

Einführung

Die Laufbahn des später hochberühmten und in ganz Europa gefeierten Komponisten Baldassare Galuppi¹ verlief in seinen ersten Lebensjahrzehnten durchaus nicht glänzend und mühelos.² Der Sohn eines geigespielenden Bartschneiders, der 1706 im kleinen Inselort Burano in der venezianischen Lagune geboren war und daher später unter dem Namen „Il Buranello“ bekannt wurde, verdiente sich sein Brot zunächst als Cembalist an Theatern in Venedig, Florenz und anderorts. Für seine ersten, verwegenen Kompositionsversuche heimste er sich bei dem strengen Benedetto Marcello eine Rüge ob seiner mangelnden Kontrapunktstudien ein, die er bei Antonio Lotti in wenigen Jahren nachholte. Gleichzeitig betätigte er sich als Gelegenheitskomponist, schrieb Einlagearien zu Opern, arrangierte Pasticci, besorgte dann auch in Zusammenarbeit mit seinem Studienfreund Giovanni Battista Pescetti einzelne Opernakte. Seine ersten eigenen Opern, die in den venezianischen Theatern Sant'Angelo – dem Theater, an dem Antonio Vivaldi den Ton angab – und San Samuele aufgeführt wurden, sammelten zunächst nur bescheidene Erfolge ein. Um die Mitte der 30er Jahre jedoch erhielt er erste Aufträge auch von außerhalb der Republik; Opern und Oratorien des nunmehr etwa dreißigjährigen Galuppi wurden in Macerata, Turin und Mantua aufgeführt. Eine Wende setzt das Jahr 1740: Großer Erfolg wird seiner Oper „Adriano in Siria“ in Turin beschieden; an der venezianischen Karnevalssaison 1740–41 ist Galuppi mit gleich zwei Opern beteiligt; die in der Zukunft so fruchtbare Zusammenarbeit mit Carlo Goldoni beginnt 1740 mit der Vertonung zweier *Opere serie*; die Aufführung des Oratoriums „Sancta Maria Magdalena“ am Ospedale dei Mendicanti, einem der vier großen venezianischen Waisenhäuser, führt noch im selben Jahr zu einer Anstellung für zunächst drei Jahre als „Maestro di coro“ an diesem Institut.³ Seine Pflichten bestehen dort im Gesangs- und Orgelunterricht, in der Leitung der musikalischen Aufführungen, vor allem aber in der Komposition geistlicher Werke.⁴ Schon ein Jahr später erhält er „von einigen Herren aus England, Liebhabern der Musik“, ein „vorteilhaftes Angebot“ zu einer Reise nach England, für die er bei den Mendicanti um neun Monate Urlaub bittet.⁵ In London leitet er die Aufführungen vieler italienischer Opern am King's Theater am Haymarket, darunter wenigstens drei eigener Komposition. Obwohl er die zugestandene Reisezeit weit überschreitet und erst gegen Mitte 1743 zu seinen venezianischen Pflichten zurückkehrt,⁶ wird er ohne weiteres an den Mendicanti wiederaufgenommen; sein Vertrag wird 1744 nicht nur um weitere drei Jahre verlängert, sondern sogar durch eine Gehaltserhöhung schmackhafter gemacht.⁷

An dieser Stelle der Lebensgeschichte Galuppis, also bei seiner Reise nach London, wendet sich unser Blick auf die hier erstmals veröffentlichte Gambensonate, deren Titel den Komponisten als „Kapellmeister in London“ bezeichnet. Nun war Galuppi zur Zeit seiner Englandreise nicht etwa Kapell- sondern Chormeister in Venedig. Zum Maestro di Cappella an der Sankt Markus Basilika wird er erst sehr viel später, im Jahre 1762, gewählt werden. Aber die Bezeichnung konnte im 18. Jahrhundert auf durchaus verschiedene, auch weltliche Funktionen, darunter besonders die des Operndirigenten, angewendet werden und somit den Aufgaben Galuppis in London entsprechen. Da wir in der relativ gut dokumentierten Lebensgeschichte Galuppis von einer zweiten Englandreise nichts erfahren,⁸ bleiben die Jahre 1741 bis

¹ Der Vorname Galuppi erscheint in zeitgenössischen Quellen in den Formen Baldassare, Baldassar, Baldassarre, Baldissera und Baldisera. Über die Frage nach der ‚korrekten‘ Form des Namens sollte man bei einem Menschen des 18. Jahrhunderts nicht einmal diese Fußnote verschwenden.

² Zur Biographie Galuppis siehe Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco dal 1318 al 1797* [...], Venedig, Antonelli, 1855, S. 297–332; Reinhard Wiesend, *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi*, Tutzing, Schneider, 1984, S. 286–353; zu Galuppis Tätigkeit an den Ospedali in Venedig: Pier Giuseppe Gillio, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, Florenz, Olschki, 2006.

³ Gillio, *L'attività*, S. 405.

⁴ Gillio, *L'attività*, S. 160–162, *Materiali documentari*, S. 270, 278.

⁵ Gillio, *L'attività*, *Materiali documentari*, S. 274: „mi veggio chiamato da alcuni Sig. i dell'Inghilterra dilettanti di Musica, per poter supplire ad alcune loro funzioni Musicali“. S. 275: „dietro l'avantaggiosa offerta“.

⁶ Zur Frage der genauen Datierung des Londonaufenthalts s. Wiesend, *Studien*, S. 303.

⁷ Gillio, *L'attività*, *Materiali documentari*, S. 278–280.

⁸ Galuppis Opern wurden auch später noch in England aufgeführt, jedoch mit aller Wahrscheinlichkeit in Abwesenheit des Komponisten (Wiesend, *Studien*, S. 307–312). Gambistisch vielversprechend scheint das Pasticcio *Sifari* oder *Sifare* (London, King's Theatre, 1767) zu sein, zu dem die Komponisten C. F. Abel, B. Galuppi, P. A. Guglielmi und J. C. Bach beitrugen, und in der Abel seine Arie selbst auf der

1743 also ein chronologischer Anhaltspunkt für die Datierung der Gambensonate, umso mehr als diese Datierung im ersten Lebensabschnitt Galuppis mit dem Stil des Werkes gut vereinbar ist, in dem die barocken Hintergründe durch die schon galante Melodiegebung noch deutlich durchscheinen.

Die Besetzung der Sonate ist in zweifacher Hinsicht außergewöhnlich und bemerkenswert: Erstens war uns bisher kein Werk Galuppis für ein Soloinstrument mit Generalbassbegleitung bekannt,⁹ sein bis heute verzeichnetes Instrumentalschaffen besteht – neben den zahlreichen Cembalo- und Orgelsonaten – aus einigen wenigen Sinfonien und Triosonaten. Die Sonate wirft also Licht auf einen noch völlig unbekanntem Aspekt im Schaffen des Buranello.¹⁰ Diese bei Galuppi ungewohnte Stimmenstruktur ist jedoch kein Grund, um die Autorschaft in Zweifel zu ziehen, umsoweniger als ihre musikalische Sprache Galuppis Kompositionsstil bruchlos entspricht. Eine umfassende Erforschung seines immer noch wenig bekannten und erfassten Opus‘ mag uns weitere Neuigkeiten dieser Art beschern. Zweitens fällt der Einsatz der Gambe in einer italienischen Sonate dieser 40er Jahre des 18. Jahrhunderts aus dem Rahmen des Vorhersehbaren. Und doch ist die Sonate zweifellos für die Gambe konzipiert worden; nicht nur die gambentypischen Akkorde schon des ersten Inzipits, sondern auch die Ausnutzung der leeren a- und d-Saiten im Eingangs- und im Schlusssatz sind Argumente genug, um den Verdacht einer Transkription zu zerstreuen. Wie kam also Galuppi an die Gambe?

Im Italien des 18. Jahrhunderts war die Viola da Gamba fast völlig vergessen, am normalen öffentlichen oder privaten Musikleben nahm das Instrument seit Jahrzehnten nicht mehr teil. Es lag so tief „in der Dunkelheit des Vergessens und der Verlassenheit begraben“, dass es schon zu Beginn der zweithundertjährigen Gegenstand einer philologischen Wiederentdeckung zur Belebung der alten Musik werden konnte.¹¹ Um die Gambe noch zu hören, hätte ein Italiener ins Ausland reisen oder auf die Italienreise eines Ausländers hoffen müssen. Eine der wenigen Nischen in diesem „gambenlosen“ Umfeld stand aber Galuppis Arbeitsgebiet recht nahe: Da die Musikerziehung der Töchter an den venezianischen Ospedali nicht auf eine berufliche Eingliederung in ein normalbesetztes Orchester zielte, wurden dort gerne ausgefallene – längst veraltete ebenso wie hochmoderne – Instrumente gelehrt und gespielt, darunter die Viola da Gamba oder Viola all'inglese, wie sie in Venedig auch hieß. Am Ospedale dei Mendicanti, an dem Galuppi selbst angestellt war, liest man zwar schon 1705 zum letzten Mal von einer Gruppe von sechs Gamben, die „alt und kaputt“ sind.¹² Aber am Ospedale della Pietà, an dem sich Antonio Vivaldi besonders um die Gambe verdient gemacht hatte, wurde noch 1745 ein Geigenbauer dafür bezahlt, dass er eine „Viola inglese“ repariert und spielbereit gemacht hatte.¹³ Außerdem soll auch an den Venezianer Angelo Maria Zannoni, Opernsänger, daneben aber auch Gambenspieler, erinnert werden, der nach langen Tourneen und Auslandsaufenthalten 1717 seine Gambe auf einer venezianischen Theaterbühne hören ließ und dort in den Jahren 1726 und 1732 wieder anzutreffen war, in Jahren also, in denen sich der junge Galuppi vielfach in venezianischen Operaufführungen nützlich machte.¹⁴

Andererseits könnte Galuppi den Impuls zu einer Gambenkomposition während seiner Londoner Jahre erhalten haben. Auch dort war jedoch die Mode den Gambisten nicht gewogen: Nach etwa 1730 erklang die Gambe in England in keinem öffentlichen Konzert mehr, bis gegen Ende der 50er Jahre Carl Friedrich Abel dem Instrument neuen Aufschwung vermittelte.¹⁵ Dies schließt aber keinesfalls aus, dass sich in

Gambe begleitete. Der Kompositionsbeitrag Galuppis bestand jedoch einzig in einigen Kofferarien, die Gaetano Guadagni, Sänger der Titelrolle, einfügen ließ. Die Oper kann also kaum Anlass zu einem Zusammentreffen zwischen Galuppi und Abel geboten haben.

⁹ Die von Carl Schroeder herausgegebene Sonate für Violoncello und Generalbass in D-Dur ist die Transkription einer Cembalosonate von Galuppi. Bei den in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Sinfonien für Violoncello und Generalbass (KHM 1591 und 1591a, evtl. auch 6380) handelt es sich um Transkriptionen von Ouvertüren Galuppis.

¹⁰ Vom Werkkatalog Galuppis ist bisher nur der Band zu den Instrumentalwerken erschienen (Franco Rossi, *Catalogo tematico delle composizioni di Baldassare Galuppi: (1706–1785)*, Padua, Solisti Veneti, 2006).

¹¹ Zu Francesco Zanettis Bemühungen um eine Wiederbelebung der Gambe s. Bettina Hoffmann, *Die Viola da Gamba*, Berlin u. Beeskow, Ortus Verlag, 2014, S. 306.

¹² Michael Talbot, „Vivaldi and the English Viol“, *Early Music* 30, 2002, S. 381–394.

¹³ Bettina Hoffmann, Einleitung zu *Antonio Vivaldi, opere per viola all'inglese*, Florenz, S.P.E.S., 2006, S. 36–37.

¹⁴ Ebda, S. 10–11.

¹⁵ Peter Holman, *Life after Death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2010, S. 169.

London weiterhin Dilettanten mit der Viola da Gamba vergnügten. Die technisch wenig herausfordernde Sonate Galuppis dürfte diesem Publikum lieb und recht gewesen sein. Galuppi könnte also die Sonate in London komponiert haben; es ist leicht denkbar, dass er gelegentlich Kompositionen aus London nach Venedig schickte, vielleicht auch, um seine vertraglichen Pflichten bei den Mendicanti nicht ganz zu verletzen.

Die Sonate ist in einer einzigen, nicht-autographen Quelle überliefert, deren saubere Schrift und sorgfältige Seitenaufteilung an einen italienischen Berufskopisten denken lässt.¹⁶ Die Herkunft des Papiers, das nur unentzifferbare Fragmente eines Wasserzeichens zeigt,¹⁷ ist nicht mehr auszumachen, aber der regelmäßige Abstand der Notenlinien lässt auf die Anwendung des typisch italienischen und besonders in Venedig gebrauchten zehnzeiligen Rastrums schließen, mit dessen Hilfe alle zehn Notenlinien einer Seite in einem einzigen Zug gezeichnet werden konnten.

Aus einer venezianischen Kopistenwerkstatt in eine deutsche Musiksammlung konnte der Weg recht kurz und unkompliziert sein; dies wissen wir aus zahlreichen Beispielen, besonders auch mit Bezug auf Galuppis Musik.¹⁸ So reiste auch das Manuskript unserer Gambensonate über die Alpen an den reußischen Hof in Greiz. Die kleine Notensammlung dieser musikalisch nicht sonderlich berühmten Residenz vermittelt insgesamt den Eindruck des eher zufälligen Zusammengestellten, ist aber durch einen hohen Anteil von Gambenwerken charakterisiert.¹⁹ Neben einigen wenigen Titeln vom Ende des 17. Jahrhunderts befindet sich die Galuppische Sonate dort in Gesellschaft weiterer Werke mit Gambe von etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, die somit die von uns angenommene Datierung bestärken. Eine einzeln überlieferte Gambenstimme trägt die Jahreszahl 1741; mit 1752 ist eine „Sonata da Camera“ für zwei Geigen, zwei Gamben und Violoncello des Greizer Musikers Johann Gottfried Donati datiert. Die Gambenwerke von Johann Friedrich Ruhe (1699–1776) mögen im selben Zeitraum entstanden sein, ebenso wie die kammermusikalischen Stücke mit obligater Gambe eines nicht genauer identifizierbaren Martini und eines Anonymen, die aus rein stilistischen Überlegungen denselben Jahrzehnten zugeordnet werden können. In Greiz dürfen wir also einen Gambisten vermuten, der in den 40er und 50er Jahren Gambenmusik verschiedener Besetzung und Herkunft sammelte und so auf die Sonate Galuppis stieß. Von einem Viola da Gamba-Spieler in Greiz haben wir bisher keine direkten Notizen. Betrachten wir aber die Sonate des Greizers Donati mit ihren charakteristischen „Flageolet“ in den beiden Gambenstimmen, die eigene Klangexperimente voraussetzen, kommt der Gedanke auf, dass Donati, der uns bisher nur als Organist der Greizer Silbermannorgel bekannt war,²⁰ selbst der gesuchte Gambist war oder ihm jedenfalls sehr nahe stand.

In jedem Fall bedeutet diese *Suonata à Viola da Gamba* aber über ihren hohen musikalischen Reiz hinaus eine Bereicherung: Für das schmal bemessene Repertoire der italienischen Gambe des 18. Jahrhunderts ist das Werk eines solch talentierten Komponisten wie Baldassare Galuppi ein wertvoller Gewinn. Gleichzeitig fügt es dem Bild dieses Komponisten eine neue Facette hinzu.

Florenz, Mai 2015
Bettina Hoffmann

¹⁶ Die im Titel der Sonate gebrauchte Variante „Mastro“ statt ‚Maestro‘ ist im älteren und regional gefärbten Italienisch durchaus üblich und also keineswegs Hinweis auf einen englischen Kopisten oder Auftraggeber, wie es Jung nahelegt. Hans Rudolf Jung, *Musik und Musiker im Reußenland*, Weimar, Hain Verlag, 2007, S. 348.

¹⁷ Freundliche Mitteilung der Bibliotheksleitung.

¹⁸ Janice B. Stockigt und Michael Talbot, „Two More New Vivaldi Finds In Dresden“, in *Eighteenth-Century Music*, 2006, S. 35–61.

¹⁹ Hans Rudolf Jung, *Die Musikaliensammlung im Landesarchiv Greiz*, Weimar, 1958, und ders., *Musik und Musiker*, S. 343–348.

²⁰ Jung, *Musik und Musiker*, S. 347.