiger vertraut sein dürfte, weist im Grunde die Applikatur des Violoncells, nur eine Oktave höher, auf. Damit ist aber Vivaldis vortreffliche Idiomatik in den Violoncellwerken für das Instrument nur teilweise erklärt, denn einige der späteren Concerti fordern die Technik des Daumenaufsatzes. Diese wäre einem Violisten völlig fremd. Vivaldi muss sich also auch mit dem Instrument und seiner Spieltechnik befasst haben. Als Violinlehrer wurde er nach seiner Priesterweihe im Jahre 1703 eingestellt; er war zu diesem Zeitpunkt 25 Jahre alt. Am 17. August erhält er vom Ospedale eine Gehaltserhöhung, da er zusätzlich noch die Viola all'inglese unterrichtete.⁹⁰ Was aber genau ist eine Viola all'inglese?⁹¹ Diese Frage löste in der Vivaldi-Forschung eine kontroverse Diskussion aus und einige Argumente könnten der Klärung der hier zugrunde liegenden Frage dienlich sein. In Leopold Mozarts Lehrwerk *Gründliche Violin-schule* (1756) findet sich Folgendes: „...das englische Violet, so hauptsächlich von der Viola d'Amore nur dadurch zu unterscheiden ist, daß es oben 7. und unten 14. Seyten, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen viele der untern Klangseyten einen stärkeren Laut von sich giebt.“⁹²

Pincherle glaubt durch Mozarts Artikel die Erklärung zunächst gefunden zu haben,⁹³ rückt dann aber davon wieder ab, als er konstatieren muss, dass diese Viola keine Instrumentenfamilie ausbildet, sondern ein Einzelinstrument darstellt. Mit der Instrumentenfamilie hat es folgende Bewandnis: in dem Oratorium *Juditha triumphans* (1716) wird eine Traumszene (dort als *Concerto* überschrieben) mit Musik für 5 Viole all'inglese gefordert, ebenso in der Oper *L'incoronazione di Dario* (RV 719). Die verschie-

90. Talbot 1998, S. 305.

91. Die Etymologie des Adjektivs *englisch* ist umstritten. Kinsky sieht darin einen Übersetzungsfehler des aus dem Deutschen stammenden Adjektivs *engelisch* (im Sinne von engelhaft). Vgl. Talbot 2002a, S. 382.

92. Mozart 1756, § 4.

93. Vgl. Pincherle 1955, S. 99.

denen Lagen der Stimmen erfordern jedoch eine ganze Instrumentenfamilie oder ein so genanntes Consort, das man im italienischen auch „Concerto“ nennt.⁹⁴ Der Part wurde also von 5 Instrumenten einer Familie ausgeführt und da das Englische Violet, das Leopold Mozart beschreibt, keine Familie ausbildet,⁹⁵ kann es auch nicht das gemeinte Instrument sein.

Selfridge-Field sieht dagegen in der Viola all'inglese eine Variante der Viola d'amore,⁹⁶ ein Instrument das Vivaldi selbst spielte, wie durch Augen- und Ohrenzeugenberichte verbürgt ist.⁹⁷ Er wird wohl dieses Instrument auch unterrichtet haben. Es kann aber die Viola d'amore nicht mit der Viola all'inglese identisch sein, denn, so muss Selfridge-Field am Schluss feststellen, dieses Instrument wird nicht in verschiedenen Größen und Tonlagen gebaut. Es bildet also ebenfalls kein Consort.⁹⁸

Verkompliziert wird die Sache schließlich noch dadurch, dass im Doppelkonzert RV 546⁹⁹ neben eine Violine noch ein Violoncello all'inglese tritt. Talbot weist darauf hin, dass der Zusatz all'inglese später hinzugefügt worden sein muss, da er sich von der Tintenfarbe des Titels unterscheidet. So könnte das Werk ursprünglich nicht für die Pieta geschrieben und erst später, als Vivaldi die Verpflichtung hatte, dort monatlich 2 Concerti abzuliefern,¹⁰⁰ mit dieser Änderung versehen worden sein. Damit scheint auch die Verwendung der Viola all'inglese auf das Ospedale beschränkt gewesen zu sein, denn im Dezember 1705 erwarb das Waisenhaus 4 Violen.¹⁰¹

Talbot schließlich rekonstruiert mittels der Mehrfachgriffe in der Stimme der Viola all'inglese des Akkompagnato Rezitativs *Ardo Tacito amante* aus der Oper *L'Incorona-*

94. Siehe Talbot 2002a, S. 382.

95. So schreibt Talbot, dass, selbst wenn man das dieser Viola sehr nahe verwandte Baryton als Tenor- und Bassinstrument ansieht, immer noch ein Diskantinstrument in dieser Familie fehlen würde. Vgl. Talbot 2002a, S. 384.

96. Für dieses Instrument schrieb Vivaldi insgesamt sechs Soloconcerti. Sie tragen die Werknummern RV 392-397. Ebenso gibt es noch ein Doppelkonzert mit Laute (RV 540) und ein Kammerkonzert (RV 97), in welchen sie solistisch hervortritt. Obendrein finden sich noch obligate Partien für dieses Instrument in den Opern *Juditha triumphans* und der Urfassung von *Tito Manlio*, sowie im Psalm *Nisi Dominus* (RV 608). Vgl. Talbot 1998, S. 223.

97. Talbot 1999, S. 137f.

98. Vgl. Selfridge-Field 1978, S. 334f.

99. Die Entstehung des Konzerts datiert er auf etwa 1720. Als Argument führt er die Stilistik auf, die mit dem Konzert B-Dur (RV 547) für die Besetzung Violine und Violoncello übereinstimmt. Außerdem beruft er sich noch, was die Datierung über den Papiertyp angeht, auf Everett 1988, S.754, der dieses Datum bestätigt.

100. Am 2. Juli 1723 verpflichtet sich Vivaldi vertraglich dem Ospedale monatlich 2 Concerti abzuliefern, sowie die Proben und Aufführungen zu leiten. Vgl. Talbot 1998, S. 308.

101. Von einem weiteren Waisenhaus in Venedig, dem Ospedale dei Mendicanti, ist bekannt, dass es in seinem Instrumentarium im Jahre 1705 über 7 Violen verfügte, wenngleich sich diese in marodem Zustand befanden. Vgl. Talbot 2002a, S. 390.

zione di Dario folgende Stimmung für die sechs Saiten: D-G-c-e-a-d', die mit derjenigen der Bassgambe übereinstimmt. Die Gambe bildet bekannterweise eine ganze Instrumentenfamilie aus: vom Kontrabassregister bis hin zum Diskantinstrument sind alle Stimmlagen vertreten. Damit kann Vivaldi mit der *Viola all'inglese* wohl die Gambe gemeint haben, die er dann auch spielen und an der Piéta unterrichten konnte. Ob er allerdings ebenso Violoncello dort unterrichtete, geht aus keinem Dokument wirklich ersichtlich hervor. Im Jahre 1720 wird eine Stelle für eine Violoncellolehrkraft am Ospedale eingerichtet, die ein gewisser Antonio Vandini besetzte.¹⁰² Die Annahme Giazzottos,¹⁰³ bei Vandini und Vivaldi handle es sich um dieselbe Person, stellte sich als Irrtum heraus, da die Existenz dieses Cellisten verbürgt ist.¹⁰⁴ Genährt wird seine Vermutung wohl von der Tatsache sein, dass Vivaldi seinen Namen unter die Oper *Aristide* anagrammatisch mit *Lotavio Vandini* gesetzt hat.¹⁰⁵ Die Stelle wurde später von Bernardo Aliprandi fortgeführt. Eine Widerlegung allerdings, dass Vivaldi Cello unterrichtete, ist auch durch die Anstellung dieser Lehrer nicht gesichert. Sie könnten auch Vivaldi als Entlastung zur Seite gestellt worden sein, denn es gibt in den Concerti op.III solistische Cellopassagen, die einer gewissen Technik und Schulung auf dem Instrument bedürfen. Es muss daher von einem soliden Unterricht für die Mädchen an der Piéta schon vor 1710 ausgegangen werden. Als Zwischenergebnis kann man also festhalten, dass Vivaldi ganz sicher nicht mehr seit 1720, dem Einstellungsdatum von Antonio Vandini, Violoncello unterrichtete.

Der sich aufdrängende Verdacht, dass Vivaldi mehrere Streichinstrumente spielen und unterrichten konnte, erhärtet sich dadurch; doch ob er das Violoncello selbst spielte, ist damit nicht gesichert. Alle Anzeichen jedoch sprechen für Kenntnisse auf der Viola da Gamba; deshalb ist auch davon auszugehen, dass er die Grundkenntnisse des Violoncellspiels beherrscht haben mag. Inwieweit er allerdings dieses Instrument außerhalb des Unterrichtsrahmens am Ospedale pflegte, bleibt unklar.

102. Talbot 1998, S. 108.

103. Giazzotto 1973, S. 165f.

104. Das Auffinden einer Cellosonate von Antonio Vandini in der Bibliothèque nationale, die in keinem Falle mit den Sonaten Vivaldis vergleichbar ist, belegt, dass Vandini und Vivaldi zwei verschiedene Personen gewesen sind. Vgl. Talbot 1998, S. 109.

105. Siehe Talbot 1998, S. 109.

2. Zur Möglichkeit der Ausführung des Basso Continuo in den Cellosonaten Antonio Vivaldis

2.1. Unbezifferte Bassstimmen im 18. Jahrhundert

Die Cellosonaten Vivaldis sind uns im Manuskript unbeziffert überliefert. Das Ausbleiben der Bezifferung allein aber ist kein Beweis dafür, dass die Bassstimme nur *tasto solo*, also ohne Harmonien ausgeführt wurde. Vivaldi selbst setzte die Fähigkeit, unbezifferte Bässe auszuharmonisieren, als selbstverständlich voraus. Es gibt ein vielzitiertes Beispiel: das Violinkonzert in A-Dur RV 340, in welchem er selbst die Bezifferung vornimmt und mit fast schon beißendem Spott hinzufügt „*Per i coglioni*.“¹⁰⁶ Die Praxis, ohne Ziffern die Harmonien zu ergänzen, muss wohl in Italien schon länger Einzug gehalten haben, da schon Heinrich Schütz (1650) in seiner Vorrede zum 3. Teil der *Symphoniae Sacrae* mitteilt: „Die Italiener zum guten Theil pflegen heutigen Tages keine Numern sich dabey zu gebrauchen vorwendende [sic] daß erfahrene Organisten es nicht von nöthen hätten und ohne das dem Contrapunct gemäß wol mit einzuschlagen wüsten die Unerfahrenen aber die musikalische Concordantz oder Einstimmung doch nicht finden würden ob man ihnen gleich die ziffern [sic] darüber stellte.“¹⁰⁷

Notwendig für den Verzicht auf die Bezifferung ist die Notation der Oberstimme über der Bassstimme. So schreibt Heinichen: „Wir haben allbereit zu Anfange des vorigen Capitels gedacht, daß wenn wir von unbezifferten Generalbässen reden, wir nur diejenigen Cammer und Theatralischen Sachen verstehen, allwo nach überall hin eingeführten Gebrauch wenigstens die Vocal-oder Concertstimme zugleich über dem Basse geschrieben stehet.“¹⁰⁸

Dass es dazu natürlich notwendig ist, mit den Regeln der Satzkunst vertraut zu sein, setzt nicht nur Heinichen,¹⁰⁹ sondern auch seine zeitgenössischen Theoretiker voraus. Das alleinige Wissen um die richtige Begleitharmonie aber genügt auch nicht, denn viel wichtiger erscheint den Theoretikern, dass die Begleiter den Affekt des Stückes genau treffen und ihre Begleitung dem Satz, ja sogar den Phrasen gemäß anpassen. So fordert C. Ph. Em. Bach: „Ein Accompanist muss also jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der

106. Das Wort „*coglioni*“ sei wohlwollend mit „Dummköpfe“ übersetzt, es hat ursprünglich eine viel derbere Bedeutung. Vgl. Kolneder 1955, S. 83.

107. Zitiert in: Kolneder 1955, S. 84.

108. Heinichen 1728, Andere Abtheilung, Kapitel II, § 1.

109. Vgl. Heinichen 1728, Andere Abtheilung, Kapitel II, § 1.

gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. Er muss hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen...Ist aber keine Harmonie in den Mittelstimmen ausgesetzt, z.E. beym Solo, oder Trio, so wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicierenden eingerichtet, damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden."¹¹⁰

Diesem musikalischen Gespür und der Feinfühligkeit, die man auch mit Geschmack bezeichnen kann, wird ebenfalls von Francesco Gasparini, einem Kollegen Vivaldis am Ospedale della Piéta, gegenüber dem reinen Wissen der Satzkunst klar der Vorzug gegeben, wenn er schreibt: „...e finalmente per accompagnare non solo e necessario il possesso di tutte le buone regole del Contrapunto, ma un buon gusto, naturalezza, e franchezza di conoscer all' improvviso la qualita della Composizione."¹¹¹

Der Begleiter musste sich also bei der Ausführung eines unbezifferten Basses auf einem hohen musikalischen Niveau befinden und die Hauptstimme so gut kennen, dass er die beste zu ihr passende Begleitung ausführen konnte. Dass damit ein durchschnittlicher Begleiter, woraus sich wohl der Großteil der Käufer solcher Sonaten zusammensetzte, etwas überfordert gewesen sein mag, ist nicht von der Hand zu weisen. Deshalb wird wohl auch der Verleger selbst für seine Käufer die Bezifferung vorgenommen haben, die in Mitteleuropa zu Beginn des 18. Jahrhunderts immer noch die Regel und nicht die Ausnahme darstellte. Um die Mitte des Jahrhunderts begannen jedoch auch die Verleger dieser Tendenz, Bässe unbeziffert zu drucken, zu folgen, „zunächst in Frankreich und anschließend in Westdeutschland, etwas später im nördlichen Deutschland“.¹¹² Der konservative C. PH. Em. Bach prangert dies an: „Möchten doch auch die unbezifferten Bässe nach und nach rarer werden...“¹¹³ Überzeugt von der Tatsache, dass ein unbeziffertes Bass nur mangelhaft ausgeführt werden kann, fährt er fort: „Jeder Componist, welcher wünschet, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführt werde, muss auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muss sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, dass er an jedem Orte verstanden werden könnte. Hierzu gehöret vornehmlich mit eine richtige Bezifferung der Grundstimme.“¹¹⁴

Am Unwillen, der in Mitteleuropa der Unbezifferung entgegentrat, konnte auch Heini-

110. Bach 1762, Zweyter Theil, Kapitel 19.

111. Gasparini 1708, S. 14.

112. Oberdörffer 1939 S. 13.

113. Bach 1762, Zweyter Theil, Kapitel 35, 1.

114. Bach 1762, Zweyter Theil, Kapitel 35, 3.

chens Argumentation nichts ändern: „So darff man wahrhaftig kein grosses Hahnen-Geschrey machen von der Schwürigkeit solcher unbezifferten Bässe und von der Unmöglichkeit Regeln davon zu geben. Gewiß ist doch einmahl, daß ein rechtschaffener Accompagnist den Ambitum modorum verstehen, und dergleichen unbezifferte Cammer-und Theatralische Sachen accompagniren lernen muss...“¹¹⁵ Heinichen ist aber mit seiner Einstellung dazu eher die Ausnahme, denn Oberdörffer kommt in seiner Dissertation zu dem Schluss, dass die meisten Theoretiker des 18. Jahrhunderts die unbezifferten Bässe „nicht einmal für ratsam hielten.“¹¹⁶ So kann gesagt werden, dass Vivaldis unbezifferte Bässe durchaus seiner Schreibgewohnheit entsprachen, für den Gebrauch aber in Mitteleuropa vom Verleger beziffert wurden.

115. Heinichen 1728, Andere Abtheilung, Kapitel II, § 1,3.

116. Oberdörffer 1939, S. 14. In Anmerkung 12 werden dort die Ablehner des unbezifferten Basses genannt [Man beachte, dass sie alle aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und später stammen!]: G.A. Sorge, 1745/47; C.Ph.Em. Bach, 1762; G.M. Telemann, 1773; M: J. Fr. Wiedenburg 1775, Türk 1791, Kessel, 1791; Sulzer (Kirnberger) 1792, Schubart (erschienen 1808), A. Fr. Kollmann 1801, Koch Lexikon erschienen 1802, Vierling 1805/07. W. Westphal 1812.

2.2. Bedeutete ein unbezifferter Bass einen Verzicht auf das Harmonieinstrument?

Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, dass in Italien unbezifferte Bassstimmen durchaus üblich gewesen sind, da sie der Begleiter auszuführen wusste. Jedoch gibt es schon um 1700 Belege, welche die Generalbasspraxis nicht als durchweg zwingend ansehen.¹¹⁷ Auch entstehen Werke, die explizit auf den Generalbass verzichten. Es handelt sich einerseits um reine Duosonaten, andererseits um Einrichtungen von Triosonaten für Klavier allein. Auch geriet es in Mode, bei Triosonaten das Cembalo sowohl die Bassstimme wie auch die zweite Stimme oder die Prinzipalstimme spielen zu lassen.¹¹⁸ Die Oboe oder Violine spielte dann die verbleibende Stimme.¹¹⁹ In diesem Falle muss man dann davon ausgehen, dass das Cembalo eher zweistimmig spielte; eine dritte Stimme mag in der linken Hand, falls es die Bassstimme erlaubte, dazu erfunden worden sein. Dass aber auch Solosonaten mit Continuobegleitung in Klavierstücke verwandelt wurden, zeigt Couperin, der nur die schnellen Sätze aus Corellis Violinsonaten für das Cembalo passend fand.¹²⁰

Einige Komponisten brachten ihre Violinsonaten mit Bassbegleitung als explizite Duosonaten heraus und wiesen zugleich auf die Alternativaufführungsmöglichkeit mit Cembalo solo hin.¹²¹

Explizite Duos für 2 Celli gibt es z.B. von Jakob Klein, op.II. erschienen um 1700 im Druck bei Roger in Amsterdam.

Diese Stücke waren also von vornherein als Duos gedacht und bildeten eher die Ausnahme als die Regel.

117. So findet sich etwa bei de Brossard 1703 unter dem Stichwort Basso-Continuo (übersetzt): „Wir spielen ihn (den B.c.) eher einfach und ohne Bezifferung (=Harmonien) auf der Gambe oder der Bassgeige, zusammen mit dem Fagott...“

118. Vgl. Mielke- Gerdes 1998, Sp. 1577.

119. Als Beispiel diene J.S. Bachs Umarbeitung der Triosonate G-Dur (BWV 1039) in die Sonate für Viola da Gamba und Cembalo (1027), in welcher das Cembalo die 1. Violinstimme und die Bassstimme spielt, während die Viola da Gamba die 2.Stimme ausführt.

120. Vgl. Oberdörffer 1939, S. 7f.

121. E.F. dall'Abaco: *XII Sonate da camera à Violino e Violoncello overo Cembalo solo*, erschienen 1705/6 als op.I; G.Ph.Telemann: *Kleine Cammermusik bestehend aus 6 Partien, welche vor die Violine, Flute traverse, wie auch vors Clavier, besonders aber vor die Hautbois...verfertigt sind*.

2.3. Waren Vivaldis Cellosonaten als Celloduos gedacht?

C.Ph. Em. Bach gibt auf diese Frage eine treffende Antwort: „Einige lassen sich beym Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an guten Clavieristen, geschieht, so muss man sie entschuldigen; sonst aber gehen bei dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Bass gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie!...“¹²²

C.Ph. Em. Bach macht es also von der Eigenständigkeit des Basses abhängig. In den Fällen, in denen der Bass nur repetierende Achtel spielt und als reine Fundamentstimme fungiert, lehnt die Argumentation Bachs eine Ausführung ohne Harmonieinstrument ab. Dass es die Praxis einer Begleitung von Solisten auch durch Cellisten gab, ist vom Cellisten Giuseppe Jacchini bezeugt, dessen Begleiten zu damaliger Zeit sehr geschätzt war.¹²³ Berichtet wird immer wieder von Duos, in denen sich Violinvirtuosen von einem Cellovirtuosen begleiten ließen. Cowling bemerkt, dass es nirgends verbürgt ist, dass einmal 2 Cellovirtuosen zugleich öffentlich gespielt hätten.¹²⁴ Dieser Beleg widerlegt jedoch nicht die Möglichkeit einer solchen Besetzungspraxis in der Kammermusik.¹²⁵ So waren es scheinbar eher profitorientierte Gründe, welche die geschäftstüchtigen Verleger dazu brachten, über die Bassstimme zu schreiben: *Violone o Cembalo* anstatt *Violone é Cembalo*.¹²⁶ Damit erreichten sie auch Abnehmerkreise, die vielleicht keinen Tasteninstrumentenspieler zur Verfügung hatten. Dadurch bot sich ihnen ein größerer Absatzmarkt.

Die Sonatensammlungen für Violoncello und Basso Continuo opp. I, IV und V von Salvatore Lanzetti wurden später in London vom Verlag John Walsh als Duette für 2 Celli angepriesen. Nachdem die Existenz von Streichduos, besonders für Violine und Violoncello aber auch gleichzeitig die Praxis der unbezifferten Notation, die dennoch eine Ausharmonisierung forderte, aufgezeigt wurde, soll nun geklärt werden, ob die Sonaten mit einem Tasteninstrument zu begleiten sind, oder ob ein Basslinieninstrument ge-

122. Bach 1762, Vorrede, § 8.

123. Vatielli 1927, S. 141.

124. Cowling 1967, S. 296.

125. Einige Stücke könnten auch als Unterrichtsstücke von Lehrer und Schüler zur Übung gespielt worden sein.

126. „When the title of a work seems to indicate that the accompaniment of a string bass is intended as an alternative to that of a keyed instrument, we may fairly regard it as a concession to convenience, on the part of the composer, rather than as an indication of his wishes.“ Arnold 1961; S. 329.

nügt. In ihrer Dissertation kommt Cowling zu dem Ergebnis, dass knapp die Hälfte der 49 von ihr als Duos aufgelisteten Stücke eine Bezifferung trägt, woraus sie den Schluss zieht, dass die Begleitung für ein Tasteninstrument gedacht war. Eine Ausführung der Ziffern auf dem Cello hält sie für abwegig und kommt zu dem Schluss, dass sich hinter dem Duettbegriff nichts anderes als ein „synonym for a continuo sonata“¹²⁷ verbirgt. Einen Grund in der Namensgebung Duett sieht sie darin, dass sich die beiden Stimmen (Cello und Bassstimme) bisweilen kreuzen,¹²⁸ wodurch eine gewisse Gleichberechtigung der Stimmen entsteht.

Zunächst einmal kann ein Blick auf die Titulierung der Cellosonaten Vivaldis ausreichend Aufschluss geben: in keiner Quelle, weder im Druck, noch in den Handschriften ist explizit von einem Cembalo oder einer Orgel die Rede. Die Überschrift *col Basso* aber verrät eine Tendenz zur akkordischen Begleitung seitens des Komponisten. Semantisch gesehen drückt das italienische Wort *col* die Tatsache aus, dass ein Begleitinstrument lediglich mit dabei ist. Es deutet nichts auf eine Gleichgewichtung hin, wie das etwa mit einer Betitelung wie *per Violino é Violoncello* zum Ausdruck käme. Für ein explizites Duo hätte auch der Komponist das zweite Instrument näher und exakter bezeichnen müssen, z.B. *Per due Violoncelli* oder *Per Violoncello col Basso o Violoncello*.

Als gesichert gilt ebenso, dass in der Kammermusik das Wort *Basso* als *Basso Continuo* zu verstehen ist und nicht wie in den Orchesterpartituren den Kontrabass meint, wengleich die zusätzliche Ausführung der Basslinie auf einem Instrument in der Kontrabasslage neben dem Cembalo diese von der Prinzipalcellostimme deutlicher abzuheben hilft.

127. Cowling 1967, S. 294.

128. Vgl. Cowling 1967, S. 296.

2.4. Möglichkeiten der Begleitung durch ein Cello allein

Das folgende Beispiel Heinichens,¹²⁹ bei welchem mit latenter Polyphonie gearbeitet wird, sodass man 2 Stimmen zu hören glaubt, ist in seiner Ausführung auch auf dem Violoncello denkbar:



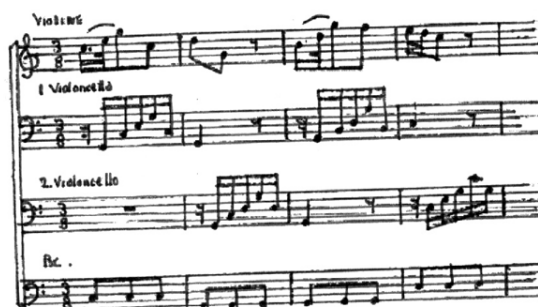
Die untere Zeile zeigt die Bassstimme, die obere die Ausführung.

Auch bei Tessarini findet sich im zweiten Satz von seinen *Trattenimenti à Violino e Basso* (1742) op.IV/4 in der Bassstimme folgendes:¹³⁰



Der F#-Dur Sextakkord auf dem *Ais* wird ebenso arpeggiert auszuführen sein. Es handelt sich hier um eine raum- und zeitsparende Notation.

Von Vivaldis Hand gibt es auch ein Beispiel für das Arpeggieren der Violoncelli: das Konzert für Violine und 2 Violoncelli in C-Dur RV 561 ist solch ein Beispiel dafür, wie im Grunde eine „ausgesetzte“ Bassstimme (in diesem Falle arpeggiert) konzertant dargestellt wird:¹³¹



Die Notwendigkeit durchgehend doppelgriffig zu spielen ergibt sich also keinesfalls im-

129. Heinichen 1728, Erste Abtheilung, Kap. VI, § 38.

130. Beispiel aus: Oberdörffer 1939, S. 35.

131. Beispiel aus: Kolneder 1955, S. 99.

mer zwingend. Dennoch ist ein solches Ausführen des Basso Continuo nicht einfach, da es dem Cellisten hohes musikalisches Niveau abverlangt, nämlich aus einem unbezifferten Bass solche Bassstimmen zu improvisieren. Dass der Begleiter aber neben diesem ganzen Wissen und Können auch über viel Musikalität verfügen muss, um die Begleitung passend zu gestalten und den Solisten nicht selbst durch zu große Virtuositäten zuzudecken, ist Grundvoraussetzung.

Bei aller sich bietenden Möglichkeit einer Ausführbarkeit auf dem Cello ist dennoch keine Aussage darüber zu machen, ob es auch in der Barockzeit so gehandhabt worden ist, oder nicht. Oberdörffer kommt zu dem Schluss: „selbst eine spezifische Violoncellfiguration sagt noch nichts darüber aus, ob das Violoncello hier allein begleiten soll, oder ob nur die Möglichkeit dazu berücksichtigt worden ist.“¹³²

Das bloße Ausführen der Basslinie ohne Harmonik ist für die Cellosonaten zu dürftig und allenfalls als Notbehelf anzusehen.¹³³

132. Oberdörffer 1939, S. 37.

133. Als nahezu seltsam mutet es an, dass bei der Betrachtung der Bassstimme von den Cellosonaten Vivaldis ein jeder die Ausführung des Basses nur durch ein Cello als viel zu dünn empfindet und auf ein Klavierinstrument zur Begleitung besteht. Beim häufig gespielten Duo für Fagott und Violoncello von W.A. Mozart (KV 292, entstanden 1772), in einer Zeit, in der unbezifferte Bässe verbreitet waren, fordert dies kaum jemand, wenngleich die Cellostimme Mozarts (also die Begleitstimme) auch nicht „selbständiger“ ist, als die in Vivaldis Werken! In seiner bei Bärenreiter verlegten Ausgabe von KV 292 hat Michael Töpel darauf hingewiesen, dass eine Ergänzung der Generalbassstimme sinnvoll ist und hat eine solche vorgenommen.

2.5. Denkbare Instrumente zur Verstärkung der Basslinie

a) Laute und Theorbe

Zupfinstrumente wie etwa die Laute oder der Chitarrone waren zwar im 17. Jahrhundert als Bassinstrumente in Gebrauch, besonders in der Kirche und in der Oper. Bei den Instrumenten aber wurde durch die klangstärkeren Violoncelli und Cembali der Rang abgelaufen und schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts war ihre Verbreitung eher selten.

In Venedig, der Stadt Vivaldis, empfiehlt zwar noch 1695 Gasparini in seinem op.I die Laute als Alternative zum Cembalo;¹³⁴ als er jedoch Theorben- oder Lautenspieler für die Kapelle an San Marco im Jahre 1714 zu verpflichten suchte, konnte er keine qualifizierten Bewerber dafür finden.¹³⁵ In seiner Satire *Il teatro alla Moda* (1723), in der kein Sänger oder Instrumentalist unveräppelt bleibt, schreibt Marcello nichts von einem Lautenisten oder Theorbisten. Man kann also daher davon ausgehen, dass in Venedig schon um 1700 diese beiden Instrumente außer Gebrauch waren. Auch in Vivaldis Schaffen werden sie eher selten gefordert: in der Kammermusik gibt es nur 2 Triosonaten für Laute, Violine und B.c. (in C-Dur, RV 82 und g-moll, RV 85), die dem Grafen Wrtby gewidmet sind, in der Konzertmusik bilden das Doppelkonzert für Laute und Viola d'amore in d-moll, RV 540 und das Tripelkonzert für 2 Violinen und Laute in D-Dur, RV 93 die einzigen Werke, in denen dieses Instrument verlangt wird. Der Chitarrone oder auch Theorbe genannt, kommt nur in einem Werk, RV 588, einem Konzert für mehrere Instrumente, gleich in doppelter Besetzung zum Einsatz.

Bezieht man diese wenigen Kompositionen auf Vivaldis Gesamtschaffen von über 750 Werken, so ergibt sich die Folgerung, dass es sich eher um Raritäten handelt und die Laute ein Instrument war, dessen Verwendung schon zu seiner Zeit eher eine Ausnahme, denn die Regel bildete. Von daher kann mit Sicherheit gesagt werden, dass Vivaldi nicht mit einer Continuoausführung mit einer Laute oder einem Chitarrone rechnete.

134. Vgl. Borgir 1987, S. 99. Ebenso bietet auch der Venezianer Giorgio Gentili in seinen Triosonaten op.V das Cembalo als Ersatz zur Erllaute an. Siehe Selfridge-Field 1994, S. 191.

135. Arnold 1969, S. 6.

b) Fagott

Das Ausführen der Basslinie dieser Sonaten einem Fagott anzuvertrauen wurde zwar von Vivaldi nirgends schriftlich verlangt, doch erscheint es allein schon von daher besonders reizvoll, da es sich klanglich vom Violoncello abhebt. Dennoch ist bei Vivaldi das Fagott explizit in der Continuogruppe eher selten anzutreffen. Dass es seinen festen Platz bei Vivaldi im Orchester hatte, stellt Kolneder in Frage;¹³⁶ er geht aber von einer Verwendung bei einem konzertierenden Holzblasinstrument davon aus (etwa bei einer Flöte oder Oboe). Auch führt er als Beispiel die erste Fassung des Flötenkonzerts *Il Gardellino* (op.X/3) an, das im Mittelsatz unvermittelt explizit ein Fagott verlangt. Dass das Fagott nur im Mittelsatz mitspielt und in den Ecksätzen schweigt, ist nicht anzunehmen. Man kann also davon ausgehen, dass Vivaldi das Fagott nur dann einsetzte, wenn als Solist ein Holzblasinstrument zu begleiten war. Eine Ausnahme bildet daher der erste Satz des Konzerts für Violoncello, Streicher und Basso Continuo e-moll (RV 409), in welchem die Solostellen des Cellos von einem Fagott begleitet werden. Dieses Beispiel macht eine Ausführung der Basslinie in den Cellosonaten Vivaldis wiederum denkbar. Auch vom Ambitus der Bassstimme her gesehen, liegt sie in einem für das Fagott ausführbaren Rahmen (C tiefster Ton).

c) Der Kontrabass

Die Besetzung mit einem Kontrabass zu befürworten oder zu verwerfen, ist rein aus historischer Perspektive etwas heikel: über den Namen Violone wurde schon viel diskutiert, ob es sich um einen Kontrabass oder ein Violoncello handelt. Selfridge-Field liefert folgende Erklärung für diese Unklarheit: „(1) From c.1550-1620, usually a double bass viol. The numbers of strings and tuning varied considerably. (2) From c. 1620 to 1690, probably a bass violin or bass viol used for accompaniment. In the former case it was tuned like the cello but its body dimensions were larger. (3) From c.1690, probably the double bass violin.“¹³⁷

Diese These wird durch ein historisches Dokument untermauert, denn die Besetzungsliste der Musiker für die Kapelle an San Marco dokumentiert für den 9. Dezember 1714 die Einstellung von Herrn Pietro Griffoni für den Violone und gleichzeitig von Herrn

136. Vgl. Kolneder 1955, S. 106.

137. Selfridge-Field 1994, S. 355.

Nadalin Bonamin für das Violoncello. Da beide Musiker am selben Tag eingestellt wurden und die Instrumente verschieden benannt sind, muss es sich bei dem *Violone* eindeutig um ein Kontrabassinstrument der Streicher gehandelt haben.¹³⁸ Daraus kann gefolgert werden, dass bei Vivaldi die Violonpartie mit einem Instrument in Kontrabasslage zu besetzen ist. Zwar trifft man nicht häufig auf eine explizite Forderung nach diesem Instrument, aber in seinem Fagottkonzert a-moll (RV 499) fordert er als Begleitinstrument für die Solostellen *Violone solo*. Betrachtet man aber das Gesamtwerk Vivaldis, so ist die Verwendung eines Kontrabasses in kleinen Besetzungen nicht anzutreffen.

Dass die Basstimme den Stimmumfang des Kontrabasses unterschreitet, ist kein Beweis gegen das Mitspielen des Kontrabasses. Talbot weist darauf hin, dass es Vivaldi entweder den Kopisten überließ, die Oktavierung für die Kontrabassinstrumente im Notentext vorzunehmen, oder den Bassisten selbst bei der Ausführung.¹³⁹ Ein nicht von der Hand zu weisendes Argument für die Verwendung eines Kontrabasses ist der tonräumliche Abstand¹⁴⁰ zwischen dem Soloinstrument und dem Basso Continuo, das somit der Gefahr der Stimmenkreuzung entgeht.

138. Allerdings scheint das nur für Venedig zu gelten, da die Triosonaten von Pietro Giuseppe Gaetano Boni für Violine, *Violone* e Cembalo als op.III gedruckt 1741 in Rom eher das Cello als den Kontrabass meinen. Siehe Zingler 1967, S. 97. Auch La Via vertritt diese Meinung: Vgl. La Via 1990, S. 172f.

139. Talbot 2002a, S. 386.

140. Kolneder 1955, S. 97.

2.6. Wie könnte nach Vivaldis Auffassung eine Continuostimme ausgeführt werden?

Dieser Frage muss man sich auch stellen, da sich Vivaldi in der Continuopraxis deutlich von seinen Zeitgenossen unterscheidet, denn in seinen Concerti geschieht es, dass er die ganze Basso Continuo Gruppe (Celli, Kontrabässe und Cembalo) stellenweise ausblendet, um die Basstimme von den Violinen und Violen spielen zu lassen.¹⁴¹ Der Grund dafür ist aber nicht in der Harmonik, sondern eher in der Klangfarbe zu suchen. Durch das Weglassen des Tasteninstrumentes erzeugt Vivaldi einen weiteren Kontrast zum Tutti bzw. hebt den Mittelsatz besser von den Ecksätzen ab. Wie aber sieht seine Vorstellung einer Realisierung des Basso Continuo in seiner Kammermusik aus?

Man muss sich zunächst deutlich vor Augen führen, dass die Italiener seinerzeit ein anderes Empfinden der Begleitung durch den Basso Continuo hatten, als die deutschen Komponisten jenseits der Alpen. Dies wurde schon allein in der Auffassung der Nicht-Bezifferung deutlich, welche die deutschen Meister für wünschenswert, die Italiener gar für überflüssig hielten. Von daher ist es nicht sehr sinnvoll, die Schriften Heinchens, Quantz, oder Em. Bachs heranzuziehen, um über Vivaldis Vorstellung von einer Continuoaussetzung genaue Aufschlüsse zu bekommen. Hilfreicher dürfte da die Cembaloschule von Francesco Gasparini *Pratico al Cimbalo* (1708) sein.

Von Vivaldi selbst gibt es nur spärliche Zeugnisse, wie er sich eine Ausharmonisierung vorgestellt hat, nämlich den Mittelsatz eines Konzerts für Violine und Orgel in d-moll, RV 541. Einige Takte daraus seien hier abgedruckt, um ein Bild zu vermitteln:¹⁴²

The image displays two systems of musical notation for Vivaldi's Concerto for Violin and Organ in D minor, RV 541. The first system, labeled 'Takt 13', shows a violin part on the top staff and a basso continuo part on the bottom staff. The second system, labeled 'Takt 16', shows the same parts with a 'fr' (forte) dynamic marking above the violin staff. The notation includes clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

141. Etwa im Konzert für 2 Oboen RV 534, Mittelsatz.

142. Abbildung entnommen aus: Kolneder 1955, S. 85f.

Deutlich wird, dass Vivaldis Vorstellung von denen seiner Kollegen jenseits der Alpen in mehrerlei Hinsicht abweicht: die rechte Hand greift akkordisch eher plump, von einem Eigenleben der Mittelstimmen oder von ihrer Sanglichkeit kann man nicht sprechen. Die offenkundigen Verletzungen des Parallelenverbots (Takt 12, Bassstimme und Unterstimme der rechten Hand) möge man nicht so streng sehen.¹⁴³ Noch augenscheinlicher aber ist, wie auch schon Kolneder schreibt, dass sich die Akkorde lagen-technisch gesehen auf derselben Ebene bewegen wie die Solostimme, wovon die deutschen Theoretiker absolut abraten und die Begleitung unter der Solostimme geführt wissen wollen.¹⁴⁴ Es wäre allerdings ein Fehler anzunehmen, der Organist hätte diesen Satz so gespielt, wie er notiert ist. In der Barockzeit galt der geschriebene Notentext, sei es Solostimme in einem Adagio oder eine angedeutete Begleitung, nicht wie in der Romantik als dogmatische Vorlage, sondern als eine Vorlage, bei welcher Verzierungen und Ausschmückungen seitens des Spielers erwartet wurden. So kann man sicherlich damit rechnen, dass der Organist die Imitationsmöglichkeiten in Takt 1 und 2 wahrgenommen hat, dass er die Akkorde vielleicht arpeggiert hat und Stimmen zugunsten der Klanglichkeit zugefügt oder weggelassen haben mag. Geht man aber nur von einer Vorlage aus, dürfte es schwierig werden, eine genaue Realisierung wie sie Vivaldi vorschwebte, zu rekonstruieren. Im Mittelsatz des Konzerts für Violine und 2 Cembali C-Dur (RV 555), zeigt er anfangs deutlich an, dass er Arpeggien wünscht:¹⁴⁵

The image shows a musical score for the beginning of Vivaldi's Concerto for Violin and Two Harpsichords in C major, RV 555. It consists of four staves. The top staff is for the Violin Solo, the second staff is for the First Cembalo (Primo Cem.), and the bottom two staves are for the Second Cembalo (2º Cem.). The music is in C major and 3/4 time. The violin part starts with a simple melody, while the harpsichord parts play a rhythmic accompaniment with arpeggiated chords.

-
143. So schreibt doch einer der Gründungsväter des Basso Continuo, Ludovico Viadana, in seinem Traktat, erschienen 1602: „Nono. Che son sar-mai in obligato la Partitura guardasi da due quinte ne da due ottaue; ma si bene le parti che si cantano con le voci.“ Zitiert in Schneider 1918, S.8.
144. Diese Forderung aber stellt schon Viadana in der eben erwähnten Vorrede auf: „Duodecimo. Che quando si uorr; Cantare un Concerto -voce pari, non sonar· mai l' Organista nell' acuto & all' alta, l' Organista non Sonar· mai nel graue, se non alle Cadenze per ottaua; perche all' hora rende vaghezza.“ Zitiert in Schneider 1918, S. 9.
145. Beispiel entnommen aus: Kolneder 1955, S. 87.

Ab Takt 2 wechselt Vivaldi zur wesentlich zeitsparenderen Notation, die er aber sicher weiterhin wie in Takt 1 ausgeführt wissen will.¹⁴⁶



Möglich und denkbar wären auch zwei- oder dreistimmige Begleitungen. Schon Praetorius formuliert die Faustregel, vielstimmige Sachen möglichst vollgriffig, hingegen Stücke für 2 oder 3 Stimmen mit weniger Stimmen zu begleiten, damit die Solisten nicht verdeckt werden.¹⁴⁷ Auch Friedrich Erhard Niedt¹⁴⁸ erlaubt bisweilen nur eine Terz oder Sexte zum Basse dazuzugreifen. In seiner Satire *Il teatro alla moda* erwähnt Benedetto Marcello eine solche dünnstimmige Begleitung.¹⁴⁹ Allerdings scheint hier mehr das Unvermögen seitens des Cembalisten, eine richtige Begleitung zu erstellen angeprangert zu werden, als Vivaldis gewünschte Begleitung für Opernarien widerzuspiegeln. Die vorliegenden Textstellen konnten deutlich aufzeigen, dass der Generalbasspart bei Vivaldi nicht unbedingt immer als vierstimmiger akkordischer Satz zu schreiben ist.

146. Beispiel entnommen aus: Kolneder 1955, S. 88.

147. Praetorius 1619, Kapitel VI, Abschnitt über die Orgel, Anhang.

148. Niedt 1700 Kapitel VIII, § 6.

149. Dort heißt es: „Der zweite Cembalist[...] wird sich vom dritten vertreten lassen, der meistens nur den Sopranschlüssel lesen kann, sich um die Genralbassbezeichnung nicht kümmert, ausschließlich in Sexten begleitet und dem Dirigenten nicht folgt.“ Zitiert in Stegemann 2002, S. 71.

2.7. Zusammenfassung

Die handschriftliche Überlieferung lässt in unserem Falle nicht auf eine Begleitung ohne ein Harmonieinstrument schließen, dafür ist streckenweise die Bassstimme satztechnisch zu dürftig, um ohne harmonischen Überbau auszukommen. Eine Ausführung der Bassstimme auf dem Violoncello allein ist nur dann vertretbar, wenn das Cello wie beschrieben die Bassstimme aussetzt. Ansonsten ist, wie es auch schon Em. Bach schreibt, die Idealbesetzung Cembalo (oder Orgel) + Cello II. In Frage gestellt werden müssen allerdings diejenigen Ausgaben, die einen vierstimmigen plumpen akkordischen Satz vorschreiben. Denn Vivaldi konnte sich, wie aufgezeigt wurde, auch ein dünnstimmiges Akkompagnement vorstellen oder fand ein Arpeggio stellenweise reizvoller als simultane Akkorde. Es muss, wie auch alle Generalbassschulen immer wieder fordern, dem guten Geschmack des Begleiters anvertraut sein, wie er begleitet, um den Absichten des Komponisten weitestgehend gerecht zu werden.

3. Möglichkeiten und Grenzen der Werkdatierung bei Vivaldi

3.1. Allgemeine Darlegung der Problematik

Paul Everett, einer der Experten der Datierung der Werke Vivaldis, bringt die Problematik der Datierungsversuche bei diesem Komponisten kurz und prägnant auf den Punkt: „A problem...is the lack of chronological perspective which might govern the study of stylistic factors and generally inform the appraisal and performance of his work.“¹⁵⁰ Auch Karl Heller nennt ein fundamentales Hauptproblem: „Während die Bachforschung sich...auf eine erhebliche Zahl original datierter Manuskripte stützen konnte, fehlen unter den Dresdner Beständen [ebenso in der Schlossbibliothek zu Wiesentheid]...datierte Manuskripte fast gänzlich; desgleichen entfällt die Möglichkeit, Handschriften auf Grund der Kenntnis bestimmter Aufführungsanlässe und -termine zu datieren.“¹⁵¹

Damit werden schon von vornherein die beiden großen Datierungsmethoden, nämlich auf der einen Seite die stilistische Analyse, auf der anderen Seite die Untersuchung von Papiertyp und Schreiber, relativiert. Im folgenden soll gezeigt werden, inwieweit diese Methoden bei den hier betrachteten Werken helfen können und wo sie keine Hilfe zu bieten vermögen.

3.2. Die stilistische Analyse als Datierungshilfe

Diese Methode ist bei Vivaldi nicht sehr vielversprechend, denn „his music commonly exhibits uniformity in structural, tonic and harmonic procedures, and the subtle ways in which his compositional method changed over years are unlikely to be appreciated until a chronology of works is defined.“¹⁵² Dennoch bleibt das Problem bestehen, dass Vivaldi im Gegensatz etwa zu Händel oder Bach, keine charakteristischen Stilphasen ausprägte. Freilich können wir die Werke op.I und op.II als klare Frühwerke definieren, keinesfalls aber in dem Sinne, dass in ihnen noch Unreife steckte, sondern vielmehr, dass sie einfach frühe Werke des Komponisten waren, mit denen er 1705 bzw. 1708 auf dem öffentlichen Musikmarkt auf sich aufmerksam machte. Wohl waren diese Sammlungen von Trio- bzw. Solosonaten äußerlich von Corelli beeinflusst,¹⁵³

„...man sollte aber eher die hervorragenden Bässe betonen, durch die sich V[ivaldi].

150. Everett 1990b, S. 248.

151. Heller 1971, S. 14.

152. Everett 1988, S. 730.

153. Den Abschluss der Triosonaten op.I bildet ein Variationenzyklus über das Thema *La Follia* das auch schon von Corelli in op.V (1705) behandelt wurde, allerdings für Solovioline.

von Anfang an von Corelli unterscheidet.“¹⁵⁴ In Vivaldis op.II tritt die Bassstimme so häufig mit der Solovioline in den Dialog, wie man es bei Corelli nicht findet.

Ob Vivaldi nicht aber schon vorher (vor 1705) Werke verfasst hatte, die mehr waren als Studienwerke, ist nicht sicher, aber sehr wahrscheinlich, denn Vivaldi war beim Erscheinen von op.I immerhin schon 27 Jahre alt. Auch Kolneder macht darauf aufmerksam, dass allein aus op.I deutlich wird, dass dieser Sammlung mehrere Studienwerke vorausgegangen sein müssen.¹⁵⁵

In den Sonaten op.V (1716), die von Vivaldi als Fortsetzung von op.II verstanden wurden, weshalb er sie mit den Nummern 13 bis 16 versah, finden sich dennoch grundsätzliche Unterschiede zu op.II. Die Bassstimme scheint bei weitem nicht mehr der Violinstimme so ebenbürtig und ist ohne eine Ausführung auf einem Harmonieinstrument nicht mehr denkbar. Die Bässe der Cellosonaten kommen allesamt eher denen von op.V als denen von op.II nahe, sodass man allein schon daraus folgern kann, dass sie um oder nach 1716 entstanden sein könnten.

Ab Mitte der zwanziger Jahre finden sich stilistische Neuerungen, die den Komponisten durch den Einfluss der Neapolitaner (etwa Scarlatti) geprägt haben. Zum einen die Tendenz zum „singenden Allegro“, des weiteren die häufigere Verwendung von Synkopen, Appoggiaturen oder Lombardrhythmen und die Verkümmern des Basses bis hin zum „Trommelbass.“¹⁵⁶

154. Kolneder 1984, S. 192.

155. Kolneder 1984, S. 192.

156. Vgl. Fertoni 1998, S. 85f.

3.3. Datierung über Selbstanleihen (Self-borrowings)

Zunächst soll eine Tabelle parallele Passagen oder Inzipits von Werken, die mit Material aus den Cellosonaten ähnlich oder identisch sind, präsentieren.¹⁵⁷

Verwendung in den Cellosonaten	Parallele
Chromatische Skala in RV 39/4, T.31-33.	Kammerkonzert RV 103/3. Kammerkonzert RV 104/4. Violinkonzert RV 142/2. Violinkonzert RV 240/1.
Thema von RV 40/1.	Cellokonzert RV 401/1. Violinkonzert 189/3.
Thema von RV 40/2 Hauptthema.	Hauptthema Violinsonate RV 7 und RV 7a.
RV 42/4.	RV 756 Finalsatz.
RV 43/3 Hauptthema.	Hauptthema Violinsonate RV 5/1.
RV 44/2 Takte 5 bis7.	Findet sich auch in Fagottkonzert RV 503.
RV 44/4 Hauptthema.	Ähnlich dem Hauptthema vom Streicherkonzert RV 120/1.
RV 47/ 2 Takte 1-10.	Mollvariante dieser Takte in e-moll in Violinsonate RV 17a/2.
RV 47/4 Takte 5-8.	Phrase identisch mit einer Passage der Arie <i>Nel profondo cieco mundo</i> aus der Oper <i>Orlando furioso</i> RV 728, Akt 1, Szene 1.

157. Entnommen aus Hoffmann 2003, S. 32f. unter Berufung auf Sardelli im Druck. Lediglich die „Entdeckung“ der Parallele von RV 42 ist dort nicht verzeichnet.

Diese Methode ist bei Vivaldi auch nur sehr bedingt geeignet weiterführende Aussagen zu machen. Allein aus Unsicherheit darüber, welche der verglichenen Quellen nun als Vorlage diente, kann ein Anspruch auf eine verlässliche Folgerung für die Datierung nicht immer unternommen werden.

Als ein Beispiel sei der Beginn des ersten Satzes der e-moll Sonate (RV 40/1) genannt: er erinnert an den Beginn des Cellokonzerts RV 401. Stilistische Argumente, wie etwa das Fehlen der thematischen Reprise, ordnen dem Satz eine Entstehungszeit vor 1720 zu. Das Kompositionsdatum des Cellokonzertes RV 401 aber gibt Kotsoni-Brown mit etwa 1730 an.¹⁵⁸ Damit kann dieses Konzert nicht als Vorlage für die e-moll Sonate gedient haben. Ob allerdings der Sonatenbeginn dem Concerto als Vorlage diente, ist kritisch zu hinterfragen, denn man kann wohl auch die Argumentation vorbringen, dass sich einfach gewisse Tonfolgen aufgrund der barocken Formelhaftigkeit in Rhythmik und Melos eher zufällig wiederholen. Gerade am Beispiel dieses Satzbeginns kann dies deutlich gezeigt werden. Wie in der Analyse der Sonate schon dargestellt wird, entspricht dieser Anfang auch demjenigen von Correttes Sonate für Cello op.XX/2. Ob Corrette sich an Vivaldi anlehnte, kann nicht gesagt werden. Ein vertrautes Beispiel für Übereinstimmung zweier Melodien aus der Cello- und Gambenliteratur ist eine Passage, die sich sowohl in Beethovens Cellosonate op. 69, Satz 1 Takt 125ff. findet, (Man denke sich die Vorzeichen von A-Dur):



als auch in J.S. Bachs Johannespassion. Man vergleiche sie mit dem Gambenthema der Arie *Es ist vollbracht* aus Johann Sebastian Bachs Johannespassion BWV 245/ 58.



Es geht nicht nur darum, dass beide Melodien vom Melos her kongruent sind und sich Beethovens Melodie auch so textieren ließe, wie die Arie. Die Melodie hat in beiden Fällen denselben schmerzlichen Charakter, obwohl sie in verschiedene Kontexte eingebettet ist.

Doch diese Kuriosität interessiert hier nicht so sehr. Es geht vielmehr darum, paralle-

158. Kotsoni-Brown 2000, S. 242.

lem Auftreten von Melodien oder Passagen nicht zu viel Bedeutung beizumessen. Denn man darf nicht vergessen, dass Vivaldi, ähnlich wie Georg Philipp Telemann, oftmals als „Vielschreiber“ angesehen wurde. Umso weniger Hoffnung auf Rückschlüsse dürfte man sich gerade bei einem solchen Komponisten machen, wenn Parallelen entdeckt werden.

Anders dagegen dürfte es sich bei größeren Parallelen verhalten, die einen deutlichen Bezug zueinander nicht leugnen lassen, wie etwa RV 43/3 zu RV 5/1 oder RV 47/2 zu 17a/2 oder RV 42/4 zu RV 756/4. Hier zeigt sich, wie die Analyse darlegt, dass die Sonaten aus Dresden (RV 5 und RV 7) als Vorlagen dienten, während wiederum RV 47/2 als Vorlage für den Satz aus der Manchesterviolinsonate zu sehen ist.

3.4. Die Datierung über das Wasserzeichen

Das Wasserzeichen kann nur beschränkt eine Aussage über den Zeitpunkt der Komposition ermöglichen. Wenn es sich zum Beispiel nicht um Autografen handelt, sondern um Kopien, so können diese auch längere Zeit nach dem Original entstanden sein. Da Vivaldi als geschäftstüchtiger Komponist darauf bedacht war, seine Werke lukrativ zu verkaufen, kann man davon ausgehen, dass er über Jahre hinweg die Originale im Besitz hatte und auf Nachfrage hin, sogar Jahre nach der Entstehung der Musikstücke Abschriften fertigen ließ. Voraussetzungen dafür waren: Papier in umfangreicher Menge, das er wohl aus der Stadt und ihrer Umgebung bezog und, falls er nicht selbst abschrieb, Kopisten.

Dabei bevorzugte er vor allem Papier im Querformat, mit 10 Zeilen liniert, in Quartfoliogröße.¹⁵⁹ Die meisten Handschriften tragen ein Wasserzeichen, das aus 3 Halbmonden (Tre mezze lune = TML) besteht. Diese Wasserzeichen verwendeten in leichten Varianten die Papiermühlen Veneziens.¹⁶⁰ Die Wasserzeichen können uns somit der venezianischen Provenienz der Abschrift versichern, nicht aber ihres Beschreibdatums:¹⁶¹ „...because any type may have remained in production for many years, the incidence of papers serves only as a general guide to the documents' chronology and fails to demonstrate the contemporaneity of two or more sources.“¹⁶² Mit anderen Worten bedeutet dies: findet sich nun ein datiertes Manuskript, so darf daraus nicht gefolgert werden, dass ein anderes Manuskript, das genau dasselbe Wasserzeichen trägt, auch zu dem Zeitpunkt wie das datierte Manuskript beschrieben wurde. Dies kann der Fall sein, dennoch ist es aber möglich, dass das Papier zu einem früheren oder späteren Zeitpunkt erworben wurde.

Nach der Untersuchung der Turiner Manuskripte kam Everett zu dem Ergebnis, dass Vivaldi die eine Papiersorte häufiger, die andere seltener verwendet haben muss. Dies verleitet ihn zur Schlussfolgerung, dass der Meister die häufig verwendeten Papierbögen auch über einen längeren Zeitpunkt verwendet haben kann, er sich jedoch von dem seltener verwendeten Papier nur vereinzelt einen Stapel beschafft haben mag.¹⁶³

159. Siehe Everett 1990b, S. 252.

160. In den Turiner Manuskripten finden sich über 53 verschiedene Wasserzeichen vom Typ TML. Siehe Everett 1988, S. 738.

161. Ein Beispiel etwa ist das Lilienwasserzeichen, das auf dem Wiesentheider Manuskript der a-moll Sonate (D-WD 532) zu finden ist. Es gibt - um es jetzt schon vorwegzunehmen - darüber Auskunft, dass die Abschrift in Rom nach 1730 entstanden sein muss.

162. Everett 1990b, S. 252.

163. Everett 1988, S. 739.

Bei letzterem Papiertyp wäre ein Vergleich etwa mit datierten Quellen desselben Papiers durchaus aufschlussreich. Daher ist das Primärziel der Wasserzeichenforschung dieser Arbeit, diese mit dem Katalog von Everett zu vergleichen, von denen ein Teil in Kotsoni-Browns Dissertation abgedruckt ist. Danach könnte eine Datierung über das Wasserzeichen vorgenommen werden.

3.5. Datierung vermittelt Schreiber und Schrift

Autografe finden sich bei den Cellosonaten keine. Lediglich bei den Sonaten aus Neapel schrieb der Komponist die Satzbezeichnungen und die Titel, sowie die ersten Takte des ersten Satzes der a-moll Sonate. Damit sind uns wenige Spuren seines Duktus zum Zeitpunkt dieser Abschrift erhalten. Zwar kann man davon ausgehen, dass sich die Handschrift eines Menschen im Laufe seines Lebens ändert, dass dies aber gerade bei den formelartigen Satzbezeichnungen zu beobachten sein könnte, erscheint weniger plausibel.

Man wird sich wohl eher der Untersuchung der Schreiber zuwenden müssen.

Bei dieser Methode versucht man zunächst zu ermitteln, welche Manuskripte von welchem Schreiber (innerhalb einer Bibliothek, Sammlung etc.) geschrieben wurden. Diesem Duktus weist man verschiedene Bezeichnungen zu: Hand A, B usw. Kennt man nun den Schreiber aufgrund von archivalischen Quellen (wie etwa Besoldungslisten, Rechnungen, etc.) so kann man über seinen Wirkungszeitraum Auskunft bekommen und den Zeitraum der Kopie eingrenzen.

3.6. Die Datierung über die Titel Vivaldis

Hilfreich für die Datierungen könnten mehrere Titel sein, die dem Meister in seiner Schaffenszeit verliehen wurden. Der erste ist der klerikale Titel *Don*, meist mit einem unscheinbaren *D.* abgekürzt, den der Komponist seit seiner Priesterweihe am 24. März 1703 führen durfte. Alle Werke also, in denen Vivaldi als *Don* bezeichnet wurde, müssen nach dieser Zeit entstanden sein. Aufgrund seiner Stellung am *Ospedale della Pié-tà*, einem Waisenhaus, in dem er auf Empfehlung von Francesco Gasparini im September 1703 zum Violinlehrer berufen wurde, führte er ab diesem Zeitpunkt den Titel: *Musico di Violino, Professore Veneto*.

Nur 3 Jahre später wird er auf dem Titelblatt von op.II als *Maestro de' Concerti del Pio Ospedale* bezeichnet. Wenngleich seine Wirkungszeitspanne an dieser Institution immer mit 1703-1740 angegeben wird, so macht Kolneder darauf aufmerksam, dass es einige kurze Phasen gab, in denen Vivaldi nicht an dieser Anstalt seinen Dienst versah. Sowohl in den Jahren 1709-1711, als auch von 1717-1723, schweigen sich die Bücher über seinen Namen aus. Seine Wiedereinstellung erfolgt am 2.7.1723, von 1729-1733 fehlen die Buchseiten, in denen wohl eine Trennung Vivaldis vom Ospedale vermerkt sein muss, da er am 5.8.1735 sein Dienstverhältnis bis zu seinem Umzug nach Wien im Jahre 1740 erneuert. Die Biografien betonen immer wieder, dass die Verbindung zum Ospedale stets locker gehandhabt wurde und dass er seiner Verpflichtung, 2 Concerti monatlich abzuliefern, dadurch nachkam, dass er ihnen die Partituren zuschickte. So kam es, dass er selbst noch in op.XII als *Maestro de' Concerti* tituliert wurde. In den Jahren 1718-1720 fungierte er als *Maestro di capella da camera* in Diensten des Prinzen Philipp von Hessen-Darmstadt,¹⁶⁴ dessen Residenz in Mantua gewesen ist. Doch noch 1725 wird auf dem Drucktitel von op.VIII (mit den berühmten 4 Jahreszeiten) erwähnt: ...e *Maestro di Capella di S.A.S. Il Signor Principe Filippo Langravio d'Hassia Darmistath*. Diesen Titel behält Vivaldi auf allen von ihm autorisierten Drucksammlungen.¹⁶⁵

164. Siehe Everett 1990b, S. 249.

165. Also bis einschließlich op.XII. Dass das op.XIII und die oft als op.XIV gezählten Cellosonaten nicht von Vivaldi zum Druck gegeben wurden, soll an späterer Stelle gezeigt werden.

3.7. Die Schwierigkeiten der Datierung bei den vorliegenden Sonaten

Die oben genannten Möglichkeiten der Datierung sind hier nur sehr beschränkt anwendbar.

Als erstes Problem erweist sich, dass wir bei den Cellosonaten nur ein kleines Teilautograf besitzen, wodurch von vornherein alle Chronologien nur sehr eingeschränkt aussagefähig sind. Die Möglichkeit, etwa über Randnotizen und Nummerierungen seitens des Komponisten etwas in Erfahrung zu bringen, entfallen damit. Die Datierung über den Schreiber, also den Kopisten ist mühsamer und nur dann von Erfolg gekrönt, wenn man über den Schreiber hinreichende Informationen besitzt. Erschwerend kommt hinzu, dass das Kopierdatum nicht mit dem Kompositionsdatum zusammenfallen kann. Eine Sonate kann wesentlich später kopiert worden sein, als sie entstanden ist.

Auch muss eine Datierhilfe mittels ausführlicher Satzbezeichnungen (z.B. Allegro non molto), wie sie bei Vivaldi ab Mitte der zwanziger Jahre zu beobachten sind, auch hier entfallen, da solch eine Satzbezeichnung nur einmal vorkommt (Sonate RV 44). Auch hilft die Datierung über die Taktvorzeichnung 3 anstelle $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ hier nicht weiter, da die Taktvorzeichnungen nicht autograf sind. Der einzige dienliche Hinweis aus dieser Handschriftenchronologie des Komponisten ist die Unterzeichnung der neapolitanischen Sonaten mit dem Wort *Fine*, das in die Zeit nach 1730 weist.¹⁶⁶

Auch die Datierung über das Wasserzeichen birgt Schwierigkeiten in sich. Nicht alle Wasserzeichen, die bei Vivaldi vorkommen, finden sich in Katalogwerken, wie etwa diejenigen aus Wiesentheid. Für eines jedoch ist es tauglich: man kann aufgrund des Zeichens die Provenienz Venezien, bzw. im Falle von D-WD 532 Rom definitiv damit bestimmen.

166. Ausführliches dazu findet sich im Kapitel über die Bestände aus Neapel.

4. Die Quellenlage der Cellosonaten Vivaldis

Bevor die Manuskriptquellen der Cellosonaten Vivaldis im einzelnen untersucht werden, möge eine Tabelle eine Übersicht über die verschiedenen Quellen geben:¹⁶⁷

RV Nr.	Tonart	Ort	Sigel	Bemerkungen
38	d-moll	-	-	verschollen.
deest	A-Dur	D-WD	781	Vivaldi unterschoben.
39	Es-Dur	I-Nc	11190	
40	e-moll	F-Pn	Vm ⁷ 6310/5	im Druck erschienen.
41	F-Dur	F-Pn	Vm ⁷ 6310/2	im Druck erschienen.
42	g-moll	D-WD	783	
43	a-moll	F-Pn	Vm ⁷ 6310/3	im Druck erschienen.
44	a-moll	D-WD I-Nc	532 11189	
45	B-Dur	F-Pn	Vm ⁷ 6310/4	im Druck erschienen.
46	B-Dur	D-WD F-Pn	782 Vm ⁷ 6310/6	im Druck erschienen.
47	B-Dur	I-Nc F-Pn	11188 Vm ⁷ 6310/1	im Druck erschienen.

Aus der Tabelle geht deutlich hervor, dass es Konkordanzen mit anderen Überlieferungen gibt, so etwa Wiesentheid und Paris: RV 46, Wiesentheid und Neapel: RV 44, Neapel und Paris weisen beide RV 47 auf. Das Wissen um diese Parallelüberlieferung ist einem Punkt besonders hilfreich: es handelt sich nämlich bei der Sammlung in Neapel um ein Teilautograf, dessen Abschrift der Komponist überwachte.¹⁶⁸ Damit gelten also die Sonaten RV 47, RV 39 und RV 44 sicher als Werke Vivaldis. Da nun die beiden anderen Überlieferungsorte, Paris und Wiesentheid, ebenfalls eine Sonate mit der Quelle aus Neapel gemeinsam haben, kann zumindest auch für die Werke dort der Anspruch der Autorschaft Vivaldis für diese Sonaten aufrecht erhalten werden.

167. Die Druckausgabe bleibt hier unerwähnt. Es handelt sich um die Werke, die ebenfalls in Paris im Manuskript überliefert sind. Es wird später gezeigt werden, dass die Druckausgabe einige Veränderungen gegenüber der Manuskriptversion aufweist.

Die in der Spalte *Ort* verwendeten Kürzel geben folgende Standorte an:

F-Pn: Paris, Bibliothèque nationale,

D-WD: Schlossbibliothek Wiesentheid (bei Kitzingen, Unterfranken),

I-Nc: Konservatoriumsbibliothek San Pietro a Majella in Neapel.

168. Siehe das Kapitel über die Bestände aus Neapel in dieser Arbeit.

4.1. Die Cellosonaten Vivaldis aus der Schlossbibliothek zu Wiesentheid

In der Musikaliensammlung der Grafen Schönborn-Wiesentheid finden sich unter den 149 Drucken und 500 Handschriften¹⁶⁹ etwa 110 Sonaten und ebenso viele Konzerte für das Violoncello.¹⁷⁰ Diese einzigartige Sammlung auf deutschem Boden ist vor allem der Liebe des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid (1677-1754) zur Musik und zu seinem Instrument, dem Violoncello, zu verdanken.¹⁷¹ Von Vivaldi finden sich folgende Instrumentalwerke:¹⁷²

RV	Besetzung	Tonart	Bemerkungen
402	Vc + O ^a	c-moll	
405	Vc + O	d-moll	
407	Vc + O	d-moll	
415	Vc + O	G-Dur	Vivaldi unterschoben.
416	Vc + O	g-moll	
420	Vc + O	a-moll	
422	Vc + O	a-moll	auch in Dresden überliefert.
423	Vc + O	B-Dur	
deest	Ob. + O		
259	V + O	Es-Dur	identisch mit op.VI/2.
547	Vc; V + O	B-Dur	

a. O steht für den Orchesterapparat bestehend aus Streichern und Cembalo.

RV	Besetzung	Tonart	Bemerkungen
42	Vc + B.c.	g-moll	
44	Vc + B.c.	a-moll	Konkordanz: I-Nc 11189.
46	Vc + B.c.	B-Dur	Konkordanz F-Pn Vm ⁷ 6310/6.
24	V + B.c.	G-Dur	unecht? (Vgl. Talbot 1998, S. 315).
60	2V + B.c.	C-Dur	unecht? (Vgl. Talbot 1998, S.315).

169. Zobeley 1967, S. XIII, linke Spalte.

170. Zobeley 1967, S. XIII, rechte Spalte.

171. Doch nicht nur er allein, sondern weitere Verwandte des Grafen trugen zu dieser Sammlung bei. Die Beschaffung der Cellowerke aber ist Rudolf Franz Erwein zuzuschreiben.

172. Vgl. Heller 1971, S. 178f.

Dennoch muss man bei der Untersuchung der Wiesentheider Bestände stets im Auge behalten, dass der Graf bis ins hohe Alter Musik für sein Instrument erworben hat.¹⁷³ Dies erschwert es, die Jahre genauer festzulegen, in welchen er Musik von Vivaldi erwarb.

Da alle Handschriften der Cellosonaten Vivaldis Kopien sind und nicht dem Grafen gewidmet waren, muss man in Betracht ziehen, dass die Abschriften Monate oder Jahre später entstanden sein könnten, als ihre Vorlagen. Damit liefern die Sonaten aus Wiesentheid allenfalls einen Terminus ante quem, der dennoch im Vergleich mit den anderen Überlieferungen eine wichtige Rolle spielen kann.

Bevor aber eine nähere Betrachtung des Notenpapiers und der Schrift erfolgt, soll kurz einleitend die Musikpflege des Grafen Rudolf Franz Erwein zu Schönborn-Wiesentheid im Hinblick auf sein Cello und Vivaldi geschildert werden.

173. Das letzte datierte Werk in dieser Sammlung ist ein Violoncellokonzert von Fortunato Chelleri aus dem Jahre 1742. Vgl. Lindgren 1997, S. 273.

4.1.1. Die Musikpflege des Grafen Rudolf Franz Erwein

Auf seiner Italienreise im Jahre 1694 erwarb der Graf zahlreiche Drucke, vor allem Triosonaten, wie etwa von Corelli und Vitali. Dass er damals auch sein Cello dabei mitführte, geht aus einer Rechnungsnotiz hervor.¹⁷⁴ Im Jahre 1696 erreichte der Graf Bologna und kaufte auch dort zunächst Triosonaten.¹⁷⁵ Dennoch muss man davon ausgehen, dass er in dieser Stadt, die geradezu eine Wiege der Sololiteratur für Violoncellomusik darstellte, die Möglichkeiten des solistischen Musizierens auf dem Violoncello gehört und gesehen haben mag, denn gute 10 Jahre zuvor brachten sowohl Domenico Galli,¹⁷⁶ als auch als Domenico Gabrielli¹⁷⁷ die ersten Werke für das Cello als Soloinstrument überhaupt heraus; ebenso war dort der berühmte Cellovirtuose Jacchini an der Kapelle San Petronio tätig, der mit seinem Cellospiel das Publikum zu fesseln verstand, selbst wenn er „nur“ akkompagnierte.¹⁷⁸ Auch dürfte er dort zu dieser Zeit wohl Torellis Sonate für Violoncello und unbezifferten Bass in G-Dur erworben haben.¹⁷⁹ Obgleich sich der Graf auch noch nach seiner Italienreise, etwa aus den Niederlanden, teure Drucke und Handschriften vornehmlich von Triosonaten aneignete, darf daraus nicht der Schluss gezogen werden, dass er dieser Gattung gegenüber der Sololiteratur für das Cello zu dieser Zeit den Vorzug gab und sich erst in der Mitte der zwanziger Jahre der Solocellomusik zuwandte. Es dürfte einfach um diese Zeit (vor 1700) keine weitere Literatur für das Cello außerhalb Bolognas gegeben haben, so dass er sich mit den Triosonaten begnügen musste.

Im Jahre 1708 wurde ein Musiker seines Bruders Philipp Franz mit Namen Franz Horneck nach Italien zur Musikausbildung gesandt. Von Venedig aus lieferte er an sei-

174. Als sechster Posten auf einer Rechnung findet sich: „3. febr. per servitore che porto il Violoncello...“ Zobeley 1949, S. 12.

175. „...die Triosonaten op.II von Bernardi, Opus I von Boccaletti, Jacchinis op.II sowie die *Duetti da camera* op.VIII von Giovanni Bononcini.“ Zobeley 1949, S. 12.

176. Siehe van der Straeten 1915, S. 138.

177. „Hierbei handelt es sich um folgende Werke: Zwei Sonaten (in G-Dur und A-Dur) und einen Band mit Solostücken, datiert vom 15. Januar 1689, der außer 11 Ricercari mit bzw. ohne B.c. einen Kanon für zwei Violoncelli enthält.“ Zingler 1967, S. 21.

178. Van der Straeten 1915, S. 371.

179. Die Sonate findet sich im Wiesentheider Bestand mit der Signatur D-WD 891. Zobeley erwähnt nicht das etwaige Erwerbsdatum dieses Werkes. In den Abhandlungen von E. Cowling 1967 und U. Zingler 1967 sind keine Datierungen dieser Sonate genannt, sie wird aber spieltechnisch zwischen Gabrielli (1689) und Jacchini (1697) angesetzt (Vgl. Zingler 1967, S. 30). Torelli war von 1686-1696 an der Kapelle San Petronio als Bratschist angestellt (Vgl. Giegling 1974, Vorwort), zu einer Zeit, in der auch Jacchini dort als Cellist tätig war (Vgl. Zingler 1967, S. 36). Danach verließ Torelli Bologna. Es ist daher wahrscheinlich, dass Torelli für Jacchini diese Sonate schrieb (er selbst spielte ja nicht Cello) und sie also in dieser Dienstzeit entstanden sein könnte. Damit ist 1696 als spätestes Datum denkbar, ein Zeitpunkt also, da der Graf in Bologna weilte.

nen Dienstherrn Musikalien, von denen einige auch für den Bruder seines Herrn, den Grafen Rudolf Franz Erwein bestimmt gewesen sein könnten. Von Hornecks Hand etwa stammen die Kopien der Cellokonzerte RV 402, RV 417, RV 420.¹⁸⁰ Diese Abschriften müssen in der Zeitspanne um 1708 bis Anfang März 1709 entstanden sein.¹⁸¹ Auch im Jahre 1710 bestellte der Graf über den dort ansässigen Mainzer Diplomaten Regaznig explizit Werke von Vivaldi und versuchte bei dieser Bestellung „...zu trachten noch einige rare compositiones des Vivaldi zu erhalten und nechstens zu behendigen.“¹⁸²

Ein Brief von Regaznig an den Grafen aus dem Jahre 1712 bestätigt eine Sendung von Concerti u.a. von Vivaldi. Es ist davon auszugehen, dass der Graf hier eine erneute Bestellung vorher getätigt haben muss, denn 24 Monate können nicht mit dem Wort *nechstens* gemeint gewesen sein. Dennoch darf dieses Ansammeln von Concerti nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Graf selbst kein Orchester oder eine Kapelle besaß.¹⁸³ Dafür besuchte ihn sein Bruder Philipp Franz, der im Jahre 1719 zum Würzburger Bischof ernannt wurde. Dieser brachte immer einige seiner Musici mit, die sich dann zu einer fröhlichen Runde zusammenfanden, in der Concerti in Kleinstbesetzung gespielt wurden.¹⁸⁴ Für einen kleineren Musizierkreis spricht, dass die Stimmensätze der Concerti für die Tutti- und Solopartien nur jeweils einmal vorhanden waren, woraus geschlossen werden kann, dass jede Stimme nur mit einem Notenpult besetzt worden ist. Lindgren schließlich mutmaßt, dass selbst die Concerti im ganz kleinen Rahmen als Triosonaten mit obligatem Cello ausgeführt wurden, was durch Giulio Cesare Rubinis Werktitel *Sonata di Violoncello Solo con 2 violini e Basso*¹⁸⁵ durchaus auch nachvollziehbar ist.¹⁸⁶ Die Mitwirkenden dieses Musizierkreises sind nicht bekannt, allenfalls kann über in der Nähe wohnende Dilettanten, Hofmusiker aus Würzburg und vielleicht auch Familienmitglieder, etwa auch die beiden Söhne, die Flöte und Cello spielten,¹⁸⁷ spekuliert werden.

Die Musizierfreude des Grafen wurde in den Jahren 1717 und 1718 durch das Ableben seines Vaters und seiner Frau - er hatte sie im Jahre 1701 geheiratet - vorübergehend

180. Vgl. Heller 1991, S. 230.

181. Vgl. Heller 1971, S. 179.

182. Aus einem Brief vom 27.2.1710 an Regaznig, zitiert in Kolneder 1984, S. 160f.

183. Zobeley 1967, S. VIII, rechte Spalte.

184. Lindgren 1997, S. 271.

185. Die Handschrift trägt das Sigel: D-WD 736.

186. Lindgren 1997, S. 271.

187. Zobeley 1967, S. VIII linke Spalte.

gedämpft und „ließ die Instrumente auf einige Monate hinaus verstummen, abgesehen von wenigen geistlichen Gelegenheiten.“¹⁸⁸ Diese Trauerfälle mögen noch weiter dazu beigetragen haben, dass er sich mehr und mehr auf sein Schloss in Wiesentheid zurückzog. Er widmete sich dort eher der Gartenbaukunst und der privaten Musik, als den politischen Geschäften. Eine von ihm komponierte Arie „Laß mich in der Einsamkeit“¹⁸⁹ gibt davon Zeugnis. So wurde ihm die Kammermusik zur Zuflucht. Da aber die häufigen Besuche der Hofmusiker aus Würzburg, die sich zum Musizierkreis mit dem Grafen einfanden, zeitlich begrenzt waren, musste sich der Graf auf die Kammermusik für Violoncello beschränken, was ihm jedoch auch am liebsten war. So heißt es in einem Brief an seinen Bruder Friedrich Karl¹⁹⁰ vom 26. Februar 1726: „Wann ich Ew. Exc. bitten dörrfte, von deren guthen alten Bononcini ettwaiß für das Violoncell aus zu bitten, geschehete mirh eine genadte und ist dergleichen mein abends zeith vertreib in camera.“¹⁹¹ Als 1724 überraschend sein Bruder in Würzburg verstarb, löste sich die dortige Hofkapelle auf und ihre Mitglieder suchten andernorts ihr Ein- und Auskommen. Dem Grafen wurde jeglicher Anspruch auf Erbschaft versagt und er erhielt auch nichts aus der Notensammlung seines verstorbenen Bruders.

Der Tod seines Bruders verstärkte die Zurückgezogenheit des Grafen und das Cello wurde ihm immer mehr zum tröstenden Gefährten. Dafür spricht die zunehmende Anzahl von Cellomusik ab diesem Zeitraum bis zu seinem Lebensende.¹⁹² Ein Mitglied aus der Würzburger Hofkapelle seines Bruders, der Violinist und Oboist Giovanni Platti, der öfters zu Wiesentheid weilte um mit dem Grafen zu musizieren,¹⁹³ ging auf die speziellen Bedürfnisse des Grafen ein: er komponierte über 20 Concerti und 12 Sonaten für den Grafen und sein Instrument um die Mitte der zwanziger Jahre. Auch Girolamo Bassani, als Sänger ebenfalls in der Würzburger Hofkapelle tätig, widmete in den zwanziger Jahren¹⁹⁴ dem Grafen sechs Sonaten für dessen Instrument. Auch bei ihm kann ein Mitwirken beim Musizieren angenommen werden.

188. Zobeley 1949, S. 40.

189. Zobeley 1967, S. X.

190. Von Friedrich Karl (*1674, gest. 1746) wissen wir weiterhin, dass er von 1705-1734 Reichsvizekanzler, ab 1729 Fürstbischof zu Würzburg gewesen ist. Vgl. Zobeley 1949, S. 101.

191. Zobeley 1949, S. 53.

192. Dies geht aus der Sammlung deutlich hervor: von Platti stammen aus dem Zeitraum der mittleren und späten zwanziger Jahre ein Dutzend Cellosonaten und gute 2 Dutzend Cellokonzerte, die er dem Grafen widmete. Auch finden sich Cellosonaten römischer Provenienz, die er um 1730 erworben haben muss.

193. So heißt es in einem Brief des Grafen an Friedrich Karl vom 26.2.1726: „Der gute Hautboist von Würzburg, der platti ist bey 3 tagen hihr bey mirh gewesen...“ Zobeley 1949, S. 53.

194. Vgl. Zingler 1967, S. 119.

Weitere Aufzählungen von Sonaten aus der Sammlung des Grafen würden hier den Rahmen sprengen, auch würde eine Untersuchung über eventuell Beteiligte am Musizierkreis hier zu weit führen.

Musikalien aber beschaffte sich der Graf bis ins hohe Alter. Eine Briefstelle aus dem Jahr 1748 belegt dies deutlich: „...wenn [ich] die durch den H. Graffen von Logi erbetenen Musicalien erhalthen würde, geschehete mir eine besondere gnadt...“¹⁹⁵

Bis zu seinem Tod im Jahre 1754 scheint er sein Instrument gepflegt zu haben. Damit gibt diese Sammlung in vielen einzelnen Dokumenten nicht nur Zeugnis für den Fortschritt der Cellosonate, sondern auch für den Stilwechsel in der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein.¹⁹⁶

195. Zobeley, 1949, S. 69.

196. Gerade bei den Cellosonaten weisen nach Lindgren einige Werke bereits die Stilmerkmale der „Pre-Classic era“ auf, wie etwa „repeated note and inactive bass lines.“ Lindgren 1997, S. 275. Als Komponisten dieses Stiles seien Antonio Bononcini, Gioseppe [sic!] Maria Perrone und Quirino Colombani genannt.

4.1.2. Die Sonate a-moll (RV 44, D-WD 532)

Die Sonate in a-moll, von der sich eine weitere Abschrift in der Konservatoriumsbibliothek San Pietro a Majella zu Neapel¹⁹⁷ befindet, gehört zu den 3 noch verbleibenden Cellosonaten Vivaldis, die nicht in der Drucksammlung bei Le Clerc zu Paris 1741 erschienen sind.

Von ihrer Signatur her (D-WD 532) steht sie weit abseits der Vivaldi Cellosonaten D-WD (781), 782, 783, da sie lange für ein Werk des Abbate del Cinque gehalten wurde. Im Katalog Zobeleys heißt es dazu:

„532. Cinque (Ermengildo) Abbate del, aus Rom, gest. 1773 Violoncello Solo con Basso (Name offenbar v. früh vorhanden Umschlagblatt übertragen)...“¹⁹⁸

Aber schon Ute Zingler schließt aufgrund der Stilistik dieser und der anderen Sonaten del Cinques aus, dass sie von diesem del Cinque stammen könnte, da dessen Kompositionen eine „völlig andere, neuere Schreibweise erkennen lassen.“¹⁹⁹ Von diesem sind, gemäß der Zuordnung Zobeleys, noch 2 weitere Sonaten in e-moll²⁰⁰ und in c-moll²⁰¹ in Wiesentheid erhalten. Zobeleys Zuordnung dieser Sonate zu den Sonaten del Cinques mag aufgrund der Übereinstimmung von Wasserzeichen und der Papierart mit den Abschriften del Cinques gemacht worden sein. Da ein Titelblatt fehlt und sich zu Beginn der Sonate kein Komponist verzeichnet findet, konnte erst die Auffindung derselben Sonate in Neapel, die zum Teil auch autograf ist, diese Klarheit bringen.

197. Mit der Signatur I-Nc.11189. Olim: Ms 37053.

198. Dangel-Hoffmann 1982, S.51. Zu Biografischen Informationen über den Abbate del Cinque Vgl. Eitner 1959, Band II, S. 450. Die modernen Lexika verzeichnen unter diesem Namen keinen Eintrag.

199. Zingler 1967, S. 146.

200. Signatur D-WD 533.

201. Signatur D-WD 534.

4.1.2.a. Daten aus der Papier-und Schreiberanalyse

Titel:

Violoncello Solo con Basso (Kein Komponist genannt, Titelblatt verschollen).

Papier:

Quartfolioformat quer; 29 x 22 cm, 4 Blätter mit 7 beschrifteten Seiten.

Das Wasserzeichen:

Das Wasserzeichen, das sich auf dieser Handschrift findet, ist eine Lilie (Fleur de lis) in 2 konzentrischen Kreisen, über denen ein V steht. Im Wasserzeichenkatalog von Edward Heawood sind unter den Siglen 1591 und 1592 solche Zeichen verzeichnet, die sich lediglich darin unterscheiden, dass auf dem Zeichen von 1592 ein „M“ unter den Kreisen steht



Im Register dieses Kataloges findet sich für beide Zeichen jeweils die Angabe:

„1591: Venice 1690 (...)

1592: Rome 1739 (...)²⁰²

Ogleich das „M“ unter dem Wasserzeichen auf dem Papier nicht auszumachen ist, muss man dennoch davon ausgehen, dass es sich um dieses Wasserzeichen mit dem Sigel 1592 handelt, denn das Wasserzeichen mit dem Sigel 1591 wäre einfach zu „alt“, um dafür in Frage zu kommen. La Rue argumentiert: „...it seems reasonable to conclude that for the period c. 1675-c. 1825 we may date a musical manuscript within approximately five years on either side of a date established for its watermark by collateral evidence.“²⁰³

202. Heawood 1950, S. 100.

203. La Rue 1961, S. 127.

Gehen wir aber davon aus, dass diese Sonate vor 1700 entstanden ist, also vor Vivaldi op.I, so stört vor allem in der Überschrift der Titel *Don*, den Vivaldi nach seiner Priesterweihe im Frühjahr 1703 tragen durfte. Damit ergibt sich rein vom Namenstitel her 1703 als Terminus post quem.²⁰⁴ Wie oben erwähnt kann man davon ausgehen, dass der Schreiber kein 13 Jahre lang gelagertes Papier benutzt hat.

Ein weiteres Argument für das Wasserzeichen mit dem Sigel 1592 ist, dass sich dasselbe Wasserzeichen und derselbe Papiertyp auf den Wiesentheider Cellosonaten der römischen Komponisten Giovanni Battista Costanzi, Domenico Porretti, Cavaliere Antonio Caputi, Nicolo Delaux, Vittorio Durante und Gennaro Romanelli findet. Diese Sonaten sind, übereinstimmend mit dem Wasserzeichen der Abschriften, etwa um 1730 entstanden.²⁰⁵

Das Wasserzeichen, der Schreiber und das Papier sind mit der anonymen²⁰⁶ Cellosonate in D-Dur, Signatur D-WD 881, identisch. Allerdings gibt es auch hier keinen Hinweis auf das Kopierdatum. Aufgrund von formalen und stilistischen Gesichtspunkten kommt Vivaldi bei dieser anonymen Sonate als Komponist nicht in Frage: es fehlt in den schnellen Sätzen die Reprise, die ein Merkmal seines Sonatenschaffens aus der Zeit nach 1720 ist. Dass das Werk aus früher Zeit stammt, ist auszuschließen, denn Lindgren ordnet aufgrund der Bassstimme in den schnellen Sätzen das Werk der vor-klassischen („pre -Classic“) Epoche zu: „...the work seems thoroughly pre-Classic, with a very inactive Bass: it...plays repeated notes in the ensuing adagio, one note per measure in the allegro and one per beat in the giga allegro.“²⁰⁷ Ebenso gibt es eine Doppelgriffstelle im Preludio, die ohne den Daumenaufsatz selbst auf einem fünfsaitigen Instrument nicht spielbar ist. Da der Daumenaufsatz erst gegen Mitte der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Gebrauch kam, kann man annehmen, dass die Sonate D-Dur (D-WD 881) davor weder entstanden, noch kopiert worden sein kann.

So kann man allein von diesem Befund darauf schließen, dass diese Sonate etwa ab 1730 kopiert worden ist und mit ihr die Vivaldi Sonate in a-moll.

204. Stilistisch weist die Sonate aber weit in die zwanziger Jahre hinein.

205. Im Falle Costanzis beruft sich Zingler 1967 auf Zobeley 1949. Vgl. Zingler 1967, S.142.

206. Dangel-Hoffmann vermutet A.Bononcini als Autor: „881...Bibliogr. offenbar frühe Vc.Sonate aus dem Kreis d. Venezianer (a. Bononcini).“ Dangel-Hoffmann 1981, S. 187. Das Wasserzeichen jedoch deutet auf römische Provenienz.

207. Lindgren 1997, S. 280.

Rastrografische Daten:

Es liegt eine uneinheitliche Rastrierung der Notenlinien vor, aus der geschlossen werden kann, dass keine Schablone für das ganze Blatt zum Linieren verwendet wurde, sondern ein Schreibgerät, Rastral genannt, welches lediglich Notenzeilen zeichnet. Dies geht aus den Daten klar hervor:

Die Abstände der obersten Notenlinie zur untersten der letzten Zeile betragen:

Seite 1	Seite 2	Seite 3	Seite 4	Seite 5	Seite 6	Seite 7
16,45 cm	15,9 cm	16,1 cm	15,75 cm	16,1 cm	15,7cm	15,45cm

Die Breite der Notenzeilen ist einheitlich 0,85 cm, weswegen man auf die Verwendung eines Rastrals schließen kann. Der nicht konstante Abstand zwischen den Notenlinien beweist, dass die Linien nicht mittels einer Schablone, die einen gleichen Abstand impliziert, gezogen worden sind.

Tintenfarbe:

Anders als bei den beiden weiteren Wiesentheider Sonaten D-WD 782 und 783 ist hier die Tintenfarbe braun, sowohl für die Noten, als auch für die Linien.

Notation:

Es sind, wie bei der Tonart a-moll zu erwarten, keine Akzidenzien vorgezeichnet.

Schlüsselung:

Für die Bassstimme wird durchgehend der Bassschlüssel, für die Solostimme je nach Bedarf der Tenor- oder Bassschlüssel vorgezeichnet.

Besonderheiten:

Das Papier ist dicker und etwas größer als in den beiden anderen Wiesentheider Abschriften. Die vertikalen Randlinien, die in den beiden anderen Sonatenabschriften die Systeme miteinander verbinden, fehlen hier.

Neben dem Titel finden sich die **Umblätteranweisungen:**

Vs. Volti nach dem 1. Satz

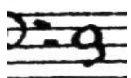
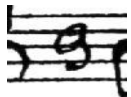
Volti per il resto nach dem 2. Satz

Und nach der ersten Hälfte des Satzes:

Siegue presto La seconda parte Vs. Volti

Nach dem letzten Satz: *Fine*

Die Phrasen: *Siegue presto La seconda parte* und *Volti per il resto* geben aufgrund ihrer „nicht stereotypen“ Formulierung Hoffmann zu der Vermutung Anlass, dass dieser Schreiber italienischer Provenienz gewesen ist.²⁰⁸ Als Auffälligkeit des Kopisten dürfte die Taktvorzeichnung „3“ im dritten Satz zu sehen sein:



Dass ein Dreiertakt aber nur mit einer 3, also ohne den „Nenner“ angezeigt wird, ist uns sogar selbst von Vivaldis Hand überliefert.²⁰⁹ Paul Everett geht im Hinblick einer Schreibchronologie davon aus, dass in Vivaldis Handschrift die 3 immer größer wird auf Kosten der 8, die gelegentlich auch unter die Notenzeile gedrängt wird und schließlich ganz verschwindet, sodass nur noch die 3 übrig ist.²¹⁰ Datierte Handschriften mit solcher Taktvorzeichnung des Komponisten stammen allerdings aus den Jahren nach 1720/21.²¹¹ Man geht sicherlich fehl, wenn man annimmt, dass der Schreiber diese Vorzeichnung wählte, um sich über den Urtext quasi zu erheben und damit der Abschrift „seine“ Taktvorzeichnung statt der des Komponisten „aufdrückte“.

Verwirrend ist nur, dass die neapolitanische Quelle, deren Anfertigung unter Vivaldis Aufsicht stattfand, diese Taktvorzeichnung nicht trägt.²¹²

Zieht man deshalb alle Fakten der Überlieferungssituation in Betracht, so ergibt sich, dass die Abschrift lediglich über das Wasserzeichen näherungsweise datierbar erscheint, da über den Schreiber zu wenig bekannt ist. Da, wie bereits erwähnt, die Sonaten römischer Komponisten, die dasselbe Papier mit dem gleichen Wasserzeichen aufweisen, aus den Anfängen der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts stammen und Heawood dieses Wasserzeichen auf 1739 datiert, kann man davon ausgehen, dass die vorliegende Sonate etwa ab 1730 in Rom kopiert worden sein muss.

208. Hoffmann 2003, S. 17.

209. Vgl. Everett 1988, S. 755.

210. Vgl. Everett 1988, S. 753 ff.

211. „...the time when Vivaldi adopted the ‘large 3’ style might have been around 1720-1721 or at least closer to 1720 than to 1724 (the year of *Il Giustino*).“ Everett 1988, S. 755.

212. J.P. Demoulin macht aber schon darauf aufmerksam, dass diese Vorzeichnung mit der bloßen 3 vom Komponisten keinesfalls konsequent betrieben wurde. Vgl. Demoulin 1988, S. 772.

Eine Erklärungsmöglichkeit, wie die Sonate nach Rom gekommen sein könnte, besteht in der Annahme einer Kopie der neapolitanischen Quelle. Allerdings kann man mit Berechtigung dann die Frage stellen, warum die beiden anderen Sonaten, die in Neapel überliefert sind, nicht mit nach Rom gekommen sind. Darauf gibt es, außer mit dem Verweis auf den verschollenen Zustand, keine weitere Erklärungsmöglichkeit.

Selfridge-Field erklärt sich den Weg dieser Sonate nach Rom über die Bekanntschaft Vivaldis mit dem römischen Cellisten und Komponisten Pietro Giuseppe Gaetano Boni.²¹³ Beide arbeiteten in der Karnevalsaison 1720 an einer römischen Version der Oper *Tito Manlio*.²¹⁴ Bei dieser römischen Variante teilten sich beide Komponisten die Arbeit auf: Boni schrieb den ersten, ein gewisser Giovanni Giorgi den zweiten und Vivaldi den dritten Akt. Die Partitur der Oper gilt als verschollen.²¹⁵ Während dieser Zeit oder während seines Romaufenthaltes in den Jahren 1723 und 1724²¹⁶ könnte Vivaldi seinem Kollegen diese Sonate als Kopie zugänglich gemacht haben, von welcher die hier vorliegende wiederum eine Kopie darstellen würde.

Die Vermutung von Frau Selfridge-Field klingt plausibel und nachvollziehbar, doch sprechen stilistische Argumente gegen ihre Annahme.²¹⁷ Nach 1724 hat Vivaldi, soweit die Biografien Recht behalten sollen, die Stadt am Tiber nicht mehr betreten. Wie also die Sonate nach Rom gelangte, muss offen bleiben. Leichter zu erklären ist hingegen der Weg dieser Sonate von Rom nach Wiesentheid: im Herbst des Jahres 1731 befanden sich die beiden Söhne des Grafen Rudolf Franz Erwein in Rom und nahmen dabei auch die Gelegenheit wahr, Musikalien zu erwerben.²¹⁸ Dass dabei diese Abschrift erworben wurde, wie auch die anderen Sonaten mit dem „römischen“ Wasserzeichen, ist nahe liegend.

213. Laut Zingler 1967 sind die Lebensdaten dieses Meisters nicht bekannt. Veröffentlicht hat er *12 Sonate a camera à violoncello e cembalo* (1717), sowie *10 Sonate à Violino, Violone e cembalo* (1741). vgl Zingler 1967, S. 97.

214. RV Anh. 56; diese Oper ist nicht mit der gleichnamigen, in Mantua zum Karneval im Jahre 1717 aufgeführten Oper zu verwechseln! Siehe Talbot 1998, S. 336.

215. Siehe Talbot 1998, S. 336.

216. Vivaldi trennte sich von Venedig und seinem Arbeitgeber, dem Ospedale della Piéta, das ihn am 2. Juli desselben Jahres vertraglich jedoch verpflichtete, monatlich 2 Concerti abzuliefern, sowie deren Proben und Aufführungen beizuwohnen. Zum Karneval brachte er in Rom dort seine Opern *Ercole sul Termodonte* (1723) und *Giustino* (1724) zur Aufführung. Gegen Ende Mai spielte er noch vor Papst Benedikt XII. Vgl. Stegemann 2002, S. 127.

217. In der stilistischen Analyse wird aufgezeigt, dass diese Sonate wohl erst gegen Ende der zwanziger/Anfang der dreißiger Jahre entstanden ist.

218. Siehe Zobeley 1949, S. 61.

4.1.2.b. Die Unterschiede zu den Konkordanzen

Untenstehend sei eine Darstellung der Abweichungen zur Quelle aus Neapel gegeben: zum Lesen der Quellenauszüge ist vor der Bassstimme stets der Bassschlüssel, vor der Solostimme, wenn nicht anders angegeben, der Tenorschlüssel anzunehmen.

Wiesentheid D-WD 532

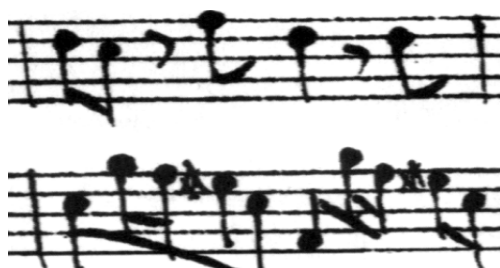
Neapel I-Nc 11189

Satz I:

Adagio

Largo

Takt 6:



In diesem Takt finden sich mehrere Abweichungen: die Zählzeit 3 ist in beiden Takten, sowohl in der Solo-, als auch in der Bassstimme verschieden. Die Variante aus Neapel ist an dieser Stelle figuriert und wahrscheinlich eine ausgeschriebene Verzierung.

Der zweite Unterschied ist das als Auftakt zum nächsten Takt anzusehende letzte Achtel dieses Taktes, in Wiesentheid ein c' , in Neapel ein e' . Vom Basso Continuo aus betrachtet, verlangt die Harmonie der 4. Zählzeit nach E-Dur (Dominante zum folgenden a-moll). Wegen des Teilautografs scheint die Variante aus Neapel der Absicht des Komponisten näher.

Takt 17



Die 1. Zählzeit im Bass ist in der Wiesentheider Überlieferung punktiert, in Neapel steht dort eine Pause. Diese Abweichung ist weniger gewichtig, sodass ein Erklärungsversuch der Abweichung nicht nötig erscheint.

Satz II.

Andante molto

Allegro poco

Obwohl die Tempobezeichnung in beiden Quellen abweicht, haben sie die Gemeinsamkeit, dass die Tempoangabe durch ein zweites Adjektiv präzisiert wird. Heller schreibt von einem Tempowechsel beim Allegro von M.M. 66-92 auf ca. M.M. 96-100 um 1720.²¹⁹ Es war also notwendig, den Ausführenden nun eine genauere Tempovorstellung anzuzeigen als vorher. Die hier verwendete Tempobezeichnung entspricht etwa dem „früheren“ Allegroverständnis (ca. M.M. 84)

Takt 3, zweite Takthälfte:



Neben den verschiedenen Phrasierungsarten fällt vor allem eine abweichende Überlieferung in der Solostimme auf: vom melodischen Aspekt her scheint die Variante aus Neapel „geschmeidiger“, da die letzte Triole sich an die vorige stufenweise anschließt und nicht durch einen Quintsprung abgetrennt ist.

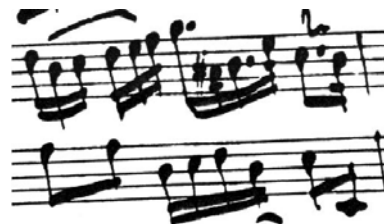
Takt 17, zweite Hälfte:



In der Solostimme verlangt Neapel in der letzten Sechzehntelgruppe ein $c\sharp$, während Wiesentheid diese Akzidenz nicht verzeichnet. Da im nächsten Takt eine A-Dur 7 Harmonie erklingt (mit G im Bass), wird durch das $c\sharp$ der Übergang dorthin erleichtert. Man kann also davon ausgehen, dass der Wiesentheider Schreiber die Akzidenz vergessen hat.

219. Vgl. Heller 1977, S. 79 ff.

Takt 27:



Offenbar glich der Wiesentheider Schreiber in Analogie zur Oberstimme den Bass hier auf Zählzeit 3 an. Ob der neapolitanische Schreiber mit seinen Achteln auf eine punktierte Ausführung des Continuospielers aufgrund der Analogie zur Solostimme rechnen konnte, ist fraglich. Dies wäre wohl eher bei französischen Musikern zu erwarten. An keiner anderen Stelle dieser Sonate tritt eine solche Punktierung noch einmal auf. Zu Beginn der im Druck erschienenen, nicht mit dieser zu verwechselnden Sonate in a-moll RV 43, begegnet uns auch dieser Rhythmus in der Melodie, den der Bass mitkandiert. Man kann also der Punktierung der Bassstimme durchaus zustimmen, wengleich die unpunktierte Fassung wohl eher dem Original entspricht.

Satz III:

Largo

Vorzeichnung: 3

Largo

3/8

Takt 17:



Zweifelsohne handelt es sich in beiden Fällen um ein *b*. Die Schreiber setzten jeweils nur in eine Stimme die Akzidenz. Sie setzten voraus, dass Solist und Bassist aus einer Abschrift spielten und die jeweils andere Stimme aufmerksam mitverfolgt haben. Findet sich in einem Takt eine Akzidenz, so gilt sie, will man einen Querstand vermeiden, auch für die jeweils andere Stimme.

Satz IV:

Anmerkung: Bei diesem Satz werden im kritischen Bericht und in der Analyse jede der 4 Triolengruppen pro Takt als eine Zählzeit begriffen, sodass der Takt 4 Zählzeiten aufweist.

Giga

Allegro

Takt 3:



In der Bassstimme auf Zählzeit 4 handelt es sich sehr wahrscheinlich um einen Schreibfehler des neapolitanischen Schreibers, da konsequent vorher Viertelnoten gefolgt von Achtelpausen erklingen. Auch in der Solostimme findet sich eine Viertelnote an dieser Stelle.

Takt 6:



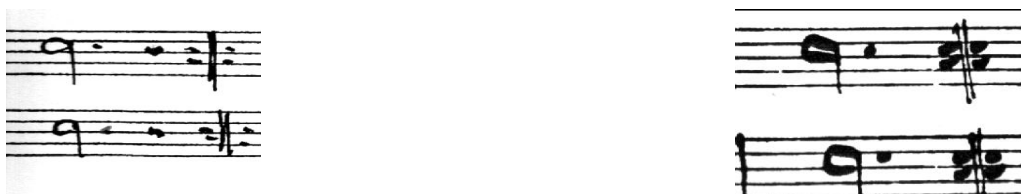
Die hier vorliegenden Varianten legen 2 verschiedene Harmonien auf der Zählzeit 3 zugrunde. Der vorausgehende Takt endet mit einem Septakkord auf A-Dur, auf den der d-moll Akkord in Takt 6 folgt.

Nun weichen die beiden Quellen voneinander ab:

Wiesentheid behält im Bass weiterhin *d-D*, was mit einem G-Dur Septakkord ausharmonisiert werden könnte. Eine d-moll Harmonie ist eher unwahrscheinlich. Die Version aus Neapel *g-G* scheint näher am Original zu sein. Der hier zu spielende G-Dur Septakkord passt von seiner Basstonfortschreitung eher in das Gesamtkonzept (Quintfall-

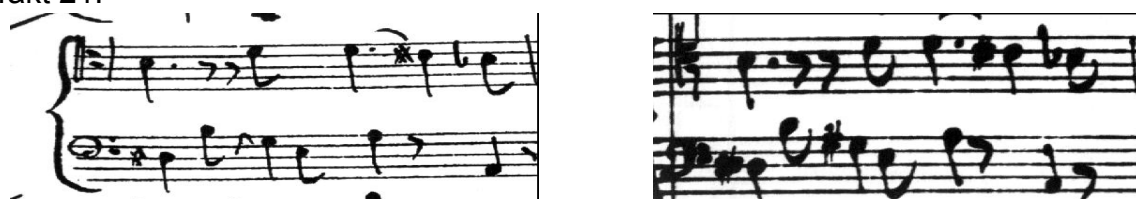
sequenz) der Passage: A Dur 7-d moll; G Dur 7-C Dur. Außerdem lässt das Teilautograf aus Neapel kaum Zweifel an seiner Nähe zum Original des Komponisten offen.

Takt 17:



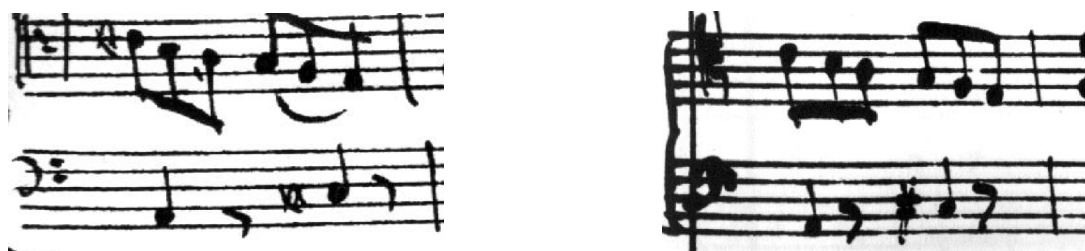
Der letzte Takt müsste, um mathematisch komplett zu sein, 12/8 Achtel aufweisen. Von daher ergänzte der Wiesentheider Schreiber korrekt die halbe Pause nach dem Punkt. Da die Praxis aber diesen Unterschied zwischen beiden Varianten nicht bemerkt, wird der Schreiber aus Neapel wohl auf das Setzen der Pause verzichtet haben.

Takt 21:



Die auf Zählzeit 3 eintretende Harmonie ist A-Dur, daher muss auf Zählzeit 2 dem Akkord dominante Wirkung zukommen. Wenngleich auch die 4 Takte zuvor durch die Harmonien e-moll und dessen Dominante H-Dur beherrscht waren, so sollte hier wegen der dominantischen Funktion dieser Harmonie $g\#$ statt g stehen. Der Wiesentheider Schreiber „gewöhnnte“ sich vielleicht an das g und übersah die harmonisch notwendige Alterierung.

Takt 32, zweite Takthälfte:



Geht man auch hier wieder von der Funktionsharmonie aus, so ist dem $c\#$ auf Zählzeit 3 in der Solostimme gegenüber dem c aus der Quelle aus Neapel der Vorzug zu ge-

ben, da der resultierende A-Dur Akkord dominantisch zum folgenden d-moll fungiert. Vielleicht hat der Schreiber aus Neapel auf das Vorzeichen verzichtet, da es auf Zählzeit 4 in der Bassstimme geschrieben steht und er vorausgesetzt hat, dass der Solist diese mitverfolgte und entsprechend darauf reagierte.

Takt 40



Die Vorzeichnungen zum *g#* und *f#* auf Schlag 1 erscheinen harmonisch richtiger: die zweite Zählzeit wird von einem E-Dur Sextakkord begleitet. Nimmt man nun eine e-moll Harmonie für die erste Zählzeit an, dann ergäbe sich ein Querstand. Auch wirkt diese erste Zählzeit dominantisch zum Schluss des vorigen Taktes, der in a-moll endet. Das *g#* muss also richtig sein. Das wiederum hat zur Folge, dass das nachfolgende *f* ebenfalls zum *f#* alteriert werden muss, um den in abwärts geführten Mollskalen befremdlich wirkenden übermäßigen Sekundschritt (hier *g#-f*) zu vermeiden.

Takt 41:



Aus diesem Grunde ist auch hier in Wiesentheid das *f* als *f#* zu lesen. Was die Bassstimme anbelangt, so sind die Unterschiede eher optisch als akustisch auffällig. Die Achtelnote *e* (Zählzeit 2) in der Quelle Neapel muss wohl konsequenterweise eine Viertel sein. Über die Oktavlage dieser Note wäre es müßig zu diskutieren. Erstaunlich ist, dass in beiden Quellen nur die letzte Halbe der Oberstimme punktiert ist, die Bassstimme hingegen weist dies nicht auf. Die korrekt fällige Pause wird vom Wiesentheid-Schreiber diesmal nicht gesetzt. Auch verzichtet er auf die Fermate, wohl in dem Wissen, dass die Musiker dieser Praxis auch ohne schriftliche Anweisung nachkommen.

4.1.2.c. Stilistische Analyse

Der erste Satz dieser Sonate ist neben dem ersten und dem dritten Satz der B-Dur Sonate RV 46 der einzige Satz, der nicht in der Binärform gehalten ist. Ebenso stellt er auch mit dem ersten Satz der Es-Dur Sonate den einzigen dar, dem eine dreitaktige Continuo Einleitung vorausgeht.²²⁰ Gemessen an anderen Sätzen dieser Werke ist die Bassstimme selbständig und durchaus mit Eigenleben versehen, wenngleich der ihr zugrunde liegende Rhythmus nur selten variiert wird. Die Melodie des Satzes ist sehr sanglich gehalten. Häufige Zäsuren, die eher wie Atempausen wirken (Takt 11ff.) und die Synkopen (ab Takt 19) verstärken diesen kantablen, ausdrucksvollen Charakter. Harmonisch ist der Satz sehr einfach gestaltet: außer den Stufen IV und V gesellen sich noch die VI und die VII hinzu. Der ruhige, getragene Charakter wird also auch durch die einfachen harmonischen Beziehungen nicht gestört.

Geprägt ist der zweite Satz vor allem von den im Bass treibenden repetierenden Achteln (durchgehend vorhanden, nur einmal in Takt 27 gibt es eine Sechzehntelgruppe aus 4 Noten), wie es für die Zeit ab Mitte der zwanziger Jahre typisch ist. Die Fortschreitung dieser Stimme geschieht meist in Sekunden oder Quarten und Quinten. Die Synkopenfigur am Anfang wirkt stockend, doch folgt ab Takt 3 ein flüssiger Lauf der Triolen in Skalen. Ab Takt 5 erklingt ein sangliches Motiv, das sich vom Anfang bewusst absetzt. Man beachte auch die Appoggiaturen. Anschließend findet sich der Synkopenrhythmus des Anfangs wieder, der nur in Takt 10 kurz unterbrochen wird. Der erste Teil endet in der parallelen Durtonart C-Dur. In dieser Tonart steht auch der Beginn des zweiten Teils, der eine Transposition des Anfangsmotivs nach C-Dur darstellt. Ab Takt 16 tauchen rhythmische Figuren auf, wie man sie aus Allemanden kennt:



Harmonisch wird d-moll als Ziel angesteuert (über G-Dur 7 in Takt 17 und A-Dur 7 in Takt 18). Auffällig ist auch der neapolitanische Sextakkord vor dem Schluss der kurzen Durchführung (im Umfang etwa knapp ein Fünftel des Satzes) in d-moll (Takt 19). Die sich anschließende Reprise memoriert das Anfangsthema in der Grundtonart,

220. Die Oboensonate in c-moll RV 53 weist dies auch auf.

doch bremst ein neues rhythmisches Motiv die Bewegungsenergie der Melodie, die noch einmal in Takt 27 kurz aufflammt. Der Satz endet in einer mit dem Continuo unisono geführten Kadenzformel.

Der dritte Satz erinnert leicht an den dritten Satz aus der e-moll Sonate. Ein zweitaktiges Motiv wird auf verschiedenen Stufen präsentiert. Eine kantable Melodie entfaltet sich kaum. Auffallend sind die zahlreichen Appoggiaturen, die auf eine Entstehungszeit nach der Mitte der zwanziger Jahre schließen lassen. Der zweite Teil beginnt mit dem nun in A-Dur erklingenden Anfangsmotiv, doch das neue tonale Zentrum, das anvisiert wird, ist die Mollsubdominante d-moll (Takt 20). Auf dem Weg dorthin wird immer wieder die neapolitanische Tonart Es-Dur berührt. Doch der Abschluss dieser Durchführung ist damit noch nicht vollzogen. Erst 5 Takte später, nachdem sich die Harmonie über d-moll und G-Dur nach C-Dur bewegt hat, schliesst sie dort auf der parallelen Durtonart. Die Reprise setzt also nach 13 Takten im zweiten Teil, in der Grundtonart a-moll ein. Deutlich wird hier Material aus der Durchführung präsentiert (etwa die abwärtsgeführten punktierten Sechzehntel).

Der vierte Satz, der in Wiesentheid mit Giga bezeichnet wird, ist nicht vom permanenten Triolenmetrum, wie etwa das Finale der g-moll Cellosonate, geprägt. Es finden sich Pausen, Überbindungen und Punktierungen. Der erste Teil endet nach 16 Takten in der Dominante E-Dur. Mit der Transposition des Anfangsthemas nach E-Dur beginnt auch der zweite Teil, dessen erste Hälfte (Takt 17-21) E-Dur vorherrschen lässt, während in der zweiten Hälfte (Takt 21-27) dieser Durchführung d-moll als tonales Zentrum zu sehen ist. In Takt 27 setzt die Reprise ein. Alle rhythmischen Motive stammen aus dem ersten Teil: ein neues rhythmisches Motiv in der Durchführung (Takt 19/20), eine punktierte Viertel mit 3 nachfolgenden Triolen ohne Überbindung, erklingt nicht mehr. Obwohl Takt 39 das Satzgeschehen rhythmisch zu bremsen vermag, wirkt der Schlusstakt mit seinen Triolen, wiewohl man ein Ritardando berücksichtigt, immer noch rasch und abrupt.

4.1.3. Die g-moll Sonate RV 42, D-WD 783

Die Sonate g-moll RV 42 ist uns nur in der Wiesentheider Quelle überliefert. Auch sie wurde nicht mit in die Drucksammlung aufgenommen.

Da sie ein Unikat darstellt, ist eine Datierung durch Zuhilfenahme von parallelen Abschriften andernorts unmöglich und kann nur durch das vorliegende Material vorgenommen werden.

4.1.3.a. Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse

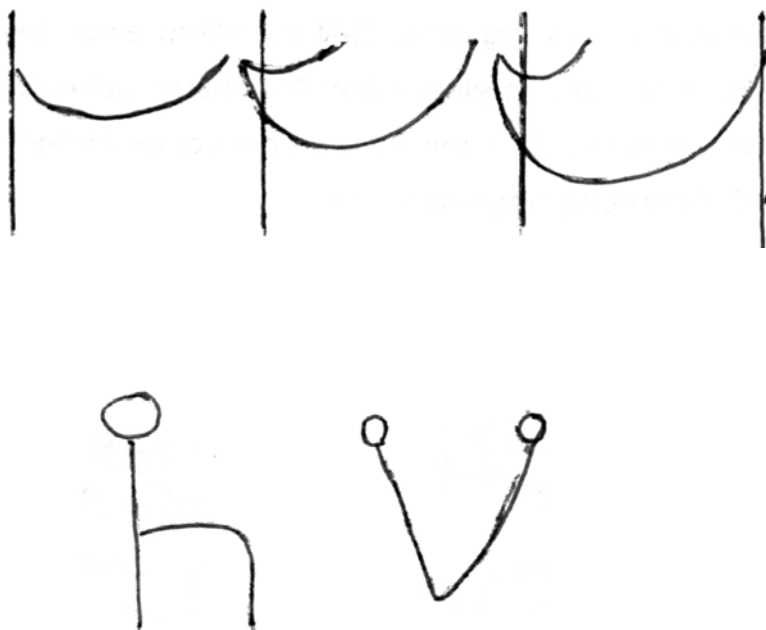
Titelblatt und Titel:

Suonata p(er) Violoncello Solo Del. Sige. D: Ant. Vivaldi

Papier:

Quartfolioformat quer; 31 x 22,5 cm, 7 Blätter, 12 beschriftete Seiten.

Wasserzeichen, darunter das Gegenzeichen:



Dieses in Norditalien und Venezien weit verbreitete Wasserzeichen findet sich in vielen Handschriften Vivaldis. Dennoch ist Vorsicht geboten, da der Handschriftenexperte Paul Everett allein über 50 verschiedene solcher Halbmonde in den Turiner und Manchester Quellen der Werke Vivaldis verzeichnet.²²¹

221. Vgl. Kotsoni-Brown 2000, S. 59.

Sie unterscheiden sich in den Halbmondgrößen und ihren Abständen. Eine Einordnung durch Vergleich mit Abbildungen aus dem Katalog von Heawood, die nur eine Handvoll Abbildungen dieses Typs nennt, wäre zu ungenau. Problematisch ist auch, dass selbst ein- und dieselbe Papiermühle solche Differenzen in ihrem Wasserzeichen aufweist. Das rührt daher, dass die dünnen Drähte, die sich in der Schöpfform befinden und das Wasserzeichen quasi eingravieren, von Zeit zu Zeit immer wieder gewechselt oder nachjustiert werden müssen, was zur Folge hat, dass sich die Größe und die Abstände der Monde minimal ändern.²²² Zu berücksichtigen ist gerade in diesem Fall das sogenannte Gegenzeichen, Heawood spricht vom „Countermark“, einem Symbol das auf der gegenüberliegenden Seite der 3 Halbmonde ebenfalls als Wasserzeichen eingraviert wurde. Es steht als individuelles Typikum einiger Papiermühlen und ist von daher gesehen hilfreich.

Rastrografische Daten:

Abstand der obersten Linie zur untersten der letzten Notenzeile: 19,8 cm.

Tintenfarbe:

Die Tintenfarbe der Linien ist rotbraun, die der Noten schwarz.

Linierung:

10 Zeilen, verbunden am Rand mit durchgehendem vertikalem Strich, eingeteilt in 4 Systeme à 2 Zeilen pro Seite: Solostimme und Bassstimme (unbeziffert), oberste und unterste Notenzeile bleiben frei.

Schlüsselung:

Für die Bassstimme wird durchgehend der Bassschlüssel, für die Solostimme je nach Bedarf der Tenor- oder Bassschlüssel vorgezeichnet.

222. Vgl. Kotsoni-Brown 2000, S. 59.

Vorzeichnung:

Obwohl für g-moll 2 Vorzeichen zu erwarten sind, findet sich nur ein b-Vorzeichen. Solch eine unvollständige Vorzeichnung ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchaus noch weit verbreitet. Man lasse sich durch die Vorzeichnung nicht dazu verleiten, hier eine Kirchentonart zu vermuten. Die Sätze sind allesamt in g-moll, die notwendige Akzidenz, die das e zum es erniedrigt, steht immer unmittelbar vor der betreffenden Note.

Der Schreiber und die Schrift:

Der Kopist dieser Sonate, der auch die B-Dur Sonate RV 46 abgeschrieben hat, fällt durch ein klares und transparentes Schriftbild auf. Im Gegensatz zum Schreiber der a-moll Sonate ging er mit dem Platz äußerst großzügig um: die oberste und unterste Notenzeile bleiben jeweils ungenutzt. Die Platzeinteilung auf den Seiten ist so gewählt, dass der Spieler innerhalb eines Satzes nicht umzublättern braucht. Insofern handelt es sich um eine besonders „benutzerfreundliche“ Abschrift. Aufgrund der Schlüsselformen kann man den Schreiber der deutschen Provenienz zuordnen. Als venezianische Eigenart der Abschrift sind die vertikalen Randlinien, welche die Akkoladen miteinander verbinden, anzusehen. Damit ist der Entstehungsort Venedig gesichert.

Als **Blätteranweisungen** finden sich:

Segue oder *Volti* nach abgeschlossenen Sätzen.

Schließt sich auf der folgenden Seite ein zweiter Satzteil an, lautet die Anweisung *Volti prestiss* oder *Volti prestissime*.

Aufgrund der Überlieferungssituation lässt sich diese Sonate und auch die folgende in B-Dur nicht datieren. Das Wasserzeichen ist gerade in Venedig zu verbreitet, um eine Aussage zu treffen. Auch finden sich die Wasserzeichen nicht im Verzeichnis von Kotsoni-Brown,²²³ weshalb keine Rückschlüsse gezogen werden können.

223. Damit ist eine Übersicht von Wasserzeichen gemeint, die Kotsoni-Brown im Anhang ihrer Dissertation präsentiert. Sie bildet dort mehrere 3 Halbmond Wasserzeichen ab.

4.1.3.b. Die Unterschiede zu den Konkordanzen

Es liegen keine Konkordanzen zum Vergleich vor.

4.1.3.c. Stilistische Analyse

Bei dieser Sonate fallen zunächst die Satzbezeichnungen aus der italienischen Partita auf: *Preludio - Largo; Allemanda - Andante; Sarabanda - Largo; Gigue (sic!) - Allegro*. Außer dieser Sonate trägt nur noch die Wiesentheider Cellosonate B-Dur von Vivaldi solche Tanztitel.²²⁴ Die neapolitanischen und Pariser Quellen dieser Werke benutzen diese Titel nicht, wenngleich dort - wie man durch die Analyse sehen wird - solche Satzbezeichnungen durchaus beim einen oder anderen Satz denkbar wären. Die Sammlung der Manchester Sonaten für Violine, die Tanzsattitel führen, kann man jedoch als Beispiel nennen, dass Vivaldi um die Mitte der zwanziger Jahre noch Sonatensätze mit Tanzsattiteln versah. Ein Zusammenhang dieser Sonate mit den Manchestersonaten wird an späterer Stelle noch gezeigt werden. Ebenso auffällig ist die unvollständige Vorzeichnung mit nur einem b-Vorzeichen anstatt der 2 üblichen für g-moll. Dies ist keine Eigenheit des Schreibers, denn die Oboensonate c-moll RV 53, die ebenfalls um 1716 entstanden ist, zeigt ebenfalls eine solche Vorzeichnung: anstelle der 3 b-Vorzeichen für c-moll finden sich dort auch nur 2 b-Vorzeichen.

Der erste Satz ist als Preludio überschrieben und soll auf die folgenden Sätze einstimmen. Der sarabandenartige Beginn der Sonate fällt sofort mit seinem Nonensprung auf. Die sehr kantable Melodie lebt vor allem durch ihre Aufwärtssprünge (etwa Takt 5 und Takt 7, etc.), die stufenartig nach unten geführt werden. Rhythmisch zeigt sich die Melodie ebenfalls abwechslungsreich: Triolen, Sechzehntel und punktierte Sechzehntel sind zu finden. Harmonisch auffällig sind vor allem der Neapolitaner in Takt 14 und der Passus duriusculus im Bass von c´ nach g in Takt 24ff. Auch muss erwähnt werden, dass der erste Teil in c-moll, also auf der Subdominante, schließt. In dieser Tonart steht auch der zweite Teil bis zum Einsetzen der Reprise. Die Dominante oder die parallele Durtonart sucht er hier nicht auf.²²⁵ Der zweite Satz lebt vom Passagenwerk der Sechzehntel, bei welchem eine kantable Melodie eher nicht zu finden ist. Auffällig ist die häufige Verwendung großer Intervalle (wie etwa Sexte, Septe und Oktave z.B. Takt 1,

224. In den Sonaten op.II (1708) und op.V (1716) Vivaldis werden auch solche Tituli verwendet.

225. Eine Tabelle wird am Schluss dieser Arbeit synoptisch darstellen, dass Vivaldi für das Ende des ersten Teils eine alternative Stufen gebraucht hat.

Takt 2 und Takt 5). Anzutreffen ist auch hier wieder die Verwendung des linearen Kontrapunktes, bei welchem die Bassstimme in die Solostimme mit eingearbeitet ist:



Um einer Monotonie aber vorzubeugen, wird die Melodie durch kleine Notenwerte belebt, wie sie uns in den Manchester Sonaten begegnen und bei keiner anderen Cello-sonate anzutreffen sind. Takt 4 zeigt dies deutlich: Punktierung, Synkopierung, Zweiunddreißigstel Notenwerte. Besonders reizvoll ist die Verwendung von Triolen (Takt 8-10 durchgängig), die der Sechzehntelrhythmik aus dem Anfang hier kontrastierend gegenüber stehen. Im vorletzten Takt wird diese Rhythmik kurz zugunsten von Synkopen aufgelöst, die durch ihr Prinzip kurz - lang mit dem lombardischen Rhythmus verwandt sind.²²⁶



Derselbe Rhythmus hat in Takt 6 die konstante Sechzehntelrhythmik abgelöst. Der zweite Teil beginnt mit einer Transposition des Anfangsthemas in die Parallele B-Dur, führt aber im folgenden Takt nach c-moll, das als neues tonales Zentrum bis zur Zäsur in Takt 16 vorherrscht. Ab dort rückt die Tonart d-moll in den Mittelpunkt, die bis zum Eintreten der Reprise in Takt 22 m.A. das tonale Zentrum bildet. Die melodische Entfaltung nimmt sich hier eher bescheiden aus. Arpeggien beherrschen die Solostim-

226. Der lombardische Rhythmus ist gemäß Quantz in Oberitalien ab 1720 beobachtbar. Seine Aussage aus dem Jahr 1724: „Das neueste, was mir zu Ohren kam, war der mir noch ganz unbekannt lombardische Geschmack, welchen kurz vorher Vivaldi...in Rom eingeführt...hatte.“ zitiert in Kolneder 1984, S. 197f.

me. Als rhythmisch herausragend empfindet man folgende Stelle:



Es handelt sich um die Passage mit den kleinsten Notenwerten²²⁷ im erhaltenen Bestand der Cellosonaten Vivaldis. Erstaunlich ist, dass er solche Figuren sehr wohl in den Violoncelloconcerti einsetzte; auch finden sie sich in den Violinsonaten, während man sie in den Cellosonaten umsonst sucht. Einen Erklärungsversuch dafür gibt es nicht. Die Reprise wiederholt das Anfangsthema sehr umfangreich: die Takte 22 m.A. - Mitte von T.25 entsprechen den Takten 1 m.A.-Mitte von T.4, erst dann setzt eine andere Fortspinnung ein. Mit einer abwärtsgeführten verzierten Skala von *g'* nach *g* schließlich endet dieser Satz.

Der 3. Satz eröffnet mit einem typischen Sarabandenthema,



das an Bachs d-moll Sarabande der zweiten Solosuite für Violoncello erinnert:



Eine direkte Verwandtschaft beider Themen ist aber auszuschließen. Obwohl Bach Vivaldis op.III gekannt hat, spricht nichts dafür, dass er auch Vivaldis Cellowerke kannte. Die Verwandtschaft ist eher durch Zufall zu erklären. Im weiteren Verlauf spielt dieser Rhythmus jedoch kaum mehr eine Rolle. Triolen oder durchgehende Achtel herrschen vor. Steuert die Melodie ihrem Höhepunkt (auch im Ambitus) zu, so wird der erreichte Ton durch einen langen Notenwert gleichsam festgehalten. Der erste Teil endet, wie auch derjenige des ersten Satzes, in der Mollsubdominante c-moll. Der zweite Teil be-

227. Zweiunddreißigstel gibt es in den Cellosonaten sonst nur noch im letzten Satz von RV 46.

ginnt mit einer Transposition der ersten 5 Takte nach c-moll. Interessant sind die sich steigernden Wiederholungsfiguren in Takt 21 und 23, die auch im vierten Satz auftreten. Sie weisen dem Satz eine Entstehung nach 1720 zu. Als besonders auffällig sind die Pausen im Bass in Takt 27, 29 und 42 anzusehen. Von seiner Gestalt und seinem Duktus aber erinnert dieses allein erklingende Motiv in der Solostimme eher an eine Basso Continuoformel, die Vivaldi häufig als Brücke im Continuo benutzt, etwa wenn die Oberstimme schweigt oder sich auf einem Ton „ausruht“. ²²⁸ Man könnte eine unisono Führung von Basso Continuo (tasto solo) und der Solostimme in den erstgenannten Takten ebenso in Erwägung ziehen. Auch ist in diesem Zusammenhang anzunehmen, der Kopist könnte ein etwaiges Zeichen, das dem Basso anzeigt, die Solostimme mitzuspielen, mit einem Pausenzeichen verwechselt haben. Die Möglichkeit jedenfalls, dass das Continuo diesen Takt *tasto solo* mitspielt, sollte nicht verworfen werden. Melodisch einprägsam ist auch die chromatische Tonleiter, die sich über die Takte 41/42 erstreckt. Auch hier schweigt das Continuo. Ein Mitspielen der Solostimme aber wäre hier im Gegensatz zu den Takten 27 und 29 nicht zu raten. Die Spannung wird gerade durch das alleinige unbegleitete Erklingen dieser Skala aufgebaut, die noch dazu nicht konsequent alle 12 Töne von *g-g'* durchschreitet, sondern noch als Höhepunkte den übermäßigen Sekundschritt vom *es'* zum Leitton *f#'* setzt. Die Melodie fällt im nächsten Takt gleichsam herab und greift im vorletzten Takt die Sarabanderhythmik noch einmal auf, bevor sie auf einer punktierten Halben zur Ruhe kommt. Harmonisch betrachtet wirkt der Satz eher schlicht. Der Bass ist durchweg Begleitstimme.

Der vierte Satz, die Gigue, ist ein rhythmisches Perpetuum mobile und steht dem Finale der Oboensonate in c-moll (RV 53) sehr nahe:

Die Melodie bildet sich meist aus Dreiklangsbrechungen, mit wenigen melodischen Einschüben, wie etwa der Abwärtszug in Takt 13 bzw. im zweiten Teil in Takt 41. Die Bassstimme ist nur noch als unselbstständiges Fundament wahrzunehmen. Eine *tasto*

228. Vgl. Kolneder 1973, S.18.

solo Ausführung des Basses scheint zunächst völlig unzureichend, doch die Arpeggien der Solostimme, die eher als Harmonie denn als Melodie empfunden werden, genügen durchaus, hier keinen leeren Eindruck -was die Harmonie betrifft- zu hinterlassen. In diesem Zusammenhang muss auch darauf aufmerksam gemacht werden, dass der Beginn der Es-Dur Gigue der Sonate XI aus Manchester (RV 756) mit dem zweiten Teil der vorliegenden Gigue, der auch in Es-Dur beginnt,²²⁹ weitgehend übereinstimmt. Welcher Satz allerdings als Vorlage für den jeweils anderen gedient haben mag, muss völlig unklar bleiben, da beide Sonaten etwa zur selben Zeit zusammengestellt worden sind. Von daher liegt es nahe, dass eine uns heute nicht mehr bekannte Vorlage aus früheren Zeiten zugrunde lag, die in beide Sonatensammlungen Eingang fand.²³⁰

Insgesamt erweckt diese Sonate den Eindruck eines Pasticcios. Die langsamen Sätze weisen eher in die Zeit um 1725, während etwa die Gigue und die Allemande durch ihr Vorherrschen von Spielfiguren anstelle von kantablen, lyrischen Passagen eher auf eine Entstehung vor 1720 weisen. Die Sarabande hingegen scheint auch wiederum in der Mitte der zwanziger Jahre entstanden zu sein. Dafür sprechen die Wiederholungsfiguren in den Takten 21 und 23.

Es drängt sich der Verdacht auf, dass Vivaldi diese Sonate als Pasticcio zusammensetzte. Wahrscheinlich ist sie, da sie nicht in der Pariser Sammlung enthalten ist, erst nach dem Zusammenstellen dieser Sammlung entstanden. Die Tatsache, dass wahrscheinlich älteres und neueres Material verwendet wird und das Vorherrschen von Tanzsätzen, denen ein Preludio vorausgeschickt ist, erinnern an den Aufbau der Manchesterviolinsonaten.²³¹ Man kann also ein Entstehen etwa zeitgleich zu den Manchestersonaten annehmen. Zwar wird der Entstehungszeitraum dieser Violinsonaten ebenfalls mit Mitte der zwanziger Jahre angegeben, doch scheinen etwa 2 Jahre Abstand zwischen beiden Werken gelegen zu haben, da sich die Sammlung der Cellosonaten keiner Tanztitel und Präludien bedient. Vermutlich wurde die Manchestersammlung später zusammengestellt, da die Pariser Sammlung die g-moll Sonate, die äußerlich den Manchestersonaten am nächsten steht, nicht enthält.

229. Nach Talbots Auffassung scheinen gemäß Vivaldis Empfinden einige Tonarten wie Paare zusammenzugehören, so tritt Es-Dur und g-moll häufig als Paar auf, öfter als B-Dur und g-moll. Vgl. Talbot 2001, S.191.

230. „The Manchester sonatas are no exception to Vivaldi’s practice of using pre-existent material, and much of the music in his collection exists in other sources.“ Talbot 1976, Preface, S. VII.

231. Es handelt sich um ein Dutzend Violinsonaten, die erst vor wenigen Jahren in der Bibliothek zu Manchester in England gefunden wurden. Mehr Informationen liefert diese Arbeit über diese Sonaten im Kapitel über die Pariser Handschriften.

4.1.4. Das g-moll Fragment D-WD 783 II

Neben der g-moll Sonate ist in Wiesentheid noch ein Abschriftfragment dieser Sonate erhalten. Die Überlieferung bricht nach 31 Takten ab. Da es sich bei WD 783 I um die einzige Quelle dieser Sonate handelt, haben wir es hier mit einer fragmentarischen Parallelüberlieferung zu tun.

Titelblatt und Titel:

Sonata à Violoncello Solo del Sigr. Don Antonio Vivaldi.

Papier:

Quartfolioformat quer; 28.5 cm x 21.5 cm, 1 Blatt + 1 Titelblatt.

Wasserzeichen:

Ein Wasserzeichen ist nicht feststellbar.

Linierung:

Notenzeilen: 9(!) Zeilen zu 3 Systemen à 2 Zeilen, die restlichen 3 Zeilen sind leer.
Solostimme und Bassstimme (unbeziffert).

Rastrografische Daten:

Breite einer Notenzeile: schwankend zwischen 0,9 und 1,0 cm.

Abstand der obersten Notenlinie der ersten Zeile zur untersten Linie der letzten Zeile:
15,5 cm.

Dieser Abstand ist auf allen Blättern konstant, weshalb man folgern kann, dass die Linierung mit einer Schablone vorgenommen wurde.

Tintenfarbe:

Die Tintenfarbe der Linien ist schwarz, ebenso die der Noten.

Vorzeichnung:

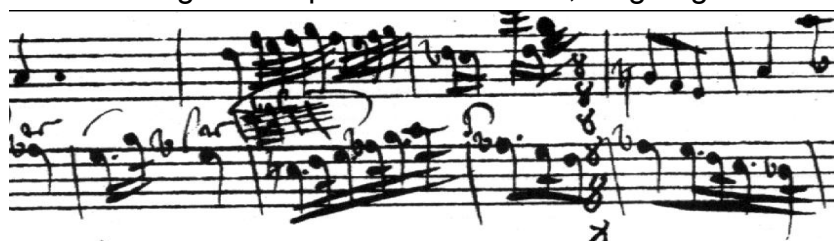
Die Vorzeichnung weist ebenfalls nur ein b-Vorzeichen auf.

Schlüsselung:

Für die Bassstimme wird durchgehend der Bassschlüssel, für die Solostimme der Tenorschlüssel vorgezeichnet.

Der Schreiber:

Das nur 31 Takte zählende Fragment bietet, wenn auch nur rudimentär, eine Überlieferungsalternative zu 783 I. Der Schreiber ist nämlich nicht derselbe wie der von 783 I und 782. Dies geht aus einem Vergleich der Notenschlüssel deutlich hervor. Warum er sein Werk abbrach, ist unklar. Hoffmann führt es auf einen Kopierfehler in Takt 26 in der Solostimme zurück,²³² da über dem Takt ein Corrigendum notiert ist. Der Kopist hat hier einen Takt in der Solostimme „vergessen“ und über Takt 26 den fehlenden Takt, eine Fortsetzung der Sequenz der Vortakte, eingefügt:



Vermutlich kopierte er zunächst die Oberstimme, dann die Unterstimme und bemerkte erst in Takt 29 in der Bassstimme, dass beide Stimmen seit Takt 26 nicht mehr übereinstimmen. Doch es finden sich noch einige Fehler mehr.

Das untenstehende Taktpaar (Takt 14/15) ist, gemessen an 783 I, völlig fehlerhaft:



Abweichungen gibt es in Takt 14 in der Bassstimme. Offensichtlich kam der Kopist hier mit dem neapolitanischen Sextakkord auf *f* nicht zurecht, denn dann hätte er in der Wechselnotenfigur *a* und *b* vorzeichnen müssen. Dagegen spricht allerdings, dass er die Akzidenzien in der Solostimme dort übernahm und nicht vermeintlich „korrigierte“. Die Wechselnotenfigur ist in D-WD 783 I nicht notiert. Es könnte sich um eine Verzierung seitens des Schreibers handeln.

In Takt 15 gibt es rhythmische Ungereimtheiten, denn nach den 2x2 Sechzehnteln fehlt

232. Hoffmann 2003, S. 16.

das zur Taktvollständigkeit nötige Achtel. Man könnte jedoch den dickeren Punkt über der *a* Linie und den direkt darunter befindlichen Tintenklecks als durchgestrichenen abwärtszeigenden Notenhals mit Fähnchen nach rechts ansehen. Die Note *b* stimmt keinesfalls mit dem *f* von D-WD 783 I überein. Auch ist das dritte Sechzehntel, ein *b*´ auf der vierten Hilfslinie hier völlig rätselhaft. Unklar ist auch, was die mehrmals untereinander stehende Ziffer 8 hier zu bedeuten hat. Es handelt sich weder um eine Taktzahl, noch um eine Generalbass-Bezifferung. Hoffmann sieht darin Federproben des Schreibers, nachdem das Blatt ohnehin unbrauchbar geworden ist.²³³

Dass diese Variante zu Wiesentheid selbst entstanden sein könnte, geht aus dem Umstand hervor, dass sie nur aus einer knappen halben Seite, die obendrein noch fehlerhaft ist, besteht. Der Kopist hat seine Fehler bemerkt und das Papier offensichtlich allenthalben nur noch für Federproben, wie oben schon angedeutet wurde, benutzt. Dass dann ein solches Blatt bei einer Bestellung mitgeliefert worden ist, erscheint höchst unwahrscheinlich. Außerdem ist das Papier von einer anderen Beschaffenheit als die übrigen Blätter der Cellosonaten in Wiesentheid, sei es die römische Abschrift (RV 44) oder die Notenblätter aus Venedig. Auch die Linierung mit nur 9 Linien deutet nicht auf italienische Provenienz. Das Fragment muss also in Wiesentheid entstanden sein.

233. Hoffmann 2003, S. 16.

4.1.5. Die B-Dur Sonate RV 46, D-WD 782

4.1.5.a. Daten aus der Papier-und Schreiberanalyse

Von dieser Sonate ist uns auch eine Version sowohl im Druck, als auch in der Pariser Handschrift überliefert. Da die Pariser Handschrift etwa gegen Mitte der zwanziger Jahre zusammengestellt wurde,²³⁴ ergibt sich für die Komposition ein Terminus ante quem: 1726.

Titelblatt und Titel:

Suonata p. Violoncello Solo Del. Sige. D: Ant. Vivaldi.

Papier:

Quartfolioformat quer; 31cm x 22,5 cm, 4 Blätter, 8 beschriftete Seiten.
plus ein Deckblatt.

Wasserzeichen:



Bei einem Vergleich mit dem Wasserzeichenverzeichnis von S. Kotsoni-Browns Dissertation findet sich kein exakt übereinstimmendes Wasserzeichen zu dem abgebildeten Zeichen. Auch durch das Gegenzeichen ist keine weitere Hilfe möglich, da weder Heawood noch Kotsoni-Brown dieses Wasserzeichen auflisten. Auf venezianische Provenienz deutet das Wasserzeichen aber hin.

Linierung:

10 Zeilen, verbunden am Rand mit durchgehendem vertikalem Strich, eingeteilt in 4 Systeme à 2 Zeilen pro Seite: Solostimme und Bassstimme (unbeziffert), oberste und unterste Notenzeile bleiben frei.

234. Näheres dazu findet sich im Kapitel über die Pariser Bestände.

Rastrografische Daten:

Der Abstand der obersten Notenlinie zur untersten der letzten Notenzeile beträgt 19,4 cm.

Auch hier ist der Abstand auf allen Blättern konstant und lässt auf eine Schablone zur Linierung schließen.

Tintenfarbe:

Die Tintenfarbe der Linien ist goldbraun, die der Noten schwarz.

Vorzeichnung:

Erwartungsgemäß finden sich für B-Dur 2 b- Vorzeichen.

Schlüsselung:

Für die Bassstimme wird durchgehend der Bassschlüssel, für die Solostimme je nach Bedarf der Tenor- oder Bassschlüssel vorgezeichnet.

Der Schreiber:

Es handelt sich um denselben Schreiber wie bei der Sonate g-moll RV 42, wenngleich das Papier ein anderes ist. Es kann nur so erklärt werden, dass der Schreiber einen Stoß mit Papier aus verschiedenen Mühlen vor sich hatte oder Restpapier aufbrauchen musste. Bei einigen Violoncelloconcerti begegnet uns dasselbe Problem,²³⁵ sodass dort innerhalb eines Concertos mehrere Papiertypen auftauchen. Doch darf man nicht vergessen, dass ein Concerto mehr Blätter benötigt als eine Sonate. Man muss also davon ausgehen, dass dieser Schreiber mehrere Sachen zu kopieren hatte, wofür er „gemischtes“ Papier verwendet hat. Die beiden Sonaten müssen dann zeitgleich kopiert worden sein, da es als unwahrscheinlich gelten kann, dass beide Abschriften vom selben Schreiber zu verschiedenen Zeiten angefertigt wurden.

Die Blätteranweisungen lauten hier etwas anders als in der g-moll Sonate:

Als Aufforderung zum Umblättern findet sich hier nur *Volti* bzw. *Volti subito* am Ende des dritten Satzes, um den vierten wie eine Attacca anzuschließen. Das Ende ist wieder mit *// Fine* gekennzeichnet.

235. Vgl. Kotsoni-Brown 2000, S. 242f.

4.1.5.b. Die Unterschiede zu den Konkordanzen

Verglichen wird das Wiesentheider Manuskript mit der Druckausgabe zu Paris, da diese weitestgehend dem Manuskript aus Paris folgt. Sollten Abweichungen mit allen beiden französischen Varianten auftreten, sind diese abgebildet.

Wiesentheid:

Paris

Druckausgabe

Satz I:

Preludio Largo

Largo

Taktvorzeichnung: 3/8

3/4

3/8

Die Taktvorzeichnung in der Wiesentheider Ausgabe und im Druck ist mathematisch falsch, denn es liegt ein 3/4 Takt vor und kein 3/8 Takt. Das Pariser Manuskript verwendet die richtige Taktangabe.

Takt: 14:



Die Oktavierung auf der letzten Zählzeit im Wiesentheider Manuskript kann man eigentlich nicht als Schreibfehler oder Falschüberlieferung bezeichnen. Der Vollständigkeit halber sei diese Abweichung erwähnt.

Takt 17:



In der Solostimme wird das leittönige *f#* in der Wiesentheider Quelle zum *f* alteriert. Der d-moll Akkord wirkt nicht dominantisch auf das g-moll im folgenden Takt, sowie das D-Dur in den französischen Quellen. Man kann das Auflösezeichen als Kopierfehler ansehen, da in der spätbarocken Zeit die Molldominanten bereits ungebräuchlich waren.

Ein zweiter Unterschied ist ebenfalls in diesem Takt zu verzeichnen. Im Druck steht im Bass auf der Zählzeit 2 weiterhin ein *c* statt *d*. Man kann hier von einem Druckfehler ausgehen, denn die Pariser Handschrift verzeichnet an dieser Stelle ebenfalls *d*. Zwar wäre ein Sekundakkord, also D-Dur Septakkord auf dem Basston *c* vor g-moll auch harmonisch sinnvoll, dann wäre aber die Bezifferung # falsch und müsste entweder 2 oder 4+ sein.

Satz II.

Satzbezeichnung: Allemanda Allegro

Allegro

Takt 6:



Hier ergibt sich ein ähnliches Problem: die französischen Quellen schreiben auf der letzten Zählzeit im Bass *c*, Wiesentheid hingegen ein *b*. Die Generalbassbezifferung verlangt einen reinen C-Dur Akkord im unbezifferten Wiesentheider Manuskript könnte man an dieser Stelle einen B-Dur Akkord erwarten. Ein Septakkord von C-Dur mit der Septe im Bass ist eher unwahrscheinlich. Aus harmonischer Sicht erscheint der reine C-Dur Akkord in den französischen Quellen mehr Sinn zu ergeben.

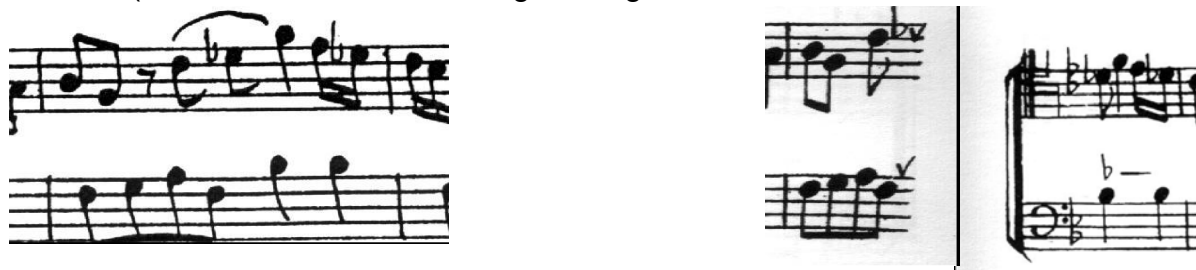
Takt 26:



Hoffmann sieht den Grund für den Ton *e* statt des *f* in der Bassstimme darin, dass der Setzer die sich ergebende Dissonanz *f* gegen *g* zu vermeiden suchte und durch die Terz eine Konsonanz erzeugen wollte.²³⁶

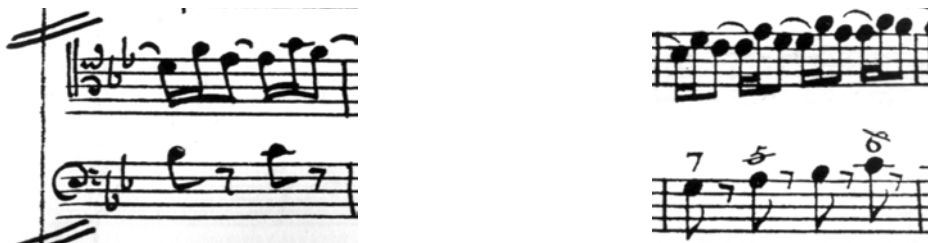
236. Vgl. Hoffmann 2003, S. 21.

Takt 28: (Hinweis: bei der Druckausgabe liegt an dieser Stelle ein Seitenwechsel vor)



Die Pause zu Beginn der zweiten Zählzeit in der Oberstimme findet sich in der Druckausgabe nicht. Offenbar irritierte der Seitenwechsel den Setzer. Die Pause findet sich auch in der französischen Manuskriptquelle. Dies spricht in diesem Fall für die „Richtigkeit“ der Wiesentheider Quelle.

Takt 31:



In der Druckausgabe fehlt in der Solostimme auf der letzten Zählzeit die Hilfslinie, auf der das g' ruht. Beim flüchtigen Blick könnte man den Spitzenton für ein f' halten, doch beim genauen Hinsehen bemerkt man den Abstand von der e' Linie, sodass es sich um ein g' handeln muss. Lediglich die Hilfslinie wird nicht gedruckt.

Takt 32:



Die zweite Achtelpause nach dem d' in der Druckausgabe ist verglichen mit dem Manuskript aus Paris „falsch“. In der Wiesentheider Variante wird die Achtelpause nach dem Ton e gesetzt. Dies scheint näher an der Originalvorlage zu liegen, da sich dieselbe Schreibweise auch im Pariser Manuskript findet.

Satz III.

Takt 3:

The image shows two versions of musical notation for Takt 3. The left version shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff. The right version shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff. The bass clef staff in the right version has a '6' written above the first measure and a '6x' above the second measure.

Hier differiert die Bassstimme auffällig: zum einen ist das e im Druck nicht zu es alteriert. Zum anderen stimmen die Notenwerte der Bassstimme in beiden Versionen nicht überein, mit Ausnahme der Zählzeit 3. Auch hier spricht die Gleichheit Wiesentheids mit dem französischen Manuskript dafür, dass diese näher am Original ist, als die Druckausgabe.

Takt 4:

The image shows two versions of musical notation for Takt 4. The left version shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff. The right version shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff. The bass clef staff in the right version has a '6' written above the first measure, a '2x/3/2' above the second measure, a '3/2' above the third measure, a '64x' above the fourth measure, and a '6' above the fifth measure.

Die in den französischen Quellen notierte Viertelnote *d* erscheint in der Wiesentheider Variante als 2 gebundene Achtel.

Takt 6:

The image shows two versions of musical notation for Takt 6. The left version shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff. The right version shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff. The bass clef staff in the right version has a '6' written above the first measure, a '*' above the second measure, and a '6' above the third measure.

Das im Bass auftauchende *as* auf der Zählzeit 3 und scheint im Gegensatz zum *a* der Druckausgabe im Original wohl eher beabsichtigt gewesen zu sein, da es sich auch im französischen Manuskript findet.

Takt 8:



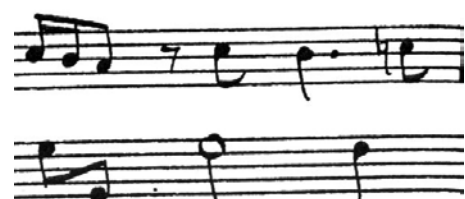
Das Fehlen des Punktes in der Oberstimme nach dem *h* auf der letzten Zählzeit scheint ein Versäumnis des Schreibers des französischen Manuskriptes zu sein; in der Druckausgabe wird der Punkt gesetzt.

Takt 11:



Das im Druck stehende *es´* scheint gegenüber der Wiesentheider und der Pariser Manuskriptvariante richtig zu sein, da sonst das im Bass stehende *es´* zum *e´* querständig wäre. Die Manuskripte setzen einmal mehr die Beachtung beider Stimmen durch die Musiker voraus.

Takt 17:



Auch diese verschiedene Notation des Notenwertes der halben Note *g* im Bass wird wohl in der Praxis nicht auffallen, doch soll sie hier der Vollständigkeit halber aufgeführt werden.

Satz IV:

Allegro Corrente

Allegro

Takt 19:



Die zweimalige Notierung von Takt 19 in der Wiesentheider Handschrift muss offensichtlich falsch sein, da sie zum ersten die Fortsetzung der Sequenz, welche die letzten Zählzeiten der beiden Takte davor bilden, in ihrer Mitte unterbrechen würde und damit nicht richtig sein kann. Zum zweiten schreiben beide Pariser Quellen diesen Takt nicht doppelt. Deshalb differiert durch diesen Schreibfehler die Taktanzahl dieses Satzes unter den Varianten.

Takt 25:



Das Auflöseseichen ist im Wiesentheider Notentext mit einem Kreuzvorzeichen notiert, was im frühen 18. Jahrhundert in der Notationspraxis durchaus häufig anzutreffen ist.

Takt 42:



Die Unterschiede in den Takten 42 und 46 sind kaum merklich und von daher auch nur wieder der Vollständigkeit halber aufgelistet. Das Pariser Manuskript setzt auch den Punkt im Gegensatz zu Wiesentheid.

Takt 46:



Das Ersetzen der Pause durch einen Punkt ist spielpraktisch gesehen, wenn der Bass nicht von einem Streichinstrument ausgeführt wird, von geringer Bedeutung.

Takt 56:



Die Pariser Manuskriptaussage (links) fordert im Bass auf Zählzeit 1 ein *c*. Die daraus resultierende Kadenzformel II-V-I ist bei Vivaldi auch anzutreffen, doch ist fraglich, ob dies beabsichtigt gewesen ist. Vielmehr handelt es sich um einen Schreibfehler, denn das Wiesentheider Manuskript notiert hier ein *b*, das besser zu den Noten (der ersten Zählzeit in der Solostimme) *b* und *d* passt. Die Druckausgabe notiert, wie auch Wiesentheid, die Kadenzformel *b-es'-f'*.

4.1.5.c. Stilistische Analyse

Der erste Satz ist nicht in der üblichen Binärform gehalten, weist aber dennoch eine thematische Reprise auf. Die Wiesentheider Satzbezeichnung *Preludio* scheint, wenngleich sie in den französischen Quellen nicht anzutreffen ist, dennoch faktisch richtig. Der getragene Charakter des Stückes mit seiner kantablen Melodie, die von einer sehr nüchternen Bassstimme in repetierenden Achteln begleitet wird, macht diesen Satz zu einem der schönsten und beliebtesten der Cellosonaten. Auch die Harmonik ist in diesem Satz zwar nicht einfallslos, wie der zweite Takt beweist, der sofort die Tonika Septime ansteuert, doch werden Dissonanzen weitestgehend vermieden. Die Appoggiaturen in Takt 12 und 14 und der Bass weisen die Entstehungszeit dieses Satzes in die Mitte der zwanziger Jahre.

Der zweite Satz trägt dem Wiesentheider Titel Allemanda nur in gewisser Weise Rechnung: der Auftakt und die raschen Sechzehntelfiguren lassen zunächst an eine Allemande denken, doch die häufigen Synkopen und die von Mattheson geforderte Ordnung und Ruhe, an der sich nach seiner Auffassung die Allemande ergötzt,²³⁷ bringen eben diese ins Wanken und unterbrechen den regelmäßigen Fluss dieses stilisierten Tanzes. Kennzeichnend sind auch die zahlreichen Sequenzen in der Solostimme (Vgl. z.B. Takt 1-4 m.A.; Takt 6-8; etc...). Gerade hier finden sich synkopierte Figuren zur Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit des Hörers und zur Vermeidung der Gefahr der melodischen Eintönigkeit, die eine Sequenz erzeugen kann. Auch die Chromatik lässt Überraschungsmomente entstehen: in Takt 28/29 erklingt der Themenkopf in b-moll.²³⁸ Ebenso macht der aufwärtsführende Quartgang in Takt 17/18 in der Solostimme, der dann diatonisch fortgesetzt wird, die aufsteigende Figur dramatischer. Die Bassführung ist auch hier ziemlich einfach gehalten, meist stufenweise in Vierteln vorschreitend. Auffallend ist der chromatische Quartgang in Takt 15/16 von *d* nach *a* sowie die Verwendung des b-moll Akkordes in Takt 28/29 und des Des-Dur Sextakkordes in Takt 33. Insgesamt ergibt sich als zeitliche Einordnung für diesen Satz ebenfalls der Terminus post quem 1720.

Der 20 Takte umfassende dritte Satz bildet unter allen Cellosonaten ein Unikat: zum ersten ist er einer von 3 Sätzen, die nicht in der Binärform gehalten sind und zum zwei-

237. Vgl. Mattheson 1739 Teil II, § 128.

238. Solch ein Wechselspiel zwischen gleichnamigen Dur- und Molltonarten trifft man in italienischer Musik ab ca. 1720. Vgl. Talbot 1985, S. 33. Des weiteren zeigt diese Tonart an, dass Vivaldi eine temperierte Stimmung gekannt und vorausgesetzt haben muss. In reinen Stimmungssystemen würde diese Tonart vermieden werden.

ten ist seine Chromatik einzigartig bei Vivaldi in diesem Genre (in den ersten 3 Takten kommen in beiden Stimmen mit Ausnahme von $g\#$ und h alle chromatischen Töne vor!). Die Tonart des Satzes ist g-moll (wenngleich die Vorzeichnung unvollständig ist und sich nur ein b-Vorzeichen wie bei der g-moll Sonate am Zeilenanfang findet): der Wechsel in die parallele Molltonart im dritten Satz kommt nur einmal in einer der 9 Sonaten vor. Die übrigen beiden Sonaten in B-Dur wechseln entweder in Subdominante (RV 47) oder in die Mollmediante (RV 45), wohingegen die übrigen 6 Sonaten den dritten Satz in der Grundtonart belassen.²³⁹ Zugrunde liegen diesem Satz eigentlich 2 Themen, die beide eher traurig-deklamatorischer Natur sind. Sie erklingen zeitgleich in der Solo- und in der Bassstimme im ersten Takt. Das Thema der Solostimme hebt mit der berühmten kleinen Sexte (Exclamatio) an und verläuft in schweren Vierteln abwärts. Thema der Bassstimme ist ebenfalls der, in der Barockzeit zum Topos gewordene chromatische Quartgang abwärts. Beide Themen bringen also ein Höchstmaß an Tragik und Ausdruck hervor, das in Takt 2 durch die übermäßige Sekunde aufwärts ($b-c\#$) und die fallende Septe $es'-f\#$ aufrecht erhalten wird. In Takt 4 tragen durch einen Stimmentausch die Bass- und die Solostimme das Thema des jeweils anderen aus Takt 1 vor. Damit entpuppen sich beide Themen als doppelter Kontrapunkt. Takt 9 bringt den ersten Takt nach c-moll transponiert, Takt 13 wiederholt dieses Thema mit Stimmentausch in B-Dur. In Takt 15 bringt mit getauschten Stimmen die Reprise das Anfangsthema wieder. In diesem Satz zeigt sich Vivaldi von seiner kontrapunktischen Seite. Dennoch beherrscht hier die Idee des Ritornells, wenngleich im Kleinformat, das Satzgeschehen. Sieht man nämlich das Thema A und sein Gegenthema B und deren Fortspinnung als Ritornelle an, so ergibt sich folgende Form für den Satz:

Takte	Solo	Bass	Tonstufe	Funktion
1-3	A	B	I	t
4-8	B	A	I	t
9-12	A'	B'	IV	s
13-15	B''	A''	VI	TP
15-20	B	A	I	t

Doch ließe sich auch ohne weiteres eine Satzform mit Reprise darin erkennen: dazu

239. Es sind dies die 3 Sonaten in B-Dur: RV 45, RV 46 und RV 47.

betrachte man die Takte 1-3 als Einleitung, die Takte 4-14 als Mittelteil und die Takte 15-20 als Reprise. Dadurch kann man eine Mischform für diesen Satz konstatieren, wie er auch in einigen Concerti Vivaldis anzutreffen ist.

Der vierte Satz trägt den Titel Correnta,²⁴⁰ ein italienischer Tanzsatz aus der Partita im schnellen Dreiertakt: auffällig ist das Nebeneinander von Triolen und Duolen, das dem gleichmäßigen Rennen (lat. currere) entgegensteht. Charakteristisch sind jedoch die Sechzehntelfiguren ab Takt 9, die dem Correntenrhythmus eher Rechnung tragen. Zudem liegt hier auch noch eine latente Polyphonie (etwa Takt 9 ff.) zugrunde. Die Synkopen in Takt 21 ff. tragen zur Abwechslung bei und sind typisch für Vivaldi.

Der Bass des Satzes ist weitestgehend einfach geführt und stellt eine reine Begleitstimme dar. Die Harmonik ist in diesem Satz auch eher einfacher gehalten; Chromatik wird vermieden. Bemerkenswert erscheint jedoch die Durchführung. Obwohl der F-Dur Schluss des ersten Teils in Takt 27 über die Doppeldominante C-Dur erreicht wurde und man sich diese Tonart als neues tonales Zentrum am Anfang des zweiten Teiles vorstellt, wechselt Vivaldi in die Mollparallele von F-Dur, nach d-moll (von B-Dur aus gesehen die Mollmediante).²⁴¹ Der Tonika-Dominantwechsel (d-moll, A-Dur) bestimmt das Geschehen bis zum Eintreten der Reprise in Takt 40.

Insgesamt scheint die Sonate wohl in der Mitte der zwanziger Jahre entstanden zu sein, etwa um 1725. Synkopen, ein Merkmal Vivaldis für den Stil, den er um 1720 und danach ausprägte, sind vorhanden, um die Rhythmik der Melodie zu bereichern. Die Bassstimme hat an Selbständigkeit verloren, wie es ab op. V (um 1716) zu beobachten ist. Die Verwendung des Passagenwerkes ist zwar noch deutlich zu sehen, ihr wird aber nicht mehr so viel Gewicht gegeben, wie etwa bei der Cellosonate in g-moll²⁴² und der um 1716 entstandenen c-moll Sonate für Oboe.²⁴³

240. Dass der letzte Satz eine Correnta sein kann, ist bei Vivaldi gerade in den Manchestersonaten klar zu sehen. Es ist eher bei den deutschen Komponisten üblich gewesen, mit einer Gigue zu enden und die Allemande direkt von einer Courante folgen zu lassen.

241. Das Aufsuchen der Medianten statt der Dominante in der Durchführung ist bei Vivaldi nichts Ungewöhnliches.

242. RV 42.

243. RV 53.

4.1.6. Die Sonate in A-Dur RV deest; D-WD 781

4.1.6.1. Zum Echtheitsproblem der Sonate D-WD 781 in A-Dur

Bevor wir das Echtheitsproblem dieser Sonate beleuchten, soll kurz die Problematik geschildert werden. Dass vielen Komponisten des 18. Jahrhunderts die Autorschaft an Werken nach heutigem Forschungsstand zu- oder abgesprochen wird, ist eine weitverbreitete Tatsache. Wasserzeichen- und Papierforschung, Stilkunde, Neufunde von Teil- oder Vollautografen, die eben die Autorschaft des Komponisten für das betreffende Werk neu beweisen oder widerlegen, sind nur ein Teil der Möglichkeiten, hier Klarheit zu schaffen. Dennoch werden immer noch einige Werke unter falschem Namen gehandelt; einfach deshalb, weil ihre wahre Autorschaft nicht, oder noch nicht aufgedeckt worden ist. Die Gründe, warum solche Zuschreibungen gemacht wurden und von wem, sind verschieden. Zum einen kommen Verleger oder Notenverkäufer in Frage, die sich auf Grund vom Verkauf, sei es regional oder überregional, unter dem Etikett namhafter Komponisten einen größeren Erfolg versprochen, als unter dem von Kleinmeistern und Lokalgrößen. Ein gutes Beispiel liefert das Vivaldi zugeschriebene op.XIII *Il Pastor fido*, das in Wirklichkeit aus der Feder von Nicolas Chédeville stammt.²⁴⁴

Weitere Gründe kann man weniger auf Absicht, sondern mehr auf den Irrtum zurückführen. Da wäre zum einen eine Vertauschung des Titelblattes. Freilich dürfte dann das Titelblatt nicht viele Aussagen über den Inhalt machen, denn ein Feststellen einer Nichtübereinstimmung in puncto Gattung, Besetzung oder Tonart räumt diesen Irrtum schnell aus. Dennoch mag es Deckblätter für Sammelhandschriften gegeben haben, die lediglich Gattung und Instrumentierung genannt haben.

Ebenso kann ein Schreibfehler oder auch eine falsche Lesung eines vielleicht undeutlich geschriebenen Namenszuges zu Missdeutungen führen.

Doch auch bei Autografen ist Vorsicht geboten, denn die Handschrift des Komponisten besagt noch lange nicht, dass er auch der Urheber dieses Werkes gewesen sein muss. Denken wir etwa an das überall bekannte *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, dessen Stücke meist nicht aus der Feder Johann Sebastian Bachs stammten, sondern eher verschiedenen mitteldeutschen Kleinmeistern zuzuschreiben sind. Ebenso ist auch bekannt, dass Komponisten immer wieder Werke ihrer Kollegen zu Studien-

244. Selfridge-Field 1992, S. 127.

zwecken abgeschrieben haben.²⁴⁵ Hier jedoch haben sie wohl aus Respekt vor dem Urheber der Vorlage seinen Namen unter den Titel gesetzt.

Gänzlich machtlos aber steht man der Tatsache gegenüber, dass ein Komponist unter einem anderen Namen veröffentlicht. Dies kann unter Pseudonym geschehen, wie es auch Vivaldi tat, indem er, einer barocken Vorliebe folgend, seinen Namen anagrammatisch mit *Lotavio Vandini* unter die Oper *Aristide* setzte.²⁴⁶ Ein viel deutlicheres Beispiel aber bringt W.A. Mozart, als er seine beiden Duos für Violine und Viola in G-Dur und B-Dur (KV 423 und 424) unter dem Namen Michael Haydns veröffentlichen ließ.²⁴⁷

4.1.6.2. Bisherige Erkenntnisse zum Echtheitsproblem dieser Sonate

Im Katalog Zobeleys wird diese Handschrift Vivaldi zugeschrieben:

„781. ders [Voraus ging Antonio Vivaldi] (o. Name, U.Blatt vermutl. verloren)“.²⁴⁸

Ebenso übernimmt Ute Zingler diese Zuordnung.²⁴⁹

Auch Karl Heller hinterfragt Vivaldis Autorschaft bei diesem Werk nicht und schreibt:

„Sign. 781

Sonate für Violoncello und Basso continuo

A-Dur

Offensichtlich unvollständig überliefert; bei Fanna nicht verzeichnet.

Konkordanzen: -“²⁵⁰

Peter Ryom führt dieses Werk in seinem Katalog unter der Nummer RV Anh.1.

Noch im Jahre 1988 wurde die Sonate in den *Early Cello Series, No. 34*²⁵¹ als Sonate Nummer 10 für Violoncello und Basso Continuo publiziert. Doch auch schon dort finden sich von den Herausgebern Zweifel an der Echtheit des gesamten Werkes: „Although the middle movement is quite possibly authentic, it is doubtful, that the two outer mo-

245. Dass Bach mehrere Concerti von Albinoni und Vivaldi für Tasteninstrumente arrangierte, ist bekannt. Auch Mozart richtete einige Bach'sche Fugen für Trio oder Quartett zu Studienzwecken ein. Vgl. Einstein 1980, S. 158. Ebenso setzte Beethoven einen Satz aus Mozarts A-Dur Quartett KV 465 in Partitur. Vgl. Flothius 1998, S. 61.

246. Talbot 1998, S. 109.

247. Gemäß der Anekdote musste Michael Haydn ein halbes Dutzend solcher Duos bei seinem Brötterherrn, dem Fürsterzbischof zu Salzburg, vorlegen. Nach Vollendung des vierten Duos soll ihn eine Krankheit an der Fertigstellung des termingebundenen Werkes gehindert haben und sein gerade in Salzburg auf Besuch weilender Freund W. A. Mozart soll ihm dann ausgeholfen haben, indem er diesen Zyklus gar vollendete, um den Abgabetermin einzuhalten. Siehe Einstein 1980, S. 187f.

248. Dangel-Hoffmann 1982, S. 151.

249. Zingler 1967, S. 171.

250. Heller 1971, S. 186.

251. Vgl. Pyron/Chatfield 1988, S. 30-39.

vements are by Vivaldi, in spite of the attribution on the first page.“²⁵² Auch im Beitrag von Loesch, in welchem die Sonaten Vivaldis als die herausragendsten ihrer Art aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts genannt werden, erwähnt er 10 Sonaten.²⁵³ Durch die Verwendung des Ausdrucks „sind...erhalten“ macht er deutlich, dass er sich mit der 10. Sonate auf diese A-Dur Sonate bezieht und nicht auf das verschollene d-moll Fragment. Seit den neunziger Jahren aber melden sich einige Musikwissenschaftler zu Wort, welche die Autorschaft Vivaldis in diesem Falle in Frage stellen. Lindgren macht vor allem darauf aufmerksam, dass es bei einem viersätzigen Werk keinen Mittelsatz geben kann.²⁵⁴ Selfridge-Field sieht auch aufgrund der Stilistik und der Satzbezeichnung *Rondau* (sic!) alle Zweifel gerechtfertigt: „The third movement is more nearly a sketch than a completed movement, and the fourth is labelled a <<Rondau>>, a term uncharacteristic of Vivaldi’s music both in its content and its presentation. Because many passages seem awkward on that instrument, there is even room to question whether the work, entitled a <<Sonata per camera>>, is actually for cello.“²⁵⁵ Hoffmann erwähnt in ihrem kritischen Bericht die Existenz dieser Sonate, druckt sie aber nicht ab, da ihr ebenfalls Vivaldis Autorschaft mehr als fraglich erscheint.²⁵⁶ Somit argumentieren alle genannten Autoren mit der Stilistik, ohne aber nähere Argumente aufzuführen. Dies soll an dieser Stelle geschehen.

252. Pyron/Chatfield 1988, introduction.

253. Von Loesch 2002, S. 300.

254. Lindgren 1997, S. 281.

255. Selfridge-Field 1992, S. 133.

256. „L’evidente difformità dello stile allontana questa sonata senza margine di dubbio da catalogo vivaldiano.“ Hoffmann 2003, S. 18.

4.1.6.3. Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse

Titelblatt:

Notenpapier mit folgender Aufschrift:

Suonata per Camera à Violoncello Solo (Kein Komponist genannt)

Papier:

Quartfolioformat quer; 28,5 x 21 cm, 4 Blätter mit sechs beschrifteten Seiten.

Wasserzeichen:



Linierung:

10 Zeilen, verbunden am Rand mit durchgehendem, vertikalem Strich, 5 Akkoladen zu je 2 Zeilen (Solostimme + unbezifferter Bass).

Tintenfarbe:

Die Tintenfarbe der Notenlinien ist schwarz, die der Notenzeilen goldbraun.

Notation:

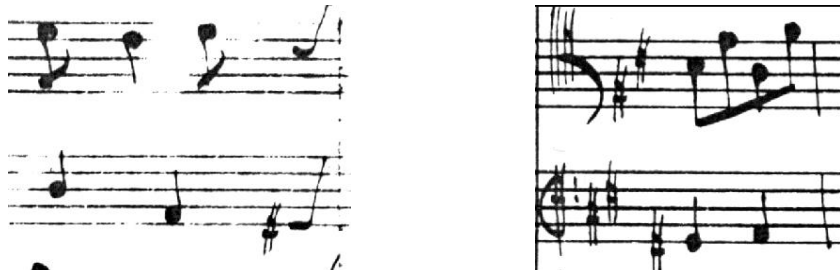
Auch hier liegt eine unvollständige Vorzeichnung vor. Statt 3 Kreuzvorzeichen finden sich nur deren 2. Im Notentext selbst aber wird die dritte Akzidenz stets vorgezeichnet (*g#*). Dies kann unter anderem auch mit rein spielpraktischen Gründen erklärt werden: um dem „Vergessen“ der Alteration des *g* zu *g#* seitens des Spielers vorzubeugen, vergewisserte man sich, diesem Fehler dadurch entgegen zu wirken, indem man die „gefährliche“ Note direkt versetzte.

Verwendete Schlüssel:

Je nach Bedarf werden in der Solstimme der Tenor- und Bassschlüssel verwendet. Die Bassstimme benutzt durchgehend den Bassschlüssel.

Der Schreiber und die Schrift:

Auffällig bei diesem Schreiber ist die häufige Verwendung von Custodes (lat. Wächter, kleine Noten am Zeilenende, die den ersten Ton der nächsten Zeile anzeigen), wie



man sie eher aus mittelalterlichen Handschriften kennt: das *h* in der Solostimme und das *G#* im Bass der nächsten Zeile werden am Zeilenende vorweggenommen.

Für die barocke Schreibpraxis mutet solch eine Notation eher fremd an. Der Schreiber ist derselbe, der auch das Konzert in G-dur RV 415 kopiert hat. Die Urheberschaft Vivaldis an diesem Konzert wird von S. Kotsoni-Brown bezweifelt und mit stichhaltigen Argumenten widerlegt: „The evidence points clearly towards the fact that RV 415 differs in many ways from the other cello concertos in Wiesentheid attributed to Vivaldi. It lacks clear definition in the structure - both thematic and tonal - of the music, refinement in phrasing and good phrase contour and the unity observed in Vivaldi's cello concertos...this concerto should be excluded from the Vivaldian canon in the present state of knowledge.“²⁵⁷

257. Kotsoni-Brown 2000, S. 265.

4.1.6.4. Argumente gegen die Echtheit

Dass die Zuschreibung kaum haltbar ist, ergibt sich schon allein daraus, dass nirgends auf den Blättern Vivaldi als Komponist genannt wird und sich auch keine weiteren Quellen dieser Sonate bislang auffinden ließen.

Die oben nur vage genannten Argumente, die Vivaldi aufgrund der Stilistik als Komponisten ausschließen, sollen nun näher präzisiert werden.

Als erstes Argument wäre ins Feld zu führen, dass Vivaldi in allen 9 Cellosonaten mit strikter Konsequenz die Viersätzigkeit in der Abfolge langsam - schnell - langsam - schnell, verwendet. Das vorliegende Werk ist zwar viersätzig, jedoch deutet der nicht bezeichnete dritte Satz mit seinem Alla Breve Takt auf ein rasches Tempo hin. Damit wäre die Tempoabfolge, wie sie bei allen übrigen vivaldianischen Cellosonaten üblich ist, nicht mehr gegeben.

Des weiteren gibt auch dieser für Vivaldi ungewöhnliche Alla Breve Takt Anlaß zum Zweifel an seiner Autorschaft, denn nur im Konzert G-Dur 415 ist sonst im Schlusssatz Alla Breve vorgezeichnet und Kotsoni-Brown bemerkt dazu: „...the Alla Breve notation of the finale, [is] something very rarely encountered in his instrumental works.“²⁵⁸ Der vierte Satz stellt am deutlichsten Vivaldis Autorschaft in Frage. Allein der Titel, der ohnehin noch falsch geschrieben ist, tut dies: *Rondau* [sic] ist für Vivaldi gänzlich untypisch und in seinen Werken sonst nicht anzutreffen.²⁵⁹

Insgesamt wirkt die Cellostimme in diesem Satz eher unselbstständig und gibt der Vermutung weiteren Raum, dass es sich um eine Triosonate mit zusätzlichem Violoncello²⁶⁰ handeln könnte,²⁶¹ von der die beiden Violinstimmen verschollen sind. Bei vorliegendem Manuskript hätten wir es dann mit dem unbezifferten Continuo part und einer obligaten Cellostimme zu tun, bei der aber ebenfalls aufgrund des Aufbaus Vivaldi nicht als Autor in Frage kommt.

Von wem sie geschrieben wurde kann nicht gesagt werden. Auch die Tatsache, dass es sich sehr wahrscheinlich um denselben Kopisten wie beim Konzert RV 415 handelt, hilft hier nicht weiter. Offenkundig ist nur, dass Vivaldi diese Sonate nicht verfasst hat.

258. Kotsoni-Brown 2000, S. 262.

259. Es finden sich bei Vivaldi wohl gattungstechnisch Rondi, wie etwa die Schlüsse der Celloconcerti RV 406 und RV 419. Vgl. Kotsoni-Brown 2000, S. 76. Die Satzbezeichnung *Rondo* jedoch wird nicht verwendet.

260. Dass es solche Sonaten gab, zeigen Rubinós *Sonate di Violoncello con 2 violini e Basso*.

261. Auch Selfridge-Field zweifelt eine Verwendung als reine Cellosonate an: „...there is even room to question whether the work, entitled a <Sonata per camera> is actually for cello.“ Selfridge-Field 1992, S.133.

4.1.7. Zusammenfassung der Ergebnisse über die Wiesentheider Bestände

Die Sonate in a-moll (D-WD 532; RV 44) ist wohl etwa gegen Mitte bis Ende der zwanziger Jahre entstanden. Dafür sprechen die stilistischen Kriterien, die in der Analyse dargelegt wurden. Eine Untersuchung des Papiers deutet auf einen Zeitraum der Abschrift um 1730-1735 hin. Bedenkt man, dass die Söhne des Grafen sich im Jahre 1731 auf Kavaliersreise in Rom befanden, kann man der Vermutung Raum geben, dass sie dieses Werk neben anderen Musikalien für ihren Vater mit nach Wiesentheid gebracht haben könnten.

Die Sonaten in g-moll (D-WD 783, RV 42) und die B-Dur Sonate wurden vom selben Schreiber kopiert. Doch tritt hier der seltene Fall ein, dass die rastrografischen Daten der Notenlinien und die Wasserzeichen beider Handschriften voneinander abweichen, sodass 2 verschiedene Bogen Notenpapier vom selben Kopisten wohl zeitgleich verwendet wurden. Für das Wasserzeichen haben sich keine entsprechenden Übereinstimmungen gefunden, woraus Rückschlüsse auf eine Datierung hätten gezogen werden können. Immerhin steht fest, dass es sich um venezianisches Papier handelt und dass der Schreiber wohl deutscher Herkunft gewesen sein muss, der dieses Werk in Venedig kopierte. Er muss beide Sonaten gleichzeitig kopiert haben, da die Tinte identisch ist. Ebenso wäre es unwahrscheinlich, dass der Kopist zweimal nur jeweils eine Cellosonate bei Vivaldi abschrieb und dann beide separat nach Wiesentheid schickte.

Die Stilistik der g-moll Sonate ist in sich uneinheitlich, sodass der zweite und der vierte Satz auf eine Zeit kurz vor 1720 hinweisen, wohingegen die beiden langsamen Sätze eher in das letzte Drittel der zwanziger Jahre deuten. Damit erhärtet sich der Verdacht, dass diese Sonate ein Pasticcio darstellt, das Vivaldi etwa nach 1726²⁶² angefertigt haben muss. Ansonsten wäre sie in die Pariser Sammlung aufgenommen worden.²⁶³ Die Entstehungszeit der B-Dur Sonate kann auf die Jahre 1720 bis 1726 eingegrenzt werden. Aus stilistischer Sicht ergibt sich als Terminus post quem 1720. Durch die Konkordanzüberlieferung in Paris liegt der Terminus ante quem 1726 für die Komposition vor.

Damit können die Sonaten in g-moll und in B-Dur frühestens Wiesentheid nach 1726

262. Vorausgreifend sei dieser Termin genannt. Er entpuppt sich als Terminus post quem non für die Abschrift der Pariser Sonate. Näheres wird im entsprechenden Kapitel erläutert.

263. Man könnte den Einwand hervor bringen, dass Vivaldi schon 6 Sonaten dafür zusammen hatte. Doch könnte man gerade diese Sonate als Alternative zu einer der 3 B-Dur Sonaten sehen.

erreicht haben. Dies würde gut in die Zeit passen, in welcher der Graf vor allem die Kammermusik für sein Instrument pflegte.

Die Autorschaft Vivaldis an der Sonate in A-Dur (D-WD 781, RV deest), die hin und wieder immer noch als seine Cellosonate Nr. 10, kann mit triftigen Gründen abgesprochen werden. Der formale Aufbau, die Verwendung des Titels Rondau und die Konzeption des dritten Satzes sind für Vivaldi untypisch. Man kann diese Sonate in die Nähe des Konzerts RV 415 stellen. Bei diesem Konzert konnte Kotsoni-Brown die Autorschaft Vivaldis mit ähnlichen Argumenten widerlegen. Da beide Werke vom selben Schreiber sind, liegt es nahe, dass sie aus derselben Feder eines uns nicht bekannten Komponisten stammen. Auch kann nicht gesagt werden, aus welchen Gründen die Werke Vivaldi unterschoben worden sind.

Noch ein Wort zu der Sonate D-WD 881. Der Komponist ist unbekannt. Das Wasserzeichen deutet auf eine römische Abschrift hin. Aus spieltechnischen Gründen (Verwendung des Daumenaufsatzes erforderlich!) muss man ein Entstehungsdatum nach 1720 annehmen. Sie könnte von einem römischen Cellisten - wie etwa Pietro Giuseppe Gaetano Boni - angefertigt worden sein.²⁶⁴ Allerdings zeigt uns das Wasserzeichen von D-WD 532, dass eine Sonate sehr wohl andernorts komponiert und in Rom kopiert werden konnte.

Als sichere Erkenntnis kann ebenso gewonnen werden, dass die Sonaten nicht mit den Lieferungen Hornecks und Regagnigs, welche die Celloconcerti enthielten, zu Beginn des zweiten Jahrzehnts mitgeschickt wurden, sondern erst nach der Mitte der zwanziger Jahre Wiesentheid erreicht haben können.

264. Boni veröffentlichte im Jahre 1717 als op.I 12 *Sonate per camera à Violoncello, e Cembalo*. (Damit ist das Cembalo als Continuo-Instrument, nicht wie bei Bach als Obligato-Instrument gemeint.) vgl. Zingler 1967, S. 97.

4.2. Die Cellosonaten in der Konservatoriumsbibliothek San Pietro a Majella zu Neapel

In dieser Bibliothek finden sich wie auch in Wiesentheid 3 der 9 Sonaten ohne Datierung:

RV	Tonart	Sigel
39	Es-Dur	I-Nc 11190
44	a-moll	I-Nc 11189
47	B-Dur	I-Nc 11188

An datierten Quellen werden von Vivaldi folgende Concerti aufbewahrt:

RV	Besetzung	Tonart	Jahreszahl	Bemerkungen
146	O	G-Dur	1727	auch Sinfonia genannt
204	V+ O	D-Dur	1727	identisch mit op.IV/11
256	V+ O	Es-Dur	1727	Titel: „Il ritiro“
286	V+ O	F-Dur	1727	Concerto per la solennità di S. Lorenzo
348	V + O	A-Dur	20.8.1733	identisch mit op.IX/6
567	4 V, Vc+O	F-Dur	1728	identisch mit op.III/7

Auch hier liegt ein Beispiel dafür vor, dass die Kopie eines Werkes noch längere Zeit nach dessen Ersterscheinung angefertigt worden sein kann, denn op.III erschien 1711, op.IV 1716 und op.IX im Jahre 1727.

Alle datierten Quellen wurden also Ende der zwanziger, bzw. Anfang der dreißiger Jahre für Neapel kopiert. Offensichtlich bestand um diese Zeit ein gewisses Interesse an der Musik des Venezianers. Der Frage jedoch, wer die Concerti nach Neapel brachte oder bringen ließ, soll hier nicht nachgegangen werden.

Es kann die vorsichtige Vermutung geäußert werden, dass auch die Cellosonaten in dieser Zeitspanne Neapel erreichten.

4.2.1. Mögliche Adressaten

Anders als bei den Wiesentheider Beständen ist es bei diesen Sonaten schwieriger, den Auftraggeber der Abschriften dingfest zu machen. Da auf den Sonaten keine Widmungen zu finden sind, bleibt nichts anderes übrig, als Personen zu nennen, die als Empfänger in Frage kommen. Vivaldi selbst ist, zumindest laut den Biografien, nie in der Stadt am Vesuv gewesen. Man könnte zunächst die beiden großen Cellovirtuosen Francesco Alborea (genannt Francischello) und Salvatore Lanzetti als wahrscheinlichste Kandidaten ansehen, doch sprechen einige Umstände ihrer Biografie gegen eine mögliche Verbindung dieser Musiker mit den Werken. Als erste wäre der große Cellist Francesco Alborea, genannt Francischello,²⁶⁵ den van der Straeten den größten Cellisten seiner Zeit nannte, zu erwähnen.²⁶⁶ Ihm wird die Erfindung des Daumenaufsatzes zugeschrieben.²⁶⁷ Um 1725 hielt er sich in Neapel auf, verließ jedoch bereits 1726 Stadt, um nach Wien zu reisen, wo er von Graf Uhlenfeld zum Kammermusikus ernannt wurde.

Ein weiterer Virtuose dieses Instruments, der sogar in Neapel geboren wurde, ist Salvatore Lanzetti (geboren um 1710, gestorben 1780 in Turin). Seine musikalische Ausbildung erhielt er am Konservatorium Santa Maria di Loreto in seiner Geburtsstadt. Im Jahre 1723 verließ auch er die Stadt, um eine Musikerstelle am Hofe zu Lucca anzutreten.²⁶⁸

Dass Vivaldi für einen von beiden eine Sonate schrieb, ist auszuschließen, da er beide nicht persönlich kannte. Hoffmann spricht sich gegen eine Zueignung an Francischello aus, da sie den spieltechnischen Anspruch zu gering für den Virtuosen hält.²⁶⁹ Doch dieses Argument allein genügt keineswegs, denn eines der in dieser Hinsicht einfachsten Konzerte Vivaldis für Violoncello und Orchester wurde für einen Cellovirtuosen geschrieben.²⁷⁰ Da aber diese beiden Cellisten die Stadt schon vor Mitte der zwanziger Jahre verließen, waren sie zu der Zeit, als diese Sonaten Neapel erreichten, nicht mehr vor Ort. Man muss also nach anderen potenziellen Erwerbern Ausschau halten.

265. Der Name findet sich auch in den Schreibungen: Francischello oder Franciscello. Vgl. van der Straeten 1916, S. 154.

266. Vgl. van der Straeten 1916, S. 154.

267. Vgl. van der Straeten 1916, S. 157.

268. Vgl. Baldi 2003, Spalte 1200.

269. Vgl. Hoffmann 2003, S. 11.

270. „One of these is RV 399 [C-major], which contains in its title-page the name of an erased dedicatee (or customer), possibly the well-known cellist S. Pietro Sterlichi, a virtuoso of the instrument...“ Kotsoni-Brown 2000, S. 32 und S. 139.

Weitere in Frage kommende Personen, die eher im adligen Dilettantenbereich anzusiedeln sind, wären zum einen *Domenico Marzio Carafa IV*, auch genannt *Duca di Maddalona*,²⁷¹ für den Giovanni Battista Pergolesi seine *Sinfonia per Violongello [sic!] e Basso*²⁷² geschrieben hat, die wohl um Anfang der dreißiger Jahre entstand. Ebenso widmete ihm Leonardo Leo in den Jahren 1737/38 ein halbes Dutzend Cellokonzerte.²⁷³

Als einen weiteren Kandidaten gibt es nach Hoffmann noch den *Marchese de Simone*, der um 1727/28 von Nicola Fiorenza mit 2 Concerti für sein Instrument, nämlich das Cello, bedacht worden ist.²⁷⁴

Eine dritte Möglichkeit schließlich, die noch von niemandem in Betracht gezogen wurde, besteht darin, dass der große neapolitanische Meister Leonardo Leo selbst diese Kompositionen aus Venedig mitgebracht haben könnte. Zwar wird in keiner Vivaldi-Biografie von einem Zusammentreffen beider Meister geschrieben, doch bleibt die Möglichkeit bestehen, dass sich Leo diese Sonaten über einen Dienstboten bestellt haben könnte. Dass er selbst Violoncello spielte, ist aus seiner Biografie bekannt.²⁷⁵ Wegen Operaufführungen reiste er dreimal in die Lagunenstadt, in den Jahren 1723, 1728 und 1729.²⁷⁶

Leo muss um die große Instrumentalkunst des Venezianers gewusst haben, denn man kann annehmen, dass Vivaldis Concerti op.III und op.IV sehr verbreitet waren, da man sie sogar an den Höfen in deutscher Provinz spielte.²⁷⁷ Vivaldi andererseits waren die neapolitanischen Meister gerade durch ihren Opernstil bekannt „und so kommt es dazu, daß in seinen späteren Pasticci (*Dorilla in Tempe*,²⁷⁸ *Tamerlano*²⁷⁹ und *Rosmi-*

271. Die Schreibung *Maddaloni* findet sich auch häufig. Bei meiner Anfrage zu weiteren Informationen über seine Biografie wurde mir seitens der Konservatoriumsbibliothek mitgeteilt, dass es über den Grafen lediglich „qualche notizia“ (einige Aufzeichnungen), nicht aber eine Biografie gibt.

272. Sie findet sich auch in der Konservatoriumsbibliothek mit dem Sigel I-Nc M.S. 6979.

273. Die Widmung lautet: *Per Solo servizio di S. Ecc.zza Sigr. Duca di Madalona*. Die Manuskripte finden sich ebendort mit dem Sigel: I-Nc Rari 1.6.15/1-6.

274. Vgl. Hoffmann 2003, S. 11.

275. Krause 2003, Spalte 1581.

276. Er führte dort 1723 seine Oper *Timocrate* am *Teatro Sant'Angelo* auf. Zum Karneval 1728 brachte er in Venedig seine Oper *Argeno* zur Aufführung, bei der der berühmte Farinelli sein Debüt in dieser Stadt gab. 1729 folgte *Catone in Utica*. Vgl. Strohm 1976, S.184f.

277. Johann Sebastian Bach machte nicht in Dresden, sondern im kleinen und vor Goethe eher unbedeutenden Weimar Bekanntschaft mit den Werken des Venezianers. „*Das etwa 1712 oder früher einsetzende Vivaldi Fieber musste Bach an seinem weltoffenen Hof wie dem Weimarer unbedingt zur Kenntnis genommen haben.*“ Ansehl 1985, S. 80.

278. Die Erstaufführung fand im Herbst 1726 statt. 1734 legte Vivaldi ein Pasticcio unter diesem Titel mit Arien von Hasse und Giacomelli vor. Vgl. Heller 1991, S. 428.

279. Aufgeführt 1735 in Verona. „*Von Vivaldi arrangiertes Pasticcio mit überwiegend fremden Arien (u.a. Hasse und Giacomelli).*“ Heller 1991, S. 431.

ra²⁸⁰) in so reichem Maße Arbeiten der Neapolitaner Leo, Giacomelli und vor allem Hasse vertreten sind.“²⁸¹

Zwar berichten die Biografien nicht über ein Treffen der beiden Meister, auch findet sich keine Widmung oder Zueignung an den neapolitanischen Komponisten, doch das kann immer noch damit erklärt werden, dass das Titelblatt, welches eine Widmung getragen haben könnte, verloren ist. Für eine mögliche Begegnung beider spricht, dass Leonardo Leo seine Opern unter anderem am *Teatro Sant' Angelo* aufführte, der Bühne, die auch Vivaldi mit Opern versorgte.

Sollten sich beide also getroffen haben, dann scheidet das Jahr 1723 schon allein deswegen aus, da sich Vivaldi zu dieser Opernsaison in Rom aufhielt und die Opernaufführung seines *Ercole sul Termodonte* leitete,²⁸² während zeitgleich Leo in Venedig seinen *Timocrate* präsentierte. Das Jahr 1729 kommt deshalb nicht in Frage, da Vivaldi während des Karnevals nachweislich in Florenz seine *L'Atenaide* zur Aufführung brachte.²⁸³ So bleibt 1728, in welchem sich Leo wohl über einen Dienstboten diese Musik verschafft haben könnte.

280. Aufgeführt in Venedig 1738. Pasticcio mit Arien von Händel, Pergolesi und Hasse. Vgl. Heller 1991, S. 432.

281. Siehe Heller 1991, S. 152.

282. Siehe Talbot 1998, S. 334.

283. Vgl. Strohm 1976, S. 234.

4.2.2. Die Sonate in B-Dur (RV 47) I-Nc 11188

4.2.2.a. Daten aus der Papier-und Schreiberanalyse

Titel:

Suonata à Violon[cel]lo Solo

Del Viualdi

Papier:

Quartfolioformat, quer; 23cm x 31,5 cm; 4 Blätter, sechs beschriftete Seiten.

Wasserzeichen:



Das Wasserzeichen stimmt mit denen der Celloconcerti RV 417 und RV 424 überein.²⁸⁴ Da diese Concerti von S. Kotsoni-Brown etwa auf Ende der zwanziger/Anfang dreißiger Jahre datiert werden, liegt uns ein Terminus post quem vor.²⁸⁵ Ein Gegenzeichen konnte nicht entdeckt werden.

Linierung:

10 Zeilen, verbunden am Rand mit einem durchgehenden, vertikalen Strich; eingeteilt in 4 Systeme à 2 Zeilen pro Seite: Solostimme und Bassstimme (unbeziffert).

Tintenfarbe:

Die erste Zeile und die Tituli sind in goldbrauner Tinte, der Rest in schwarzer Tinte geschrieben.

Vorzeichnung:

Erwartungsgemäß finden sich 2 b-Vorzeichen in den B-Dur Sätzen. Auch im dritten Satz, der in Es-Dur gehalten ist, finden sich nur 2 anstatt 3 b-Vorzeichen. Das *as* wird als Akzidenz direkt vor das *a* gestellt. Der Grund der unvollständigen Vorzeichnung

284. Siehe Kotsoni-Brown 2000, S. 306.

285. Siehe Kotsoni-Brown 2000, S. 280.

kann wieder in der spielpraktischen direkten Vorzeichnung vor der betreffenden Note gesehen werden.

Schlüsselung:

Je nach Bedarf ist der Tenor- und Bassschlüssel in der Solostimme vorgezeichnet. In der Bassstimme wird der Bassschlüssel durchgehend verwendet.

Der Schreiber:

An der Abschrift waren 2 Schreiber beteiligt. Der erste Schreiber war der Komponist selbst. Von ihm wurden der Titel, die Satzbezeichnungen,²⁸⁶ sowie die Takte 1-4 und die Vorzeichnung der zweiten Akkolade, geschrieben.²⁸⁷ Den Rest kopierte der Schreiber, der auch die anderen beiden Sonatenabschriften anfertigte. Paul Everett bezeichnet ihn als „Scribe 17.“²⁸⁸ Man kann von einer engen Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Kopisten ausgehen. Dies bedeutet auch, dass diese Abschrift die „authentischste“ ist. Die übereinstimmenden rastrografischen Daten sprechen dafür, dass diese Sammlung der Sonaten in einem Stück entstanden ist. Dass Vivaldi selbst hier von der B-Dur Sonate nicht nur den Titel, sondern auch noch die ersten 4 Takte niederschrieb, könnte er in der Absicht getan haben, dem Schreiber anzuzeigen, welche von den 3 weiteren in B-Dur existierenden Sonaten (RV 45 und 46) er zu kopieren hatte. Er notierte also das Inzipit selbst, um so ein Missverständnis seitens des Schreibers auszuschließen. Folgt man dieser Hypothese, so ergibt sich daraus, dass er auf die ganz speziellen Wünsche oder Bedürfnisse seiner Käufer eingegangen ist. Bei der Geschäftstüchtigkeit, die man Vivaldi gemeinhin nachsagt, dürfte ein solch kundenorientiertes Denken mehr als wahrscheinlich sein.²⁸⁹

Dieser Schreiber kopierte auch das Konzert F-Dur für 2 Hörner, Streicher und Basso continuo, RV 538.²⁹⁰ Die Satzbezeichnungen sowie der Titel stammen vom Komponisten.²⁹¹ In dessen Mittelsatz ruhen die Hörner und ein Violoncello tritt als Soloinstru-

286. „...autograph titles, tempo markings...and other annotations.“ Everett 1990a, S. 58.

287. Everett 1990a, S. 58.

288. Everett 1990a, S. 58.

289. Häufig zitiert wird an diesem Hintergrund eine Briefpassage von Holdsworth an Charles Jennens vom 13.2.1733: „Ich hatte dieser Tage einige Gespräche mit ihrem Freund Vivaldi, der mir sagte, er sei entschlossen, keine Konzerte mehr zu publizieren, weil ihn diese, wie er sagte hindere, seine Konzerte im Manuskript zu verkaufen.“ Zitiert in Kolneder 1984, S. 80 rechte Spalte.

290. Das Autograf findet sich in Turin mit der Signatur: I- Tn; Giord. 3.

291. „Autograph: All verbal markings. Hand 17: musical notation.“ Everett 1990a, S. 74, Plate XIII.

ment hervor. Hoffmann sieht in dieser Praxis bei Hornkonzerten keinen Einzelfall, sondern die Regel,²⁹² macht aber später darauf aufmerksam, dass die Verwendung eines Violoncells als Soloinstrument in solchen Concerti doch eher ungewöhnlich gewesen ist.²⁹³ Stilistisch passt dieser Mittelsatz zu den langsamen Sätzen dieser 3 Sonaten.²⁹⁴ Kopiert aber wurde aber die Sonate in Venedig oder zumindest in Norditalien, dafür spricht das bei allen 4 Quellen verwendete Wasserzeichen mit den 3 Halbmonden.

Besonderheiten:

Als größte Besonderheit ist natürlich die Tatsache des Teilautografs anzusehen. Es fällt auch auf, dass die Taktvorzeichnungen der Dreiertakte im zweiten und dritten Satz nur mit einer 3, also ohne „Nenner“ stehen. Ebenso besitzen die Sätze II, III und IV gar keine Satzbezeichnungen. Die unvollständige Vorzeichnung kann ebenso als Besonderheit gesehen werden.

Blätteranweisungen:

Blätteranweisungen, wie in der Wiesentheider oder Pariser Manuskriptquelle, gibt es hier nicht.

292. Vgl. Hoffmann 2003, S. 10.

293. Vgl. Hoffmann 2003, S. 10.

294. Vgl. Hoffmann 2003, S. 10.

4.2.2.b. Unterschiede zu den Konkordanzen

Überlieferungsvarianten dieser Sonate gibt es mit der handschriftlichen Überlieferung aus Paris, F-Pn Vm⁷ 6310/1 und dem Pariser Druck. Da sich die Druckausgabe an das Pariser Manuskript anlehnt, werden nur Unterschiede zwischen dem Manuskript aus Neapel und der Druckausgabe gezeigt. Sollte allerdings an einer Stelle das Manuskript aus Neapel von der Pariser Druck- und Manuskriptausgabe abweichen, ist dies verzeichnet.

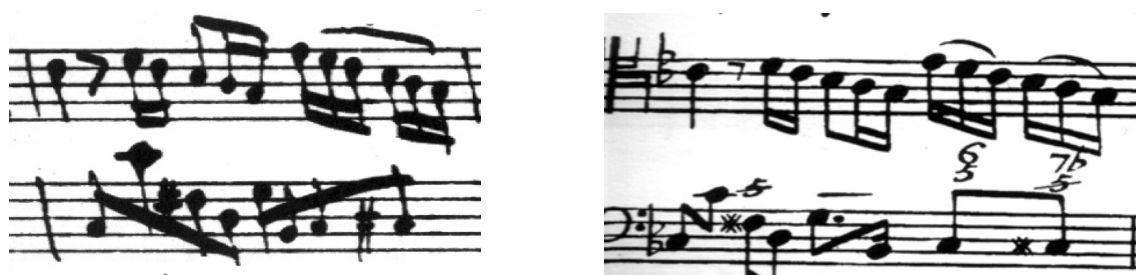
Satz I.

Takt 3:



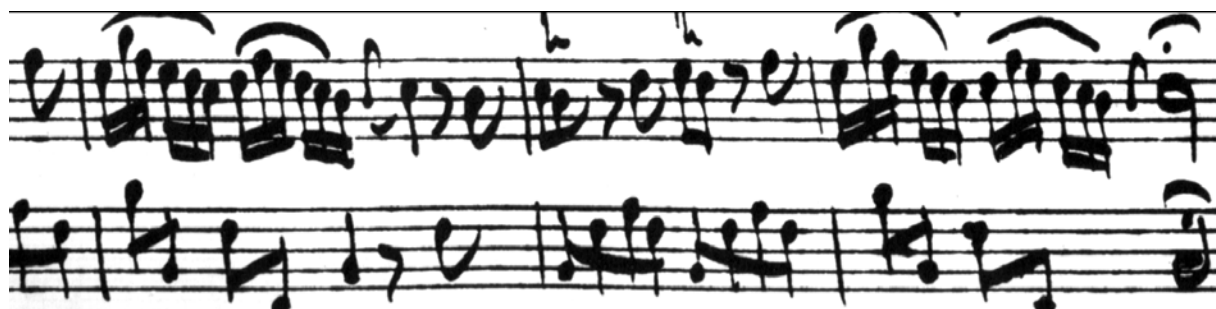
Die verschiedene Notierung der Zählzeiten 2 und 3 im Bass stellt eher einen optischen Unterschied dar, der akustisch nicht auffallen dürfte. Er sei der Vollständigkeit halber erwähnt.

Takt 12:



In der neapolitanischen Handschrift werden die Achtelnoten der dritten Zählzeit im Bass im Gegensatz zur Druckausgabe unpunktiert überliefert. Das Pariser Manuskript setzt ebenfalls keinen Punkt.

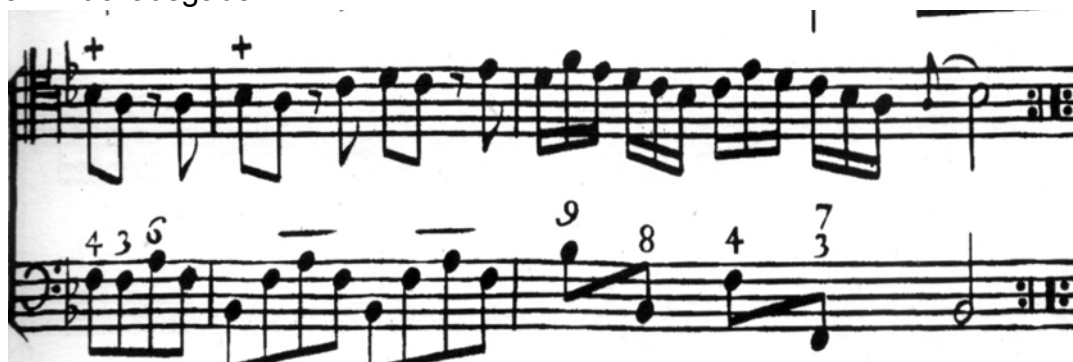
Takt 19ff. Manuskript Neapel:



Takt 18f. Manuskript Paris:



Takt 18f. Druckausgabe:



Die Abweichung zum Druck kann über das französische Manuskript erklärt werden. Dort sieht man über und unter der zu wiederholenden Stelle ein Zeichen, das der Drucksetzer scheinbar übersah oder dessen Bedeutung nicht verstand. Es fordert schlichtweg eine Wiederholung der beiden letzten Takte mit Auftakt. Das Seiten- und Zeilenende zwangen den Schreiber des Pariser Manuskripts zum Setzen dieses Wiederholungszeichens, was ihm das Ausschreiben ersparte.

Satz II.

Satzbezeichnung: keine Satzbezeichnung

Allegro

Taktvorzeichnung: 3

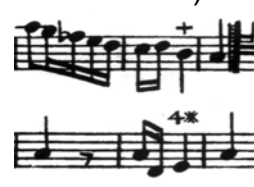
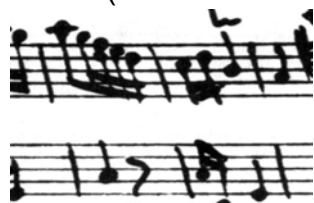
3/8

Takt 16ff.



In der Bassstimme weicht der Takt 17 der Druckausgabe deutlich von Neapel ab. Der Grund dafür ist eher in Takt 18 zu vermuten. Um die sich dort ergebende Stimmenkreuzung zwischen Solo- und Bassstimme zu vermeiden, oktavierden die französischen Varianten das c' der Bassstimme eine Oktave tiefer zum c . Der vorausgehende Takt würde dann mit der Durchgangssechzehntel h enden, die in einem Septfall weitergeführt würde. Um diesen eher ungeschickten Stimmenverlauf zu glätten, verzichteten die französischen Quellen auf das h und erweiterten die punktierte Achtelnote a zu einer Viertel, sodass sich anstelle des abspringenden Leittons ein Sextfall ergibt. Um einen Querstand zu vermeiden, ist in beiden Fällen das Auflöszeichen auch in der Bassstimme zu verwenden. Die Bezifferung mit dem Kreuz über dem a in der Druckausgabe kann nicht richtig sein, da sie einen A-Dur Akkord fordern würde, der zum folgenden C-Dur Akkord querständig wäre. Als Harmonien kämen a-moll oder F-Dur als Sextakkord in Frage, die Entscheidung sei dem Ausführenden überlassen.

Takt 56f. (Vor der Cellostimme muss hier der Bassschlüssel gedacht werden).



Ohne Zweifel ist in der Solostimme der Ton as (in Takt 56), der sich bei beiden französischen Quellen findet, hier zu spielen, da sich Melodie und Harmonie in c -moll befinden. Höchstwahrscheinlich setzte der Schreiber aus Neapel die richtige Reaktion der Musiker voraus, hier statt dem a ein as zu spielen.

Takt 84-86



Der Unterschied liegt im Verlauf der Bassstimme. Von der Harmonik unterscheiden sich diese Takte aber kaum merklich: die Manuskripte, sofern man es aus der unbezifferten Vorlage ersehen kann, fordern in Takt 84 Es-Dur, am Taktende einen F-Dur Sextakkord auf A, der im nächsten Takt zu B-Dur führt. Die Druckausgabe verzichtet nach dem Es-Dur Akkord mit zugefügter Sexte auf den F-Dur Akkord und schreibt stattdessen eine Pause vor. Der Grund könnte darin liegen, dass vorher eine Viertelnote mit anschließender Pause vorausging und der Setzer diesen Begleitrhythmus beibehalten wollte.

Die Ursache für die Notation des B-Dur Akkordes in Takt 85 als Sextakkord auf *d* könnte auch hier wieder im nächsten Takt liegen. Vielleicht schien dem Setzer ein Quartsprung (*d-g*) zur Kadenzformel in Takt 86 (*g-f-F-B*) wegen der Stimmführung sinnvoller, als der Sextsprung im Manuskript.

Satz III.

Satzbezeichnung: keine

Largo

Taktvorzeichnung: 3

3/4

Takt 17: Neapel/ Druck



MS Paris



Es muss sich bei den 3 Achteln im Pariser Manuskript um einen Schreibfehler handeln, da der Takt ansonsten mathematisch unvollständig wäre.

Satz IV.

Satzbezeichnung: keine

Allegro

Takt 22:

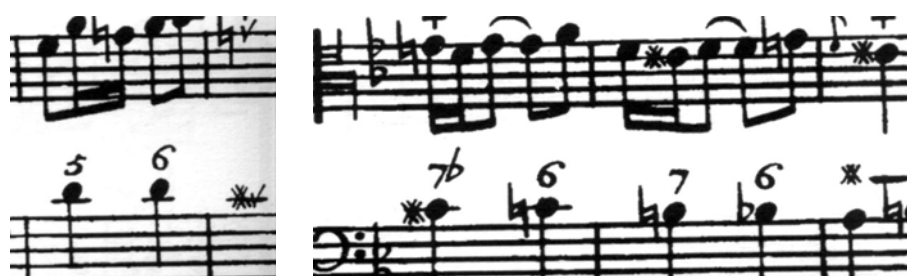


Der Punkt nach der halben Note in der Handschrift von Neapel ist mathematisch falsch, da dann der Notenwert auf 3/4 statt 2/4 anwachsen würde. Er muss als Schreibfehler angesehen werden.

Takte 27-30: Handschrift aus Neapel (Die Handschrift aus Paris geht hier konform).



Takte 27-30: Druckausgabe (Es liegt ein Zeilenwechsel vor).



Der Unterschied in beiden Solostimmen ist deutlich sichtbar, doch ist er eher rhythmischer Natur. Die anapästische Figur auf Zählzeit 1 (in der Druckausgabe) erscheint in den Handschriftenausgaben als daktylische Figur: lang - kurz - kurz. Aufgrund der engen Kooperation zwischen dem Komponisten und dem Schreiber der Quelle aus Neapel, kann man davon ausgehen, dass diese Überlieferung eher dem Original entspricht. Warum allerdings der Verleger den Rhythmus anders wählte, kann nicht klar ermittelt werden. Die Notenfolge lang-kurz-kurz, die in der Metrik dem griechischen

Versfuß des Daktylus entspricht, kennt man in der barocken Musik als *Figura corta*.²⁹⁵ Ihre Umkehrung (kurz-kurz-lang, in der Metrik *Anapäst* genannt) erscheint dagegen viel seltener. Von daher ist ihr Auftreten markanter. Es könnte also sein, dass der Ersteller der Druckausgabe diese Passage, die ohnehin schon harmonisch durch den fallenden chromatischen Bassquartgang auffällt, noch mehr hervorheben wollte.

4.2.2.c. Analyse

Der 20 Takte umfassende erste Satz der Sonate ist von getragenem, schreitendem Charakter. Das Thema ist im Grunde eine Abwandlung des „Dreierschlagmotivs“.²⁹⁶ Die Note *b* erklingt auf die Schläge 1, 2 und 3. Im folgenden kantablen Teil zeigt das Cello seine „sanglichen“ Fähigkeiten. Die *Sospiratio*figuren in Takt 5 und 6 unterbrechen kurz das Aussingen in den Triolen. Die Harmonie ist ziemlich einfach gehalten (es finden sich B-Dur, F-Dur und die Doppeldominante C-Dur).

Der zweite Teil hebt, wie der Anfang, nur auf dem Ton *c*, an. Das Überraschende ist die Harmonie: statt *f* findet sich im Bass *f#*, das eindeutig einen D-Dur7 Akkord fordert. Vivaldi beginnt also den Mittelteil in der Medianten D-Dur und sucht nicht die Dominante auf. Die Harmonien sind viel abwechslungsreicher als im ersten Teil, auch ist der Bass lebhafter geführt. In der Solostimme finden sich, ebenso wie im ersten Teil, Triolenpassagen, die in Takt 13 von punktierten Sechzehnteln abgelöst werden. In Takt 15 m.A. begegnet uns eine thematische Reprise in Grundgestalt. Ein Charakteristikum, das sich in allen Cellosonaten Vivaldis findet und das in die Zeit nach 1720 weist.²⁹⁷ Noch verblüffender allerdings ist die weitgehende Übereinstimmung des zweiten Satzes mit der Violinsonate e-moll (RV 17a). Man könnte von einer in Moll gesetzten Variante des Satzes sprechen.²⁹⁸ Gemäß Talbot griff Vivaldi bei diesen Werken nachweislich auf älteres Material zurück,²⁹⁹ das er schnell umarbeitete.

295. Siehe Kolneder 1973, S. 13.

296. Siehe Kolneder 1973, S. 19ff.

297. „In sostanza dalla terza decade del secolo...la forma binaria tende a identificarsi con la configurazione con ripresa tematica...“ Fertonani 1998, S. 84.

298. Eine solche Parallele zu einer Manchestersonate begegnet uns auch im letzten Satz der g-moll Sonate für Cello (RV 42). Im Kapitel über die Wiesentheider Quellen ist dieses Beispiel erwähnt.

299. Talbot 1976, Preface S. VII.

Zum Vergleich seien die Anfänge dieser Sätze gezeigt:



:



Bislang aber gelten nur Violinwerke als Vorlagen. Da die Version aus Manchester kürzer ist, liegt die Vermutung nahe, dass Vivaldi die längere Celloversion „zurechtgekürzt“ hat. Damit können wir mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass diese Cellosonate rein musikalisch vor den Manchestersonaten existiert haben muss. Interessant ist auch die Verwendung des Tanzsatztitels Corrente für die Violinversion, während die Cellosonate keine Tanztitel trägt.

Der 91 Takte umfassende Satz im raschen Tempo weist courantenartigen Charakter auf und die laufenden Sechzehntel werden nur an wenigen Stellen unterbrochen. Die Triolen gegen Ende des ersten Satzes (Takt 23ff.) stellen eine Reminiszenz an den 3. Satz der B-Dur Sonate (RV 45) dar, wo sie im langsamen Tempo erklingen. Die Bassstimme und die Harmonien in diesem ersten Teil sind einfachster Art. Der zweite Teil beginnt (Takt 29 m.A.), wie schon im ersten Satz, mit der Medianttonart D-Dur anstatt der Dominante. Ab Takt 59 setzt die Reprise bereits wieder ein, wiederholt ausführlich das Anfangsthema und fährt mit jeweils kantablen Sequenzen (in den Takten 65-70 bzw. 76-81) fort. Abwechslungs- und spannungsreich ist die Harmonik vom Beginn der zweiten Hälfte bis zum Eintreten der Reprise, dort ist sie wieder einfacher gehalten.

Der dritte Satz in Es-Dur ist schon deshalb markant, da er in einer anderen Tonart steht. Sonst finden sich nur noch 2 weitere dritte Sätze in den beiden übrigen B-Dur Sonaten (RV 45 und 46), die von der Grundtonart abweichen. Die restlichen Cellos-

naten behalten im dritten Satz die Grundtonart des ersten Satzes bei.³⁰⁰ Die Melodie ist eher schlicht und auf punktierten Dreiklängen aufgebaut. Im zweiten Teil finden sich daneben Skalenabschnitte in Triolen. Wie in den beiden Sätzen zuvor beginnt Vivaldi den zweiten Teil mit der Mediante G-Dur, bis er dann in Takt 21 die Reprise in der Grundtonart wieder bringt.

Der vierte Satz, der vom Rhythmus her an eine Gavotta erinnert, lebt vom schnellen Figurenwerk. Wiederholungsfiguren (Takt 13-16) lassen diesen Satz eher in die Zeit um die Mitte der zwanziger Jahre einordnen.

Die Bassstimme hat, von der Durchführung abgesehen, keinen selbstständigen Charakter und wird zur Begleitung reduziert. Die Harmonien sind, auch wieder mit Ausnahme der Durchführung, eher einfach disponiert. Der Beginn des zweiten Satzes ist der aufregendste Teil dieser Komposition: anders als in den Sätzen zuvor wird hier das Thema in der Dominante F-Dur gebracht. Der chromatische Bassgang ab Takt 27f. wird auch in der Oberstimme rhythmisch aufmerksam gestaltet, wenngleich die Quellen aus Neapel und Paris verschiedene rhythmische Versionen bieten. So sind diese Takte und die noch bis zur Reprise verbleibenden folgenden die „dramatischsten“ des Satzes. Die Reprise selbst bietet wieder eine Entspannung mit laufendem, harmonisch eher einfachem Passagenwerk, das sich bis zum Schluss fortsetzt. Lediglich die raffiniert eingesetzten Pausen verleihen der Melodie ihre Würze.

300. Siehe Fertonani 1998, S. 92.

4.2.3. Die Sonate in a-moll, RV 44, I-Nc 11189

Daten aus der Papier-und Schreiberanalyse

Titel:

Suonata à Violon[cel]lo Solo

Del S[ignore] D[on] Ant[oni]o Vivaldi

Papier:

Quartfolioformat, quer; 23cm x 31,5 cm; 4 Blätter mit 8 beschrifteten Seiten.

Wasserzeichen:

3 Halbmonde (TML), siehe Wasserzeichen von I-Nc 11188.

Linierung:

10 Zeilen, verbunden am Rand mit einem durchgehenden, vertikalen Strich, eingeteilt in 4 Systeme à 2 Zeilen pro Seite: Solostimme und Bassstimme (unbeziffert).

Tintenfarbe:

DieTintenfarbe der Notenschrift ist hier braun bis goldbraun, die der Notenlinien ist durchweg goldbraun.

Besonderheiten:

Der Titel nennt Vivaldis vollen Namen, die Anrede *Signore* und den Titel *Don*.

Die Unterschiede zur Wiesentheider Quelle, sowie die Stilistische Analyse

dieser Sonate wurden schon im Großkapitel über die Wiesentheider Bestände dargelegt.

4.2.4. Die Sonate in Es-Dur, RV 38, I-Nc 11190

4.2.4.a. Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse

Titel:

Suonata à Violon[cel]lo Solo

Del Viualdi

Papier:

Quartfolioformat, quer; 23cm x 31,5 cm; 4 Blätter, sechs beschriftete Seiten.

Wasserzeichen:

3 Halbmonde (TML), vom selben Typ wie Wasserzeichen von I-Nc 11188.

Gegenzeichen waren nicht erkennbar.

Linierung:

10 Zeilen, verbunden am Rand mit einem durchgehenden vertikalen Strich, eingeteilt in 4 Systeme à 2 Zeilen pro Seite: Solostimme und Bassstimme (unbeziffert).

Tintenfarbe:

Die Tintenfarbe der Noten und der Linien ist hier in beiden Fällen goldbraun.

Vorzeichnung:

Auch hier trifft man eine unvollständige Vorzeichnung an. Statt der üblichen 3 b-Vorzeichen finden sich nur zwei. Dennoch ist durch die direkte Akzidenz im Notentext stets Es-Dur gegeben, da das *a* zum *as* erniedrigt wird. Auch hier würden alle Assoziationen mit dem lydischen Modus fehl am Platze sein und verwirren. Die Notation kann ähnlich wie bei der A-Dur Sonate erklärt werden. Um in diesem Falle den Spieler nicht zur Benutzung der leeren *a*-Saite zu verleiten, wurde die Akzidenz direkt vor die betreffende Note gesetzt.

Schlüsselung:

Solostimme: Tenor- und Bassschlüssel.

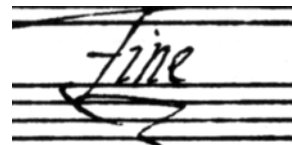
Bassstimme: Bassschlüssel.

Der Schreiber:

Es handelt sich um denselben Schreiber wie bei der B-Dur und a-moll Sonate (I-Nc 11188 und I-Nc 11189).

Besonderheiten:

Am Ende der Sonate steht unterstrichen *Fine*. Es scheint, da es am Schluss der beiden anderen Sonaten nicht auftaucht,³⁰¹ eher das Ende dieser Zusammenstellung anzuzeigen und nicht nur den Schluss dieser Sonate. Der Verwendung des Terminus *Fine* und seines lateinischen Pendantes *Finis* oder der Abkürzungen *Fin* oder *F* wird von Fertonani unter Berufung auf Everett³⁰² in die Spätzeit Vivaldis datiert, etwa in die dreißiger Jahre.³⁰³ Dass das Wort *Fine* von Vivaldi selbst stammt ist klar, denn die Feder und die Tinte der Satzbezeichnungen, die ja von Vivaldi stammen, stimmen mit denjenigen von *Fine* überein. Damit ergibt sich ein wichtiger Beleg für die Entstehung dieser Abschrift: nach 1730.



-
301. Man vergleiche die Quellen in Paris und Wiesentheid. Dort endet jede mit Ausnahme von RV 44 mit *Fine*, was das Ende der Sonate anzeigt.
 302. Everett 1989, S. 204. ebenso Everett 1989b, S. 197-216.
 303. „Inoltre, è stato notato come l’indicazione terminale ‘Fine’ una delle forme con cui Vivaldi ha inteso spesso segnare la chiusa di una composizione (insieme con la variante latina ‘Finis’, le abbreviazioni ‘Fin’, ‘F’, e lo svolazzo tracciato a partire della doppia sbarra conclusiva), sia caratteristica del tardo periodo del musicista, in particolare degli anni Trenta.“ Fertonani 1998, S. 81.

4.2.4.b. Die Unterschiede zu den Konkordanzüberlieferungen

Da es sich bei dieser Sonate um ein Unikat handelt, genau wie die g-moll Sonate aus Wiesentheid, kann kein Vergleich mit anderen Konkordanzen vorgenommen werden.

4.2.4.c. Stilistische Analyse

Der erste Satz erinnert, genau wie der erste Satz der a-moll Sonate aus dieser Sammlung, an den Beginn einer Arie. Ein viertaktiges Instrumentalvorspiel geht dem Soloeinsatz voraus. Die Melodie weist vokalen Charakter auf, sodass man sich diese durchaus als ein Arioso vorstellen könnte. Die quasi einkomponierten Atempausen und die häufige Verwendung des anapästischen Rhythmus helfen, sich einen imaginären Text vorzustellen. Der Ambitus des Instruments ist mit den Tönen *B-as´* keinesfalls ausgeschöpft und erinnert deshalb eher an einen vokalen Satz. Die Harmonik des ersten Teils und der Reprise ist einfach und überschaulich gehalten, in der Durchführung erwartungsgemäß abwechslungsreicher. Obgleich dieser Abschnitt in der Dominante B-Dur beginnt, sucht Vivaldi wieder die terzverwandte Tonart G-Dur auf. Als Markenzeichen fällt in der Durchführung der übermäßige Sekundschritt *es´-#´* (Takt 16 und 17) auf. Der Bassstimme kommt in den ersten 4 Takten eine Solofunktion zu (wenngleich dazu noch Harmonien zu spielen sind, d.h. ein *tasto solo* liegt nicht vor!), danach hat sie an Selbstständigkeit verloren und stellt eine reine Begleitstimme dar.

Auch der zweite Satz nimmt sich sehr kantabel aus. Ein zugrunde liegender Text ist hier ebenso vorstellbar. Sechzehntelfiguren mit kleinen Intervallen (Sekunden und Terzen), die entweder auf gleicher Stufe (Takt 1 & 3) oder in einer abwärtsgeführten Sequenz (Takt 2 & 10) wiederholt werden, prägen das Bild.

In Takt 5-7 wird wieder auf den ersten Satz Bezug genommen: die anapästischen Figuren umspielen eine abwärtsgerichtete Skala. Pausen verleihen dem deklamatorischen Charakter zusätzlich Wirkung (z.B. Takt 8/9; 13/14; 39/40). Die Durchführung beginnt diesmal ganz unspektakulär. Der Anfang (Takt 1-4) wird fast identisch in der Dominante vorgetragen, bis ab Takt 22 die Änderung eintritt. Als Tonart wird die parallele Molltonart c-moll angesteuert. Rhythmisch lösen die Synkopen die anapästischen Figuren in Takt 24 ab. Takt 28 und 29 befestigen kurz wieder die Medianten G-Dur, bis die Reprise ab Takt 31 nochmals Es-Dur vorherrschen lässt. Auffällig ist in diesen Takten die eher befremdlich wirkende Verwendung der übermäßigen Sekunde abwärts:

f#'-es'. Im Vergleich zum ersten Satz wirkt hier der Durchführungsteil harmonisch nicht so reich. Das erklärt sich aus seiner Länge, in welcher der „harmonische Rhythmus“ langsamer wird und die Harmoniewechsel nicht so dicht aufeinander folgen. Der Teil macht gut ein Drittel des Satzes aus. Verglichen mit anderen Durchführungen aus den Cellosonaten gehört diese also damit zu den längsten. Ein Grund mehr, die Entstehung dieses Satzes in die Schaffenszeit gegen Ende der zwanziger Jahre zu datieren.

Den dritten Satz, der im 3/8 Takt gehalten ist, prägen vor allem die Pausen. Sie gewähren einerseits eine kurze Rast (etwa nach den Arpeggien), andererseits zerschneiden sie das melodische Geschehen (wie etwa in Takt 1 oder 5). Harmonisch auffällig ist der chromatische Aufwärtsgang im Bass in Takt 3 (*g-as-a-b*). Der Bass ist an die Melodiestimme eng angelehnt und meist in Terzen oder Sexten mitgeführt, sodass man zwar nicht von Eigenleben sprechen kann, aber von einer gewissen Gleichberechtigung. In der kurzen Durchführung³⁰⁴ sucht Vivaldi als neues tonales Zentrum die parallele Molltonart c-moll, bis er die Reprise in Takt 23 wieder in Es-Dur beginnen lässt.

Der vierte Satz ist äußerst einfach gehalten. Anstelle einer kantablen Melodie, wie in den ersten beiden Sätzen, finden sich hier vorwiegend gebrochene Akkorde über alle 4 Saiten. Interessant ist die Verwendung des linearen Kontrapunktes oder der sogenannten latenten Polyphonie. Die Solo- und die Bassstimme werden in einer Stimme miteinander verwoben.

Im zweiten Teil werden die gebrochenen Akkorde häufiger von Skalenabschnitten durchsetzt. Der Beginn dieses Abschnitts berührt ebenfalls mehrere Tonarten (c-moll, As-Dur, D-Dur, G-Dur). Erwähnenswert scheinen die kurz aufeinander folgenden chromatischen Quartgänge abwärts (*d'-a*; bzw. *g-d*) in der Solostimme in Takt 31 bzw. Takt 33/34, die der Mitte des zweiten Teils Dramatik verleihen. Die Reprise setzt in Takt 35 m.A.) ein, die fast zu gleichen Teilen von Arpeggien und Skalen geprägt ist. Auch hier weist die Gewichtung der Durchführung eher auf eine Entstehung gegen Ende der zwanziger Jahre hin.

304. Dieser Teil macht mit seinen 9 Takten (15-23) nur etwa 1/4 des Satzes aus und ist damit relativ gesehen kürzer als bei den übrigen Sätzen dieser Sonate.

4.2.5. Zusammenfassung

Das Wasserzeichen aller 3 Sonaten, das auf venezianische Provenienz hindeutet, findet sich auch auf den Celloconcerti in h-moll RV 424 und in G-Dur 417. Deren Entstehungszeit weist auf den Zeitraum um 1727 bis 1730 hin.³⁰⁵ Auch das Auftreten der Schlussbemerkung *Fine* durch die Hand Vivaldis, das Handschriftenforscher erst nach 1730 ansetzen, weist das Jahr 1730 als *Terminus post quem* aus. Damit wird durch Untersuchungen der Papier- und Schreiberforschung dieser Zeitpunkt nahegelegt. Durch den Umstand, dass hier ein Teilautograf vorliegt, ist die Autorschaft Vivaldis an den 3 Sonaten gesichert.

In der Entstehungszeit aber scheint die Sonate in B-Dur (RV 47) kaum merklich älter zu sein. Die Bezüge zu der e-moll Violinsonate (RV 17a) aus der Sammlung aus Manchester weisen darauf hin. Talbot geht davon aus, dass Vivaldi diesen Zyklus aus älteren Werken zusammenstellte.³⁰⁶ Allerdings war bislang nur von Violinsonaten die Rede, die als Vorlagen gedient haben. Die Länge des zweiten Satzes dieser Violinsonate widerspricht einer Umarbeitung zur Cellosonate. Es ist leichter ein bereits vorliegendes Werk „zurechtzukürzen“, als es zu erweitern. So kann man davon ausgehen, dass die Celloversion zuerst existiert haben könnte. Vom Stil her könnte man die Entstehungszeit der Sonate auf die Zeit zwischen 1720 und 1725 schätzen, wofür die kantablen Linien im zweiten Satz und die Wiederholungsfiguren im vierten Satz sprechen. Durch die Tatsache, dass ihre Konkordanzüberlieferung in die Pariser Sonatensammlung aufgenommen wurde, die vor 1726 zusammengestellt worden ist,³⁰⁷ liegt außerdem für die Entstehung ein *Terminus ante quem* vor.

Die a-moll Sonate (RV 44, I-Nc 11188) scheint in späterer Zeit, wohl gegen Ende der zwanziger Jahre, entstanden zu sein. Dafür sprechen vor allem stilistische Gründe. Die Appoggiaturen im dritten Satz, die Kantilenen im zweiten Satz, sowie die dort anzutreffenden Synkopierungen, die mit dem Lombardrhythmus verwandt scheinen und die häufigen Wiederholungsfiguren weisen eindeutig in die Zeit nach Mitte der zwanziger Jahre.³⁰⁸

Die Sonate in Es-Dur ist, mit Vorsicht gesagt, wohl die virtuoseste von allen Cellos-

305. Siehe Kotsoni-Brown 2000, S. 242.

306. Siehe Talbot, 1976 Preface, S. VII.

307. Siehe Kapitel 6 dieser Arbeit. Des weiteren spricht noch für eine vorherige Existenz dieser Sonate die Inzipitnotierung von Vivaldis eigener Hand, um dem Schreiber anzuzeigen, welche der schon existenten B-Dur Sonaten mit in die Sammlung aufzunehmen sei.

308. Siehe Fertonani 1998, S. 85.

naten Vivaldis. Die Schreibweise deutet ebenfalls in die Mitte bis Ende der zwanziger Jahre. Damit kann man das Fehlen der beiden Sonaten in Es-Dur (I-Nc 11190; RV 39) und in a-moll (I-N 11189; RV 44) in der Pariser Manuskriptsammlung erklären:

Sie wurden erst nach der Zusammenstellung der Sammlung komponiert und konnten deshalb naturgemäß nicht mit aufgenommen werden.

Folglich könnte die Sonate zusammen mit den beiden anderen etwa zu Beginn der dreißiger Jahre nach Neapel gekommen sein. Möglich ist, dass sie mit dem Violinkonzert RV 348, welches das Kopierdatum 20.8.1733 trägt, nach Neapel gekommen ist. Diese Jahreszahl liegt auch sehr nahe an der Entstehungszeit der Celloconcerti von Leonardo Leo (1736) und der Sinfonia für Violoncello von Giovanni Battista Pergolesi für den Grafen Madalona. Dadurch erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass er der Besteller gewesen ist. Die Virtuosen Lanzetti und Francischello können mit diesen Sonaten nicht in Verbindung gebracht werden, da sie die Stadt ab Mitte der zwanziger Jahre verlassen haben. Mit der vorliegenden Datierung scheidet die Annahme aus, dass die Sonaten mit den um 1727 datierten Violinkonzerten Neapel erreicht haben könnten. Ebenso ist ausgeschlossen, dass diese Sonaten aus Venedig von Leonardo Leo mitgebracht wurden, da er nach 1730 Venedig nicht mehr besuchte. Unklar muss bleiben, warum der Graf Madalona von Vivaldi keine Celloconcerti orderte, verfügte er doch erstens über eine Kapelle (das belegen die Violinconcerti von Vivaldi) und über eine, für damalige Zeit, gute technische Reife (diese wird zumindest von den Concerti des Leonardo Leo verlangt). Auch dürfte die folgende Vermutung in die falsche Richtung weisen, Vivaldi habe seine Concerti meist für Virtuosen und Angehörige des Ospedale geschrieben, während er die Sonaten für die Kenner und Liebhaber schrieb. Dagegen sind folgende Argumente anzuführen: erstens besitzt der Graf von Wiesentheid auch Celloconcerti, wobei sein technisches Vermögen eher mit dem eines Laien als dem eines Virtuosen vergleichbar ist und zweitens macht die Briefstelle in einem Schreiben (Februar 1733) von Charles Jennens an William Holdsworth³⁰⁹ darauf aufmerksam, dass Vivaldi sich mehr Einnahmen durch direkten Verkauf von Concerti an interessierte Käufer versprach, sei es ein Virtuose oder Dilettant, als durch Veröffentlichungen im Druck.

309. siehe Talbot 1998, S. 120.

4.3. Die Bestände in der Bibliothèque nationale in Paris

4.3.1. Exkurs: Das Cello in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Das Violoncello trat in Frankreich erst relativ spät seinen Siegeszug gegenüber der Viola da Gamba an. Es bedurfte einiger Virtuosen, die dieses Instrument der französischen Öffentlichkeit vorführten. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts aber hatte es sich seinen festen Platz erobert und die Gambisten mussten ihm das Feld räumen. Es entstand sogar unter Hubert Le Blanc (1740) eine Streitschrift: *Défense de la basse de viole contre les enterprises du violon et les pretentions du violoncell*. Diese Schrift entstand aber nicht zu der Zeit, als beide Instrumente nach Frankreich gelangten, sondern als der „Kampf“ schon verloren war. Zwar gab es das Violoncello bereits um 1700 in Frankreich, es diente aber lediglich als einfaches Bassinstrument zur Begleitung von Vokal- und Instrumentalmusik.³¹⁰

Einer der ersten, der die Franzosen mit den solistischen Fähigkeiten des Violoncells vertraut machte, war Johann Baptist Stuck, auch genannt Batistin.³¹¹ In den Jahren 1727 und 1729 ließ er sich insgesamt 18 mal in den Concerts spirituels hören, die unlängst ins Leben gerufen worden waren.³¹²

Um 1740 wurde in Frankreich von den Virtuosen Jean Barrière³¹³ und Martin Ber-teau³¹⁴ die französische Celloschule begründet.³¹⁵ Ersterer reiste nach Italien, wo er bei Francischello studierte und 1739 zurückkehrte; im selben Jahr ließ er sich zum ersten Mal bei den Concerts spirituels hören.

310. Vgl. Shaws 1963, S.34.

311. Geboren 1680 in Florenz, gestorben 8.12.1755. Ab 1705 in Paris, komponierte er vor allem Opern und ließ sich als Solist hören. Im Jahre 1714 trat er kurz in die Dienste des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern. Ab 1718 kehrte er nach Frankreich zurück und wurde dort am 18. Dezember zum *ordinaire de la musique du Roy* ernannt. Im Jahre 1733 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft, am 8. Dezember 1755 verstarb er. Vgl. Kernfeld/Sadie 2001, Sp. 619.

312. Gegründet wurden diese von Anne Dancian Philidor im Jahre 1725. Vgl. Shaws 1963, S. 39.

313. Geboren wurde er etwa um 1705, der Geburtsort Bordeaux ist umstritten. Der Todesort Paris und das Sterbedatum, der 6. Juni 1747 sind jedoch gesichert. Seit 1730 lebte er wohl in Paris und führte den Titel *musicien ordinaire de notre Académie Royale de Musique*. Gribenski 1999, Sp. 294 f.

314. Geboren wurde er entweder Ende 1708 oder Anfang 1709 in Valenciennes, gestorben am 22. Januar 1771 in Angers. Als er den berühmten Cellisten Francischello hörte, gab er sein Gambenspiel auf und widmete sich autodidaktisch dem Violoncello. Seine Virtuosität wurde in Frankreich geschätzt. Ob er sich auch, wie Barrière, in den Concerts Spirituels hören ließ, ist nicht gesichert. Später (wann ist nicht bekannt) verließ er Paris, um eine Stelle beim polnischen König Stanislaus II. (1764-1795) zu besetzen. Vgl. Cotte 1999. S. 1439f.

315. Zu ihren Schülern gehörte auch der berühmte Jean Pierre Duport, der später am preußischen Königshof Friedrich Wilhems II. als Cellolehrer dienen sollte. Vgl. Shaws 1963, S.36.

Doch nicht nur dort, sondern gerade in den aristokratischen Hauskonzerten fand das Violoncello ein begeistertes Publikum.³¹⁶ Genau um diese Zeit, als das Violoncello seinen Siegeszug vollendete, erschienen die Sonaten von Vivaldi in Paris im Druck. Ein Zeichen dafür, dass ab diesem Zeitpunkt eine größere Nachfrage nach Cellomusik bestanden haben muss. Doch ist zu berücksichtigen, dass die Pariser Verlage auch für den ausländischen Markt ihre Drucke erstellten und nicht nur die Nachfrage vor Ort abdecken wollten.³¹⁷

4.3.2. Der mögliche Weg der Sonaten nach Paris

Nachdem aufgezeigt wurde, dass in Frankreich wohl auch schon um die Mitte der zwanziger Jahre das Violoncello als Soloinstrument bekannt gewesen ist, muss es daher aus dieser Zeit Literatur gegeben haben. Dennoch ist damit zu rechnen, dass viele der französischen Cellisten auch Gambisten gewesen sind und auf dem Violoncello auch Gambenliteratur, soweit es möglich war,³¹⁸ ausgeführt haben. Deshalb ist es schwierig einen größeren Bestand an expliziter Violoncelloliteratur aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in diesem Land ausfindig zu machen. Natürlich muss man auch sehen, dass das Violoncello dort erst gegen 1740 weit verbreitet gewesen ist und sich dadurch ein Markt aufgetan hat. Doch bleibt die Frage bestehen, wie das Manuskript der Cellosonaten Vivaldis nach Paris gelangt sein könnte. Eine denkbare Antwort ist über einen Politiker zu finden, der aus Paris nach Venedig umsiedelte. Um die eisigen diplomatischen Verhältnisse zwischen Venedig und Paris wieder ins Lot zu bringen, schickte Frankreich im Dezember 1723 den Grafen von Gergy, Jacques-Vincent Languet (1667-1734), einen sehr erfahrenen Diplomaten als Gesandten in die Lagunenstadt.³¹⁹ Im Gegensatz zu den Grafen Madalona oder Rudolf Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid war dieser Edelmann kein Laienmusiker, denn in seinem Memorandum aus dem Jahre 1730, das 36 Bedienstete unter seiner Führung aufzählt, findet sich kein Musiker.³²⁰ Dennoch besuchte er nachweislich, seiner Position

316. Vgl. Shaws 1963, S.39.

317. Vgl. Shaws 1963, S. 40.

318. Da die Gambe über mehr als 4 Saiten verfügte, die Saiten in Quart-Terz-Stimmung gestimmt waren und ihre klanglichen Mittel begrenzter gewesen sind als beim Violoncello, ist klar, dass die Gambenliteratur auf einem Cello nur annähernd ausführbar ist; besonders im Punkt der Mehrfachgriffe lassen sich viele Akkorde, die auf einer Gambe bequem spielbar wären, auf dem Cello hingegen entweder gar nicht oder nur reduziert darstellen.

319. Vgl. Talbot 1982, S. 31.

entsprechend die Oper und wirkte als Mäzen für öffentliche Konzerte.³²¹

Für solche Musikereignisse, die von dem Franzosen getragen wurden, schrieb und lieferte auch Vivaldi die Musik. Die Aufführung eines heute verschollenen *Te Deums* von Vivaldi, wohl auf Anlass des Botschafters in der Kirche Madonna dell'Orto aufgeführt, wird im *Mercure de France* im Oktober 1727 belegt.³²² Daneben schrieb er noch im selben Jahr zur Geburtsfeier der beiden königlichen Zwillinge die heute verschollene Serenade *L'unione della Pace e di Marte*.³²³

Als bekanntestes Werk Vivaldis aus diesem Genre dürfte die Serenade *La Sena festeggiante* RV 693 gelten, deren Entstehungsdatum bislang als unbekannt gilt. Dennoch ist es sinnvoll davon auszugehen, dass diese auch um die Mitte der zwanziger Jahre für eine Feierlichkeit der Franzosen geschrieben wurde und wohl von Languet bestellt worden sein könnte.

Darüber hinaus belieferte Vivaldi auch den französischen Botschafter mit Werken, die einige seiner Landsleute über ihn bestellten. Als gesicherte Beispiele seien die Concerti ohne Solisten genannt, die noch heute in Paris aufbewahrt werden.

Auch die unlängst in Manchester entdeckte Sammlung von 12 Violinsonaten von Vivaldi könnte allem Anschein nach von dem Botschafter erworben worden sein, der sie dann dem Kardinal Ottoboni übereignete.³²⁴ Der Kardinal traf am 21. Juli in der Lagenstadt ein. Er pflegte dort sofort Kontakt mit dem Botschafter. Der Grund des Besuchs war unter anderem der Amtsantritt des Botschafters, der am 4./5. November im Jahre 1726 offiziell gefeiert wurde (Dass die Feier knapp 3 Jahre nach dem tatsächlichen Amtsantritt erfolgte, tut dabei nichts zur Sache).³²⁵ Der Abreisetermin des Kardinals ist bekannt, der 4. Dezember 1726.³²⁶ Für einen Ersterwerb durch den Botschafter spricht das Lilienwasserzeichen³²⁷ auf dem Deckblatt nach dem Einband. Ebenso weist die Anzahl des Dutzends und der Aufwand Vivaldis, das Titelblatt selbst zu beschreiben, darauf hin, dass es sich um einen hohen adligen Empfänger gehandelt

320. Vgl. Talbot 1982, S. 33.

321. So ließ er etwa am Namenstag des französischen Königs Louis, am 25. August im Jahre 1725, ein Konzert ausrichten, von dem der *Mercure de France* mitteilte, den Zuhörern würde *un très-beau concert de voix & d'Instrument [sic]* geboten. Siehe Talbot 1982, S. 33.

322. Siehe Talbot 1982, S. 35.

323. Siehe Talbot 1998, S. 333.

324. Im weiteren Verlauf gelangte diese Sammlung über Charles Jennens zu den Earls of Aylesford, bis hin zu Newman Flower. Siehe Talbot 1982, S. 38.

325. Siehe Talbot 1982, S. 37.

326. Siehe Talbot 1982, S. 39.

327. „And could the fleur de lis motifs prominent on both covers of the luxury bound volume allude to the french royal emblem, a suitable mark of identification for an ambassador?“ Talbot 1982, S.39.

haben mag.³²⁸ Seltsam dabei ist nur, dass jegliche Namensnennung eines Widmungsträgers fehlt. Dies soll hier aber nicht der Gegenstand der Untersuchungen sein. Wichtig ist in diesem Zusammenhang nur, dass das Wasserzeichen auf dem vorderen und hinteren Deckblatt der Cellosonaten aus Paris ebenfalls ein Fleur de lis-Motiv darstellt. Interessant ist obendrein, dass der Zeitraum der Abschrift der Violinsonaten aus Manchester, ebenso wie der Cellosonaten, in die Jahre 1720-1726 fällt.³²⁹ Damit ist die Wahrscheinlichkeit gegeben, dass dem Grafen Languet bei der Übersendung der Cellosonaten nach Paris eine Schlüsselrolle zukam. Offen bleiben muss allerdings, ob er selbst die Sonaten erwarb oder Vivaldi einem Käufer bzw. Interessenten aus seiner Heimat vermittelt hat.

Die Sammlung stellt nach Fertonani eher ein zufälliges Konvolut dar, als einen vom Komponisten beabsichtigten Zyklus. Gegen einen solchen sprechen nach seiner Ansicht zum ersten das Fehlen der progressiven Nummerierung der Sonaten und zum zweiten die Abwechslung in der Tonartendisposition.³³⁰ Vielmehr scheint er gezielt aus einem Vorrat an schon vorhandenen Sonaten ausgewählt zu haben, um dem Wunsch eines Kunden zu entsprechen. Dieser Käufer muss wohl eher ein adliger Dilettant gewesen sein, da in den Sonaten vom Cello nicht, wie bei den Violinsonaten, virtuosos Können abverlangt wird. Die dritte Lage wird nicht überschritten, bogentechnisch und grifftechnisch finden sich kaum Schwierigkeiten. Der Empfang dieser Sonaten von einem Adligen untermauert das Wasserzeichen auf dem Einlagenblatt, das die Sammlung schonen soll, denn die 3 Lilien in einem Wappen könnten durchaus auf den französischen Hochadel oder den Königshof hinweisen.³³¹

328. Siehe Talbot 1982, S. 39.

329. Dies lässt sich über den Kopisten herausfinden. Vgl. Everett 1990a, S. 55.

330. Vgl. Fertonani 1998, S. 200. Als Beispiel seien die Tonarten der Sonaten aus beiden Zyklen genannt, op.II: g-moll, A-Dur, d-moll, F-Dur, h-moll, C-Dur, c-moll, G-Dur, e-moll, f-moll, D-Dur und a-moll. In op.V: F-Dur, A-Dur, B-Dur, h-moll, B-Dur und g-moll.

331. Auf dem Deckblatt der Manchestersonaten findet sich auch ein solches Zeichen; ob es sich um dasselbe handelt, ist unklar.

4.3.3. Daten aus der Papier- und Schreiberanalyse der Sonaten

Zunächst soll eine Übersicht über die Cellosonaten Vivaldis in dieser Bibliothek gegeben werden.

RV	Tonart	Sigel	Bemerkungen
40	e-moll	Vm ⁷ 6310/5	-
41	F-Dur	Vm ⁷ 6310/2	-
43	a-moll	Vm ⁷ 6310/3	-
45	B-Dur	Vm ⁷ 6310/4	-
46	B-Dur	Vm ⁷ 6310/6	Konkordanz: D-WD 782.
47	B-Dur	Vm ⁷ 6310/1	Konkordanz: I- Nc 11188.

Daneben gibt es dort von Vivaldi noch folgende Orchesterkonzerte (ohne Solisten):

RV	Tonart
114	C-Dur
119	c-moll
121	D-Dur
127	d-moll
133	e-moll
136	F-Dur
150	G-Dur
154	g-moll
157	g-moll
159	A-Dur
160	A-Dur
164	B-Dur

Titel auf jeder Sonate:

Sonata à Violoncello Solo

Del S.g D[on] Ant.o Vivaldi

Papier:

Für alle Sonaten werden je 4 Blätter im Quartfolioformat quer; 31,2cm x 23,5cm verwendet. Die Notenlinien aller Blätter stimmen rastergrafisch miteinander überein.

Wasserzeichen:

Das Wasserzeichen ist mit dem Typ 8 aus dem Katalog im Anhang von Kotsoni-Brown identisch. Bestärkt wird diese Übereinstimmung mit dem Auffinden des Gegenzeichens „A Z“ am rechten unteren Blattrand. Diese Wasserzeichen finden sich auch auf den Concerti RV 406 und 419, die von Kotsoni-Brown auf Ende der zwanziger Jahre datiert werden.³³² Damit ist in etwa als zeitlicher Rahmen für die Entstehung der Abschrift die Mitte der zwanziger Jahre bis Anfang des vierten Jahrzehnts im 18. Jahrhundert abgesteckt.

Linierung:

10 Zeilen, verbunden am Rand mit durchgehendem vertikalem Strich, eingeteilt in 4 Systeme à 2 Zeilen pro Seite: Solostimme und Bassstimme (unbeziffert).

Tintenfarbe:

Die Linien sind in goldbrauner Tinte, der Notentext sowie die Satzbezeichnungen in schwarzbrauner Tinte geschrieben.

Vorzeichnung:

In jeder Sonate stehen alle zu erwartenden Akzidenzien am Zeilenanfang.

332. Kotsoni-Brown 2000, S. 124, S. 153.

Schlüsselung:

Für die Bassstimme wird durchgehend der Bassschlüssel, für die Solostimme je nach Bedarf der Tenor- oder Bassschlüssel vorgezeichnet.

Der Schreiber:

Dieser Schreiber wurde von Paul Everett als *Scribe 9* bezeichnet.³³³ Dort heißt es: „...a score entirely in hand 9 except for some corrections of the clefs in RV 47 added later by another person. This fair copy, undoubtedly of Venetian provenance, is likely to be the source produced to Vivaldi's order...“³³⁴ Im Weiteren werden noch datierte Manuskripte aufgelistet, an welchen dieser Schreiber mitgewirkt hat. Der früheste Termin seiner Mitwirkung an der Abschrift des Konzerts für Oboe F-Dur RV 455 ist für die Mitte des zweiten Jahrzehnts genannt.³³⁵ Aus der Mitte der zwanziger Jahre finden sich gleich 2 datierte Quellen, an denen er mitwirkte: eine Sammlung von 102 Arien von Busa, Vinci und Orlandini (1724-25)³³⁶ und die anonyme Serenata *Andromeda liberata* (datiert 1726).³³⁷ Frühere und spätere Daten dieses Schreibers fanden sich bislang noch nicht. Damit ist der Handlungszeitraum des Kopisten für Venedig festgelegt: 1724-1726. In diesen Jahren muss also aller Wahrscheinlichkeit nach die Sonatensammlung, die dann nach Paris gelangte, angefertigt worden sein.³³⁸

Blätteranweisungen:

Als Blätteranweisung findet sich in allen 6 Sonaten nur *V.S. Volti*. Am Schluss einer jeden Sonate steht *Fine*. Dieses *Fine* kann kaum von Vivaldi so übernommen worden sein, da er erst nach 1730 seine Werke mit solcher Phrase zu beenden pflegte.

Der Ausdruck *Fine* zeigt, wenn er von Vivaldi stammt, das Ende der Sammlung an. Damit ist es grundsätzlich von allen Schlussbemerkungen am Schluss eines jeden Satzes, wie etwa in der Pariser oder der Wiesentheider Handschrift, zu unterscheiden.

333. Everett 1990a, S. 54.

334. Everett 1990a, S. 54.

335. Vgl. Everett 1990a, S. 55. Das Concerto trägt die Widmung *Sassonia*, damit ist Sachsen gemeint. Der Dresdner Oboist Johann Ch. Richter besuchte im Jahre 1716 die Lagunenstadt (siehe Heller 1990, S. 235), vielleicht wurde ihm das Konzert gewidmet. Damit kann man 1716 als Terminus ad quem annehmen.

336. I-Vnm; lt. IV, 477 (=10001). Vgl. Everett 1990a, S. 55.

337. I-Vc; Correr (Carminati) B. 9 n. 6.; Vgl. Everett 1990a, S. 55.

338. Everett 1990a, S. 55.

4.3.4. Die Sonate in B-Dur RV 47

Diese Sonate findet man neben der im Druck erschienenen Version auch in Neapel wieder. Als Besonderheit bei der Schrift fällt hier auf, dass der Schreiber das Vorzeichnen des Tenorschlüssels vor der Reprise im ersten Satz vergessen hat. In der Manuskriptausgabe wurde der Schlüssel nachträglich mit einer Art Kohlestift gezeichnet. In die Faksimileausgabe wurde der Schlüssel eingezeichnet, jedoch ohne auf das Fehlen in der Originalabschrift zu verweisen. Anhand der Schlüsselform aber lässt sich deutlich erkennen, dass er von anderer Hand stammt.

Unterschiede zu den Konkordanzen sowie eine stilistische Analyse wurden schon im Kapitel über die Bestände aus Neapel dargelegt.

4.3.5. Die Sonate Nr. 2 in F-Dur RV 41

Diese Sonate, die außer im Druck sonst nirgends überliefert ist, weckt in einem Punkt ganz besonders Interesse: sie könnte nämlich ursprünglich für das Fagott komponiert worden sein. Dafür sprechen mehrere Argumente. Vivaldi erkannte als einer der ersten das solistische Potenzial dieses Rohrblattinstruments und schrieb dafür 39 Concerti.³³⁹ Verwunderlicher erscheint es, dass er für dieses Instrument keine uns bekannte Solosonate geschrieben hat. Lediglich ist eine Triosonate in a-moll für Blockflöte, Fagott und Basso Continuo erhalten.³⁴⁰ Die Möglichkeit, dass einige Cellosonaten auch Fagottsonaten gewesen sein könnten, erwähnt auch Selfridge-Field,³⁴¹ doch wird in diesem Zusammenhang die F-Dur Sonate nicht erwähnt. Hoffmann sieht diese Möglichkeit nicht gegeben und begründet es damit, dass Vivaldis Schreibart für Blasinstrumente hier nicht anzutreffen ist.³⁴²

Die Idee, dass dieses Werk für Fagott gleichermaßen, oder sogar primär gedacht war, begründet sich durch folgende musikalische Punkte. Erstens enthält sie nirgendwo einen Doppelgriff, der auf dem Fagott nicht ausführbar wäre und zweitens ist die Phrasierung im ersten Satz so geschrieben, als wären Atempausen, wie sie ein Blasinstrument benötigt, mit einkomponiert.

Des weiteren findet sich in diesem Satz noch ein Argument, das für eine ursprüngliche Fagottsonate spricht: in Takt 35, also 2 Takte vor Schluss, wird die Tonleiter auf der C-Saite vom *F* zum *C* abwärts geführt. Zwar nutzt Vivaldi den tiefsten Ton des Violoncells auch in anderen Sonaten, doch wird er dort nur als einzelner Ton, meist durch Sprünge, nicht durch Tonleitern erreicht.³⁴³ Dasselbe gilt für die Töne *D* und *E*, die ebenfalls nur auf der C-Saite spielbar sind.³⁴⁴ Diese tiefen Töne werden als Einzeltöne „angesprungen“. Ansonsten nutzt Vivaldi eigentlich nur die Saiten G-d-a.

Warum er unter die G-Saite nur selten ging, kann auf jeden Fall nicht dadurch begründet werden, dass die damalige C-Saite etwa zu leise geklungen hätte und sie somit aufgrund ihrer schwachen Klangkraft gemieden wurde. Denn betrachtet man etwa das

339. RV 466-504.

340. RV 86.

341. Vgl. Selfridge-Field 1992, S. 137.

342. Vgl. B. Hoffmann 2003, S. 13. Die genauen Merkmale seiner Schreibweise für Holzbläser oder auch ein Beispiel davon, schreibt sie jedoch nicht.

343. In allen 36 Sätzen der 9 Cellosonaten wird nur in 19 Sätzen von der C-Saite Gebrauch gemacht.

344. In der Es-Dur Sonate und der e-moll Sonate gibt es auch Stellen, in welchen die Töne *Es* und *E* durch eine abwärtsgeführte Skala erreicht werden. Es sind dies die Takte 41 im Satz IV der Es-Dur Sonate RV 39; sowie Takt 23/24 in Satz II der e-moll Sonate, RV 40.

Prelude in C-Dur aus der 3. Cellosuite von J.S. Bach, die ja auch um 1720 entstanden ist, so finden wir dort auf der C-Saite eine rege Aktivität.³⁴⁵ Es muss wohl eher auf das Klangempfinden Vivaldis zurückzuführen sein, dass er diese tiefe Saite - bis auf wenige Einzeltöne - außen vor ließ. Beim Betrachten seiner Violinwerke fällt ebenfalls ein Vermeiden der tiefsten Saite, der G-Saite, auf. Umso verwunderlicher ist es, hier eine Ausnahme zu finden. Es steht also die Möglichkeit im Raum, dass dieses Werk auch als Fagottsonate existiert haben könnte, die Vivaldi dann bei einer Zusammenstellung aus früheren Sonaten als Cellosuite ausgab, wenngleich sie in dieser angenommenen Urform nicht mehr existiert.

345. Es ist nicht plausibel anzunehmen, dass in Venedig zu dieser Zeit klangschwächere Saiten benutzt worden sein sollen als in Deutschland.

4.3.5.a. Die Unterschiede zur Druckausgabe

Satz I.

Takt 32

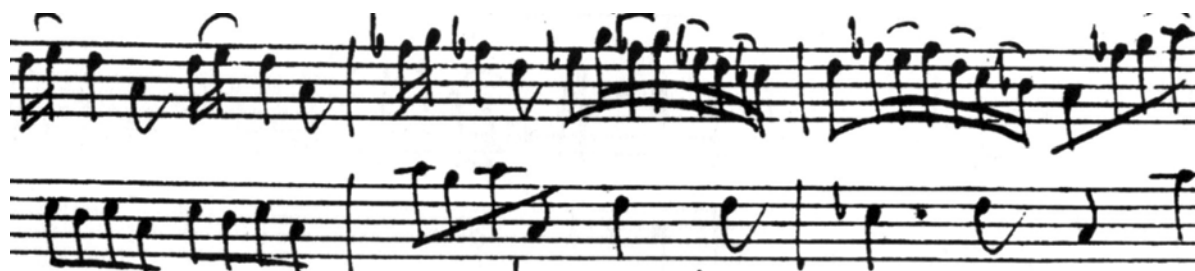


Hier liegt im Druck ein Fehler vor: Das g muss vom Notenwert her eine Achtelnote sein.

Satz II.

Takte 10-12

Manuskript:



Druckausgabe (Zeilenwechsel!):

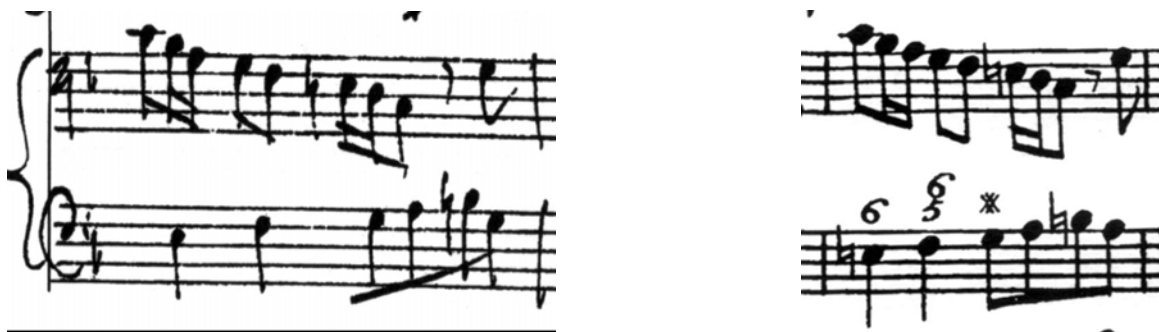


In der Begleitung von Takt 10 fordert das Manuskript eine C-Dur Harmonie, die Druckausgabe eine c-moll Harmonie. Sicher in beiden Ausgaben findet sich c-moll als grundlegende Harmonie des folgenden Taktes. Da für Vivaldi ein Wechsel in die gleichnamige Tonart nicht ungewöhnlich ist,³⁴⁶ kann man hier das Manuskript durch-

aus als die dem Original nähere Fassung ansehen, wobei es sich dann bei der Druckausgabe um eine geglättete Version handeln müsste. Geglättet dahingehend, gleich nach c-moll zu wechseln ohne noch einmal C-Dur davorzuschalten.

Das Auflösezeichen in der Bassstimme der Druckausgabe in Takt 11 stellt ebenfalls einen Eingriff dar, denn Vivaldi bevorzugte in solchen Figuren eher die große Sekunde.³⁴⁷ Die zweite Hälfte von Takt 11 ist auch in beiden Versionen im Bass und der daraus resultierenden Harmonie verschieden. In der Manuskriptvariante folgt dem c-moll Sextakkord auf es ein f-moll Akkord mit Quartvorhalt, dem dann wieder (Zählzeit 3 und 4) c-moll folgt. Die französische Variante verlangt dagegen mehr Abwechslung: statt dem f-moll fordert sie einen verminderten Akkord (*d-f-as*) auf *d*, der dann von einem Es-Dur Akkord gefolgt wird, um schließlich zu c-moll zurückzukehren. Eine sicherlich abwechslungsreichere Variante, die eher originell als original zu sein scheint.

Takt 18:

The image displays two musical staves for Takt 18. The left staff shows a bass line with a chromatic ascent from G to A, B, C, D, E, F, G. The right staff shows a different bass line with a chromatic descent from G to F, E, D, C, B, A, G. The right staff also includes a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

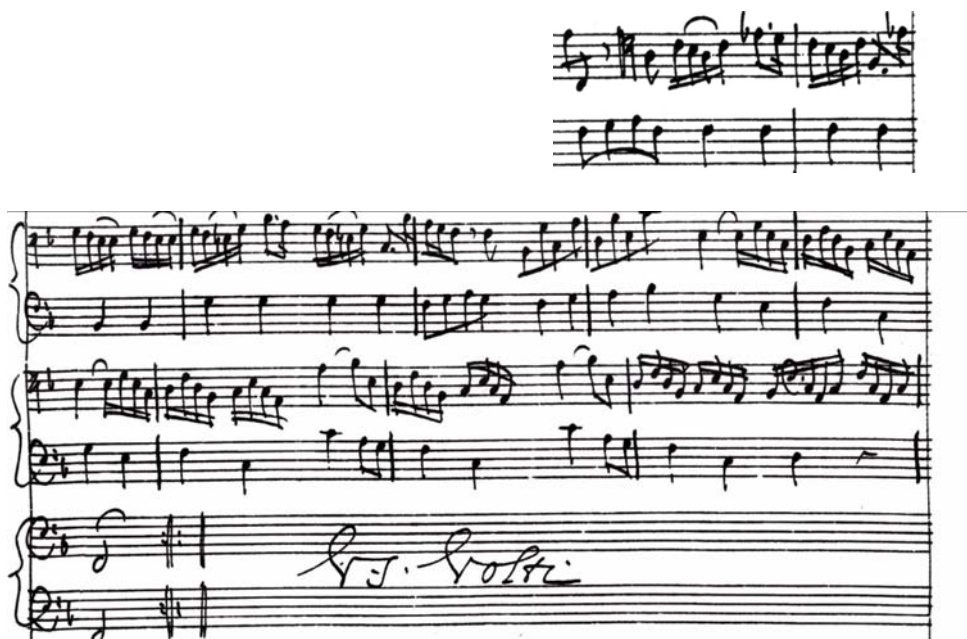
Die letzte Bassnote variiert in beiden Quellen. Hoffmann weiß den Unterschied dadurch zu begründen, dass der Drucksetzer den chromatischen Bassaufwärtsgang zum *g'* im nächsten Takt absichtlich zu vermeiden suchte und statt *g* eben *a* setzte.³⁴⁸

346. Vgl. dazu Takt 9ff. des ersten Satzes der a-moll Sonate RV 43.

347. Kolneder 1973, S. 50.

348. Siehe Hoffmann 2003, S. 21.

Takt 28 bis Schluss im Manuskript:



Takt 28 bis Schluss in der Druckausgabe:

The image shows a printed musical score for Takt 28 bis Schluss. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is a treble clef staff with a melodic line, and the bottom one is a bass clef staff with a bass line. The second system has four staves: the top two are a grand staff (treble and bass clefs) with a complex melodic and harmonic texture, and the bottom two are a grand staff with a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

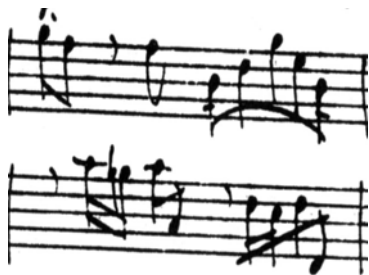
Im folgenden Beispiel handelt es sich um die größte Abweichung bei allen Überlieferungen der Cellosonaten: in Takt 29 stimmen zuerst die Bassstimmen nicht mehr überein, ab der zweiten Takthälfte weicht die Überlieferung der Solostimme ab. Dazu kommt noch das Weglassen der letzten beiden Zählzeiten von Takt 29 in der Druckausgabe, deren Fehlen sich bis zum Schluss fortsetzt. Wenn man Takt 29/30 als Se-

quenz von Takt 28/29 auffasst, muss man der Druckausgabe Recht geben, da sie die Sequenz konsequent fortsetzt. Auch wird durch diesen Eingriff die mathematische Vollständigkeit des letzten Taktes hergestellt. In der Manuskriptausgabe hingegen endet der Schlusstakt nur mit einer halben Note, ohne die zu ergänzende Pause.

Seltsam ist, dass man bei genauem Hinsehen auf die Abbildung der Manuskriptausgabe in der Taktmitte ab Takt 30 Rasuren (im Original sehr deutlich sichtbar) erkennt, welche dort früher vorhandene Taktstriche entfernen. Das ursprüngliche falsche Setzen der Taktstriche ist wohl auf den Zeilensprung von Takt 29a zu 29b zurückzuführen: der Kopist hielt in einem Moment der Unaufmerksamkeit Takt 29b für 30a, sodass dadurch die Verschiebung zustande kam. Den Fehler bemerkte er seltsamerweise nicht, denn die neuen „richtigen“ Taktstriche sind nicht von derselben Feder bzw. derselben Tinte gezeichnet (im Original klar erkennbar). Damit ist klar, dass es eine Korrektur zu einem späteren Zeitpunkt gegeben hat. Diese jedoch ging wiederum nicht so weit, die mathematische Unvollständigkeit des letzten Taktes zu sehen oder als Fehler anzuerkennen. Ob die Änderung allerdings vor der Entstehung der Druckausgabe vorgenommen wurde oder nicht, kann nicht geklärt werden.

Satz III:

Takt 4:



Auch hier scheint das aufgelöste *h*, das als Leitton in C-Dur wirkt, wohl eher Vivaldis Absicht zu sein, als das *b*.

Takt 13 /14 Manuskript:



Takt 13/14 Druckausgabe:



In Takt 12 weicht zunächst die Bassstimme der Druckausgabe von der Manuskriptversion ab. Statt der Achtpause und den folgenden beiden Sechzehntelnoten finden sich hier zwei Achtelnoten: b-a. Es ist von einem Druckfehler auszugehen, da die Bassstimme den ganzen Satz hindurch diese Figur wie einen Pulsschlag spielt. Eine Unterbrechung dieses Bassrhythmus an dieser Stelle ist nicht vorstellbar.

Das *g'* in Takt 13 der Solostimme der Druckausgabe wirkt durch den Sextsprung *b-g'* wesentlich sanglicher, doch scheint es eher durch den Setzer als durch den Komponisten beabsichtigt. Logischer, im Sinne von folgerichtiger, aber erscheint das *f'* im Manuskript aus 2 Gründen: der Zug *d'-c'-b* wird durch das Anspringen zum *f'* immer wieder unterbrochen und zweitens wäre das plötzliche Auftreten des *g'* anstelle des *f'* inkonsequent.

4.3.5.b Stilistische Analyse

Der erste Satz ist geprägt durch das ihm zugrunde liegende Dreiklangsmotiv der ersten beiden Takte:



Schon Selfridge-Field hat auf die Ähnlichkeit mit dem Anfang der Violinsonate RV 30 (op.V/2) hingewiesen.³⁴⁹ Wie oben bereits dargelegt wurde, kann man sich das Thema, wenngleich es mit dem einer Violinsonate verwandt ist, durchaus für ein Blasinstrument komponiert denken. Die als Atempausen zu verstehenden Zäsuren nach jedem zweiten Takt würden dafür sprechen. Harmonisch ist der Satz ebenfalls sehr leicht gehalten. Ab Mitte der ersten Hälfte herrscht G-Dur als Dominante zu C-Dur vor, die Schlussart des ersten Teils, mit der auch der zweite Teil beginnt. Doch schon im nächsten Takt zeigt die D-Dur 7 Harmonie an, dass C-Dur nur als Subdominante zu verstehen war und G-Dur die neue Zieltonart ist, mit der die Durchführung endet. Der Beginn der Reprise mit dem Anfangsthema in F-Dur wirkt harmonisch abrupt. Die Melodie schwingt sich noch einmal empor, um dann die ganze Tiefe des Instruments ausmessen zu können. Um nicht in der Tiefe zu enden, schließt der Satz mit einer Diskantklausel in der Melodie auf dem *f*. Der Sprung von der leeren C-Saite in diese Höhe stellt das größte Intervall in den Cellosonaten Vivaldis in der Melodiestimme dar. Der zweite Satz beginnt mit einem recht unspektakulären Thema: eine Tonleiter wird mit einer Bassstimme immer wieder unterbrochen, nach dem Prinzip der latenten Polyphonie. Selfridge-Field macht darauf aufmerksam, dass das Anspringen der tiefen Töne auf eine unbetonte Zählzeit für Vivaldis Stil sehr ungewöhnlich ist.³⁵⁰ Auf dem *f* angekommen, fällt die Melodie in einer synkopierten sequenzierten Passage gleichsam herab. Diese verspielte Figur weist deutlich in die Zeit der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Besonders auffällig ist auch der Wechsel von C-Dur nach c-moll 11ff., das bis in Takt 16 neues tonales Zentrum bleibt. Dieses Nebeneinander gleich-

349. Siehe Selfridge-Field 1992, S. 138.

350. Man vergleiche diese Stelle mit dem Beginn der zweiten Sätze der Sonaten in e-moll (RV40) und a-moll (RV 43).

namiger Dur- und Molltonarten ist ein Kennzeichen, das man in Italien ab den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts ebenfalls beobachten kann.³⁵¹ Der chromatische Bassgang im Quartumfang von *c* nach *g* in Takt 13 ist ebenfalls eine Auffälligkeit. Der erste Teil endet mit einem C-Dur Akkord. Die harmonische Konzeption des ersten Teils ist verglichen mit den anderen Cellosonaten eher ungewöhnlich. Die Tabelle zeigt flächig die harmonischen Verhältnisse. Es sollen nur die tonalen Zentren aufgezeigt werden, die auch durch Dominanten befestigt sind. Einzelne Harmonien wie etwa der E-Dur Akkord oder der D-Dur Akkord in Takt 19 bzw. 22 bleiben unberücksichtigt:

Erster Teil		Zweiter Teil	
Takte	tonales Zentrum	Takte	tonales Zentrum
1-6	F-Dur	17	C-Dur
7-9	G-Dur	18-19	a-moll
10	C-Dur	20-25	d-moll
11-15	c-moll	25- 36	F-Dur
16	C-Dur		

Der zweite Teil ist in der harmonischen Abfolge eher „gewöhnlicher“: er beginnt mit dem Motiv der unterbrochenen Tonleiter aufwärts, spinnt aber den Gedanken mit einer anderen Passage fort. Die Viertelnoten in Takt 19 und 20 bzw. die Pausen in den folgenden 3 Takten unterbrechen die Sechzehntel am steten Durchlauf. Die Reprise, die in Takt 25 auf Zählzeit 3 einsetzt, wirkt verfrüht, da sie nicht wie zu Beginn des Satzes und zu Beginn der Durchführung, volltaktig beginnt. Auch hier wird das Motiv anders fortgesponnen. Ab Takt 32 tritt das melodische Element in den Hintergrund und macht Platz für Arpeggien, die abwechselnd aus Dominantsepte und Tonika bestehen.

Den dritten Satz macht vor allem das immer wiederkehrende rhythmische Bassmotiv aus, das zwar nie in die Oberstimme wandert, doch wie ein Pulsschlag dem Satz ein Metrum gibt, das durch die vielen Synkopen nicht deutlich heraustritt. Solch einen Bass verwendet Vivaldi auch im ersten Satz der Sinfonia in A-Dur RV 159:³⁵²



351. Vgl. Talbot 1985, S. 30.

352. Beispiel entnommen aus: Kolneder 1973, S. 105.

Harmonisch finden sich nahezu dieselben Verhältnisse wie im ersten Satz: zur Überleitung in die Schlussart des ersten Teils (C-Dur) wird G-Dur verwendet. Anders als im ersten Satz aber beginnt die Durchführung gleich mit D-Dur 7, um g-moll in Takt 10 anzusteuern. Auf eine thematische Reprise wartet man allerdings umsonst, auf sie wird verzichtet. Zwar wird der Satzanfang jetzt rhythmisch wiederholt (sieht man vom Auftakt ab), abweichend davon aber ist die Diastematik und die Harmonik. Den nächsten zweieinhalb Takten liegt eine Quintfallsequenz zugrunde, bevor sich das Ende des Stückes durch die Aufhebung des rhythmischen Bassmotivs und durch die „geraden“ Sechzehntel in der Solostimme bemerkbar macht.

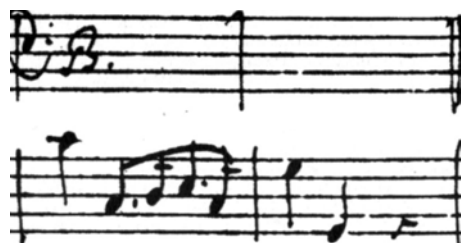
Der Finalsatz dieser Sonate ist wohl der rascheste unter den 9 Sonaten. Vom Charakter her könnte man ihn auch Correnta nennen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass all die Schnelligkeit und Virtuosität über melodische Einfallslosigkeit, die man hier Vivaldi vorwerfen kann, hinwegtäuschen soll. Die wie ein Perpetuum mobile laufenden Sechzehntel werden nur an einigen Stellen durch Achtel unterbrochen. Auffällig ist auch die häufig mit dem Bass unisono geführte Solostimme, wodurch ein trommelartiger Effekt erzeugt wird.

Harmonisch tritt vor allem das Vorherrschen von c-moll ab Takt 19 hervor, das sich erst im Schlusstakt des ersten Teils zum C-Dur hin wandelt. Das Verwenden der gleichnamigen Molltonart c-moll neben C-Dur weist nach Talbot eindeutig in die Zeit um die Mitte der zwanziger Jahre.³⁵³ Der Beginn der Durchführung ist ebenfalls harmonisch überraschend. Von G-Dur geht es über A-Dur nach D-Dur, A-Dur, d-moll, bis ab Takt 54 a-moll als neue Tonart befestigt wird, in der die Durchführung schließt. Die Reprise bringt das Anfangsthema wieder in Grundgestalt und verzichtet auf das Einführen neuer Gedanken. In Takt 75 könnte das Stück eigentlich schon beendet sein, doch wird noch ein viertaktiges Incrementum angehängt, das noch einmal in unisono geführten Trommelfiguren eine furiose Kadenz bringt.

353. „Evidence suggests that the major-minor shift and its typical form of expression...became part of the ordinary vocabulary of Italian music in the 1720s.“ Talbot 1985, S. 33.

4.3.6. Die Sonate in a-moll RV 43

In dieser Sonate taucht eine Besonderheit des Schreibers auf. Im ersten Satz, in welchem der Bass und die Solostimme das „Thema“ unisono spielen, schreibt der Kopist nur die Bassstimme und setzt in die Oberstimme ein Zeichen, das dem Solisten andeutet, die Bassstimme mitzulesen und diese mitzuspielen:



4.3.6.a. Die Unterschiede zur Druckausgabe:

Satz I.

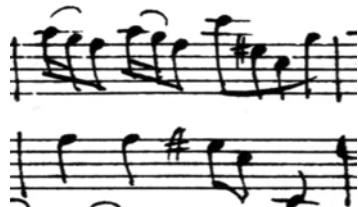
Takt 33:



Die übermäßige Sekunde $g\#'-f'$ wurde in der Handschrift als Ganztonschritt $g\#'-f\#$ notiert, was vermutlich auch authentischer sein dürfte, handelt es sich doch um eine abwärtsgeführte E-Dur Skala, deren Sekunde an dieser Stelle groß sein muss.

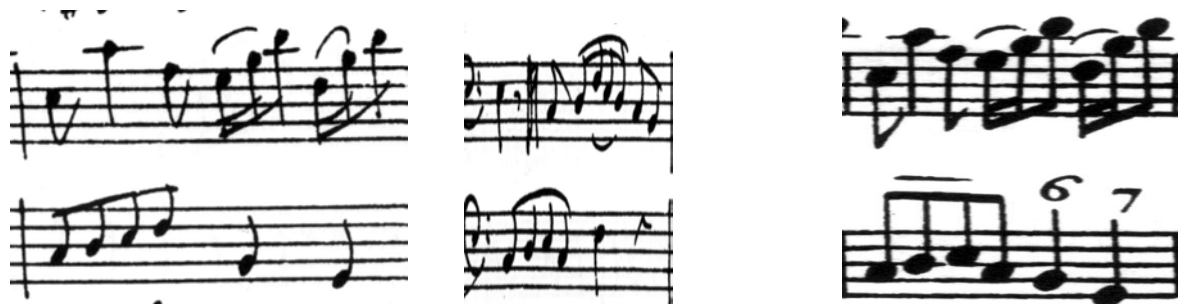
Satz II.

Takt 3:



Der Unterschied in der Bassstimme hat keine direkten Auswirkungen auf die Harmonie: statt eines 3-5-8 Klanges entsteht über dem $g\#'$ ein Sextakkord. Der Setzer der Druckausgabe glich vermutlich in Analogie diesen Takt dem Folgenden an, der zweimal das e nacheinander fordert.

Takt 14f.: (In der Solostimme ist Bassschlüssel zu denken, Zeilenwechsel im MS.)



Auch in diesem Takt scheint der Setzer die Bassfigur des folgenden Taktes im Auge gehabt zu haben. Er setzt quasi die Bassfigur von Zählzeit 1 und 2 aus Takt 15 auf die Zählzeit 1 und 2 in Takt 14. Harmonisch gesehen ist diese Änderung vertretbar.

Satz III.

Takt 2:



Die punktierte Figur in der Solostimme wird im Druck unpunktiert wiedergegeben. Möglicherweise übersah der Setzer die Punktierung.

Takt 21:



Das Fehlen der Akzidenz zum $c\#$ in der Druckausgabe am Taktanfang kann vielleicht wieder mit dem Vermeiden des Tritonus $g-c\#$ (die Phrase des vorigen Taktes endet auf g) erklärt werden, der durch das c zur reinen Quarte geglättet worden ist. Harmonisch gesehen ist hier dem $c\#$ der Vorzug zu geben.

Satz IV:

Takt 7:



Die italienische Version fordert einen F-Dur Akkord, während die französische Überlieferung einen d-moll Septakkord wünscht, der dem französischen Geschmack näher liegt: umgedeutet handelt es sich nämlich um einen F-Dur Akkord mit zugefügter Sexte, einem in französischer Musik beliebten Akkord.

Takt 39:



Da im nächsten Takt im Bass *d* und in der Harmonie d-moll verlangt wird, muss das leittonige *c#* „richtiger“ erscheinen als das *c*. Die fallende verminderte Septe *b-c#* drängt eher zur Auflösung nach *d* als die Septe *b-c*.

4.3.6.b. Stilistische Analyse

Der erste Satz beginnt mit einem marschartigen Thema, das einprägsam unisono in Cello und Bass erklingt; Melodiebögen mit Punktierung in kleinen Intervallen folgen. In Takt 9 wird das Thema auf der Parallele C-Dur wiederholt. Doch anstatt in C-Dur fortzufahren, wechselt Vivaldi in die gleichnamige Molltonart c-moll, die durch die Dominante G-Dur befestigt wird. Diese Mollintrübung ist, wie oben bemerkt, für Vivaldi ab den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts typisch geworden.³⁵⁴ Damit erhalten wir einen wertvollen Terminus post quem für diese Komposition. In Takt 16 enden Melodie und Bass auf c. Wohl ist davon auszugehen, dass die picardische Terz (Durterz) zu ergänzen ist, sodass der erste Teil in der Paralleltonart C-Dur endet. Der Beginn des zweiten Teils, dessen Beginn nichts mit dem Kopffthema zu tun hat, hebt mit neuen sequenzierten Abschnitten (17-20) an, dem ein chromatischer Quartgang im Bass zugrunde liegt. Die Steigerung wird indes fortgeführt, indem auch die Spitzentöne weiter ansteigen, bis sie beim g´ ihren Höhepunkt erreicht haben (Takt 24). Das Verharren auf dem A-Dur Septakkord zeigt dessen Dominantwirkung an, die sich im nächsten Takt nach d-moll hin löst. Hier steuert Vivaldi, wie auch in der g-moll Sonate die Mollsubdominante an, statt der vielleicht zu erwartenden Dominante oder Paralleltonart. In Takt 26 bringt die Reprise das Kopffthema wieder, dem abermals Skalenteile im punktierten Rhythmus folgen. Markant sind besonders in diesem letzten Abschnitt die (Trug)Schlusswendungen: in Takt 35/36 finden wir eine phrygische Schlusskadenz (d-moll; E-Dur) und in Takt 37/38 die Trugschlusskadenz IV-V-VII verm., der dann erst die richtige Schlussbildung folgt.

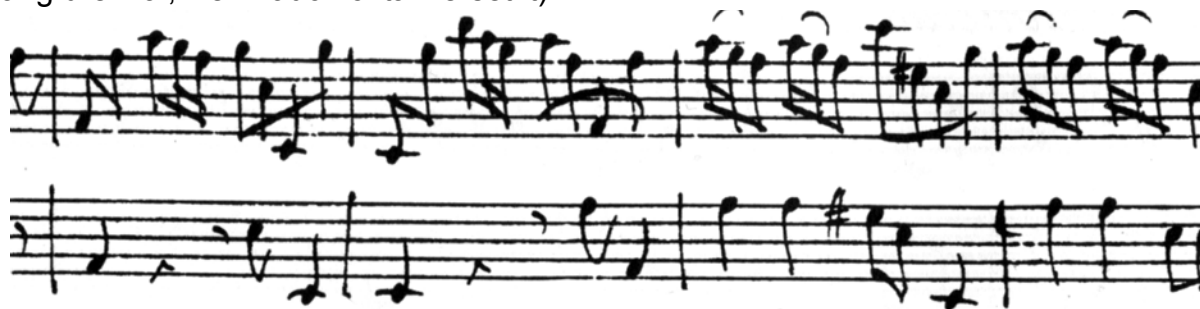
Der zweite Satz, der viel äußere Gemeinsamkeiten mit dem zweiten Satz der e-moll Sonate aufweist, hat 2 interessante Gesichtspunkte: strukturell kann auch hier ein Concertosatz in Miniaturformat nachgewiesen werden. Die auf der nächsten Seite folgende Tabelle möge diese Gliederung zeigen:³⁵⁵

354. Vgl. Talbot 1988, S. 33.

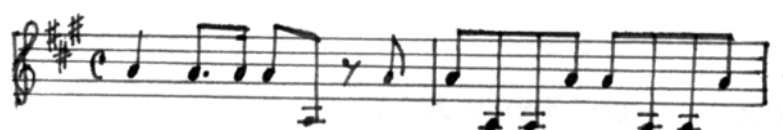
355. Bei der Spalte „Tonart“ ist das momentane tonale Zentrum des Abschnitts bezeichnet.

Ripieni	Solo	Tonart
1 m.A.-4		a-moll
	5m.A.-11	a-moll
11-15		a-moll
	15-19	C-Dur
20 m.A.-22		C-Dur
	23m.A.-31	C-Dur / e-moll
31 m.A.-35		a-moll
	35-47	a-moll
47-Ende		a-moll

Das häufig abgewandelte Auftreten des Kopfmotives ist uns aus seinen Concerti wohl- bekannt. Die Concertoform ist für Vivaldi scheinbar nicht nur für orchestrale Werke grö- ßeren Umfangs ein Kompositionsprinzip, sondern auch durchaus in der kleinen Form der Solosonate anzutreffen. Doch nicht nur die ritornellartige Verwendung dieses Kopf- themas erinnert an ein Concerto, es ist die Themengestalt selbst, wie sie für ein Con- certo Vivaldis absolut typisch ist: das Material besteht aus einem gebrochenen Akkord und beinhaltet außerdem noch den typischen Dreierschlag (die Note a erklingt am An- fang dreimal, wenn auch oktavversetzt):



Auch die Oktavsprünge sind bei Vivaldi eine Art Eröffnungsformel eines Concertos. Zum Vergleich sei als deutlichstes Beispiel das Concerto A-Dur (RV 519, op.III/5) ge- zeigt:³⁵⁶



356. Beispiel entnommen aus: Kolneder 1973, S.21.

Auch fällt bei diesem Beispiel die Unisonoführung der Stimmen auf. Das vorliegende Thema der a-moll Sonate könnte ebenso von einem gesamten Streicherkörper unisono vorgetragen werden. Der Bass kann in den ersten beiden Takten entfallen, da er in die Solostimme schon miteingeflochten wurde, eine Technik, die als latente Polyphonie in der Barockzeit bei Werken für Streichinstrumente eingesetzt wurde.³⁵⁷ Ab Takt 5 sollte dann eine Stimmteilung vorgenommen werden. Die ersten Violinen spielen die Cellostimme, die Bassgruppe den Bass und die zu ergänzenden Mittestimmen werden von den zweiten Violinen und Violen übernommen.

Wie in der Tabelle zu sehen ist, findet sich hier keine „Eintrübung“ nach c-moll, wie sie uns im letzten Satz dieser Sonate begegnet. Die Solostimme erinnert von ihrer Führung her an ein Celloconcerto aus der Zeit vor den zwanziger Jahren von Vivaldi.³⁵⁸ Melodiebögen, die meist sequenziert vorgetragen werden, lösen sich von den Ritornellen deutlich ab (siehe Takt 35 f.). Vom Charakter des Satzes her könnte man ihn auch mit Allemanda überschreiben.

Der dritte Satz zeigt abermals Vivaldis Verwendung früherer Kompositionen. Die Melodie findet sich in der Violinsonate RV 5. Auffallend ist vor allem der Lamentobass, der anfangs (Takt 1-6) zugrunde liegt. Obwohl der Satz keinen Tanztitel trägt, wäre es gerechtfertigt ihn Sarabande zu überschreiben. Der Rhythmus gäbe dem Titel recht: die Betonung liegt auf der Zählzeit 2. Fortgesetzt wird der Satz ab Takt 7 mit einer Transition und Veränderung der Melodie des Anfangs. Der Lamentobass weicht einer diatonisch abwärts geführten Skala, die darüber erklingende Melodie hat dennoch nichts von ihrem ernsthafte Charakter verloren. Takt 11 stellt eine Zäsur dar. Der Sarabandenrhythmus wird vorübergehend aufgegeben. Ab Takt 12 herrschen Viertel und Sechzehntel vor. Der Bass schreitet in den Intervallen Oktave, Quinte und Quarte fort. Ab Takt 16 beginnt der zweite Teil mit dem Anfangsthema, das diesmal nach A-Dur gewendet wurde. Diese A-Dur Harmonie herrscht auch bis Takt 23, nur einmal in Takt 19 von d-moll kurz unterbrochen.³⁵⁹ In Takt 24 endet dieser Teil mit einem d-moll Akkord. Ein deutliches Kennzeichen aber, das dem Satz eine frühere Entstehung attestiert, ist das unerwartete Ausbleiben der Reprise nach Takt 24. Der Satz wird in a-moll mit neu-

357. Als bestes Beispiel seien J. S. Bachs Solosonaten und Partiten für Violine, bzw. Solosuiten für Violoncello genannt (BWV 1001-1006; bzw. 1007-1012).

358. Natürlich ist zu bedenken, dass der technische Schwierigkeitsgrad dieser Sonate nicht mit Vivaldis späten Celloconcerti verglichen werden kann.

359. Als vielleicht bekanntestes Beispiel sei der Beginn des Conertos op.III/11 genannt, der mit einem Kanon für 2 Violinen beginnt. Die Harmonie der ersten 20 Takte ist nur d-moll.

en Gedanken fortgesetzt, die nur gelegentlich dem Sarabandenrhythmus Rechnung tragen. Die Harmonie besteht lediglich aus dem Wechsel zwischen Dominante und Tonika. Markant ist der Trugschluss (Takt 32/33), der auch an das Ende des ersten Satzes dieser Sonate erinnert. Danach schwingt sich die Solostimme noch einmal wie in einer Solokadenz vom *f'* zum *a* herab.

Der vierte Satz ist mit 80 Takten der längste dieser Sonate. Einprägsam ist das KopftHEMA, das besonders durch seine Synkopierung hervortritt. Auch hier liegt ein umspielter *a*-moll Dreiklang zugrunde. Auffallend ist die Symmetrie, die es erlaubt, diese achttaktige Periode in einen viertaktigen Vordersatz und einen ebenso langen Nachsatz zu gliedern. Die folgende Fortspinnung nimmt rhythmisch auf das synkopische Motiv immer wieder Bezug. Die Wendung nach *c*-moll in Takt 18 kommt völlig unerwartet; dazu wird diese Tonart durch das *f*-moll (Subdominante) in Takt 24 noch befestigt. Der Schlussakkord des ersten Teils ist allerdings eher mit *C*-Dur zu vermuten (mit picardischer Terz).³⁶⁰ Die Fortführung in Takt 32 spricht dafür: das KopftHEMA³⁶¹ wird nach *C*-Dur transponiert wiedergegeben. Diese Tonart bleibt nicht lange und ab Takt 40 wird das neue tonale Zentrum bis zum Einsetzen der Reprise in Takt 56 deutlich: *d*-moll. Wie schon im ersten Satz dieser Sonate sucht Vivaldi auch hier im Mittelteil die Mollsubdominante als neue Tonika aus. In Takt 56 markiert die Wiederholung der ersten 4 Takte die Reprise, die dann anders fortgesetzt wird. Harmonisch bleibt dieser Teil eher unspektakulär; auffälligstes Element bleiben die Synkopen, die aber aufgrund ihres regelmäßigen, berechenbaren Auftretens keinen belebenden Effekt erzielen. Die vorliegende Sonate scheint nach der Analyse ein Pasticcio zu sein: der erste und vierte Satz weisen in eine Entstehungszeit um die Mitte der zwanziger Jahre, während man den dritten Satz in die Mitte des zweiten Jahrzehnts datieren kann. Aus etwa selbiger Zeit könnte der zweite Satz stammen. Denn genau genommen kann hier die Dreiteilung,³⁶² wie bei den anderen schnellen Sonatensätzen, nicht vorgenommen werden, da der Satz eher zu dem Concertosatztypus gerechnet wird. Die Verwendung einer Reprise tritt erst ab den zwanziger Jahren hervor. Damit steht fest: diese Sonate ist ein Pasticcio, das der Komponist zusammenstellte. Der Grund hierfür mag in der Absicht gelegen haben, das übliche halbe Dutzend an Sonaten voll zu machen.³⁶³

360. Auch hier ist wieder das oben schon genannte Spiel mit der gleichnamigen Molltonart, das für die spätere Schaffensperiode Vivaldis markant ist, zu sehen.

361. Nicht nur das Motiv, sondern das ganze achttaktige Thema werden aufgegriffen: die sechs Takte sind entsprechend transponiert, nur die Takte 7/8 wurden leicht umgestaltet.

362. Dreiteilung in: 1. Teil - Durchführung - Reprise.

4.3.7. Die Sonate Nr. 4 in B-Dur (RV 45)

4.3.7.a. Die Unterschiede zur Druckausgabe

Satz I:

Taktvorzeichnung:

im Manuskript 3/8

im Druck 3/4

Takt 35-37:

The image shows two pairs of musical staves. The left pair represents the manuscript version in 3/8 time, and the right pair represents the printed version in 3/4 time. The top staff of each pair shows the melody with slurs, and the bottom staff shows the bass line. In the printed version, the bass line for measures 36 and 37 includes fingering numbers 6, 7, and 6 above the notes.

Die Abweichung in Takt 36 führt Hoffmann darauf zurück, dass der Setzer den Tritonus $e\acute{}$ - a vermeiden wollte und ihn durch die Konsonanz $f\acute{}$ - a entschärft hat.³⁶⁴

Satz III:

Takt 8:

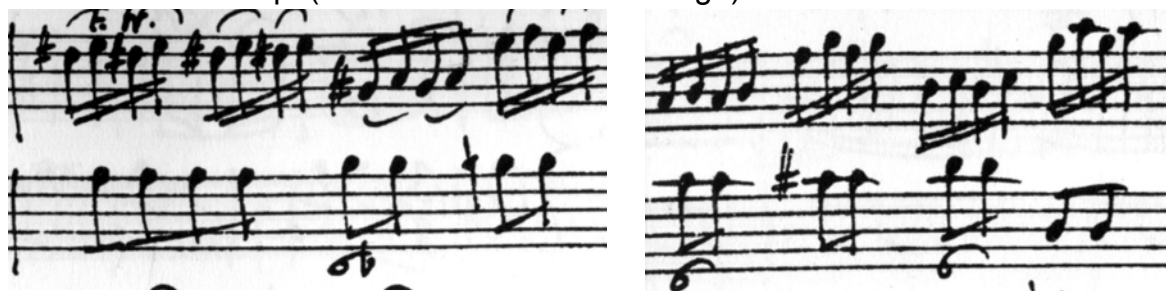
The image shows two single-staff musical notations. The left staff is the manuscript version in 4/4 time, and the right staff is the printed version in 3/4 time. The notation shows a sequence of notes with stems and beams. In the printed version, there are handwritten annotations above the staff: '6- 4x 6- 6 4x'.

Die erste Sechzehntelgruppe im Druck muss fehlerhaft sein, denn die mathematische Summe im gesamten Takt wäre dann 3/4 und nicht 4/4. Die Manuskriptversion ist hier richtig.

363. Solch ein Zusammenstellen kennt man auch von den Manchestersonaten.

364. Vgl. Hoffmann 2003, S. 21.

Takt 16/17 Manuskript (Zeilenwechsel in der Vorlage):



Takt 16/17 Druckausgabe:



Es handelt sich hier um die einzige manuskriptüberlieferte Bassbezeichnung in den Cellosonaten Vivaldis. Doch weicht diese Bezeichnung von derjenigen der Druckausgabe ab. Der Grund der Abweichung könnte wieder im französischen Geschmack liegen, dem der Setzer sich eher verpflichtet fühlte:

Die französische Bezeichnung verlangt an den betreffenden Stellen durch die Bezeichnung *5#* einen, für barocke Verhältnisse seltenen, übermäßigen Akkord. (Takt 16: *b-d-#* / Takt 17 *c-eg#*). Die italienische Ausgabe hingegen verlangt in Takt 17 einen a-moll Sextakkord (mit Wechsel zur großen Septe *g#* in der Cellostimme), in Takt 16 ebenso einen übermäßigen Akkord, trägt aber dort eine Bezeichnung, die an einen Sextakkord denken lässt: *6b*. Damit wird die Sexte *g* zum *ges* alteriert, sodass auch hier der übermäßige Dreiklang (wenn auch enharmonisch verwechselt) vorliegt: *b-d-ges*. Die dritte, im Manuskript geschriebene Bezeichnung, eine *6* über dem *d*, fehlt in der Druckausgabe. Fehlt eine Ziffer über einem sonst bezifferten Bass, so zeigt dies an, dass der Grundton des leitereigenen Akkords im Bass liegt und man die Ziffern *3* und *5* ergänzen muss. Damit fordert die Druckausgabe an dieser Stelle einen d-moll Akkord (Subdominante zur momentanen Tonika A-Dur), während das Manuskript durch die Bezeichnung *6* den neapolitanischen Sextakkord B-Dur fordert. Dieser Eingriff kann als absichtlich aufgrund harmonischer Präferenzen seitens des Druckers gesehen werden. Am Schluss des Satzes findet sich in der Manuskriptaussgabe eine Fermate, auf welche die Druckausgabe verzichtet.

Satz IV:

Takte: 5ff.:



Das Wiederholen von Takt 5 fehlt in der Druckausgabe, womit diese in diesem Satz einen Takt weniger besitzt als die Manuskriptvorlage. Damit wird die symmetrische Ordnung von 4+4 Takten aufgehoben. Zwar herrscht bei Vivaldi immer noch Asymmetrie vor, doch zeigt sich in den Finali der Cellosonaten deutlich eine Tendenz zu einem achttaktigen Thema (nur nicht in den Giguen von RV 42 und RV 44), das sich in 4+4 Teile gliedern lässt.³⁶⁵

Takt 36:



Das in der Bassstimme der Druckausgabe geforderte *as* kann nicht richtig sein, da die grundlegende Harmonie G-Dur ist und sich die resultierende übermäßige Sekunde *as-h* harmonisch nicht einfügen kann.

365. Als Beispiele dienen die Sonaten in B-Dur: RV 45, 46 und 47, sowie RV 39 und RV 43. Auch ist im Schlusssatz von RV 41 das Thema achttaktig, doch ist es in 6+2 Takte asymmetrisch geteilt. Auch im Finale von RV 40, wo keine klare Einteilung feststellbar ist, kann man dem Thema 8 Takte zumessen.

4.3.7.b. Stilistische Analyse

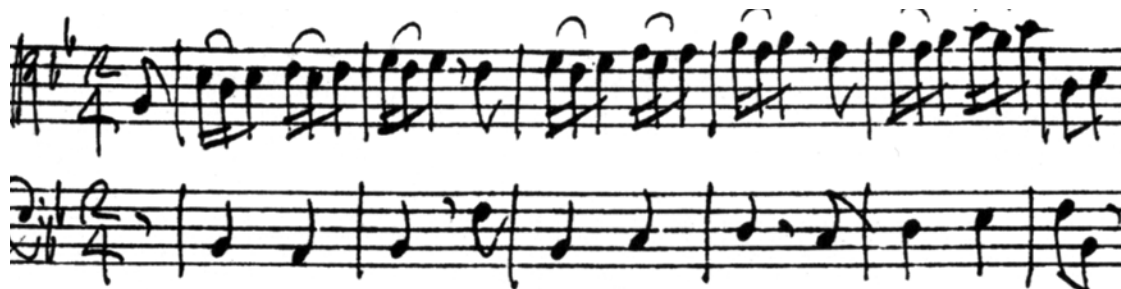
Ein besonderes Merkmal dieser Sonate, die es mit den anderen Sonaten in B-Dur (RV 46 und RV 47) gemeinsam hat, besteht darin, dass der dritte Satz nicht in der Grundtonart steht. Er ist hier in d-moll gehalten, der Mediantmolltonart.

Der im Dreiachteltakt gehaltene erste Satz erinnert mit seinem kantablen Charakter eher an eine Arie. Die ersten 8 Takte lassen sich wieder in einen Vorder- und Nachsatz zu je 4 Takten einteilen;³⁶⁶ danach verläuft die Fortspinnung in triolisch gebrochenen Achteln. Um aber die Ruhe nicht aus der Melodie zu nehmen, hält diese auf den Viertelnoten in Takt 10 und 12 inne. Der Bass verhindert indes durch seine Sechzehntel an dieser Stelle eine Beruhigung des Satzgeschehens. In Takt 14 jedoch läuft die Melodie ungebremst weiter, lediglich die Achtelnote in der Taktmitte stellt eine kurze Rast dar (wie auch im folgenden Takt). Durch die Synkopierung im Bass fehlen dort die vorwärtsdrängenden Impulse. Anstatt in Takt 16 die Sequenz der Vortakte 14 und 15 fortzuführen, wird man eher überrascht. Einerseits stellen die 3 Achtel eine rhythmische Zäsur dar, zum anderen überrascht das *c#* und die zugehörige A-Dur Harmonie (voraus gingen B-Dur, C-Dur und g-moll; man würde nun eher mit F-Dur in Quintlage (also mit *c* in der Solostimme) rechnen, die als Dominante gegen Ende des ersten Teils d-moll als neues tonales Zentrum ansteuert. Der Sextfall *e'-g* sammelt gleichsam die Kraft für einen Sprung zum *g'* der höheren Oktave (über *b* und *e'*), um dann die Melodie in Triolen bis zum *d* ausrollen zu lassen.

Der Beginn des zweiten Teils (Takt 21) ist ungewöhnlich. Einerseits wiederholt er rhythmisch nicht das Anfangsmotiv, zum anderen fährt er nicht mit d-moll fort, sondern steuert c-moll an: durch die Verwendung von f-moll als Subdominante (Takt 21 und 25) wird klar, dass das G-Dur 7 zu c-moll, nicht zu C-Dur gehört. In einer Art Scheinreprise wiederholt Vivaldi den Themenkopf des Anfangs in c-moll, führt aber dann gewöhnlich über F-Dur nach B-Dur hin und lässt in Takt 32 die Reprise mit dem sizilianischen Anfangsthema einsetzen. Statt der zu erwartenden Triolen finden sich Synkopen (Takt 35-37) oder sogenannte *Figure corte* (Takt 38 und 40). Danach folgt ein codaartiges, letztmaliges Wiederholen des Anfangsmotivs mit leichter Abwandlung der Folgetakte, wie es in den Takten 5-8 zu sehen ist, um den Satz zu beenden.

366. Ein stilistisches Merkmal, das dafür spricht, den Satz nach 1720 einzuordnen.

Der zweite Satz, der ebenfalls einer Allemanda gleichkommt, zeigt sich in seinem ersten Teil besonders von dem anapästischen Rhythmus geprägt.



Auch hier ist es möglich, sich einen Text unter der Melodie vorzustellen. In diesem Falle kann man Kolneder zu relativieren wagen, wenn er meint: „Vivaldis Musik ist zutiefst reine Instrumentalmusik, auch wenn er für Singstimmen schreibt, denkt er instrumental.“³⁶⁷ Mit Sicherheit wird er nicht in dem Sinne, wie etwa ein Johann Sebastian Bach, die Musik als Klangrede ansehen. Dennoch kann hier ein deklamatorischer Vortrag erkannt werden, wenngleich dieser bei Vivaldis Musik eher selten zu verspüren ist. Harmonisch gesehen ist dieser erste Teil eher uninteressant. Die Tonika wird nach 7 Takten verlassen und die nun als neue Dominante fungierende Doppeldominante C-Dur wechselt sich mit F-Dur ab, welches das neue tonale Zentrum darstellt. Synkopen beugen einer aufkommenden Eintönigkeit bei der eher einfachen und auf dem Sequenzprinzip basierenden Melodiebildung vor.

Der zweite Teil beginnt zwar mit dem Anfangsthema, genau wie die Sonate in B-Dur (RV 47) in der Medianttonart D-Dur. Der anapästische Rhythmus aus dem ersten Teil wird bereits nach 3 Takten aufgegeben (er kehrt erst bei der Reprise - und auch dort nur für 5 Takte - zurück). Als markante Zäsur kann der verminderte Septfall $es'-f\#$ in Takt 27 gelten. Die nächsten sechs Takte, denen eine Quintfallsequenz von D-Dur nach B-Dur zugrunde liegt, lebt von kurzen auftaktigen Figuren, die mit dem Bassgrundton enden. Dabei trifft man auf große Intervalle (bis zu 2 Oktaven!).

Ab Takt 36 beherrschen Triolen das Satzgeschehen. Die scheinbare Starrheit der Wiederholungsfiguren auf selber Stufe in den Takten 36-38 und 44-46 ist durch den ab-

367. Kolneder 1973, S. 14.

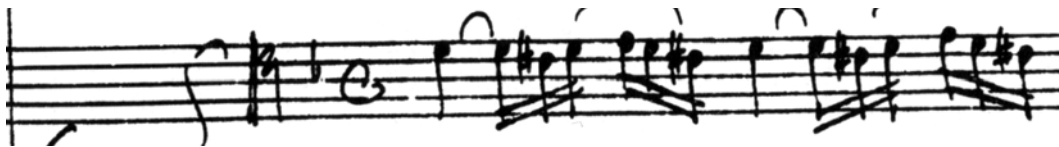
wärtsschreitenden Bass genommen. Ein Stilmittel, das Vivaldi gerne einsetzt:³⁶⁸



Die in Takt 48 einsetzende Reprise bringt für 5 Takte den Anfang und seinen anapästischen Rhythmus wieder in Erinnerung, weicht aber dann ab Takt 54 m.A. einer neuen Idee, einer Sequenz, deren Gedanke aus 3 Takten besteht, von denen die ersten beiden identisch sind und der dritte schließenden Charakter besitzt. Dieser Abschnitt bewegt sich so bis zur merklichen Zäsur in Takt 71 fort.

Die Takte 72 m.A.ff. könnte man tatsächlich als Coda bezeichnen, wenn man die Terminologie für Werke der Wiener Klassik bemüht. Ein neues, triolisches, sequenziertes Motiv wird kurz gebracht, setzt sich aber nach der Pause in Takt 75 nicht mehr fort, sondern macht der Schlusskadenzierung Platz.

Der dritte Satz beginnt mit einer Triolenfigur, die in transponierter Form schon in der Sonate I im zweiten Satz auftritt:



Zum Vergleich sehen wir hier die Triolenfigur aus der B-Dur Sonate RV 47/2 T.53ff.:



Abwärts gebrochene Akkorde schließen sich an, die in Doppelgriffe münden. Die untere Stimme entspricht der Basslinie. Es handelt sich um eine der spärlichen Doppelgriffstellen in den gesamten Cellosonaten Vivaldis. Ab Takt 7 folgen wieder abwärtsgebrochene Akkorde. Bemerkenswert ist der kleine Nonensprung *B-h* in Takt 8, der den Leitton zum Grundton *c* der neuen Tonart (C-Dur) ansteuert, in der der erste Teil beschlossen wird. Der Beginn des zweiten Satzteils (eine dem Anfangsmotiv äh-

368. Kolneder 1973, S. 94f.

nelnde Triolenpassage) wird mit einer D-Dur7 Harmonie begleitet. Das tonale Zentrum bis zum Eintreten der Reprise jedoch ist die Mollsubdominante g-moll. Diese Quasi-Durchführung ist mit ihren 4 Takten sehr kurz und macht im Gesamtverhältnis nur knapp ein Fünftel des Satzes aus. Markant sind hier vor allem die synkopierten wiederholten Figuren in Takt 11, sowie der übermäßige Sekundschritt abwärts ($f\#'$ - es' in Takt 12) und die Kombination eines Orgelpunktes, der immer von Skaleneinschüben in Takt 13 m. A. unterbrochen wird (latente Polyphonie).

Die Reprise gestaltet sich harmonisch besonders interessant. In Takt 16 und 17 werden über einem Lamentobass stellenweise übermäßige Akkorde gefordert. Diese Stelle rückt Vivaldis kühnen Umgang mit der Harmonik - die in den Cellosonaten fast gar nicht zum Einsatz kommt - wieder ins Bewusstsein. Auffällig ist auch der verminderte Quintfall (g' - $c\#'$) in Takt 20, der die Dominantsepte markiert. Die anschließende Skala in Triolen abwärts führt zur Schlusskadenz in Takt 21.

Der letzte Satz dieser Sonate ist nach seiner Taktanzahl der längste unter den Cellosonaten Vivaldis. Von seinem Charakter her könnte er durchaus mit dem Tanztitel Correnta³⁶⁹ überschrieben sein. Interessant ist auch, zu beobachten, dass Vivaldi den zweiten Teil nicht in F-Dur beginnen lässt, sondern in D-Dur und auch nicht das Anfangsthema, sondern ein Motiv aus der Mitte des ersten Teils an den Anfang stellt. Als harmonisch überraschend ist auch die kurze Verwendung der Molltonika b-moll in Takt 74 und 76. Der Bass, der meist nur repetierende Achtel spielt, wird auch gelegentlich mit der Melodie in Terz- oder Sextparallelen geführt. Vom Bauprinzip her handelt es sich um verschiedene Kombinationen von Passagen, denen jeweils ein Motiv zugrunde liegt. Eine Tabelle möge diese Kombinationen der Abschnitte zeigen:

Takt-nummer	Taktanzahl	Motiv	Tonstufe
1-8	8	A	I
9-11/ 14-16	10	B	V/II
12-13/ 17-18	4	A'	I/ II
19-26	8	C	V
27-33	7	B'	III

369. Der Beginn der Correnta aus Sonate Nr.6 in B-Dur zeigt eine ähnliche Rhythmik.

Takt-nummer	Taktanzahl	Motiv	Tonstufe
34-37	4	A''	I/V/III/VI
38-41	4	D	VI/II
42-50	9	B''	VI/II
51-54	4	D'	VII/ii
55-60	6	B'''	VII/ii
61-64	4	A'''	I
65-77	13	E	I/II/V/vi/V/ i/V/i/V
78-85	8	A''''	I

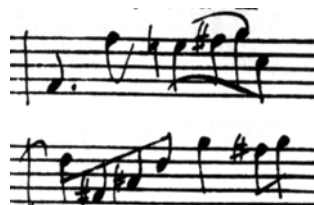
Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Sonate durchgehend dem Stil der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts Rechnung trägt. Ein Pasticcio liegt hier offensichtlich nicht vor. Eine Komposition aller 4 Sätze als ein Ganzes liegt nahe.

4.3.8. Die Sonate e-moll Nr.5 RV 40

4.3.8.a. Die Unterschiede zur Druckausgabe

Satz I:

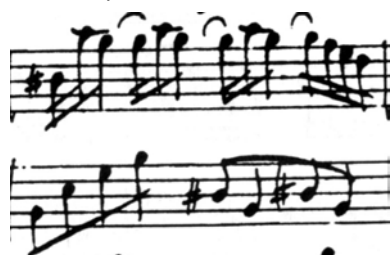
Takt 4:



Das Auflöseseichen in der Solostimme der Manuskriptausgabe weist darauf hin, dass das *d* ohne Akzidenz steht. Dadurch ergibt sich als Harmonie für diese Figur h-moll und nicht wie in der Druckausgabe H-Dur, das in beiden Fällen von seiner Dominante F#-Dur umschlossen ist. Vivaldis Spiel mit gleichnamigen Dur- und Mollstufen kommt auch hier in der Manuskriptausgabe zum Tragen, sowie der von ihm nicht selten eingesetzte übermäßige Sekundschrift aufwärts. Das Manuskript liegt wohl näher an der Absicht des Venezianers, während die Druckausgabe hier wiederum eine geglättete Version zu bringen scheint.

Satz II:

Takt 7: (In der Solostimme ist der Bassschlüssel vorgezeichnet zu denken)



Die Abweichung besteht hier darin, dass in der Manuskriptversion die Zählzeit eine Wiederholung von Zählzeit 2 darstellt, wohingegen sie im Druck der 4. gleicht. Hoffmann führt die Variante auf die Vorliebe des Setzers für Symmetrie zurück.³⁷⁰ Der Takt lässt sich vom Bass und der resultierenden Harmonie in 2 Hälften teilen, in Tonika und Dominante. Bei der Variante der Druckausgabe würde die Solostimme diese 2+2 Teilung deutlicher mitvollziehen. Weshalb der Setzer allerdings nicht konsequent bei der identischen Parallelstelle im vorletzten Takt des Satzes auch so verfährt, bleibt unklar.

370. Hoffmann 2003, S. 21.

Takt 14: (in der Druckausgabe liegt ein Zeilenwechsel vor)



Offensichtlich liegt hier in der Solostimme ein Fehler im Druck vor. Nach dem c springt die Stimme zum g anstatt zum a. Da die folgende Sequenz Terzfälle zeigt, muss man das a als folgerichtiger ansehen. Trotz des g in der Solostimme liegt aber in der Druckausgabe durch die Bezifferung ein a-moll Akkord zugrunde.

Schluss:



Im Schlussakkord fügte der Setzer korrekt eine Achtel- und eine Viertelpause nach der halben Note ein, um den Takt unter der Berücksichtigung des Auftaktes mathematisch zu komplettieren. Die Manuskriptausgabe verzichtet auf die Pausen.

Satz IV:

Takt 22:



In der Bassstimme wurde allem Anschein nach das a vergessen. Das dort zu findende e trägt keinen Punkt. Damit bleibt der Takt in jedem Fall unvollständig. Der Vortakt, der mit diesem Takt identisch ist, weist jedenfalls das a auch in der Druckausgabe auf. Es wurde also nicht aus harmonischen oder anderen musikalischen Gründen weggelassen, sondern wahrscheinlich einfach vergessen.

Takt 28:

Die Bassnote ist in der Druckausgabe unpunktiert.

4.3.8.b. Stilistische Analyse

Der erste Satz dieser Sonate beginnt ähnlich wie das Celloconcerto c-moll (RV 401).

Man vergleiche die Anfänge:

Beginn der e-moll Sonate:



Beginn des Concertos RV 401 (Klavierauszug):



Auch erinnert der Beginn von Correttes Sonate op. XX/2 stark an diesen Anfang:³⁷¹

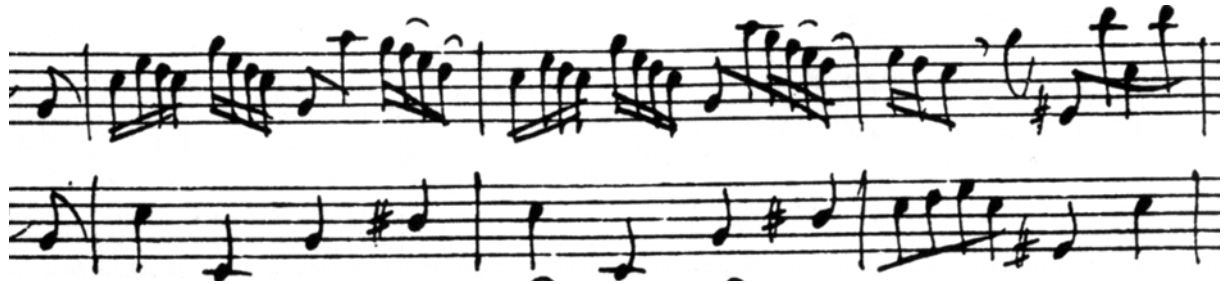


Ob Corrette sich bei Vivaldi „bediente“ kann nicht gesagt werden. Sicher ist nur, dass Correttes Werk sowohl zur selben Zeit, als auch im selben Verlag im Druck erschien, wie das von Vivaldi. Der Satz ist sehr kantabel gehalten. Von der Kürze der Phrasen und dem für das Violoncello keinesfalls voll ausgenutzten Ambitus (e-a'), könnte man sich durchaus auch den Satz als Tenorarie vorstellen, wenngleich ein zugrunde liegender Text schwerer anzunehmen ist, wie bei der vorigen Sonate. Harmonisch fällt vor allem die neapolitanische Tonart F-Dur in Takt 9f. auf. Auch F#-Dur spielt als Doppeldominante häufig eine Rolle. Der Bass verkommt nach dem Ende des ersten Teils von

371. Darauf macht Selfridge-Field 1992, S. 143 aufmerksam.

einer imitierenden Zweitstimme zur Begleitstimme. Auffällig ist auch das Fehlen einer thematischen Reprise gegen Ende des Satzes. Dies könnte ein Zeichen dafür sein, dass der Satz wohl aus der Zeit vor 1720 stammt.

Der zweite Satz, der vom Rhythmus her auch als Allemande bezeichnet werden könnte, erinnert sowohl formal, als auch inhaltlich an den zweiten Satz der a-moll Sonate (RV 43). Es gibt hier wieder ein Ritornell, das man sich von einem Orchester ausgeführt vorstellen könnte. Es ähnelt vom Prinzip her demjenigen aus der a-moll Sonate:



Am deutlichsten stimmen jeweils die beiden „Nachsätze“ in ihrer Verwendung des linearen Kontrapunktes überein. Bei genauerem Betrachten erkennt man auch hier den zugrunde liegenden „Dreierschlag“ (der Quintton *h* in verschiedenen Oktavlagen).

Da dieses Thema in leichten Abwandlungen fünfmal auftritt, lässt sich auch hier eine Einteilung in Tutti und Soli vornehmen, wie bei dem Satz aus der a-moll Sonate:

Ripieno	Solo	Tonart	Funktion
1 m.A.-8		e-moll	t
	9 m.A.-18	e-moll	t
19 m.A.-21		G-Dur	tp
	22 m.A.-24	a-moll	s
25 m.A.-27		e-moll	t
	27-34	e-moll	t
35 m.A.-40.		e-moll	t

Zwar muss man einräumen, dass bei solch einer Einteilung die Solopassage Takt 22ff. etwas kurz ausfällt, aber dennoch kann man den zugrunde liegenden Gedanken eines viermal auftretenden Ritornells schwer von der Hand weisen. Wie in der a-moll Cello-sonate (RV 43), so liegt auch hier kein Sonatensatz mit einer Reprise vor. Damit könnte man die Entstehungszeit dieses Satzes vor 1720 ansetzen. Harmonisch auffällig ist die

Verwendung von E-Dur 7 (Takt 3 und 35), das unmittelbar auf e-moll folgt³⁷² und die Verwendung des Neapolitaners in Takt 6 und Takt 38.

Der dritte Satz ist - gemessen an der Taktanzahl - der kürzeste unter Vivaldis Cellosonatenätzen. Von seiner Dauer jedoch gleicht er den anderen dritten Sätzen. Dies ist mit dem Zwölfachteltakt gut erklärbar. Unterteilt man diesen in dreimal 4 Achtelgruppen, so ergäbe sich eine Satzlänge von 40 Takten. Die Motivik basiert auf einer verzierten Sizilianofigur, die dem Satz einen getragenen ruhigen Charakter verleiht. Auch die Harmonien sind eher einfach; die Bassstimme ist nur noch rudimentäre Grundstimme, die beständig den trochäischen Grundrhythmus skandiert. Einen Text kann man sich auch hier leicht vorstellen. Wie im ersten Satz, so findet sich auch hier keine thematische Reprise. Aus diesem Grund datiert Fertoni diesen Satz in eine frühere Zeit.³⁷³

Der schnelle vierte Satz im Dreiachteltakt könnte ebensogut mit Correnta überschrieben sein. Schnelle Achtel- und Sechzehntelbewegungen in kleinen Intervallen machen den raschen Kehrauscharakter dieses Schlusssatzes aus. Im zweiten Teil, der mit dem Themenkopf des Anfangs beginnt, wird über c#-moll und die Doppeldominante F#-Dur die Parallele H-Dur in Takt 40 angesteuert. In Takt 41 setzt - zum ersten Mal in dieser Sonate - die Reprise ein, die mit ihren 28 Takten sogar einen Takt länger als der gesamte erste Teil ist. Durch die Verwendung der Reprise kann eine Entstehung allein dieses Satzes nach 1720 angenommen werden.

Damit ist deutlich gezeigt, dass es sich auch bei dieser Sonate um ein Pasticcio handeln muss, das Vivaldi für den Zyklus zusammengestellt haben mag.

372. Das unmittelbare Folgen von E-Dur auf e-moll ist hier nicht vergleichbar etwa mit dem Wechsel von C-Dur nach c-moll in der a-moll Sonate (RV 43). Die Terz wurde hier zum g# erhöht, um die dominantische Wirkung durch den Leitton zum a-moll hin zu verstärken.

373. Siehe Fertoni 1998, S. 199.

4.3.9. Die Sonate Nr. 6 B-Dur RV 46

Konkordanzen neben der Druckausgabe: D-WD 782.

Die Unterschiede zu den Konkordanzen, sowie die stilistische Analyse wurden schon im Kapitel über die Wiesentheider Bestände dargelegt.

4.3.10. Zusammenfassung

Hinsichtlich der Wasserzeichen kann der Zeitraum Mitte bis Ende der zwanziger Jahre angenommen werden. Da die Entstehung dieser Sonaten durch die Wirkungszeit des Schreibers auf ca. 1724-1726 eingegrenzt werden kann, ergibt sich als Terminus ante quem für die Komposition und die Abschrift das Jahr 1726.

Die stilistische Analyse kann helfen, den Entstehungszeitraum näher zu bestimmen. Stilistisch lassen sich die 3 Sonaten in B-Dur RV 45, RV 46 und RV 47 in den Zeitraum nach 1720 - Mitte der zwanziger Jahre einordnen. Diese 3 Sonaten weisen auch eine stilistische Geschlossenheit auf, sodass man sie nicht als Pasticci bezeichnen kann. Sie haben auch gemeinsam, dass der dritte Satz in einer anderen Tonart gehalten ist. Doch wird nicht, wie man annehmen könnte, die Parallele g-moll aufgesucht. Dies geschieht nur in der Sonate RV 46. In RV 45 wird für den dritten Satz die Mollmediante d-moll gewählt; in der Sonate RV 47 die Subdominante Es-Dur. Vivaldi zeigt damit auch in der Gesamtstruktur der Sonaten (also nicht nur innerhalb der Sätze), dass er Alternativen zu den Stufen der Dominante und der Parallelen Tonart zu finden versteht. Die beiden in Moll gehaltenen Sonaten RV 40 (e-moll) und RV 43 (a-moll), erwecken den Eindruck Pasticci zu sein: Hier liegen Pasticci vor: die Sätze 1 und 3 der e-moll Sonate (RV 40) sind in der durchkomponierten Form ohne thematische Reprise gehalten und weisen in die Zeit vor 1720. Der zweite Satz erinnert an einen Concertosatz aus der Zeit vor 1720. Lediglich der vierte Satz weist auf eine Zeit nach 1720. Damit muss die Sonate nach 1720 zusammengestellt worden sein. Ob dabei früheres Material verwendet wurde, das gar nicht für Violoncello gedacht gewesen ist, bleibt unklar. Vivaldi wird wohl die Sonate zusammengestellt haben, um das halbe Dutzend zu komplettieren.³⁷⁴ Mit der a-moll Sonate könnte es sich genauso verhalten haben. Die Ecksätze 1 und 4 weisen in eine Zeit nach 1720, die Sätze 2 und 3 auf eine Entstehung vor 1720. Hier kann ebenso von einem Pasticcio ausgegangen werden.

So bleibt noch die Sonate in F-Dur, bei der alle Sätze stilistisch in eine Zeit nach 1720 weisen. Ein Pasticcio scheint hier nicht vorzuliegen, wie Selfridge-Field vermutet, da alle 4 Sonaten dem typischen Vivaldi Stil Rechnung tragen (Der erste Satz erinnert an RV 5, der zweite, dritte und vierte Satz weisen in ihrer Harmonik deutlich auf Vivaldi hin). Die einheitliche Stilistik dieses Satzes weist den Verdacht zurück, dass es sich

374. Eine Praxis, die auch der späte Mozart vornahm, als er, um das halbe Dutzend Streichquintette vollzumachen, die für Bläser ursprünglich komponierte Nacht-Musique in c-moll (KV 388) zu einem Quintett umarbeitete. Vgl. Einstein 1980, S. 195.

hier um ein Pasticcio handeln könnte. Unklar bleibt, ob diese Sonate ursprünglich für Cello gedacht gewesen ist. Doch sieht man von den für das Cello etwas unvorteilhaften ersten beiden Takten des zweiten Satzes ab, so ist die Sonate auf einem Violoncello in heutiger Stimmung ohne großen technischen Aufwand spielbar.

Der Ansatz von Selfridge-Field,³⁷⁵ der in Analogie zu op.XIII davon ausgeht,³⁷⁶ dass die Sonaten teilweise Pasticci sein könnten, die aus Werken von verschiedenen Komponisten zusammengetragen sind, kann als widerlegt gelten. Alle Sätze weisen typische Stilmerkmale Vivaldis auf.

Der Auftraggeber bleibt unklar, ebenso der Empfänger. Ob die Abschrift für einen Empfänger in Paris bestimmt war, lässt sich nicht sagen. Der Weg der Sonaten nach Paris könnte durch Mitwirkung des Diplomaten Languet erklärt werden. Er vermittelte für einen Landsmann aus Paris die Bestellung bei Vivaldi. Sollten die Sonaten ihren Weg dorthin mehr oder weniger direkt gefunden haben, erreichten sie die Stadt, als man damit begann das Cello dort der französischen Öffentlichkeit vorzuführen. Damit sind sie wohl eher für einen Virtuosen bestimmt gewesen, der dem Cello in der Stadt an der Seine den Weg ebnete.³⁷⁷ Da die Bürger von Paris viele Hauskonzerte veranstalteten, besteht die Möglichkeit, dass diese Sonaten dort auch gespielt und gehört wurden. Damit könnten sie einen Beitrag geleistet haben, das Cello in Paris und in Frankreich „salonfähig“ zu machen.

375. Vgl. Selfridge-Field, 1992. S. 136f.

376. Es finden sich dort u.a. nachweislich Sätze des in Eichstätt als Hofkapellmeister wirkenden Joseph Meck (1690-1758). Vgl. Talbot 1998, S. 196f.

377. An eine Verbindung etwa zwischen Vivaldi und dem Virtuosen Stuck könnte man denken, denn das Violoncellokonzert Vivaldis in C-Dur, RV 399 trägt als Widmung: *p(er) Monsieur S[.....]h*. (Man störe sich nicht an der Verwendung von h, das durchaus ein Schreibfehler anstelle des k sein könnte, da im Italienischen -uch genauso gesprochen wird deutsch -uck. Die Buchstaben in der Wortmitte sind mit einem Messer abgeschabt worden und nicht mehr lesbar. Unter einer UV-Lampe will Kotsoni-Brown noch ein *i* oder *l*, danach ein *u* nach dem *S*, sowie ein *ic* vor dem *h* am Ende gelesen haben. Leider war mir selbst diese Handschrift nicht zugänglich, sodass ich die Möglichkeit, dass es sich um *Stuck* handeln könnte, aus einem Grund ausschließen muss: Kotsoni-Brown rekonstruiert den Namen *Störlich* oder seine italianisierte Form *Sterlich*. Offenbar gibt der Abstand zwischen *S* und *h* Raum für mehrere Buchstaben, sodass der kürzere Name *Stuck* unwahrscheinlich ist.

4.4. Die Druckausgabe aus Paris³⁷⁸

Fälschlicherweise wird oft diese Druckausgabe der Cellosonaten in einigen Ausgaben als op.XIV bezeichnet. Die Zuweisung dieser Nummer kann aber nicht gerechtfertigt sein. Die Gründe dafür sind eindeutig: der Druck erschien bei Le Clerc zu Paris wohl um 1740, einem Verleger, mit welchem Vivaldi zeitlebens nie zu tun hatte. Das einzige Verlagshaus, bei dem Vivaldi seine Werke drucken ließ, war Estienne Roger zu Amsterdam, von dessen Bekanntheit er gewußt hat, denn er schreibt im Vorwort zu seinem op.III: „...von der berühmten Hand des E.R. gestochen...“³⁷⁹ Doch nicht nur der gute Ruf veranlassen den Venezianer, bei Roger zu veröffentlichen. Der Amsterdamer Notendruck, welcher durch Balkensetzung das Notenbild optisch erleichterte, erwies sich praktischer als der überholte italienische Typendruck. Auch in einem anderen Punkt war der Amsterdamer seinen italienischen Kollegen weit voraus. Er erfand die Verlagsnummer, die zunächst zur Aufbewahrung der Druckstöcke gelten sollte, dann aber auch als Bestellnummer in einem Katalog ihren Dienst tat.³⁸⁰ Im Jahre 1716 übergab Roger seiner Tochter Jeanne wegen Krankheit das Geschäft. Als jedoch Vater und Tochter im Jahre 1722 verstarben, übernahm Michel-Charles Le Cène, ein Schwager von Jeanne, den renommierten Verlag, der aber den berühmten Namen des verstorbenen Verlegers weiterführte: Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène.³⁸¹

Man geht nicht zu weit, wenn man sagt, dass dieser Verlag Vivaldis „Exklusivverlag“ gewesen ist, denn alle von ihm autorisierten Werke, von opp.I-XII erschienen dort. Allerdings war Roger nicht sein erster Verlag, bei dem er drucken ließ. Sein op.I erschien 1705 in Venedig bei Giuseppe Sala und sein Opus II ebenfalls in der Lagunenstadt bei Bortoli. Im Jahre 1711 regte der Komponist einen Neudruck bei Roger an. Es handelt sich also um einen autorisierten Nachdruck. Nach seinem op.XII änderte Vivaldi seine Strategie: „Vivaldi(...) habe sich entschlossen keine weiteren Konzerte in Druck zu geben; er sagt, das würde den Verkauf seiner Kompositionen im Manuskript behindern, was nämlich, wie er meint, einträglicher sei.“³⁸²

Konsequenterweise erschien auch bei Le Cène, Vivaldis bevorzugtem Verlag nach op. XII kein Werk mehr im Druck, denn die im Druck ebenfalls bei Le Clerc im Jahre 1737

378. Die Druckausgabe zu Paris findet sich im RISM A/I/9 unter den Siglen V 2242 und V 2243.

379. Zitiert in Kolneder 1984, S. 192.

380. Vgl. Kolneder 1984, S. 162.

381. Vgl. Kolneder 1984, S. 162.

382. So heißt es im Brief vom 13.2.1733 von Edward Holdsworth an Charles Jennens. Zitiert in: Talbot 1998, S. 120.

veröffentlichte Sammlung von Sonaten für Musette/Vièle/Blockflöte/Oboe und Violine, die den Namen *Il Pastor fido* trägt, konnte mittlerweile als ein Werk von Nicolas Che-
deville, das Vivaldi seitens des Verlegers wohl aus Profitgründen unterschoben wurde,
entlarvt werden.³⁸³ Die autorisierten Drucke sind damit:

Opus	Gattung	Ort	Jahr
I	12 Triosonaten für 2 Violinen und B.c.	Venedig	1705
II	12 Sonaten für Violine und B.c.	Venedig	1709
III	12 Concerti: <i>L'estro Armonico</i> .	Amsterdam	1711
IV	12 Concerti: <i>La Stravaganza</i> .	Amsterdam	1714
V	6 Sonaten für Violine und B. c.	Amsterdam	1716
VI	6 Concerti.	Amsterdam	1716
VII	12 Concerti.	Amsterdam	1716
VIII	12 Concerti: <i>Il cimento dell'armonia e dell'invenzione</i> ; enthält die „4 Jahreszeiten“.	Amsterdam	1725
IX	12 Concerti: <i>La Cetra</i> .	Amsterdam	1727
X	6 Concerti per Flauto traverso.	Amsterdam	1728
X	12 Concerti.	Amsterdam	1729
XII	12 Concerti.	Amsterdam	1729

Ein weiterer Grund, der gegen die Absicht einer Drucklegung seitens Vivaldis spricht, wurde oben schon genannt. Die eher zufällig anmutende Zusammenstellung der zu-
grunde liegenden Manuskriptsammlung spricht gegen eine geplante Druckveröffentli-
chung.

Es sieht eher danach aus, dass es sich bei den Cellosonaten um einen „Raubdruck“³⁸⁴
handelt, den das Verlagshaus Charles-Nicolas Le Clerc um 1740 herausbrachte. Das
genaue Erscheinungsdatum ist nicht gesichert.

383. Selfridge-Field 1992, S. 127.

384. Solche Notenpiraterie ist im 18. Jahrhundert durchaus häufig anzutreffen. In England etwa ver-
breitete das Verlagshaus Walsh solche nichtautorisierten Nachdrucke, auch von Vivaldi: op.II um
1720, op. III 1730, op. IV um 1720, und op. IX um 1732. Vgl. Kolneder 1984, S. 212.

Selfridge-Field aber grenzt es auf den Zeitraum 1738-1741³⁸⁵ ein. Dafür gibt es folgende Hinweise auf dem Titelblatt des Druckes:

„M^r Le Clerc le cadet Rue S^t. Honoré à la Ville de Constantinople pres´ L´ Oratoire.

M^r Le Clerc M^d rue du Roule à la Croix d´Or.

M^{me} Boivin M^{de} rue S^t. Honoré à la Regle d´Or.“³⁸⁶

Der Violinist Charles-Nicolas Le Clerc le cadet, geboren 1697, trat im Jahre 1736 dem Verlag bei.³⁸⁷

Auch beinhaltet der Druck einen *Catalogue de Musique Francaise et Italiennne*, der die im Verlag erschienen Musikalien auf dem zweiten Blatt mit Preisangabe anzeigt. Unter der Rubrik Violoncello finden sich folgende Einträge:

„Lanzetty 1^{er} Oeuvre

Triemer 1^{er} Oeuvre

Batta Somis XII Sonatas

Defech 2^e Oeuvre

Giacomo Klein 2^e Oeuvre

Vivaldy“³⁸⁸

Die Reihenfolge dieser Werke geht weder nach dem alphabetischem Prinzip, noch nach technischem Anspruch oder Umfang der einzelnen Sammlungen. Sie muss rein erscheinungschronologisch angelegt sein. Lanzettis op.I soll nach Selfridge-Field gegen 1738 erschienen sein.³⁸⁹ Damit bestätigt sich durch die Chronologie die Vermutung des Zeitraumes um 1740. Bestärkt wird dieses Datum durch eine Anzeige im *Mercure de France* im Dezember 1740, die ein Erscheinen der vivaldianischen Cello-sonaten unter op. XIV in Kürze ankündigt.³⁹⁰ Dennoch kann auf dem Drucktitelblatt keine Opuszahl ausgemacht werden. Die Jahreszahl der Druckerscheinung kann auf jeden Fall nach dargelegten Kriterien mit 1740/41 angegeben werden, also noch zu Lebzeiten Vivaldis, der offensichtlich davon nichts wußte und nichts dagegen unternahm.

Die Vorlage für den Druck muss wohl die in Paris existierende Manuskriptfassung sein oder eine Abschrift derselben.³⁹¹ Dafür spricht erstens die Chronologie, die darlegt,

385. Siehe Selfridge-Field 1992, S. 128.

386. Fanna/Sardelli 2003, S. III.

387. Siehe Selfridge-Field 1992, S. 128.

388. Fanna/Sardelli 2003, S. IV.

389. Siehe Selfridge-Field 1992, S. 132.

390. Siehe Pincherle 1948, S. 4.

391. Diese Vermutung äußerte schon Everett 1990a, S. 54.

dass diese Version etwa Mitte der zwanziger Jahre Paris erreicht haben könnte. Zweitens belegt der Abschriftfehler im zweiten Satz der F-Dur Sonate (ab Takt 28) diese Vermutung. Das einzige Argument, dass die Grundlage des Pariser Manuskriptes für den Druck in Frage stellen könnte, ist die Taktvorzeichnung der 6. Sonate in B-Dur im ersten Satz, denn der Druck schreibt fälschlicherweise $3/8$, genauso wie das Manuskript aus Wiesentheid, vor. Es muss sich aber um einen großen Zufall handeln, denn die Wiesentheider Ausgabe war örtlich zu weit weg, um als Grundlage zu dienen. Außerdem finden sich keine weiteren Cellosonaten Vivaldis in Wiesentheid, die im Druck zu Paris erschienen sind.³⁹²

392. Die fehlerhafte Taktvorzeichnung in D-WD 782 und in F-Pn Vm⁷ 6310/6 muss wohl als großer Zufall gelten.

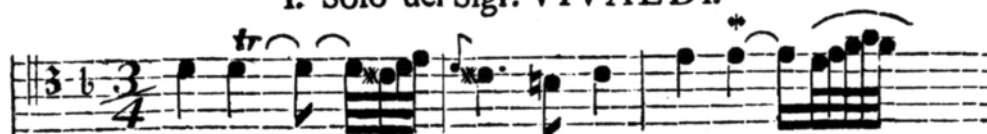
4.5. Die verschollene d-moll Sonate RV 38

Von der verschollenen d-moll Sonate ist nichts weiter als ihr Inzipit bekannt, das im Supplement I des Verlagskatalogs von Breitkopf im Jahre 1766 auf Seite 38 abgedruckt wurde:³⁹³

V I O L O N C E L L O .

S O L O .

I. Solo del Sigr. VIVALDI.



Das Angebot der Musik von Vivaldi in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts beweist, dass die Musik Vivaldis auch noch 25 Jahre nach seinem Tod beliebt gewesen ist. Von dieser Sonate gibt es keine Konkordanzüberlieferung. Da Vivaldi selbst kein Werkverzeichnis anfertigte, wissen wir nicht, ob es sich um die einzige verschollene Cellosonate von ihm handelt, oder ob noch weitere Verluste zu beklagen sind. Auch kann letztendlich nicht sicher gesagt werden, ob die Sonate tatsächlich von ihm stammt, oder ob sie ihm unterschoben worden ist, sei es aus Versehen oder aus lukrativem Interesse. Vom Inzipit her gesehen weist das sogenannte Dreierschlagthema deutlich auf Vivaldi hin, der mit Vorliebe solche Themen, vor allem in seinen Concerti, häufig einsetzt.³⁹⁴ Die im dritten Takt zu findende Quintole aus Zweiunddreißigsteln ist insofern verwunderlich, da die anderen langsamen Sätze der vivaldianischen Cellosonaten keine kleineren Notenwerte als Sechzehntel aufweisen. In den Mittelsätzen der Concerti sind Zweiunddreißigstel häufig anzutreffen, nicht aber in den Sonaten. Ob der Schluss erlaubt ist, dass diese Sonate außerhalb der 9 Sonaten entstand, ist dennoch zu überdenken, da wie oben gezeigt die Sonaten - zumindest die einzelnen Sätze - wohl in einem Zeitraum von etwa 1715-1730 entstanden sind. Wann auch immer diese Sonate Vivaldis entstanden sein mag, ihr Wiederauffinden würde sicherlich das Repertoire der venezianischen Cellomusik aus dem frühen 18. Jahrhundert bereichern.

393. Abbildung in Hofmann 2003, S. 151.

394. „Das ist die Rhythmisierung, die den Zeitgenossen so imponierte, wenn sie von den „Hammer schlägen“ der vivaldianischen Themen sprachen!“ Kolneder 1973, S. 19.

5. Gesamtzusammenfassung

Bevor die Zusammenfassung die Ergebnisse der Datierungsversuche sowie der Analysen darlegt, sollen die Erkenntnisse der vorher plazierten Kapitel genannt werden. Dass Vivaldi die Grundlagen des Cellospiels beherrschte, kann aus dem Umstand, dass er die Gambe und andere Streichinstrumente beherrschte, geschlossen werden. Als seine ersten Kompositionen für das Violoncello dürften die Concerti gelten, die Horneck für den Grafen von Schönborn-Wiesentheid kopierte. Vivaldi gilt damit als einer der wenigen, die kurz nach 1700 in Venedig überhaupt solistische Musik für das Violoncello geschrieben haben.

Obgleich der Bass der Sonaten unbeziffert überliefert ist, kann doch nicht auf ein Harmonieinstrument verzichtet werden. Eine Ausführung des Basso Continuo durch das Violoncello allein liegt auch nicht nahe. Damit sollte die übliche Besetzung Cello und Orgel oder Cello und Cembalo beibehalten werden. Eine vollgriffige Begleitung ist allerdings fragwürdig und sollte etwa einem nur zwei- oder dreistimmigen Akkompagnement Platz machen.

Die Entstehungszeit konnte durch vergleichende Papier- und Schreiberforschung in die Zeit von 1720-1730 datiert werden. Die früheste Quelle stellt die Pariser Sammlung dar (spätestens 1726). Sie erweckt den Eindruck einer nicht systematisch und auch für eine Veröffentlichung nicht ausgelegten Sonatensammlung. Ihr Adressat wird wohl eher unter den Musikern, als unter den Dilettanten zu suchen sein. Sollte die Sammlung noch gegen Ende der zwanziger Jahre Paris erreicht haben, stützt das diese Theorie, da zu dieser Zeit in Frankreich das Cello nur von wenigen gespielt wurde. Die Wiesentheider Quellen von RV 42 und RV 46 könnten etwas jünger und somit ins letzte Drittel der zwanziger Jahre zu datieren sein. Da die hier angetroffenen Wasserzeichen in den Katalogen nicht aufgelistet sind, kann dadurch keine Hilfe für die Datierung erwartet werden. Damit bleibt nur die Argumentation über die Konkordanzüberlieferung von RV 46 in Paris und dessen Terminus ante quem 1726. Deshalb können sie Wiesentheid nicht, wie anzunehmen wäre, mit den Lieferungen Regagnigs und Hornecks, zwischen 1710 und 1715 erreicht haben. Nach 1730 entstand in Rom die Wiesentheider Sonate in a-moll (RV 44).

Aus derselben Zeit dürfte man die Handschrift aus Neapel ansehen, die wohl für den Grafen Madalona bestimmt war. Der Umstand, dass es sich um ein Teilautograf handelt, sichert die Authentizität dieser Handschrift.

Damit ist klar, dass diese Werke in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sind, in einer Zeit, in der Vivaldi um die 50 Jahre alt gewesen ist. Aus seiner früheren Zeit jedenfalls stammt keine der uns überlieferten Cellosonaten. Vivaldis Sonaten waren nicht wie seine Concerti zur öffentlichen Aufführung, wie etwa die Concerti in der Piéta gedacht. Vielmehr galten sie, wie es der Graf Franz Erwein zu Schönborn-Wiesentheid formulierte „zum Zeitvertreib in Camera“.

Welche Sonate nun aber die früheste war, kann nicht ohne weiteres gesagt werden, da es sich in einigen Fällen (RV 40, RV 42 und RV 44) erwiesenermaßen um Pasticci handelt, die in einigen, nicht aber in allen Sätzen, auf früheres Material zurückgreifen. Sicher belegt ist dies bei den Sonaten a-moll (RV 43) und e-moll (RV 40). Ebenso weist der letzte Satz der Sonate in g-moll stilistisch in die Zeit vor 1720, wodurch der Verdacht, dass es sich um ein Pasticcio handelt, verstärkt wird.

Bei der Sonate in e-moll (RV 40) zeigt der Finalsatz einen anderen Duktus als die übrigen Sätze. Man kann sehr wohl davon ausgehen, dass dieses eindeutig nach 1720 verfasste Finale zu den 3 früheren Sätzen, die vor 1720 entstanden sein müssen, dazu komponiert wurde.

Ähnlich verhält es sich bei der a-moll Sonate. In Satz 3 liegt ein Thema aus einer früheren Violinsonate (RV 5) zugrunde. Er muss ohnehin vor 1720 entstanden sein, da er keine thematische Reprise aufweist. Der zweite Satz ist von seinem Ritornellbauprinzip her gesehen wohl auch vor 1720 anzusiedeln. Satz 1 und 4 weisen in die Zeit nach 1720.³⁹⁵ Damit sind auch hier die Sätze nicht in einem einheitlichen Stil verfasst und erhärten den Verdacht, dass hier ein Pasticcio vorliegt.

Bei der g-moll Sonate könnte es sich ebenso um ein Pasticcio handeln, denn die Gigue weist wohl eher in die Zeit vor 1720, das Preludio wegen der Appoggiaturen auf einen Termin nach 1725. Es ist wohl wahrscheinlich, dass Vivaldi diese Sonate nach 1725/6 zusammengestellt hat, also nach der Fertigstellung der Pariser Sammelhandschrift. Dies könnte als Grund dafür angesehen werden, warum die Sonate genau wie RV 39 und RV 44 nicht in der Pariser Handschrift enthalten ist.

Die Sonate in F-Dur (RV 41) zeigt stilistische Geschlossenheit, denn alle Sätze können in die Zeit nach 1720 datiert werden. Fraglich ist allerdings, ob der zweite Satz ursprünglich für das Cello konzipiert gewesen ist.

Solch eine stilistische Einheit ist auch bei den beiden B-Dur Sonaten (RV 45 und RV

395. Dafür sprechen die häufig anzutreffenden Dur-Moll Wechsel.

46) zu beobachten. Von ihren Merkmalen her deuten sie auf eine Entstehung um 1725. Etwas später scheinen die Sonaten in a-moll (RV 44) und Es-Dur (RV 39) entstanden zu sein. Vorsichtig gesagt handelt es sich um die spätesten von Vivaldi erhaltenen Cellosonaten, deren Entstehung in die Zeit nach 1725, vielleicht sogar in den Beginn der dreißiger Jahre fällt. Dies könnte der Grund sein, weshalb sie nicht in der Pariser Handschrift enthalten und damit auch nicht im Druck erschienen sind.

Als deutlichste Erkenntnis kann gelten, dass, obwohl einige wenige Sonatensätze auf Anleihen aus der Mitte des 2. Jahrzehnts zurückgehen, doch alle 9 Sonaten erst gegen Mitte bis Ende der zwanziger Jahre, also in einem kurzen Zeitraum von etwa 8 Jahren angefertigt wurden. Von den 9 Sonaten konnten 3 als gesicherte Pasticci nachgewiesen werden. Eine Praxis, die sowohl für die Barockzeit, als auch für das Schaffen Vivaldis typisch ist. Die Vermutung von Selfridge-Field, es könnte sich um Pasticci mit Sätzen fremder Komponisten handeln, wird ins Abseits gedrängt, denn alle Sonatensätze weisen einen für Vivaldi typischen Stil auf.

Eine Beabsichtigung der Druckveröffentlichung seitens des Komponisten kann ausgeschlossen werden, da Vivaldi erstens mit dem Verlagshaus Roger zu Amsterdam „seinen“ Verleger hatte und er zweitens nach 1730 nicht beabsichtigt hat, noch einmal Werke im Druck herauszubringen, was er Charles Jennens mitteilte. Außerdem deuten das Fehlen einer Nummerierung der Manuskriptsonaten aus Paris, sowie die monotone Tonartendisposition³⁹⁶ nicht auf eine Druckabsicht hin.

Die Autorschaft Vivaldis an der Sonate in A-Dur (D-WD 781), die ihm bisweilen noch unterschoben wird, kann ihm mit stichhaltigen Argumenten abgesprochen werden.

Der 4. Satz spricht mit seiner Überschrift Rondau (sic!) gegen Vivaldi. Zwar verwendet er bisweilen den Typus des Rondeau, benutzt aber niemals diese Satzbezeichnung. Ebenso ist das Alla Breve für einen 3. Satz bei Vivaldi untypisch. Die Satzordnung langsam-schnell-langsam-schnell ist nicht mehr gegeben. Auch spricht die relativ unselbstständige Cellostimme gegen ein Solowerk Vivaldis. Von wem diese Sonate stammt, muss offen bleiben.

Die Stilistik der Cellosonaten Vivaldis weist in die Zeit nach 1720. Dies kann an mehreren Merkmalen festgemacht werden. Ein Beispiel ist die Entwicklung der Melodie im schnellen Satz mit Kantilenen hin zum „singenden Allegro“, einem Typikum der Vor-

396. Die abwechslungsreiche Tonartendisposition (F-Dur, e-moll, a-moll, g-moll, C-Dur, G-Dur) lässt bei Marcellos Sonaten eher darauf schließen, dass die 6 Sonaten für eine Veröffentlichung geplant gewesen sind.

klassik. Längeres oft unmelodisches Passagenwerk tritt in den Hintergrund und kann als überwunden bezeichnet werden. Als besonderes Kennzeichen kann man vor allem die sogenannten Wiederholungsfiguren nennen (darunter sind kleinste Phrasen zu verstehen, etwa 3 oder 4 Noten, die auf gleicher Stufe im selben Takt wiederholt werden), die auch hier in diesen Sonaten anzutreffen sind. Ebenso muss der lombardische Rhythmus erwähnt werden. Quantz schreibt ja Vivaldi die erstmalige Verwendung dieses Stils in der Oper in Rom gegen Beginn der zwanziger Jahre zu. Doch kann damit nicht nur die umgekehrt punktierte Figur gemeint sein, sondern grundsätzlich alle Figuren, die das trochäische Prinzip lang-kurz in das jambische Metrum kurz-lang verkehren. Auch anapästische Rhythmen, wie sie in den Cellosonaten begegnen, können ebenso als lombardisch gelten. Die Synkopenfigur, wie etwa Achtel-Viertel-Achtel, ist ebenfalls als solche anzusehen.

Als weiteres Kennzeichen ist noch das Vorkommen von Appoggiaturen zu nennen, das bei Vivaldi ebenfalls ab Mitte der zwanziger Jahre zu beobachten ist.

Nachfolgend soll die Tabelle auf der nächsten Seite stilistische und formale Merkmale der Musik Vivaldis ab den zwanziger Jahren zeigen und darlegen, inwiefern sie in den Cellosonaten auftreten.

Merkmal	Vorkommen in Sonate	Datierung
<i>Fine</i> aus Vivaldis Hand.	RV 39, damit auch für RV 44 & 47	um 1730.
keine Binärform (dennoch Reprise).	RV 46/1 und 3 RV 44/1	nach 1720.
2 x 4 taktige Periode im Finalsatz.	RV 39 ; RV 43 ; RV 45 ; RV 46 ; RV 47	
keine thematische Reprise.	RV 40/1,2,3; RV 43/2 und 3, RV 46/3	1716-1720.
andere Tonart im 3. Satz.	RV 45, 46, 47	ab ca. 1725.
Verwendung des Ritornelltyps	RV 43/2 RV 40/2	vor 1720.
Beginn mit B.c. Einleitung.	RV 39/1; RV 44/1	-
Dur / Moll Wechsel.	RV 41/2,4 & RV 43/1,4; RV 46/2	nach 1720.
Verwendung früherer bekannter Vorlagen.	RV 42/4 als Vorlage für RV 576/4 oder umgekehrt !!! RV 47/2 als Vorlage für RV 17a/2 RV 43/3 Vorlage RV 5/1 RV 40/2 Vorlage: RV 7/2	nach 1716 nach 1716
„galante“ Figuren.	RV 39/1,2 ; RV 40/4 ; RV 41/2,3,4 RV 43/4 ; RV 44/2 ; RV 45/1-4 RV 42/1 ; RV 46/1,2,4 RV 47 1,2,4	nach 1720
Lombardischer Rhythmus oder ihm verwandte Rhythmik (trochäisch, anapästisch).	RV 41/3 ; RV 42/2 ; RV 43/3 RV 44/2 ; RV 45/1,2,4 ; RV 46/2,4	nach 1720
Appoggiaturen.	RV 39/3 ; RV 41/1 ; RV 42/1; RV 43/3 ; RV 45/2 ; RV 46/1	nach 1725

Die Merkmale sind so häufig und zahlreich vertreten, dass man die Sonaten auf Grund der Stilistik deutlich in diese Schaffenszeit datieren kann.

Formal auffällig ist zum einen die Verwendung der Ritornellform für einen Sonatensatz (z.B. in RV 40/2 und RV 43/2) und zum anderen ist in seiner Musik ab den zwanziger Jahren die Verwendung einer thematischen Reprise feststellbar, welche die Binärform (BF) zu einer Ternärform erweitert. Im Folgenden soll anhand der harmonischen Be-

ziehungen zwischen dem ersten Teil, der Durchführung (DF) und der Reprise gezeigt werden, dass Vivaldi die Durchführung harmonisch vom ersten Teil und von der Reprise abhebt und dadurch eine Ternärform schafft.

RV/Satz	Tonstufe am Ende des ersten Teils	Tonstufe zu Beginn der Durchführung	Tonstufe am Ende der Durchführung	Aufgreifen des Kopftemas	rel. Länge in %
RV40/ 1	V	V ; keine DF	-	nein	-
2	V	V	iv	ja	15
3	keine BF	-	-	nein	-
4	iv	i	V	ja	20
RV 41/ 1	V	V	II	ja	21
2	V	V	vi	ja	25
3	V	VI ; keine DF	-	nein	-
4	V	V	iii	ja	25
RV 43/ 1	III	III	iv	ja	25
2	III	III	V	ja	23
3	III	I ; keine DF	-	nein	-
4	III	III	iv	ja	30
RV 45/ 1	iii	v > ii	I	ja	24
2	V	VI	vi	ja	31
3	III	I	iv	ja	20
4	V	VI	vi	ja	40
RV 46/ 1	keine BF		-	nein	-
2	V	V	II	ja	30
3	keine BF	-	-	nein	-
4	V	VII	iii	ja	21
RV 47/ 1	V	VI	vi	ja	35
2	V	V	ii	ja	33
3	V	III	vi	ja	21
4	V	V	iii	ja	21

Die Durchführungen der 3 im Manuskript überlieferten Sonaten:

RV/Satz	Tonstufe am Ende des ersten Teils/ Funktion	Tonstufe zu Beginn der Durchführung	Tonstufe am Ende der Durchführung	Aufgreifen des Kopf- themas	rel. Län- ge in %
RV 39/ 1	V	V	vi	ja	25
2	V	V	iii	ja	36
3	V	V	vi	ja	26
4	V	V	iii	ja	38
RV 42/ 1	iv	iv	VI	ja	27
2	III	III	v	ja	35
3	iv	iv	VI	ja	37
4	VI	VI	v	ja	18
RV 44/ 1	keine BF	-	-	nein	
2	III	III	iv	ja	21
3	V	T	III	ja	35
4	v	v	iv	ja	25

Die Durchführungen der handschriftlichen Überlieferungen: als Ergebnis geht anschaulich hervor, dass Vivaldi die Binärform in 29 von 36 Sätzen zu einer Ternärform erweitert hat. Auch in der Harmonik lässt sich die Dreiteiligkeit nachvollziehen. Dazu werden die folgenden Tabellen genauere Informationen liefern.

Der erste Teil endet in den 32 möglichen Fällen wie folgt:

Stufe	I	II	III	IV	V	VI
Vorkommen	-	-	8	3	20	1

Von den 21 Fällen, in denen der Beginn des zweiten Teils die vorausgehende Schlussharmonie aufnimmt, verteilt sich die Übernahme auf folgende Stufen:

Stufe	I	II	III	IV	V	VI
Vorkommen	-	-	7	2	11	1

Die übrigen 11 Anfänge sind mit der vorausgehenden Harmonie mehr oder weniger verwandt. Der „Abstand“ der Harmonien sei in der Tabelle mit der Anzahl der aufwärts- oder abwärtssteigenden Quinten im Quintenzirkel dargestellt.

Entfernung in Quinten	I	II	III
Vorkommen	4	4	3

Ende der Durchführung hin zur Reprise:

Stufe	I	II	III	IV	V	VI
Vorkommen	1	3	6	6	4	9

Durch diese Übersicht geht deutlich hervor, dass Vivaldi die Dominante zu Beginn des zweiten Teils häufig³⁹⁷ aufsucht. Er zeigt sich jedoch in der Auswahl von Alternativen für diese Stufe durchaus vielfältig. Dabei ist die Verwendung dieser alternativen Stufen ein Alleinstellungsmerkmal Vivaldis. Die Endung des ersten Teils in der Mollmediante etwa (in RV 45/1) trifft man in der gesamten ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur in den Klaviersonaten Domenico Scarlattis an.³⁹⁸ In einer Studie über den Ausklang der Rezitative und der Anfänge der zugehörigen Arien in Vivaldis Kantaten konnte Talbot ähnliche harmonische Bezüge finden.³⁹⁹ In derselben Studie kommt er auch zu dem Ergebnis, dass es Tonartenpaare gibt, die nach Vivaldis Verständnis und Auffassung zusammengehören, wie zum Beispiel Es-Dur und g-moll. In der g-moll Gigue (RV 42/4) beginnt der zweite Teil nicht in der Dominante D-Dur, sondern in Es-Dur. Weitere Paare stellen für ihn die Medianten oder C-Dur und e-moll⁴⁰⁰ dar. Die vorliegende Untersuchung kann dieses Paar zwar nicht vorweisen, dafür aber das im selben

397. Prozentual gesehen wählt er zu 55% die Dominante.

398. Siehe Talbot 1998, S. 167.

399. Es finden sich dort die Übergänge i- iv in 8 von 55 Fällen; die Vgl. Talbot 2001, S. 180f.

400. Vgl. Talbot 2001, S. 187.

Grad verwandte B-Dur und d-moll. Soweit auch der Vorwurf seiner Zeitgenossen gerechtfertigt sein mag, dass seine Bässe und Harmonien oft einfallslos wären, so muss man andererseits seine harmonische Unkonventionalität hervorheben, mit welcher er sich wiederum von seinen Zeitgenossen abhebt. Sein Denken ist eher auf Harmonieflächen, wie etwa im Beginn von op.III/11⁴⁰¹ deutlich wird, ausgelegt. Man könnte zu dem Schluss kommen, dass er nicht wie Bach oder Händel im harmonischen Zusammenhang von Tönen dachte, sondern eher im harmonischen Kontrastieren von Flächen.

Auch bei den Cellosonaten trifft man einen langsamen harmonischen Rhythmus an. So findet man im ersten Teil kaum andere Stufen neben der Dominante oder der Subdominante. Interessant ist aber, wie er den Durchführungsteil beginnen und auch enden lässt. Hier geht Vivaldi über seine Berechenbarkeit hinaus, da nicht alle Durchführungen wie erwartet beginnen oder enden.

Diese 9 Sonaten dürfen als die schönsten und auch beliebtesten ihrer Art in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten (Die Solosuiten Bachs und seine 3 Sonaten für Gambe und Cembalo obligato gehören anderen Gattungen an und können nicht in direkte Konkurrenz zu Werken Vivaldis treten). Damit ist Vivaldi nicht nur der herausragendste Schreiber von Violoncelloconcerti - lediglich die Concerti von Leonardo Leo dürften ihnen ebenbürtig sein - sondern er behält auch in der begleiteten Sonatenliteratur klar die Oberhand. Vivaldi bleibt also der führende Komponist für die begleitete Cellomusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Um so bedauerlicher ist es, dass die Sonate, die im Breitkopfkatalog aus dem Jahre 1766 verzeichnet ist, heute als verschollen gelten muss. Doch das immer neue Auffinden von vivaldischen Kompositionen lässt den Hoffnungsfunken nicht verglimmen, eines Tages diese Sonate vielleicht wiederzuentdecken.

401. Hier imitieren sich 2 Violinen kanonisch. Die Harmonie d-moll wird gut 20 Takte lang beibehalten. Vgl. Kühn 2002. S. 61.

6. Anhang

6.1. Kritischer Bericht

Die einzelnen Noten werden hier nicht mehr Kursiv dargestellt. Die Abkürzung Zz. bedeutet Zählzeit, B. steht für die Bassstimme und C. für die Solostimme. Die Schlagzeit „und“ wird durch ein „+“ signalisiert.

Sonate in Es-Dur (RV 39):

Da es keine Konkordanzüberlieferung gibt, ist ein kritischer Bericht nicht erforderlich.

Sonate in e-moll (RV 40):

I. Satz

T. 4:

C: Zz. 3: d´ statt d#´.

II. Satz:

T. 7: C: Zz. 3: selbe Figur wie Zz. 2.

T. 14: C: Zz. 1/2: Achtelnote e, dann Viertelnote c, dann Achtelnote a.

Schlusstakt: C:/B: nach der halben Note punktierte Viertelpause setzen.

IV. Satz:

T. 22: B: Zz. 3: Achtelnote A ist zu ergänzen.

Sonate in F-Dur (RV 41):

I. Satz.

T. 32: B: Achtelnote g, dann Viertelnote h.

II. Satz:

T. 10: B: Bei allen 4 Zählzeiten: Achtelnoten e-c.

T. 11: B: Zz. 1: Achtelnoten c-h.

T. 12: B: punktierte Viertelnote es, dann Achtelnote f, gefolgt von den Viertelnoten c und c´.

T. 18: B: Zz. 4: Achtelnoten h-g.

T. 28: Ab hier pflanzt sich der Fehler bis zum Satzende fort, sodass ein kritischer Bericht hier sinnlos erscheint. Man vergleiche die Abb. und den Kommentar auf Seite 137f. dieser Arbeit.

III. Satz.

T. 4: B: Zz. 1: Achtelpause, dann Sechzehntelnoten c'-h.

T. 13: B: Zz. 1: Achtelpause, dann Sechzehntelnoten b-a.

T. 14: C: Zz. 1/2: Sechzehntelnote b, dann Achtelnoten f'-b-g, dann Sechzehntelnote b.

Sonate in g-moll (RV 42):

Da es keine Konkordanzüberlieferung gibt, ist ein kritischer Bericht nicht erforderlich.

Sonate in a-moll (RV 43):

I. Satz:

T. 33: C: Zz. 1: punktierte Achtel g#', dann Sechzehntelnote f#.

II. Satz:

T. 3: B: Zz. 3: Achtelnoten e-e.

T. 14: B: Zz. 1/2: Achtelnoten c-d-e-f.

III. Satz:

T. 2: C: Zz. 1: punktierte Achtelnote e', dann Sechzehntelnote d#'.

T. 21: C: Zz. 1: Sechzehnteltriole c#'-d'-e'.

IV. Satz:

T. 7: B: Zz. 2: Viertelnote f.

T. 39: B: Zz. 2: Achtelnoten b-c#.

Sonate in a-moll (RV 44):

I: Largo.

T. 6: B: Zz. 3: Sechzehntel: A-c'-h-a.

C: Zz. 3: Sechzehntel: c'-h, dann Achtel a.

C: Zz. 4+: Achtel: e'.

T. 17: B: Zz.1: punktierte Viertel a.

II. Satz: Allegro poco.

T. 3: C: Zz.3: Sechzehnteltriolen: h-c'-d' , e'-d'-e'.

Zz. 4: Sechzehnteltriolen: e'-d'-c'; h - a - g.

T. 17: C: Zz. 4: Sechzehntel: G -h-c#'-d

T. 27: B: Zz. 3: Bassfigur unpunktiert.

III. Satz: Largo.

T. 17: B: Zz. 3: Achtel: b

C: Zz. 2: punktierte Achtel: b, dann Sechzehntel a.

IV. Satz: Allegro.

T. 3: B: Zz. 4: Viertelnote f + Achtelpause.

T.6: B: Zz.3: Viertelnote g, dann Achtelpause.

Zz.4: Viertelnote G, dann Achtelpause.

T. 17: C:/B: Halbe Pause nach halber Note oder Taktwechsel 6/8 vorzeichnen.

T. 21: B: Zz. 2: Viertelnote g#, dann Achtel e.

T. 32: C: Zz. 3: Triole c#'-h-a.

T. 40: C: Zz. 1: Triole g#-f#-e.

T. 41: C: Zz. 4: Triole e-f#-g#.

B: Zz. 2: Viertelnote e, dann Achtelpause.

T. 41 B: Zz. 3/4: punktierte halbe Note A.

Sonate in B-Dur (RV 45):

I. Satz:

T. 36: C: Sechzehntelnote c' , dann Achtelnoten a-e' , anschließend Sechzehntelnote d.

III. Satz: T. 8: B: Zz. 1/2: Achtelnote G-A-G-F.

T. 16: Bezifferung: Zz. 3: 6b.

Zz. 4: 6b.

IV. Satz: T. 5: Takt muss wiederholt werden.

T. 36: B: Zz. 2: Sechzehntelnoten g-as.

Sonate in B-Dur (RV 46):

I. Satz: Largo. 3/4.

T. 14: B: Zz. 3: Achtelnoten: As-As.

T. 17: C: Zz. 2: Sechzehntelnoten: a-d'-f#-a.

B: Zz. 2: Achtelnoten: d-d.

II. Satz: Allegro

T. 6: B: Zz. 4: Viertelnote: c.

T. 26: B: Zz. 4: Achtelnoten: g - f.

T. 28: C: Zz. 2: Achtelpause, dann Achtelnote c´.

T. 31: C: Zz. 4: Sechzehntelnote es´-g´, dann Achtelnote f´.

T. 32: B: Zz.2: Achtelnote es, dann Achtelpause.

III. Satz: Largo.

T. 3: B: Zz. 1: Achtelnoten b-a.

Zz. 2: Achtelnote g, dann Sechzehntel f-es.

Zz. 3: Achtelnoten d-c.

Zz. 4: Achtelnoten B-A.

T. 4: B: Zz. 2+3: Viertelnote d.

T. 6: B: Zz. 3+: Achtelnote as.

T. 8: C: Zz. 4: Punktierte Achtelnote h.

T. 11: C: Zz.1/2/3: halbe Note es´ mit angebundener Achtelnote es´.

T. 17: B: Zz. 2/3: Viertelnote g.

IV. Satz. Allegro.

T. 19: Takt nicht wiederholen.

T. 42: B: punktierte Viertelnote B.

T. 46: B: punktierte Viertelnote f.

T. 56: B: Zz. 1: Achtelnote b.

Sonate in B-Dur (RV 47):

I. Satz: Largo.

T. 3: B: Zz. 2/3: übergebundene Viertelnote a.

T. 12: B: Zz. 3: Achtelnote g , dann B.

T. 19: C:/B: danach das Taktpaar 18/19 noch einmal anschließen.

II. Satz. [Allegro]

T. 17: B: Zz. 1: Achtelnote b.

 Zz. 2: punktierte Achtelnote a.

 Zz. 3+: Achtelnote b.

T. 18: B: Viertelnote c´, dann Achtelpause.

T. 56: C: Zz. 2: Sechzehntelnote: b-as.

T. 84: B: Viertelnote es, dann Achtelnote A.

T. 85: B: Viertelnote B, dann Achtelpause.

III. Satz [Largo].

T. 17: B: Achtelnoten f-es-d.

IV. Satz [Allegro].

T. 22: C:/B: halbe Note.

T. 27-30: C: jeweils Zz. 1: Rhythmus: Achtelnote, dann 2 Sechzehntelnoten.

6.2. Literaturverzeichnis

Agazzari, Agostino 1607. *Del sonare sopra l'basso*. Siena. Reprint Paris, 1996.

Ansehl, Peter 1985. Genesis, Wesen, Weiterwirken. Miscellen zur vivaldianischen Ritornellreform. in: *Informazioni e studi vivaldiani VI*. S. 74-85.

Arnold, Dennis 1966. Orchestras in 18th Century Venice. In: *Galpin Society Journal XIX*. S. 3-19.

Arnold, Frank T. 1961. *The Art of Accompaniment form a Thorough Bass as Practiced in the XVIIth and XVIIIth Ventury*. London.

Baldi, Stefano 2003. Lanzetti, Salvatore. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 10. Spalte 1200-1201.

Bach, Carl Philipp Emmanuel 1762. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Teil*. Berlin. Faksimile Wiesbaden, 1981.

Bizzarini, Marco 2004. Marcello, Benedetto. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 11. Spalte 1039-1041.

Borgir, Tharald 1987. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Michigan.

Brossard, Sèbastien de 1703. *Dictionnaire de musique*. Paris. Reprint Paris, 1964.

Brover-Lubowsky, Bella 1999. Vivaldi and Contemporary German Music Theory. In: *Informazioni e Studi Vivaldiani XX*. S. 59-81.

Cotte, V.J. Roge 1999. Berteau, Martin. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil. Band 2, Spalte 1439-1441.

Cowling, Elisabeth 1967. *The Italian Cello Sonata Literature for the Violoncello in the Baroque Era*. Univ.-Diss. Evanston, Illinois.

Dangel-Hoffmann, Frohmut (Hg.) 1982. *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Band 2: Handschriften*. Tutzing.

Demoulin, Jean Pierre 1988. Limites et faiblesses des supports matériels. In: A.Fanna/ G.Morelli (Hgg.): *Nuovi Studi Vivaldiani II*. S. 771-774.

Einstein, Alfred 1978. *Mozart, Sein Charakter, Sein Werk*. Frankfurt am Main.

Everett, Paul 1990a. Vivaldi's Italian Copyists. In: *Informazioni e Studi vivaldiani XI*. S. 27-89.

Everett, Paul 1988. Towards a Vivaldi Chronology. In: A. Fanna & G. Morelli (Hgg). *Nuovi Studi Vivaldiani II*. Venezia. S. 729-757.

Everett, Paul. 1989b. Vivaldi's Paraphrased Oboe Concertoes of the 1730. *Chigiana, XLI, n.S. 21*. S. 197-216.

Everett, Paul 1990b. Vivaldi's Marginal Markings. Clues to Sets of Instrumental Works and their Chronology. In: G. Gillen & H. White (Hgg.): *Irish Musical Studies. Musicology in Ireland*. Dublin. S. 248-263.

Fertonani, Cesare 1998. La musica strumentale di Antonio Vivaldi. In: C. Fertonani (Hg.): *La musica strumentale di Antonio Vivaldi. Quaderni Vivaldiani IX*. S.49-143.

Fertonani, Cesare 1998. Le Sonate. in: C. Fertonani (Hg.): *La musica strumentale di Antonio Vivaldi. Quaderni Vivaldiani IX*. S. 144-234.

Flothius, Marius 1998. *Mozarts Streichquartette*. München.

Forkel, Johann Nikolaus 1802. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig. Reprint Kassel, 1999.

Gasparini, Francesco 1708. *Armonico Pratico al Cimbalo*. Venedig. Faksimile New York. 1967.

Giegling, Franz 1959. *Die Solosonate*. Köln.

Giegling, Franz 1974. *Giuseppe Torelli, Sonate für Violoncello und Basso Continuo G-Dur*. Kassel.

Goossens, Leo / Roxburgh Edwin 1983. *Die Oboe*. Frankfurt am Main.

Gribenski, Jean 1999. Barrière, Jean. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 2, Spalte 294-296.

Heawood, Edward 1950. *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries, Monumenta Chartae Papyricae Historiam Illustrantia I*. Hilversum.

Heinichen, Johann David 1728. *Der Generalbass in der Komposition*. Dresden. Reprint Hildesheim, 1969.

Heller, Karl 1971. *Die Deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*. Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Leipzig.

Heller, Karl 1991. *Antonio Vivaldi*. Leipzig.

Heller, Karl 1977. Tendenzen der Tempo-Differenzierung im Orchester Allegro Vivaldis. In: T. Eitelfriedrich (Hg.): *Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Magdeburg und Leipzig. S 79-84.

Hoffmann, Bettina 2003. *IX Sonate a Violoncello Solo Del Signore Don Antonio Vivaldi*. Faksimile-Gesamtausgabe. Florenz.

Kernfeld B./ Sadie J. A. Stuck, Jean-Baptiste. 2001. in: S. Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 24*. London Spalte. London 619-620.

Kolneder, Walter 1973. *Melodietypen bei Vivaldi*. Berg am Irchel (CH).

Kolneder, Walter 1955. *Aufführungspraxis bei Vivaldi*. Leipzig.

Kolneder, Walter 1984. *Vivaldi Lexikon*. Bergisch Gladbach.

Kolneder, Walter 1965. *Antonio Vivaldi*. Leben und Werk. Wiesbaden.

Kotsoni-Brown, Stavria 2000. *The Solo Cello Concertos of Vivaldi*. Univ.-Diss. Liverpool.

Krause, Ralf 2004. Leo, Leonardo. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 10. Spalte 1581-1592.

La Rue, Jan 1961. Watermarks and Musicology. In: *Acta Musicologica XXXIII*. S.120-146.

La Via, Stefano 1990. "Violone" e "Violoncello" a Roma al tempo di Corelli. In: P. Pietrobelli & G. Stafferi (Hgg.): *Studi Corelliani IV. Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986)*. Florenz. S. 165-191.

Lindgren, Lowell 1997. Count Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), and the Italian Sonatas for Violoncello in his collection at Wiesentheid. In: A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi & M. Padoan(Hgg.): *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell' età barocca. Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII , Loveno di Menaggio (Como), 11-13 luglio 1995*. Como. S. 257-295.

Mielke-Gerdes, Dorothea 1998. (William S. Newman) Sonate. In: *Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Band 8. Spalte 1572-1607.

Mozart, Leopold 1756. *Gründliche Violinschule*. Salzburg. Faksimile Frankfurt am Main, 1983.

Niedt, Friedrich Erhardt 1700. *Musikalische Handleitung*. Hamburg. Reprint Laaber, 1998.

Newman, William S. 1983. *The Sonata in the Barock Era*. New York.

Oberdörffer, Fritz 1939. *Der Generalbass in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Berlin.

Pincherle, Marc 1955. *Vivaldi*. Paris.

Pincherle, Marc 1948. *Inventaire thématique*. Paris.

Praetorius, Michael 1619. *Syntagma musicum III*. Wolfenbüttel. Nachdruck Kassel 1958.

Pyron, Nona (Hg.) 1985. *Das Cello*. Unterägeri (CH).

Pyron, Nona / Chatfield, M. (Hgg.). 1988. *Early Cello Series No. 34*. Fullerton, California, S. 30-39.

Sardelli, Federico Maria. im Druck. *Sinossi delle autocitazioni vivaldiane*. Florenz.

Schneider, Max 1918. *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*. Leipzig.

Schütz, Heinrich 1650. *Symphoniae Sacrae. Tertia Pars*. Dresden. Reprint Kassel, 1996.

Selfridge-Field, Eleanor 1990. *The Works of Benedetto and Alessandro Marcello*. Oxford.

Selfridge-Field, Eleanor 1992. Vivaldi's Cello Sonatas. In: A. Fanna & M. Talbot (Hgg.): *Vivaldi Vero e Falso Problemi di Attributione*. Florenz. S.127-147.

Selfridge-Field, Eleanor 1994. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Oxford.

Selfridge-Field, Eleanor 1988. Vivaldi and Marcello. In: A. Fanna & G. Morelli (Hgg.): *Nuovi Studi Vivaldiani*. Venezia. S. 785-800.

Selfridge-Field, Eleanor 1978. Vivaldi's esoteric instruments. In: *Early Music VI*, S. 332-338.

Shaws, Gertrude 1963. *The Violoncello Sonata Literature in France during the Eighteenth Century*. Washington.

Strohm, Reinhard 1976. *Italienische Opernarien Teil II*. Analecta Musicologica. Köln, 1976.

Talbot, Michael 1981. Vivaldi and a french ambassador. In: *Informazioni e Studi Vivaldiani II*. S. 31-41.

Talbot, Michael 1985. Modal Shifts in the Sonatas of Domenico Scarlatti. In: *Chigiana XL*. S. 25-43.

Talbot, Michael 1998. *Antonio Vivaldi*. Frankfurt am Main.

Talbot, Michael 1999. Miscellaney. In: *Informazioni e Studi Vivaldiani XX*. S.135-139.

Talbot, Michael 2001. How Recitatives End and Arias Begin in the Solo Cantatas of Antonio Vivaldi. In: *Journal of the Royal Musical Association CXXVI*. S. 169-192.

Talbot, Michael 2002a. Vivaldi and the English Viol. In: *Early Music* XXX. S. 381-394.

Talbot, Michael 2002b. Vivaldi's Quadro? The Case of RV Anh. 66 Reconsidered. In: E. Careri/M. Engelhard (Hgg.): *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten.*(= *Analecta Musicologica* XXXII). Laaber. S. 9-32.

Talbot, Michael 2003. Wenzel von Morzin as a Patron of Antonio Vivaldi. In: *Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil. Bericht über die Internationale Konferenz am 4. und 5. April 2003 im Rahmen der 8. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst.* S. 67-76.

Vatielli, Francesco 1927. *Arte e vita musicale a Bologna.* Bologna.

Van der Straeten, Edmund 1915. *History of the Violoncello, the Viol da Gamba, their precursors and collateral instruments. Volume I.* London.

Von Loesch, Heinz 2002. Violoncello. In C. Nobach (Hg.): *MGG Prisma Streichinstrumente.* Kassel.

Wolff, Christoph 1988. Vivaldi's compositional Art and the Process of >>Musical thinking<<. In: A. Fanna & G. Morelli (Hgg). *Nuovi Studi Vivaldiani II.* Venedig. S. 1-17.

Zingler, Ute 1967. *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellsonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.* Univ-Diss. Frankfurt am Main.

Zobeley, Fritz 1967. *Die Musikalien der Grafen Schönborn Wiesentheid. Thematischer Bibliographischer Katalog, 1. Teil. Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid.* Tutzing.

Zobeley, Fritz 1949. *Rudolf Franz Erwein und seine Musikpflege.* Neujahrsblätter XXI. Heft. Herausgegeben von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte. Würzburg.