

## Einführung

Am 20. Juni 1787 starb in London Carl Friedrich Abel. Am Tag nach dessen Beerdigung ließ der *World and Fashionable Advertiser*<sup>1</sup> die Londoner Bürger wissen: „Was die *Viol di Gamba* anbelangt, so ist das Instrument nun verloren.“ Den Wahrheitsgehalt dieser Prophezeiung hätte die Nachwelt unvoreingenommen prüfen können, wären nicht glaubwürdige Zeugen wie Dr. Charles Burney und Johann Wolfgang von Goethe aufgetreten, welche die Metapher wörtlich deuteten, abschrieben und mithalfen, ihr den Anschein einer historisch verbürgten Tatsache zu verleihen. Ungewollt trugen sie zur Mythenbildung über die Gambe, die das neunzehnte Jahrhundert verpaßte und vice versa, bei, welche allzulang unsere Sicht auf das vorletzte Jahrhundert prägte. Daß Gambisten sehr wohl an der Klangwelt des neunzehnten Jahrhunderts partizipierten und diese mit eigenständigen musikalischen Beiträgen bereicherten, tritt mit jedem Literatur- und Notenfund zu Gambisten und Gambenmusik im romantischen Zeitalter deutlicher hervor, und die 1840 niedergeschriebene Charakterisierung der Viola da gamba als „dies romantische Instrument“<sup>2</sup> ist kein Kuriosum, sondern drückt ehrliche Bewunderung für die besondere Eignung des Instrumentes zur Verwirklichung romantischer Klangideale aus. Übereinstimmend äußert sich Christian Friedrich Daniel Schubart in *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* zur Charakteristik des Instrumentes: „*Viola di gamba*. Eine mittlere Geige, die man zwischen den Knien spielt. Sie hat 6 Saiten, und ist von ausnehmender Anmuth. Die Nachtstücke lassen sich herrlich darauf vortragen; überhaupt alles was Anmuth und Zärtlichkeit athmet. Dieses Instrument erfordert viel Gefühl, und nur wenige können es so spielen, wie es seiner Natur nach behandelt werden muß.“<sup>3</sup>

Seit dem fünfzehnten Jahrhundert verstand man unter Nachtstücken Gemälde, die einen Gegenstand bei Nacht, eine nächtliche Szene oder Landschaft durch Kerzen oder Fackellicht, Feuer- oder Mondschein aufgehellte zeigen. Diese faszinieren durch ihre starken Lichtkontraste und die ihnen eigene schwermütig-feierliche Atmosphäre, die mitunter in eine unheimlich-bedrohliche Stimmung umschlägt.

Ab dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurden Nocturnes (Notturmi) als von der Nacht inspirierte Kompositionen zunehmend beliebter; in zeitlicher Parallelität dazu entstanden Prosaerzählungen mit dunklem, unheimlichem und die Nachtseite des Lebens beleuchtendem Inhalt. So veröffentlichte E.T.A. Hoffmann 1816 und 1817 unter dem Titel *Nachtstücke* einen Erzählzyklus, der Robert Schumann 1839 zu seinem gleichnamigen Klavierzyklus Opus 23 inspirierte.

Ein Nachtstück par excellence ist das 1819 entstandene Gemälde *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* von Caspar David Friedrich. Sein musikalisches Pendant bildet Robert Schumanns *Abendlied*, das er 1849 als letztes der *Zwölf Clavierstücke für kleine und große Kinder* Opus 85 veröffentlichte. Im Original für Klavier zu drei Händen gesetzt, gilt es als die am häufigsten bearbeitete Komposition Schumanns. Von der nach Es-Dur transponierten Fassung für Viola da gamba und Pianoforte ist die Gambenstimme in der Handschrift des viktorianischen Gambisten Edward John Payne (1844–1904) überliefert, und Paynes Fingersätze bilden wertvolle aufführungspraktische Informationen. Die Klavierstimme dazu ließ sich aus Schumanns Erstausgabe (Originaltonart Des-Dur) wiedergewinnen, die im August 1850 bei Schuberth & Co in Hamburg, Leipzig und New York erschien. Daß es sich dabei aus Paynes Perspektive weder um Gambenmusik der Vergangenheit noch überhaupt um eine Originalkomposition für Viola da gamba und vielmehr um zeitgenössische Musik handelt, verdeutlicht ein wichtiges Anliegen, das Henry Saint-George 1894 rückblickend so formulierte: „Nur alte Musik [auf der Gambe] zu spielen bedeutet, das Instrument nicht *wiederzubeleben*, sondern es nur das bleiben zu lassen, was es vorher war.“<sup>4</sup> Hatte nicht Schubart bereits am Beginn des Jahrhunderts der Gambe bescheinigt: „Die Nachtstücke lassen sich herrlich darauf vortragen“?

Dieser Intention folgte wohl auch Paul de Wit (1852–1925), als er 1882 in einem Konzert des *Riedel'schen Vereines* in der Leipziger Thomaskirche die *Consolation* Nr. 4 Des-Dur seines Freundes Franz Liszt in einer Bearbeitung für Viola da gamba

<sup>1</sup> *World and Fashionable Advertiser* (London, England), Monday, June 25, 1787.

<sup>2</sup> *Neue Zeitschrift für Musik*, herausg. von Robert Schumann, Leipzig, 1840, Bd. 12, Nr. 19, S. 76.

<sup>3</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart's *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, herausg. von Ludwig Schubart, Wien, 1806, S. 302.

<sup>4</sup> Henry Saint-George, *The Viola da Gamba*, in *The Strad*, London, 1894, S. 216.

und Orgel vortrug. Der Rezensent der *Leipziger Nachrichten* zeigte sich beeindruckt: „P. d. W. enthüllte die nicht genug zu rühmende Schönheit und Eigenart seines Instrumentes zum Entzücken Aller herrlich.“<sup>5</sup> Mit der Übertragung der obersten Stimme des Tasteninstrumentes auf die Gambe glich Paul de Wits Bearbeitungspraxis jener von Edward John Payne. Zur Rekonstruktion von Paul de Wits Fassung für Viola da gamba und Orgel folgten wir dem in der Universal Orgel Edition überlieferten Urtext.<sup>6</sup> Da Liszt die *Consolations* auch für Pianoforte autorisierte<sup>7</sup>, bieten wir in unserer Ausgabe zusätzlich eine Fassung für Viola da gamba und Klavier an.

Nicht jeder Gambist im neunzehnten Jahrhundert mochte sich der Überzeugung anschließen, daß die Viola da gamba nur ein Instrument der Gegenwart bleiben würde, wenn sie mit zeitgenössischer Musik erklingt. Welche ideologischen Gräben die Repertoireauswahl diesbezüglich aufriß, verdeutlicht die Klage des Violoncellisten und Gambisten Auguste Tolbecque (1830–1919) über ein Konzert Paul de Wits: „Mit wirklichem Verdruß las ich im Programmtext, daß der Künstler, an welchen wir die Erwartung knüpften, uns das Instrument [Viola da gamba] hören zu lassen, in Ermangelung von spielswertem Repertoire eine Romanze von Mendelssohn ausschließlich auf der *obersten Saite* vorträgt.“<sup>8</sup> Zwei Romanzen Mendelssohn Bartholdys erlauben überwiegend den Vortrag der Melodiestimmen im Ambitus der obersten Gambensaite d<sup>2</sup>: *Wartend* für Gesang und Pianoforte Op. 9, Nr. 3 (Originaltonart h-Moll)<sup>9</sup> und das *Lied ohne Worte* Op. 30, Nr. 3 (Originaltonart E-Dur)<sup>10</sup>. Letzteres ist uns in einer Bearbeitung Friedrich Grützmachers (1832–1903) überliefert, die wir abdrucken.<sup>11</sup>

Thomas Fritsch  
Freyburg an der Unstrut, Juni 2022



Paul de Wit als Viola di Gamba-Spieler, *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Band 51, 1930–31, S. 11.

Paul de Wit as viola di gamba player, *Zeitschrift für Instrumentenbau*, vol. 51, 1930–31, p. 11

<sup>5</sup> *Zeitschrift für Musikinstrumentenbau*, herausg. von Paul de Wit, Leipzig, Nr. 20, 2. Bd., 15. Juli 1882, S. 290.

<sup>6</sup> Franz Liszt, *Sämtliche Orgelwerke* Bd. 4, Universal Orgel Edition, Wien, 1986, S. 38–39.

<sup>7</sup> Franz Liszt, *Consolations pour le Piano*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1850, S. 14–15.

<sup>8</sup> Johannes Boer, *The viola da gamba and the nineteenth century*, Utrecht, ohne Jahr, S. 3.

<sup>9</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte, Erstes Heft: Der Jüngling, Nr. 3*, Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin, 1830, S. 6–7.

<sup>10</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sechs Lieder ohne Worte für's Pianoforte Op. 30, 2. Heft*, N. Simrock, Bonn, 1835, S. 9.

<sup>11</sup> *Felix Mendelssohn Bartholdy's LIEDER OHNE WORTE. Bearbeitet für Violoncello und Pianoforte von Friedrich Grützmacher*, C.F. Peters, Leipzig, ohne Jahr.