

BOCCHERINI STUDIES: NEW EVIDENCE

BOCCHERINI STUDIES

★

General Editor

CHRISTIAN SPECK

★

Editorial Committee

ROBERTO ILLIANO
FULVIA MORABITO
LUCA LÉVI SALA
MASSIMILIANO SALA

★

Published in Association with

CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI-ONLUS
LUCCA

BOCCHERINI STUDIES: NEW EVIDENCE

Edited by

CHRISTIAN SPECK

UT ORPHEUS

UT ORPHEUS EDIZIONI

BOLOGNA

MMXIV

Boccherini Studies

BS 4

ISBN 978-88-8109-486-8

© Copyright 2014 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravegnana 1 - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2014 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

CONTENTS

- CHRISTIAN SPECK
Vorwort: Original und Bearbeitung bei Boccherini vii

ORCHESTRAL MUSIC

- CHRISTIAN SPECK
*Ein Pasticcio mit Musik von Boccherini und Borghi:
Neue Erkenntnisse zur Frage der Echtheit des
Violoncello-Konzerts in B-Dur, G 482* 3

- ROHAN H. STEWART-MACDONALD
A Preliminary Study of Boccherini's Symphonic Minuets 23

VOCAL MUSIC

- LUCA LÉVI SALA
*Le «Stabat Mater» (1781) de Luigi Boccherini:
nouveaux témoignages sur le manuscrit M. 2103.3 B65
de la Bibliothèque du Congrès de Washington* 95

- LUCA LÉVI SALA
*Le manuscrit espagnol I-Li PI 233 du «Stabat Mater» Op. 61
de Luigi Boccherini: ce que les sources nous disent* 119

CHAMBER MUSIC

- WOLFGANG SAWODNY
Die Streichsextette von Luigi Boccherini und Gaetano Brunetti 143

- FULVIA MORABITO
*I Quintetti per chitarra di Luigi Boccherini:
nuovi riferimenti esegetici* 161

WALTER KURT KREYSZIG	
<i>Luigi Boccherini's Six Quintettini Op. 17 (G 419-424)</i> <i>in the Context of the «Affektenlehre»: On the Pre-Eminence</i> <i>of the Musical Figure over the «Motif» in the «vermanierierten</i> <i>Manheimer goût» in His Quintet in D-Major, Op. 17 No. 1</i>	233
RUDOLF RASCH	
<i>The Art of Repetition as Practised by Luigi Boccherini</i> <i>in His Sonatas for Keyboard and Violin Opus 5</i>	291
BIOGRAPHY	
RUDOLF RASCH	
<i>A Note on Louis Picquot (1804-1870),</i> <i>Boccherini's First Biographer</i>	331
RUDOLF RASCH	
<i>Madrid, 18 August 1797: Luigi Boccherini</i> <i>Sells His «Arie Accademiche» to Ignace Pleyel</i>	349
CONTRIBUTORS	359
INDEX OF NAMES	361

VORWORT

Original und Bearbeitung bei Boccherini

DASS DIE WERKÜBERLIEFERUNG BEI BOCCHERINI in einer Reihe von Fällen auf zweifelhaften Quellen oder bisweilen auf Musikhandschriften beruht, deren frühere Zuschreibung als Boccherini-Autograph sich bei näherer Überprüfung als irrtümlich erweist, macht die Quellenkritik zu einem Gebiet der Boccherini-Forschung, auf dem noch manche Anstrengungen unternommen werden müssen. Dabei dürfte der systematischen Erforschung der Schreiberhände im unmittelbaren spanischen Umfeld von Boccherini große Bedeutung zukommen. Entsprechende neuere Erkenntnisse auf diesem Gebiet konnten mittlerweile für die Arbeiten am 2013 publizierten Editionsband von Boccherinis spanischer Oper, der Zarzuela *Clementina* (G 540), fruchtbar umgesetzt werden¹.

Die Beiträge des hiermit vorgelegten vierten Bandes der *Boccherini Studies* beziehen sich auf Aspekte des Lebens und des Werks, wobei letzterem besonders breiter Raum gewidmet ist. Die Studien dieser Sammlung zum Werk, teils kompositionsanalytisch, teils philologisch angelegt, vermögen einen Eindruck von der Mannigfaltigkeit von Boccherinis reichem Schaffen zu vermitteln, wenn Werke der Orchester-, Vokal- und Kammermusik (diese vom seltenen Streichsextett bis zur weit verbreiteten Klavier-/ Violinsonate) behandelt werden. Und nicht zuletzt bietet dieser Band — entsprechend seinem Bandtitel *New Evidence* — die Vorstellung und Auswertung neuer Quellen.

Die den vorliegenden Band eröffnende Studie des Herausgebers zum berühmten Violoncellokonzert in B-Dur (G 482) liefert einen Befund eher negativer Art. Er dürfte für das künftige Konzertleben nicht folgenlos bleiben. Ausgangspunkt für die Untersuchung war ein Referat über Boccherinis Cellokonzerte bei der internationalen Arbeitstagung *Música instrumental en España, 1750-1800: estilo, género, mercado*, gehalten an der Universität La Rioja in Logroño (Spanien) am 17. September 2009. Im Zuge der Nacharbeiten kam es dann zur Entdeckung einer wichtigen Quelle: einer 1775 im Druck

¹. BOCCHERINI, Luigi. *Clementina* G 540, hrsg. von Miguel Ángel Marín, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2013 (Italian National Edition of Luigi Boccherini's Complete Works, vol. XI, BCE 4).

veröffentlichten Konkordanz-Komposition von Luigi Borghi. Ihre Auswertung und eingehende Analysen des musikalischen Satzes der entsprechenden Kompositionen führten zu der Erkenntnis, dass das berühmte, immerhin seit Jahrzehnten zum Standardrepertoire eines jeden Cellisten zählende, Solokonzert G 482 höchstwahrscheinlich nicht von Boccherini, sondern vielmehr von einem Bearbeiter stammt. Die neue Quellenlage läßt kaum Zweifel daran aufkommen, dass es sich bei dem Violoncellokonzert in B-Dur (G 482) um ein Pasticcio unter Einbezug einer fremden Komposition als Vorlage handelt, und nicht, wie man bislang allgemein annahm, um eine genuine Komposition von Boccherini.

Gegen den möglichen Einwand, Boccherini könne selbst der Autor des Pasticcio-Konzerts gewesen sein, da immerhin der dritte Satz auf einer Komposition von Boccherini beruht (der erste Satz hängt dagegen mit einer Cellosonate zusammen, die Boccherini nur zugeschrieben werden kann), sprechen nicht nur untypische Unzulänglichkeiten im Satztechnischen, sondern auch die bekanntermaßen ziemlich schlechte Quellenüberlieferung des Violoncellokonzerts G 482 (man ist auf eine Partiturnachschrift des Cellisten Friedrich Grütmacher aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als einziger Quelle angewiesen). Abgesehen davon könnte man gegen einen solchen Einwand eine generelle Aussage Boccherinis aus einer Briefstelle vom 4. Januar 1798 ins Feld führen, derzufolge sich Boccherini als originaler Autor verstand, der sich in stilistischer Hinsicht neben zeitgenössischen Komponisten, namentlich neben Joseph Haydn und Ignaz Pleyel, als einen ebenfalls selbstständigen Autor begriff; schon allein am Mischen von Stilmerkmalen verschiedener Komponisten in einem Werk nahm demnach Boccherini Anstoß, wobei die Stilmischung in seinen Augen ausreichte, um einen Autor — wie anlässlich der Begutachtung von Streichquartetten von Juan Pedro Almeyda (1744-1817) geschehen — geringschätzig als ‘Pasticheur’ zu bezeichnen².

Einen Einblick in die quellenkritischen Arbeiten der in naher Zukunft zur Publikation im Rahmen der Boccherini-Gesamtausgabe vorgesehenen Bände liefern die Beiträge zum *Stabat Mater* und zu den Gitarrenquintetten. Im Falle des *Stabat Mater* (G 532) haben wir es mit einer Komposition aus dem Jahre 1781 für Sopran und Streicher zu tun, die zwanzig Jahre später vom Komponisten selbst eine Bearbeitung für drei Gesangstimmen und Streicher erfuhr und die Opusnummer 61 bekam. Für beide Fassungen

². Hierzu siehe SPECK, Christian. ‘Boccherinis “preußische” Quartette’, in: *Luigi Boccherini (1743-1805) nel bicentenario della scomparsa. Atti del Convegno di studi (Fermo, Conservatorio ‘G. B. Pergolesi’, 22-23 Novembre 2005)*, [Fermo], [Centro stampa comunale], 2006, S. 49-74 [mit italienischer Übersetzung von Alessandra Gentile: S. 74-86], S. 49 beziehungsweise S. 74.

des *Stabat Mater* gibt es je eine Quelle, die bislang als autograph galt — irrtümlich, wie Luca Lévi Sala in seinen beiden Studien ausführt. Das in Washington aufbewahrte Manuskript Us-Wc M. 2103.3 B65 stellt die einzige Quelle für die erste Fassung des *Stabat Mater* dar. Der zur Aufführung vorgesehene Stimmensatz ist höchstwahrscheinlich eine Kopie der zweiten Generation im Stemma. Er wurde offenbar zwischen 1783 und 1786 aus einer vermutlich autographen ‘Archiv-Handschrift’ herausgeschrieben. Die Analyse seiner kodikologischen Merkmale erlaubt es, die Quelle besser zu identifizieren und eine systematischere Untersuchung des Stils und des Aussehens des Werkes in Bezug auf den Text der zweiten Version für drei Gesangstimmen durchzuführen. Für jene Version des *Stabat Mater* Op. 61 von Luigi Boccherini gilt der in Lucca befindliche spanische Stimmensatz I-Li PI 233 mit dem Datum «1800» als eine der wichtigsten Quellen hinsichtlich der Textüberlieferung. Die Neudefinition der Quelle in Lucca, die bisher noch nie gründlich untersucht worden ist, führt zu der Erkenntnis, dass es sich um eine nicht autographe, nichtsdestoweniger fast sicher um eine auf dem Autograph beruhende Abschrift handelt.

In ihrer Studie zu den Gitarrenquintetten — ein schwieriger Komplex in Boccherinis *Œuvre* — knüpft Fulvia Morabito an ihren Beitrag über die Wiederauffindung verschollener wichtiger Quellen ‘Il ritrovamento del lotto 520 di Liepmannsohn e le nuove testimonianze sulla vendita alla *Gitarristische Vereinigung* di Monaco di Baviera’ im dritten Band der *Boccherini Studies* an. Nach ihren Erkenntnissen kann man neuerdings davon ausgehen, dass Boccherini insgesamt 16 Gitarrenquintette zuzuschreiben sind: sechs als Bearbeitungen der Klavierquintette Op. 56, sechs weitere, die zum Teil in die Klavierquintette Op. 57 eingeflossen, zum Teil aus ihnen transskribiert worden sind, die 12 *Variazioni sulla Ritirata di Madrid* (G deest), sowie drei weitere Gitarrenquintette, die Bearbeitungen aus verschiedenen Werken darstellen. Insofern fügt sich auch diese Studie unter das Motto ‘Original und Bearbeitung bei Boccherini’. Die heute vorhandenen neun Gitarrenquintette Nr. 1-7 (G 445-451), Nr. 9 (G 453) und die 12 *Variazioni sulla Ritirata di Madrid* (G deest) sind mittlerweile als praktische Ausgaben im Rahmen der Boccherini-Gesamtausgabe von Fulvia Morabito und Andrea Schiavina vorgelegt worden³. Leider gibt es von den sieben nur dokumentarisch nachweisbaren Gitarrenquintetten noch immer keine Spur. Dafür wissen wir nun, dass die für Gitarrenquintett geschriebene Variationenreihe 12 *Variazioni sulla Ritirata di Madrid* (G deest) definitiv ein

³. Bologna, Ut Orpheus 2012 (Italian National Edition of Luigi Boccherini’s Complete Works), Verlags-Nummern PEB 27A-34A, 35.

eigenständiges Stück darstellt und nicht, wie man glaubte, den vierten Satz des in Wahrheit nur drei Sätze umfassenden Gitarrenquintetts Nr. 9 (G 453).

Auf vergleichsweise unerforschtem Gebiet bewegen sich drei stilkritische Beiträge des vorliegenden Bandes, auf die hier ebenfalls kurz eingegangen sei. Rohan H. Stewart-MacDonald zeigt auf, dass sich Boccherini in den Menuetten seiner Sinfonien, nicht anders als Komponisten wie Haydn, Mozart und Clementi, auf das Menuett als Chance einließ, ja dass er es sogar gleichsam als Spielwiese für kompositorische Experimente, sozusagen nach der Devise ‘Was sich mit dem Orchestermenuett alles machen läßt’ begriff. Boccherini nutzte dabei eifrig die Konventionalität des ‘funktionellen’ Menuetts als Anregung und als Vorlage für bemerkenswerte, wenn auch oft eher subtile Meisterleistungen der Originalität, von denen sich die entsprechenden Meisterleistungen eines Haydn durch Theatralität unterscheiden.

Die sechs Streichsextette für je zwei Violinen, Violen und Violoncelli Op. 23 (G 454-459) von Boccherini aus dem Jahre 1776 stehen in mancher Hinsicht den sechs Streichsextetten von Gaetano Brunetti nahe, die im selben Jahr bei Venier in Paris als *Sei Sestetti per tre Violini, Viola e due Violoncelli Obligati* veröffentlicht wurden. Sawodny weist anhand einer Reihe von Faktoren nach, dass Boccherini jedoch nicht, wie man annehmen könnte, unter dem Einfluß seines Madrider Kollegen stand, sondern sich mit der neuen Gattung durchaus selbstständig auseinandersetzte.

Boccherini scheint sich geradezu systematisch an die verschiedenen Besetzungen für Kammermusik herangearbeitet zu haben. Als er 1773 und 1774 insgesamt zwölf Flötenquintette hervorbrachte, befand er sich in einer Schaffensphase, in der er den Geschmack eines bürgerlichen Publikums in Paris durch relativ viele Veröffentlichungen von in Madrid entstandenen Werken ständig aufs Neue bediente. Die sechs Flötenquintette Op. 17 (G 419-424) stellen die ersten Kammermusikwerke von Boccherini dar, in denen er ein Blasinstrument einsetzte. Mit dieser Werkserie und ihrem kompositionsgeschichtlichen Kontext setzt sich Walter Kreyszig in seinem Beitrag gründlich auseinander. Besondere Berücksichtigung darin finden Stilmerkmale der Mannheimer Schule, wie sie sich auch in Mozarts Klaviersonate KV 309 von 1777 nachweisen lassen, und ihr Vorkommen in Boccherinis Op. 17. Gleichwohl wäre es freilich nicht gerechtfertigt, Boccherinis Flötenquintett-Schreibweise allein auf die Manieren und Figuren der Mannheimer zu reduzieren. So weist Kreyszig in Boccherinis Flötenquintetten Op. 17 typisch italienische Merkmale, wie das blockhafte Aneinanderfügen von Baugliedern, das reihende Bauprinzip und die Regularität

VORWORT

der Taktgliederung nach. Boccherini, das zeigt seine Analyse von Boccherinis Flötenquintett in D-Dur Op. 17 Nr. 1 (G 420) exemplarisch, erweitert in seinen ersten Flötenquintetten vielmehr die stilistischen Möglichkeiten durch das Nebeneinander von italienischem und französischem Schreibstil.

Die beiden letzten Artikel des Bandes sind der Biographie von Boccherini gewidmet und präsentieren weitere neue Quellen. Es geht dabei nicht nur um die Biographie des Komponisten selbst, sondern auch um die Biographie des ersten Boccherini-Biographen Louis Picquot (1804–1870), der für die Boccherini-Forschung — als Biograph, Sammler, Kopist — Bedeutendes geleistet hat.

Christian Speck

KOBLENZ, 3. Februar 2014

ORCHESTRAL MUSIC

EIN PASTICCIO MIT MUSIK VON
BOCCHERINI UND BORGI:
NEUE ERKENNTNISSE ZUR FRAGE DER ECHTHEIT DES
VIOLONCELLO-KONZERTS IN B-DUR, G 482

Christian Speck
(KOBLENZ)

SEIT JAHRZEHNTE DÜRFTEN NEBEN DEN BEIDEN Cellokonzerten in C-Dur beziehungsweise D-Dur von Joseph Haydn, Hob. VIIb:1 beziehungsweise 2, das unter Boccherinis Namen überlieferte Cellokonzert in B-Dur, G 482, zu den meist gespielten Exponenten der Gattung gehören. Zweifel an der Echtheit des beliebten Werkes aufgrund einer schwach gesicherten Werküberlieferung ließen sich jedoch nie ganz ausräumen. Der Nachweis einer für die Echtheitsbestimmung maßgeblichen, bislang unbeachteten Musikquelle zeigt das Konzert nun in einem neuen Licht, im Licht eines Pasticcio-Konzerts¹. Zugleich ist mit dem neuen Quellenbeleg erstmals eine Fremdbearbeitung in den unter Boccherinis Namen bekannten Cellokonzerten nachgewiesen. Es wäre reizvoll gewesen, dies zum Anlaß zu nehmen, sich zugleich systematisch mit der Untersuchung von Fremd- und Eigenbearbeitungen in Boccherinis Cellokonzerten und -sonaten zu

¹. Kochs Definition des Begriffes 'Pasticcio' von 1802 trifft die Sache, um die es in der vorliegenden Studie geht, ziemlich genau. Er schreibt: «Pasticcio. Dieses italiänische Wort bezeichnet eigentlich eine Pastete. In der Musik verstehet man aber darunter ein Tonstück, dessen verschiedene Sätze aus Tonstücken von verschiedenen Meistern genommen sind. Wenn man z.B. zu einem Instrumentalconcerte das erste Allegro aus einem Concerte von Pleyl, das Adagio und letzte Allegro aber aus einem Concerte von einem andern Tonsetzer nimmt, so nennet man sodann ein solches Concert ein Pasticcio»; KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon: welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main, August Herrmann d. J. 1802, Spalte 1142.

befassen, da es sich hier um zwei Werkgruppen voller Fragezeichen handelt. Doch um den Rahmen dieses Beitrags nicht zu sprengen, soll es nur um das betreffende Werk, seinen Charakter als Pasticcio und sein unmittelbares kompositorisches Umfeld gehen. Im Zentrum steht die Frage der Autorschaft Boccherinis an dem Cellokonzert G 482².

Die eigenen Werkverzeichnisse von Boccherini³ führen in der Frage des Bestandes seiner Solokonzerte — nicht viel weiter, da der Komponist sie dort — ohne dies eigens zu begründen nicht auflistete, beziehungsweise sie ausdrücklich von der Katalogisierung ausklammerte⁴. Nach der gedruckten Fassung des verschollenen handschriftlichen, 1797 erneuerten Werkverzeichnisses, das der von Boccherinis Urenkel Alfredo Boccherini y Calonje herausgegebenen Biographie beigegeben ist, enthielt das Werkverzeichnis in dieser Hinsicht lediglich folgende knappe Anmerkung des Komponisten: «Non s'includone le vocali, ne i concerti e sonate a solo che i [*sic*] autore ha scritto per differenti stromenti, particolarmente per il violoncello»⁵. Immerhin belegt die Aussage die Existenz von Cellokonzerten von Boccherini, wie sie freilich auch durch

². Edition der Partitur: BOCCHERINI, Luigi. *Concerto N. 9 in si bem. maggiore (G 482) per violoncello, due corni e archi*, hrsg. von Aldo Pais, Padua, Zanibon, 1985 (Nr. G120)

³. Der umfassende autographe Werkkatalog von Boccherini ist nicht im Original erhalten. Er ist jedoch in einer frühen Abschrift aus dem Besitz des französischen Geigers und Komponisten Pierre Baillot (1771–1842) in der Bibliothèque nationale de France in Paris (F-Pn, Vma. Ms. 1074) überliefert. Der Titel der Katalogkopie lautet: *Catalogo delle opere di Musica Composte Da Luigi Boccherini*. Der 'Baillot'-Katalog wurde erstmals besprochen bei PASCOE, Keith. 'La reaparición del catálogo de Baillot: un eslabón perdido en la transmisión temprana de los catálogos de la música de L. Boccherini', in: *Luigi Boccherini: estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, hrsg. von Marco Mangani, Elisabeth Le Guin und Jaime Tortella Casares, Madrid, Biblioteca Regional de Madrid 'Joaquín Leguina', 2006, S. 76–89. Zum Thema der alten Werkkataloge von Boccherini sei ferner verwiesen auf COLI, Remigio. 'Boccherini: cosa c'è dietro i vecchi cataloghi', in: *Boccherini Studies. Volume 3*, hrsg. von Christian Speck, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2011 (BS, 3), S. 139–155. Zu den erhaltenen autographen Werkkatalogen, die Boccherini anlässlich von Verkaufsverhandlungen anfertigte, siehe MORABITO, Fulvia. 'La mano di Luigi Boccherini. Studio della scrittura alfabetica e musicale attraverso l'epistolario e i cataloghi autografi', in: *ibid.*, S. 17–138.

⁴. Die Separation von bestimmten Werkgruppen hängt mit Boccherinis Werkbegriff zusammen, der in der Konzeption von Boccherinis eigenem Werkverzeichnis von 1797 zum Vorschein kommt. Vgl. SPECK, Christian. 'Die neue Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Luigi Boccherini', in: *Boccherini Studies. Volume 2*, hrsg. von Christian Speck, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2009 (BS, 2), S. 1–21: 6.

⁵. «Nicht eingeschlossen sind die Vokalsachen und die Solokonzerte und -sonaten, die der Autor für verschiedene Instrumente, besonders für das Violoncello, geschrieben hat»; siehe BOCCHERINI Y CALONJE, Alfredo. *Luis Boccherini. Apuntes biográficos y catálogo de las obras de este célebre maestro*, Madrid, A. Roderó, 1879, S. 28.

andere nicht-musikalische Dokumente der Zeit bezeugt ist⁶. Hinsichtlich der Echtheitsfrage des B-Dur-Cellokonzerts geben alle diese Quellen jedoch nichts her. Man ist daher ganz auf die Aussagekraft der musikalischen Quellen selbst angewiesen.

Zur Quellenlage des B-Dur-Cellokonzerts G 482 ist allerdings zu konstatieren, dass sie sich als ein Beziehungsgeflecht aus Bearbeitungen gestaltet und vertrackt ist wie eine Gleichung mit vielen Unbekannten. Gérard hat 1969 den schwierigen Komplex erstmals ausgebreitet und zugleich die Forschungsmeinung mit seiner nach dem damaligen Forschungsstand plausiblen Bewertung des Werkes als «wahrscheinlich authentisch» («Probably authentic») für Jahrzehnte geprägt⁷. Die Hauptquelle des Cellokonzerts, eine Partiturschrift aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Dresden⁸,

⁶. Einschlägige Dokumente werden wiedergegeben und besprochen bei SPECK, Christian. 'Boccherini und die Verbreitung seiner Musik in europäischen Musikzentren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts', in: *Chigiana*, XLIII/n.s. 23 (1994), S. 111-134: 116, 132; sowie in DERS. 'Boccherini as Cellist and His Music for Cello', in: *Early Music*, XXXIII/2 (Mai 2005), S. 191-210.

⁷. «[...] there seems no good reason to doubt the authenticity of the concerto itself. Commentators (both musicologists and cellists) agree in attributing the paternity of the work to Boccherini, and we are of the same opinion»; GÉRARD, Yves. *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, kompiliert unter den Auspizien von Germaine de Rothschild, Übersetzung von Andreas Mayor, London-New York, Oxford University Press, 1969, S. 539-542: 539-540.

⁸. *Concerto per il Violoncello principale due Violini, due Corni, Viola e Baßo del Sig: Luigi Boccherini*. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DL), Mus. 3490/O/5. Die Partitur gehört zur Sammlung Grützmaker, Signatur 322. Der Kopist ist vermutlich Friedrich Grützmaker (1832-1903), der bekanntlich 1895 eine Bearbeitung des Konzerts unter Austausch des Mittelsatzes mit dem *Adagio* in g-moll aus Boccherinis Cellokonzert G 480 als Klavierauszug veröffentlichte. Von Grützmaker stammt der einzige Hinweis über die Provenienz, eine Notiz auf dem Titelblatt der Handschrift: «Nach dem Exemplare des Herrn Professor Hegenbarth in Prag copiert und verglichen». Die Handschrift, eine Reinschrift mit einigen wenigen Korrekturen, diese offenbar von fremder Hand, umfasst 34 paginierte Seiten. Die vom Schreiber benützte Vorlage von Hegenbarth konnte bislang nicht aufgefunden werden. Bei dem Genannten muss es sich um Franz Hegenbarth (1818-1887) handeln. Eine Lebensskizze von ihm wurde bereits 1855 veröffentlicht, als er in Salzburg als Professor für Violoncello und als Konzertmeister tätig war. Dem Zeugnis verdanken wir die wichtige Information, dass Hegenbart(h) schon damals auch als Komponist und Bearbeiter hervorgetreten war: «Er wurde zu Gersdorf in Böhmen den 10. Mai 1818 geboren, widmete sich zeitlich der Musik, kam in das Conservatorium zu Prag und lernte unter Professor [Johann Nepomuk] Hüttner das Violoncell. Im Jahre 1838 trat er in das Theaterengagement nach Graz, dann nach Linz, 1844 nach Lemberg und kam endlich als Lehrer des Violoncells 1852 in das Mozarteum in Salzburg, wo er noch gegenwärtig thätig wirkt. Als Componist für sein Instrument erwarb sich Hegenbart besondere Anerkennung durch seine Concertpiecen mit Clavierbegleitung, Phantasien über Motive aus beliebten Opern mit Orchester u.s.w. — Seine

hatte vor Gérard bereits 1949 der Schweizer Cellist und Komponist Richard Sturzenegger (1905–1976), Schüler von Pablo Casals und in den Jahren 1929–1935 Solocellist der Dresdner Philharmonie, im Vorwort der von ihm besorgten Edition des Werkes benannt und bewertet⁹. In Gérards Argumentation für die Echtheit des Cellokonzerts spielten die unter Boccherinis Namen überlieferten Sonaten für Violoncello und begleitenden Baß, G 565 und 565b, aus nachvollziehbaren Gründen eine entscheidende Rolle, denn jene enthalten — wenngleich in anderer Besetzung den ersten und dritten Satz des Cellokonzerts im Wesentlichen übereinstimmend. (Man könnte auch von zwei Versionen einer Sonate in B-Dur sprechen.) Außerdem machte Gérard geltend, dass es sich bei den insgesamt vier untersuchten Quellen von G 565 und 565b, anders als bei der Dresdener Hauptquelle des Konzerts, um handschriftliche Kopien aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert, mithin um Quellen mit potenziell größerer Nähe zum verschollenen Archetyp in der Quellenüberlieferung des Cellokonzerts G 482 handelt. Gérards Gedanke, die Kopien der Sonate G 565 für eine «possible source», beziehungsweise die Sonate G 565b für eine «version» des berühmten Cellokonzerts zu halten¹⁰, erschien einleuchtend.

Den schwierigen Quellenkomplex aus Sonaten- und Konzert-Handschriften hat Polly Sussex (mit ihrem früheren Namen: Mary-Grace Scott) 1981 noch einmal untersucht¹¹. Ihre gründlichen Studien bestätigten im Ergebnis die schon von Gérard vorgebrachte Einschätzung, dass die Dresdener Kopie des Cellokonzerts, trotz ihrer Herkunft aus dem späten 19. Jahrhundert, keinen Grund zum Argwohn liefere¹². Doch auch Sussex wollte auf Grundlage der damals bekannten Quellen verständlicherweise kein abschließendes Urteil zur Autorschaft Boccherinis am Cellokonzert G 482 fällen. Sie favorisierte eine Erklärung dahingehend, dass die Cellosonate G 565 (im Gegensatz zur Cellosonate G 565b, die sie als unecht einstufte) ein eigenständiges Werk

Gattin, eine ausgezeichnete Concertsängerin, Schülerin des Wiener Conservatoriums, starb am 17. December 1854»; KLEMM, Josef, in: *Monatsschrift für Theater und Musik*, Bd. 1 (1855), S. 263. Hegenbarth wechselte 1865 an das Konservatorium von Prag. Vgl. WASIELEWSKI, Wilhelm Joseph von. *The Violoncello and Its History*, Übersetzung von Isobella S. E. Stigand, London, Novello, 1894, S. 147.

⁹. BOCCHERINI, Luigi. *Concerto B, major for Violoncello and Orchestra*, hrsg. von Richard Sturzenegger, London-Mainz, Eulenburg, 1949 (Nr. 780), S. [iv].

¹⁰. GÉRARD, Yves. *Op. cit.* (siehe Anm. 7), S. 652, 655.

¹¹. SCOTT, Mary-Grace. *The Violoncello Sonatas of Luigi Boccherini*, 2 Bde., Ph.D. Diss., Dunedin (Neuseeland), Universität von Otago, 1981, Bd. 1, S. 88–92, 206–208, 220, 255–256. Es ist bedauerlich, dass diese wichtige Schrift von der Forschung kaum rezipiert worden ist.

¹². *Ebd.*, Bd. 1, S. 90.

von Boccherini sei, das von ihm selbst zum Cellokonzert in der Fassung der Dresdener Abschrift bearbeitet worden zu sein scheint¹³.

Was in der Diskussion um die Echtheit des B-Dur-Cellokonzerts weniger berücksichtigt wurde, ist das, worin sich das Cellokonzert und beide Sonatenversionen gravierend voneinander unterscheiden: der langsame mittlere Satz. Da in ihm der Schlüssel liegt, um eine neue Türe bei der Spurensuche aufzuschließen, seien zunächst die entsprechenden langsamen Mittelsätze, beziehungsweise der Mittelsatzkomplex, näherer Betrachtung unterzogen.

In der B-Dur-Cellosonate G 565¹⁴ in der Fassung der Genueser Handschrift I-Gi(l) SS.A.1.13 findet sich anstelle eines homogenen Mittelsatzes ein merkwürdiges Gebilde aus drei Teilen in verschiedenen Tempi: ein zwölftaktiges *Largo*, das in Es-Dur beginnt, mündet in Takt 10 in eine Kadenz mit Fermate, Quartsextakkord und Konzertriller in der neuen Tonart B-Dur; der Abschluss ist mit einem Doppelstrich mit Wiederholungszeichen notiert; es schließt sich eine modulierende Überleitung zur Doppeldominant-Tonart F-Dur an (dominantischer Halbschluss über C mit Fermate in Takt 12); es folgt — zweitens —, harmonisch zwingend, ein 55-taktiges *Allegro* in F-Dur in ABA-Anlage mit einem volkstümlichen Thema im 2/4-Takt; aus dem Schlusstakt heraus entwickelt sich — drittens — ein rückmodulierendes, verzierungsreiches *Adagio* von vier Takten; dieses endet mit einem dominantischen Halbschluss über F mit Fermate und leitet auf diese Weise, unterstützt von der Anweisung «segue subito», direkt zum letzten Satz über, dem *Allegro* in B-Dur.

Das dreiteilige Gebilde *Largo – Allegro – Adagio* hat sehr viel Ähnlichkeit mit dem, was in Boccherinis konzertantem Trio für Violine, Viola und Violoncello Op. 14 Nr. 2 in c-moll, G 96¹⁵, als Satzpaar zwischen den Außensätzen steht. Denn dessen erster Teil in Es-Dur (T. 1–13) ist von der kompositorischen Substanz her identisch mit dem *Largo* der Sonate: den Solopart hat auch im Streichtrio das Violoncello, nur teilen sich Violine und Viola in die Baßbegleitung, die Satzbezeichnung lautet *Adagio*; die modulierende Überleitung ist um einen Takt länger als bei der Cellosonate, umfaßt also nicht zwei, sondern drei Takte. Es folgt, harmonisch zwingend, ebenfalls ein Stück in F-Dur, in schnellerem Tempo und in ABA-Anlage in Gestalt eines 69-taktigen *Tempo di Minuetto* mit Trio; dieser Teil, der dritte Satz des Streichtrios, enthält ein eingängiges Thema über schlichter Begleitung; vom

¹³. DIES. 'Boccherini's B-flat Cello Concerto. A Reappraisal of the Sources', in: *Early Music*, XII/3 (August 1984), S. 355–357.

¹⁴. Edition: DIES. *The Violoncello Sonatas [...], op. cit.* (siehe Anm. 11), Bd. II, S. 171–187.

¹⁵. Edition: BOCCHERINI, Luigi. *Sei Tri Op. 14 (G 95–100) per violino, viola e violoncello*, hrsg. von Aldo Pais, Mailand, Zanibon, 1996 (Nr. G6357).

vorausgehenden *Adagio* hebt sich der Satz zudem durch einen Registerwechsel nachdrücklich ab, da die Melodieführung vom Violoncello auf die Violine übergeht; als Schlusssatz folgt dem beschaulichen *Tempo di Minuetto* in F-Dur ein grimmiges *Prestissimo* in der Haupttonart c-moll. Das wiederkehrende Hauptmotiv des *Prestissimo*-Themas in der Violine I, die fallende kleine Terz *es-c*, rekurriert wie eine Schattierung auf das Motiv des Trios des Menuettsatzes, die fallende Quarte *b-f* in der Violine I.

Da das Streichtrio G 96 als eine Komposition von Boccherini gesichert ist (entstanden 1772, im Druck erschienen in Paris 1773), während die Cellosonate G 565 Boccherini nur zugeschrieben werden kann, bietet sich der Vergleich des besprochenen Mittelsatzkomplexes in der Sonate mit dem des Streichtrios an, um Hinweise zur ungeklärten Frage der Autorschaft der Cellosonate zu erhalten. In beiden Fällen besteht der Mittelsatzkomplex im Grunde aus zwei Teilen, die man auch als zwei Sätze bezeichnen könnte: aus einem Teil / Satz in Es-Dur und einem in F-Dur, von denen der erste in langsamem und der zweite in schnellem Tempo steht, wobei der langsame lyrischen, der schnelle Teil dagegen tänzerisch-volkstümlichen Charakter aufweist. Die beiden Teile / Sätze bilden durch die sie verbindende modulierende Überleitung ein Gegensatzpaar, mithin zumindest strukturell eine zwischen die Außensätze eingebettete Einheit. Entscheidende Differenzen zwischen Cellosonate und Streichtrio bestehen hinsichtlich der diese Einheit umgebenden Musik. Denn im Streichtrio ist sie von Sätzen in der Haupttonart c-moll, in der Cellosonate dagegen von Sätzen in der Haupttonart B-Dur umschlossen. Eine ästhetisch überzeugende Erklärung für diese Konstruktion bietet nur das Streichtrio, denn hier scheint der Wille des Komponisten zur Bildung eines Kontrasts zu den Außensätzen in Moll am Werk gewesen zu sein (das oben aufgezeigte motivische Abschattieren unterstreicht ein solches antithetisches Verhältnis). Der Gegensatz gestaltet sich insbesondere als Dur-Moll-Kontrast, wobei das Dur durch das in einem Werk in c-moll ungewöhnliche Ausgreifen von Es-Dur nach F-Dur eine Überhöhung erfährt (der Überhöhung durch einen stufenweisen Anstieg der Tonart scheint die klangliche Aufhellung durch die Übergabe der Melodieführung vom Violoncello an die Violine im F-Dur-Teil zu entsprechen). Mit der Idee der Kontrastbildung zwischen dem inneren Dur-Komplex und den Moll-Außensätzen ließe sich auch das unvermittelte, schroffe Nebeneinander von F-Dur und c-moll beim Eintritt in den Finalsatz sinnvoll erklären. Der Vorgang ist tonartlich und auch vom Ausdrucksgegensatz her gleichsam ein Zurückfallen aus lichten Höhen auf den harten Boden. Weniger überzeugend stellt sich unter dieser Annahme dagegen die Tonartenlösung in der Cellosonate G 565 dar: die umgebenden Sätze stehen in B-Dur, womit ein

Tonartenkontrast von Es-F zu B-Dur kaum gegeben ist, ganz zu schweigen von einem Dur-Moll-Kontrast. Im Gegensatz zum Streichtrio wird in der Sonate der Mittelsatzkomplex mittels einer ausgedehnten Rückmodulation mit dem Finalsatz verbunden, sodass die Geschlossenheit des Mittelsatz-Komplexes gegenüber den Außensätzen aufgehoben, und auf diese Weise der im Streichtrio vorhandene Sinnzusammenhang nicht gegeben ist. Die Architektur der Abfolge der Sätze in der Cellosonate G 565 ist daher weniger überzeugend als beim Streichtrio¹⁶.

Es gibt demnach stilistische Gründe für die Annahme, dass die Cellosonate G 565 das Werk eines Bearbeiters sein könnte, der sich den Komplex aus zweitem und drittem Satz des Streichtrios G 96 von Boccherini zur Vorlage genommen hat. Vom kompositorischen Material der Vorlage dürfte dann der Bearbeiter nur den ersten Teil mit dem melodieführenden Violoncello übernommen haben, während er den F-Dur-Teil neu gestaltete. Gestützt wird die Hypothese durch die weite Verbreitung der Serie der sechs Trios Op. 14 im 18. Jahrhundert nicht nur in Gestalt zahlreicher Nachdrucke und Abschriften, sondern auch durch eine Reihe von Bearbeitungen von einzelnen Sätzen oder Trios daraus¹⁷. Als Vorlage für den 154 Takte umfassenden Allegro-Finalsatz der Sonate könnte dem Bearbeiter der 123 Takte umfassende, mit *Tempo di Minuetto* überschriebene Finalsatz von Boccherinis Violinduett in F-Dur Op. 3 Nr. 2, G 57, gedient haben. Die 1761 entstandenen Violinduette waren außer durch Abschriften seit 1768 durch mehrere Druckausgaben verbreitet¹⁸.

Die zweite Version der Cellosonate in B-Dur, G 565b¹⁹, ist schon quellenmäßig relativ schwach gesichert, da sie nur durch eine venezianische Abschrift überliefert ist²⁰. Diese Version unterscheidet sich von G 565 insbesondere durch ihren Mittelsatz, ein *Adagio* in Es-Dur im Umfang von

¹⁶. Ebenso wenig überzeugt die Bearbeitungsvariante, wie sie die Sonate G 565 in der Fassung nach den beiden anderen Quellen — I-Gi(l) M.5.36 und GB-Liverpool, Spiegl, Sonata VII — überliefert: hier wird nach dem *Largo* auf den *Allegro*-Abschnitt in F-Dur und die nachfolgende Rückmodulation verzichtet. Vgl. SCOTT, Mary-Grace. *The Violoncello Sonatas* [...], *op. cit.* (siehe Anm. 11), Bd. 1, S. 88-89.

¹⁷. Vgl. GÉRARD, Yves. *Op. cit.* (siehe Anm. 7), S. 105-114.

¹⁸. Vgl. *ibidem*, S. 56-57.

¹⁹. Edition: SCOTT, Mary-Grace. *The Violoncello Sonatas* [...], *op. cit.* (siehe Anm. 11), Bd. II, S. 384-392.

²⁰. Private Musiksammlung des Herzogs von Hamilton, Lennoxlove, Schottland / Großbritannien, *Sonata IV* in einem Band XI *Sonate da Camera A Violoncello solo, e Basso Del Sig.^r Luigi Boccherini*, Abschrift aus der Kopistenwerkstatt Bertoja in Venedig. Siehe SCOTT, Mary-Grace. *The Violoncello Sonatas* [...], *op. cit.* (siehe Anm. 11), Bd. 1, S. 36-38.

41 Takten. Polly Sussex machte darauf aufmerksam, dass das *Adagio* nicht von Boccherini, sondern von Jean-Pierre Duport (1741–1818) stamme²¹. Tatsächlich zeigt der Vergleich beider Adagios teilweise ein hohes Maß an Übereinstimmung, es zeigen sich aber auch Unterschiede. So ist nur in der Duport-Sonate, die 1772 in Paris im Druck erschien²², der Bass beziffert; der Mittelsatz in Es-Dur steht zur Haupttonart der Sonate im Verhältnis der Subdominanttonart, dagegen bei Duport im Verhältnis der Terzverwandtschaft; die durch Doppelstrich gegliederte Anlage in Sonatenform faßte Duport in 15+19 Takte, dagegen zeigen sich in der Sonate G 565b 21+20 Takte; die Substanzgemeinschaft bricht in der Exposition nach sieben Takten ab, im zweiten Teil nach neun Takten; nur in der Sonate G 565b bietet der Komponist Raum für eine breit angelegte konzertmäßige Solokadenz, und zwar bemerkenswerterweise zum Ende sowohl der Exposition, wie der Reprise. Gerade dieses in seiner Art ungewöhnliche Verfahren läßt Zweifel daran aufkommen, dass wir es beim *Adagio* der Sonate G 565b mit einer originalen Bearbeitung des Duport-Satzes durch einen versierten Komponisten und Violoncellisten wie Boccherini zu tun haben. Boccherini dürfte schon aus diesem Grund als Schöpfer der B-Dur-Sonate in der Version G 565b eigentlich kaum in Frage kommen. Allerdings ist festzustellen, dass über Boccherini als Bearbeiter zu wenig bekannt ist, als dass man eine gesicherte Aussage darüber machen könnte, wie die Existenz einer Pasticcio-Cellosonate — zumal wenn sie Material eines Cellisten-Kollegen mit eigenem Material kombiniert — in seinem Schaffen ab 1772 überhaupt einzuordnen wäre.

Was den Mittelsatz in Es-Dur des Cellokonzerts G 482, ein *Andantino grazioso*, betrifft, war sein Status als originale Komposition Boccherinis bislang nie in Zweifel gezogen worden. Schon die formalen Merkmale eines durchkomponierten Satzes mit einer ausgedehnten Solokadenzstelle am Ende des Solos, dazu die Wahrung zeitüblicher Proportionen mit einem Umfang von 73 Takten, verleihen dem Satz wesentliche, bei einem Solokonzert aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erwartende Züge. Für ernsthafte Zweifel an der Autorschaft Boccherinis an diesem langsamen Konzertsatz, wie sie bei den Mittelsatz-Komplexen der Sonaten-Versionen G 565 und 565b, wie oben dargestellt, geboten sind, bestand in der Forschung offenbar kein Grund.

²¹. *Edb.* Bd. 1, S. 255; DIES. ‘Boccherini’s B-flat Cello Concerto [...]’, *op. cit.* (siehe Anm. 13), S. 356.

²². Es handelt sich um die dritte Sonate in C-Dur in der Serie *Six Sonates pour Le Violoncelle ou Violon et Basse dédiées A Son Altesse Sérénissime Monseigneur Le Prince de Conty composées par M^r Duport De la Musique de Son Altesse [...]*, Paris, La Chervardière, S. 12 (RISM A/1 D3874).