



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Chaconne und Passacaglia für Violine solo im deutsch-
österreichischen Raum, in Frankreich und Italien
(ca. 1650–1750)“

Verfasserin

Viola Lutgen

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 792 316

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
1. Einleitung	9
1.1 Zur vorliegenden Arbeit	14
2. Chaconne, Passacaglia und Ostinato. Begriffe, Definitionen, Herkunft, Entwicklung ...	19
2.1 Begriffe und Definitionen.....	19
2.2 Die Herkunft und Entwicklung der beiden Ostinatoformen.....	30
2.3 Chaconne und Passacaglia in Frankreich und im deutschsprachigen Raum	36
3. Abriss der Entwicklung der Violinmusik	43
3.1 Die Violine in ihren frühesten Funktionen	43
3.2 Die beginnende Emanzipation der Violine.....	46
3.3 Violin- und Bogenhaltung	51
3.4 Das wachsende Ansehen der Violine	53
3.5 Technische Möglichkeiten der Violine ab dem 17. Jahrhundert und Verzierungspraxis	56
3.6 Nationale Besonderheiten und Unterschiede	71
3.7 Die Violintechnik im fortgeschrittenen 17. und im 18. Jahrhundert	79
3.7.1 Verschiedene Bogentechniken.....	80
3.7.2 Doppelgriffiges, polyphones bzw. akkordisches Spiel	83
3.8 Umfangreichere Verzierungen und Improvisation	85
3.9 Das 18. Jahrhundert und die in Frankreich sich rasant entwickelnde Violinmusik	86
3.10 Fragen zur Besetzung der Werke für Violine solo	89
4. Die vorliegenden Chaconnen und Passacaglien – der Werkekatalog	97
4.1 Die Anzahl der Stücke und ihre Verteilung in Europa.....	99
4.2 Die Verteilung auf das 17. und 18. Jahrhundert	100
4.3 Chaconnen und Passacaglien senza Basso	103
4.4 Chaconnen und Passacaglien, die nicht Teil von Suiten- oder Sonatensammlungen sind	105
4.5 Die Stellung der übrigen Chaconnen und Passacaglien innerhalb der Sonaten bzw. Sonatensammlungen	106
4.6 Die Tonartenverteilung.....	113
4.7 Auf- oder Volltaktigkeit	115
4.8 Taktarten, Vortragsbezeichnungen und Tempoangaben	117
4.8.1 Die Taktarten	117
Exkurs: Beobachtungen zu drei Beispielen mit wechselnden Taktangaben	125
4.8.2 Die Vortragsbezeichnungen bzw. Tempoangaben.....	129
5. Die formale Anlage der Chaconnen und Passacaglien	133
5.1 Formtypen, übergeordnete Formmerkmale und Binnengestaltung.....	133
5.1.1 Strenge italienische Ostinati und ihre nationale Verteilung	137
5.1.2 Französischer Ostinato	139
5.1.2.1 Abweichungen von der französisch ostinaten Gestaltungsweise.....	140
5.1.3 Quasiostinater Aufbau	141
5.1.4 Freiere Gestaltungsweisen	142
5.1.5 Sonderformen.....	143
5.1.5.1 G. H. Albicastro: „Passacala“	146
Ostinate Wirkung durch Wiederholung eines Themas und dessen Kontrapunkt	146

5.1.5.2 M. Mascitti: „Passaglia Variata“ aus op. VII.....	151
Ostinate Wirkung durch quasiostinaten Aufbau samt präsenten Tetrachordvarianten, einem zweiten Bassmodell und imitatorischen Strukturen	151
5.1.5.3 G. B. Vitali: „Passagallo“	158
Ostinate Wirkung durch streng quasiostinaten Aufbau, anklingende Tetrachordvarianten sowie fast ostinaten Einsatz einzelner Bassmodelle	158
5.1.5.4 A. Favre: „Chaconne“	163
Ostinate Wirkung durch die paarig angeordnete, melodisch-rhythmische Wiederholung von Couplets bzw. Takten	163
5.1.5.5 M. Kelz: „Ciaccona“	165
Ostinate Wirkung durch rhythmisch-melodisch quasi gleich gestaltete Abschnitte und ähnliche Figurierung	165
5.1.6 Die Rondeauform als Phänomen ostinater Werke aus Frankreich	169
5.1.6.1 „Passacaille de Mr. Le Fevre“	169
Ostinate Wirkung durch regelmäßig unverändert wiederkehrende Couplets	169
5.1.6.2 E.-C. Jacquet de La Guerre: „Chaconne“	171
Ostinate Wirkung durch die Wiederkehr des „1er Couplet“ (Refrain)	171
6. Übergeordnete Formmerkmale und Aspekte der Binnengliederung	175
6.1 Die französische Dreiteiligkeit	175
6.1.1 Sonderformen der französischen Dreiteiligkeit	178
6.1.2 Beobachtungen zur Gestaltung der Mittelteile der Werke in französischer Dreiteiligkeit	180
6.1.2.1 Kontrastierung durch Gegenüberstellung charakterlich/dynamisch unterschiedlich gestalteter Teile	181
6.1.2.2 Kontrastierung bei gleichzeitiger Erzeugung ostinaten Charakters	185
6.1.3 Die französische Dreiteiligkeit in Relation zur (binnen-)formalen Gliederung und zur Position der Sätze	190
6.1.3.1 Die französische Dreiteiligkeit in Relation zu strengem Aufbau	190
6.1.3.2 Chaconnen und Passacaglien in exponierter Position	191
6.1.3.2.1 Letzter Satz als Abschluss des Bandes	192
6.1.3.2.2 Anstelle einer letzten Sonate	193
6.1.3.2.3 Der letzte Satz einer Sonate oder Suite	193
6.2 Andere Mittel der Strukturbildung	195
6.2.1 Solo-Ostinato-Einschübe als Gliederungs- und Abgrenzungselement	195
6.2.2 Strukturbildung durch Tempo- und Taktwechsel	204
6.2.3 Rahmen- und Abschlussgestaltung	208
6.2.3.1 Rahmenbildung durch Wiederaufnahme von „Themencouplets“ und/oder Schlusswirkung durch zwei- oder mehrstimmige Passagen	208
6.2.3.2 Tempo- und/oder Taktwechsel zur Gestaltung von Schlüssen	211
6.2.3.3 Beruhigung durch Hemiolen, große Notenwerte und Verkleinerung des Ambitus	214
6.3 Versuch eines Vergleichs zwischen der französisch und italienisch ostinaten Gestaltungsweise	219
7. Die Skordatur als Phänomen der deutsch-österreichischen Chaconne und Passacaglia	233
7.1 Definition und Notation	233
7.2 Ursprung und Funktion	235
7.3 Die vorliegenden Chaconnen und Passacaglien mit Skordatur	244
7.3.1 Der Kodex XIV/726 und die Handschrift Add. 31500	246
7.3.2 H. I. F. Biber und J. J. Vilsmayr und ihre „Skordatur“-Sonatenzyklen	249
7.3.3 Skordatur-Beispiele in Analysen	258

7.3.3.1 Ein Beispiel mit der Skordatur <i>a-d'-a'-d''</i>	258
H. I. F. Biber: Sonate IV, „Ciacona“, aus den <i>Rosenkranzsonaten</i>	258
7.3.3.2 Beispiele mit der Skordatur <i>g-d'-a'-d''</i>	261
J. J. Vilsmayr: „Ciaccona“	261
Anonymus: Add. 31500 Nr. 9, „Ciaccona“	263
7.3.3.3 Beispiele mit der Skordatur <i>a-e'-a'-d''</i>	263
J. J. Vilsmayr: „Passagalia“	263
Anonymus: Add. 31500 Nr. 6, „Ciaccona“	267
G. H. Albicastro: „Ciaccone“	272
8. Schlussbemerkung	279
9. Anhang	287
Anh. I (zu Kapitel 4)	287
Die vorliegenden Chaconnen und Passacaglien – der Werkekatalog	287
Anh. Ia	315
Soloviolinwerke ohne Chaconne und Passacaglia	315
Anh. Ib	331
Anonyme Drucke, Manuskripte und (Tanz-)Sammlungen	331
Anh. Ic	333
Nicht eingesehene Werke	333
Anh. Id	335
Als verschollen geltende Werke	335
Anh. II (Zu Kapitel 4.5 und 6.1.3.2)	336
Chaconnen und Passacaglien in exponierter Position	336
Anh. III (Zu Kapitel 4.6)	338
Die Tonartenverteilung	338
Anh. IV (Zu Kapitel 4.8.1)	341
Die Taktarten	341
Anh. V (Zu Kapitel 4.8.2)	343
Die Vortragsbezeichnungen bzw. Tempoangaben	343
Anh. VI (Zu Kapitel 5)	344
Die formale Anlage der Chaconnen und Passacaglien	344
Anh. VII (Zu Kapitel 6.1)	350
Die französische Dreiteiligkeit	350
Anh. VIII (Zu Kapitel 6.2.2)	351
Strukturbildung durch Tempo- und Taktwechsel	351
Anh. IX (Zu Kapitel 6.2.3.1)	353
Rahmenbildung durch Wiederaufnahme von „Themencouplets“ und/oder Schlusswirkung durch zwei- oder mehrstimmige Passagen	353
Anh. X (Zu Kapitel 6.2.3.2)	355
Tempo- und/oder Taktwechsel zur Gestaltung von Schlüssen	355
Anh. XI (Zu Kapitel 6.2.3.3)	357
Beruhigung durch Hemiolen, große Notenwerte und Verkleinerung des Ambitus	357
10. Literaturverzeichnis	359
11. Abbildungsverzeichnis	373
Abstract (Deutsch)	376
Abstract (English)	378
Lebenslauf	379

Danksagung

Ein umfangreiches Projekt erfordert zweifellos großen persönlichen Einsatz über einen langen Zeitraum hinweg. Großen Anteil am erfolgreichen Abschluss haben jedoch ebenso Hilfe und Ermutigungen, die dem Schreibenden glücklicherweise immer wieder durch seine Umgebung zuteil werden.

Mein Dank gilt daher zum einen den zuständigen Damen und Herren der Musikabteilungen der Bibliothèque nationale de France, der British Library, der Biblioteca Estense Universitaria (Modena), des Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, der Biblioteca Civica „Angelo Mai“ (Bergamo), des Fürsterzbischöflichen Archivs Kroměříž (Kremsier / Tschechien), der Österreichischen Nationalbibliothek, des Archivs des Minoritenkonvents Wien (besonders dem inzwischen leider verstorbenen Bruder Karl), der Bibliothek der Musikuniversität Wien, des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Wienbibliothek im Rathaus, des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs Kassel, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz sowie der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, die mir bei den Recherchen vor Ort und z. T. noch darüber hinaus äußerst hilfreich zur Seite standen. Weiterhin danke ich Pater Bruno Brandstetter OSB (Archiv / Bibliothek Benediktiner-Stift Melk) sowie den Mitarbeitern zahlreicher weiterer Bibliotheken und Archive in Europa und in den USA für unbürokratische und schnelle, fernmündliche und schriftliche Auskünfte.

Zum anderen bin ich den Barockspezialisten Dr. Dagmar Glüxam und Dr. Luciano Contini dankbar für äußerst hilfreiche Erklärungen und Literaturhinweise, Dr. Marko Motnik für seine Beratung zur Optimierung der selbst erstellten Notenbeispiele sowie meinem Kollegen Dr. Joachim Reiber für ein stets offenes Ohr und zielführende Ratschläge. Prof. Dr. Herbert Schneider danke ich für seine Unterstützung und die Empfehlung, an die Universität Wien zu wechseln, meinem Betreuer Prof. Dr. Michele Calella für seinen Rat, seine Geduld und die Ermutigung, endlich einzureichen. Neben Freunden, Bekannten und Kollegen sowie weiteren Familienmitgliedern, die mir immer wieder mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben, gebührt meinen Eltern besonderer Dank. Ohne ihre großzügige finanzielle Unterstützung sowie das Überlassen wunderbarer „Klausur“-Rückzugsorte wäre diese Studie nicht durchführbar gewesen.

1. Einleitung

Die vorliegende Studie dient als Beitrag zur Erforschung der Typologie der von Johann Mattheson wegen ihrer großen Ähnlichkeit als Schwesternformen¹ bezeichneten Ostinatiformen Chaconne und Passacaglia am Beispiel der deutsch-österreichischen, französischen und italienischen Solo-Violinliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Schwerpunkt dabei soll der Betrachtung der national unterschiedlichen formalen Ausprägung, deren Unterelementen und der zeitlichen Zuordnung zukommen.

Den Ausgangspunkt zur Beschäftigung mit dem Thema stellte die Idee dar, neben den wenigen allseits bekannten bzw. teilweise selbst auf der Geige einstudierten Beispielen der Gattung, wie jenen von Johann Sebastian Bach, Heinrich Ignaz Franz Biber und Tomaso Vitali, noch möglichst viele andere Chaconnen und Passacaglien für Violine solo aufzuspüren. Dem anfangs bestandenen Wunsch nach Vollständigkeit der Werkzusammenstellung kann angesichts der unzähligen, weltweit existierenden, z. T. noch nicht (online) erschlossenen Archive, Klosterbibliotheken etc. aber wohl nicht nachgekommen werden. Entscheidend war jedoch, schließlich eine repräsentative Anzahl an ostinaten Solo-Violinstücken zusammentragen zu können. Die Begrenzung auf eine Entstehungszeit der Werke von etwa 1650 bis 1750 resultiert aus der Tatsache, dass einerseits erst Mitte des 17. Jahrhunderts die Etablierung und Entwicklung der Soloviolinliteratur im deutschsprachigen Raum und in Italien einzusetzen begann und andererseits ostinate Formen (außer im Rahmen von Bühnenwerken) ab etwa 1740 bereits aus der Mode kamen², was sich entsprechend auch beim hier vorliegenden Material zeigt.

Anlass zu einer Studie zu Chaconne und Passacaglia für Violine solo besteht aufgrund des bisherigen Fehlens einer umfassenden, systematischen Zusammenstellung und vergleichenden Analyse ostinater Werke für Violine. Die bis dato erschienene Literatur offenbart, dass Violinwerke in diesem Bereich noch nicht in den Fokus der Forschung gerückt, ja, bis auf Einzelbetrachtungen gänzlich außer Acht gelassen worden sind. Anders formuliert, könnten die bisher verfassten Arbeiten beinahe suggerieren, Chaconne und Passacaglia besäßen ausschließlich im Bereich Tasteninstrumente sowie in Ballett und Oper Relevanz,

¹ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* [1739]. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von F. Ramm, Kassel u. a. 1999, II. Theil, Cap. 13, §133, S. 345.

² Alexander Silbiger: Art. „Chaconne“, in: *New Grove* 2, Bd. 5, S. 414.

was auf der Hand zu liegen scheint, da die Anlage eines ostinaten Stückes in erster Linie mit einer dominanten Basslinie assoziiert, ein Melodieinstrument wie die Violine damit aber wohl als letztes in Verbindung gebracht wird.

Dennoch finden einige der auch für die vorliegenden Stücke relevanten Merkmale in der nicht violinspezifisch ausgerichteten Literatur Erwähnung.

Eine der umfangreichsten Abhandlungen zum Thema Chaconne und Passacaglia der Barockzeit stammt von Hans Pimmer³, der eine Auswahl von 26 Chaconnen und 20 Passacaglien verschiedenster Instrumentierungen aus dem süddeutsch-österreichischen Raum in einen allgemein-musikhistorischen Kontext zu stellen versucht. Unter anderem gelten ihm die beiden Ostinatoformen als „unübersehbarer Entwicklungsbeitrag zur Entstehung der Sonate“⁴, wobei er sich auf themenverarbeitungsähnliche Vorgänge sowie modulatorische Vorgänge bezieht. Eingegangen wird auch auf die italienischen (konzertierend, polyphon) und französischen (tänzerischer Charakter, punktierte Rhythmen, Verbindung mit der Rondeauform) Vorbilder hinsichtlich der stilistischen Ausarbeitung von Chaconne und Passacaglia sowie auf verschiedene Bauarten der einzelnen Werke. Anhand von Einzelanalysen, die auch die für die vorliegende Studie relevanten Passacaglien aus den *Rosenkranzsonaten* H. I. F. Bibers bzw. aus op. IV/12 Evaristo Felice dall’Abacos mit einschließen, werden die jeweils zugrundeliegende Konzeption der Komposition sowie deren Intention und Aufführungsrahmen erörtert. Der gesamten Untersuchung vorangestellt ist eine kurze Darstellung zur Behandlung von Chaconne und Passacaglia im musikwissenschaftlichen Schrifttum.⁵ Eine kurze, von Kurt von Fischer vorgelegte Studie geht insbesondere auf die „enge Verbindung mit dem Rondeau bzw. mit der dreiteiligen, Tonarten kontrastierenden Form“⁶ der französischen Chaconne und Passacaglia ein, wobei besonders die bereits durch Louis Couperin eingeführte Dreiteiligkeit⁷ auch für die vorliegenden Beiträge aus der Violin-Sololiteratur als wesentliches Formmerkmal gelten darf. Richard Hudson hebt besonders den der französischen Passacaglia eigenen „Tanzimpetus“⁸ sowie das Charakteristikum der jeweiligen Wiederholung jeder einzelnen Periode (in Bass und

³ Hans Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne und Passacaglia 1670–1770*, München 1992.

⁴ Ebd., S. 415.

⁵ Ebd., S. 11–27.

⁶ Kurt von Fischer: „Chaconne und Passacaglia. Ein Versuch“, in: *Revue Belge de Musicologie* 12 (1958), S. 29.

⁷ Michael von Troschke: Art. „Passacaglia“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 7, Sp. 1443.

⁸ Richard Hudson: Art. „Passacaglia“, in: *New Grove* 1, Bd. 14, S. 269.

Oberstimme/n)⁹ hervor. Explizit spricht er einerseits auch das Phänomen der durch rhythmische Ähnlichkeit oder Gleichheit in Gruppen von zwei oder mehr angeordneten Variationen bei der italienischen Passacaglia – auch mit Stimmtausch einhergehend – und andererseits die Tatsache zahlreicher, die formale Gestaltung betreffender Ausnahmen an. Dies untermauernd führt er sogar Giovanni Battista Vitali¹⁰ an, der auch im Werkekorpus der vorliegenden Studie mit zwei durch mehrere Tonarten modulierenden und somit formal auffälligen Stücken vertreten ist. Kurt von Fischer¹¹ erwähnt zudem Passacaglien im Rahmen mehrsätziger Suiten schon bei Frescobaldi sowie explizit Salvatore Mazzellas „Passacagli flebili“¹² für Violine solo als Beispiel für eine Passacaglia in (üblicherweise) langsamem Tempo. Das Phänomen des in der Regel größeren Umfangs von Solo-Passacaglien im Vergleich zu anderen Tanzformen derselben Quelle nennt Richard Hudson.¹³ Die Existenz von Passacaglien für Solo-Violine von Giuseppe Colombi¹⁴ erwähnt Michael von Troschke, wobei ich davon ausgehe, dass es sich dabei in Wirklichkeit um die hier vorliegenden drei kurzen Chaconnen des Komponisten handeln muss,¹⁵ da im Rahmen der Recherchen in Modena keine Solo-Passacaglien auffindbar waren. Das Phänomen einer exponierten Stellung von Chaconnen greift Georg Reichert¹⁶ in Zusammenhang mit Lully-Opern auf, in denen diese häufig den Aktschluss bilden. Außerdem attestiert er der französischen Chaconne ein insgesamt „freieres Gebaren“¹⁷ als der italienischen, eine Einschätzung, die M. von Troschke sogar in derselben Formulierung übernommen hat.¹⁸ Diese dürfte jedoch allenfalls hinsichtlich eines streng nach italienischem Muster durchgeführten Ostinatos gelten; allein aufgrund der hier vorliegenden, zahlreichen, regelmäßig aufgebauten französischen Beispiele der Gattung bedarf sie aber einer Revision. Als Erklärungsversuch für diese Kategorisierung stellt schon G. Reichert heraus, dass insbesondere bereits bei den deutschen Theoretikern die starke Tendenz bestanden habe, zu Ungunsten der französischen Gestaltungsart ostinater Werke die italienische, streng ostinate Form¹⁹ zu beschreiben, unter der man sich vermutlich bis heute gemeinhin ein ostinates Stück vor-

⁹ Hudson: „Passacaglia“, S. 269.

¹⁰ Ebda.

¹¹ Kurt von Fischer: Art. „Passacaglia“, in: *MGG* 1, Bd. 10, Sp. 872.

¹² Ebd., Sp. 871.

¹³ Hudson: „Passacaglia“, S. 269.

¹⁴ Von Troschke: „Passacaglia“, Sp. 1441.

¹⁵ Alle drei Chaconnen befinden sich in Manuskripten in I-MOe (zwei in Mus.F.280 und eine in Mus.E.282).

¹⁶ Georg Reichert: Art. „Chaconne“, in: *MGG* 1, Bd. 2, Sp. 1009.

¹⁷ Ebda.

¹⁸ Michael von Troschke: Art. „Chaconne“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 2, Sp. 554.

¹⁹ Reichert: „Chaconne“, Sp. 1009.

stellt. Eine entsprechend „größere Basskonstanz“²⁰ der französischen Passacaglia kann im Rahmen dieser Studie aufgrund nicht in ausreichender Zahl vorliegender Werke (nur zwei) weder bestätigt noch widerlegt werden. Alexander Silbiger²¹ bringt außerdem immerhin kurz den (gewöhnlich) beiden ostinaten Formen eigenen Aufbau in eine willkürliche Anzahl von kurzen, meist zwei, vier, acht oder sechzehn Takte umfassenden Einheiten zur Sprache, die ohne Unterbrechung mit einer Kadenz in die jeweils folgende übergehen. Allerdings bleibt unerwähnt, dass auch zwölftaktige sowie hin und wieder Modelle in ungeraden Taktzahlen zu beobachten sind.²² Weitere Aspekte liefern einerseits Herbert Schneiders Studie zu ostinaten Formen im Operschaffen Jean-Baptiste Lullys,²³ die u. a. das auch bei der vorliegenden Werkzusammenstellung feststellbare verhältnismäßig seltene Vorkommen von Passacaglien in Frankreich aufzeigt,²⁴ andererseits zum Teil bei H. Pimmer nicht berücksichtigte, für die vorliegende Arbeit jedoch von Interesse erscheinende Abhandlungen, die sich insbesondere mit Chaconne und Passacaglia für Tasteninstrumente befassen.

William Henry Bates²⁵ legte neben einer Übersicht zu Entstehung und Entwicklung der beiden Ostinatoformen sowie zu nationalen Eigenheiten der Gattung eine stark auf die harmonisch-melodische Bassmodellgestaltung und grobe Gliederung der ausschließlich aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Werke fokussierte Untersuchung vor. Herausgearbeitet werden dabei aber vor allem für Chaconne und Passacaglia besonders prägende bzw. neutrale Bassmodelle, die in beiden Ostinatoformen Verwendung fanden. In seine Analyse miteinbezogen wurden 83 der insgesamt 92 zusammengetragenen Stücke für Cembalo bzw. Tasteninstrumente aus dem Zeitraum zwischen etwa 1660 und 1730. Auch weist Bates auf die zwar theoretisch bezeichnete, in der Praxis jedoch kaum sichtbar gewordene Unterscheidung von Chaconne und Passacaglia hin. Am ehesten konnte er eine diesbezügliche Differenzierung lediglich an der Tempoauffassung im 17. Jahrhundert festmachen, stehen doch die Passacaglien seiner Werkzusammenstellung überwiegend im langsamen 3er-Takt und in Moll. Im 18. Jahrhundert scheinen nur noch mitteldeutsche Passacaglien eher in Moll gehalten gewesen zu sein. Bates bezog auch zwei weitere, mir

²⁰ Von Fischer: „Passacaglia“, Sp. 873.

²¹ Silbiger: „Chaconne“, S. 410.

²² Vgl. dazu die Chaconnen aus den *Sonatae* (1681) von H. I. F. Biber und aus J. J. Vilsmayrs *Artificiosus Concentus* (1715) mit zwölftaktigen Bassmodellen sowie etwa jene von G. J. Keller (neuntaktig) und aus Louis Heudellines 2. Suite (dreitaktig).

²³ Herbert Schneider: „Chaconne und Passacaille bei Lully“, in: *Studi corelliani* IV, Fusignano 1986.

²⁴ Im Operschaffen J.-B. Lullys finden sich nur fünf Passacaglien neben 18 Chaconnen.

²⁵ William Henry Bates: *The passacaglia and ciaccona in german keyboard music of the baroque period*, Indiana, 1978.

nicht zugängliche Abschlussarbeiten aus den USA mit ein, die sich speziell mit Chaconne und Passacaglia in der französischen Cembaloliteratur auseinandersetzen.²⁶

Die umfangreichste Arbeit Richard Hudsons,²⁷ die sowohl Chaconne als auch Passacaglia einen gesamten Band widmet und insbesondere eher schwer zugängliche Quellen verschiedenster Länder und Besetzungen miteinbezieht, zeigt bei Chaconne und Passacaglia sich herauskristallisierende Basslinien auf und setzt diese auch anhand ausgewählter Beispiele in Beziehung zur Oberstimmengestaltung.

Eine Arbeit von Christian Winkler²⁸, die 38 Werke (26 Chaconnen und 12 Passacaglien) für Tasteninstrumente aus dem deutschsprachigen Raum mit einbezieht, stimmt im Wesentlichen mit Bates' Erkenntnissen überein und liefert zusätzlich hilfreiche Hinweise zur Analysemethodik, indem die Stücke in ihre einzelnen Komponenten aufgelöst untersucht und in umfangreichen Tabellen und Schemata dargestellt werden. Er weist dabei auf die im Rahmen der Analysen auftretende Problematik hin, ob bei der Kategorisierung streng ostinater Werke die Anzahl der Takte des Bassmodells oder aber die Oberstimmengestaltung maßgeblich sein sollte, die häufig nicht mit den Gliederungsphänomenen der Basslinie konform verläuft (z. B. wiederholt sich ein viertaktiges Bassmodell, während die Oberstimme eine achttaktige Phrase aufweist).

Neben den genannten Studien liegen auch verschiedene Einzelbetrachtungen von Solowerken für Violine vor, wobei hier insbesondere sehr populäre Werke wie die Chaconne von Johann Sebastian Bach aus der d-Moll-Partita, BWV 1004, sowie mehrere Chaconnen und Passacaglien H. I. F. Bibers Berücksichtigung fanden.²⁹

Wie eingangs erwähnt, verdeutlichen sämtliche genannten Abhandlungen, dass ostinate Formen in Zusammenhang mit Solo-Violinliteratur bisher kaum erforscht wurden. Jedoch beweist allein schon die nicht unbeträchtliche Anzahl der im Rahmen dieser Studie ermit-

²⁶ A. S. Haas: *The Chaconne and Passacaille in French Baroque Harpsichord Music*. M. A. thesis University of California, Los Angeles 1974. / B. L. Taylor: *The Seventeenth-Century French Keyboard Chaconne and Passacaille*, Florida 1974.

²⁷ Richard Hudson: *The Folia, the Saraband, the Passacaglia and the Chaconne. The historical evolution of four forms that originated in music for the five course spanish guitar*, Vol. I–IV (Musicological studies & documents 35), Neuhausen / Stuttgart 1982.

²⁸ Christian Winkler: *Die Chaconne und Passacaglia für Tasteninstrumente im deutschsprachigen Raum zwischen 1650 und 1700*. Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 1979.

²⁹ Vgl. dazu das Literaturverzeichnis.

telten Chaconnen und Passacaglien – der „Werkekatalog“³⁰ umfasst 82 nahezu ausschließlich aus den Regionen Deutschland/Österreich, Frankreich und Italien stammende Chaconnen und Passacaglien, 38 aus dem 17. und 43 aus dem 18. Jahrhundert inklusive zehn Stücken senza Basso mit einer (partiell) mehrstimmigen Anlage –, dass eine systematische Untersuchung ostinater Formen sehr wohl auch im Bereich Violinmusik lohnenswert erscheint.

1.1 Zur vorliegenden Arbeit

Im Mittelpunkt der vorliegenden Studie steht die Darstellung nationaler Eigenheiten von Chaconne und Passacaglia für Violine solo mit Schwerpunkt auf der Herausarbeitung der formal unterschiedlichen Anlage. Dabei werden beide ostinaten Formen gemeinsam als eine Gattung begriffen.³¹ Nationale Unterschiede bzw. Besonderheiten sollen auch anhand verschiedener Merkmale der inneren Gliederung aufgezeigt werden, die übergeordnete Aspekte wie etwa die französische Dreiteiligkeit sowie Prinzipien des französischen und italienischen Ostinatos³² umfasst. Ausführlich wird auch auf die Skordatur-Technik eingegangen und außerdem immer wieder auch ein Blick auf signifikante Unterschiede jeglicher Art hinsichtlich der Entstehungszeit der Stücke (17. oder 18. Jahrhundert) geworfen. In diesem Kontext ist auch das Eingehen auf die Entwicklung der Violinmusik in Beziehung zu den hier vorliegenden Werken zu verstehen. Eine gesonderte Betrachtung der Werke senza Basso ist nicht angestrebt, da diese mit insgesamt nur zehn Stücken einen sehr kleinen, nicht repräsentativen Anteil aller vorliegenden Stücke ausmachen und, außer den Stücken von J. S. Bach und H. I. F. Biber, auch nur in Form sehr kurzer, eher wenig spektakulärer Beispiele vorliegen.³³

³⁰ Dabei handelt es sich um die Auflistung aller im Rahmen dieser Studie zusammengetragenen Stücke, s. Anh. I, S. 287 ff.

³¹ Aus Gründen der Übersichtlichkeit sind Chaconnen und Passacaglien jedoch häufig in getrennten Tabellen aufgeführt und die dazugehörigen Ergebnisse somit auch getrennt voneinander zusammengefasst. Etwaige signifikante Ergebnisse hinsichtlich der Verschiedenartigkeit von Chaconne und Passacaglia werden in die jeweiligen Kapitel mit eingeflochten.

³² Die Definitionen zu diesen Begriffen werden in den entsprechenden Kapiteln geliefert.

³³ Eine Ausnahme bilden die beiden Stücke von J. J. Vilsmayr, die in den Kapiteln 7.3.3.2, S. 261 f. und 7.3.3.3, S. 263 ff. mit ausführlichen Analysen bedacht sind.

Chaconne und Passacaglia für Violine solo entsprechen hinsichtlich ihrer spieltechnischen Komplexität und der in ihnen verwendeten Verzierungen und anderen allgemein auf die Soloviolinliteratur zu beziehenden Merkmalen gänzlich dem Stand ihrer Entstehungszeit.

Die formale Anlage – und damit einhergehend auch die innere Struktur der Werke – unterscheidet sich in Frankreich wesentlich von jener in Italien und Deutschland-Österreich, die mehr Gemeinsamkeiten aufweisen sollten. Jedoch werden auch wechselseitige Einflüsse manifest, mitunter auch mit den Wirkungskreisen einzelner Komponisten zusammenhängend, wobei, bedingt durch die Jahrzehnte später einsetzende Entwicklung der solistischen Violinmusik in Frankreich, französische Elemente generell auch erst in Ostinatowerken des 18. Jahrhunderts bemerkbar werden. Ostinat Solo-Stücke französischer Provenienz sind dementsprechend erst mit Beginn des 18. Jahrhunderts zu finden und somit als ausschließlicher Beitrag zu diesem Jahrhundert zu werten.

Bei diesen ist unabhängig vom technischen Schwierigkeitsgrad ein überwiegend tänzerisch-melodischer Charakter vorherrschend, im Gegensatz zu deutsch-österreichischen und italienischen Beispielen. Diese scheinen überwiegend doppelgriffig und/oder virtuos, u. a. auch mit Passagenspiel versehen, geprägt zu sein.

Reihenvariationen nach italienischem Muster sollten – ob das gesamte Stück oder lediglich Teile daraus betreffend – vorzugsweise in Deutschland/Österreich und Italien und nicht bei französischen Werken zu finden sein. Hier müssen andersartige Prinzipien der Binnengliederung bzw. Variationsarten vorherrschen.

Das Tetrachordmodell (in Dur und Moll) findet nationenübergreifend sowohl streng ostinat als auch weniger markant Verwendung. Daneben existieren aber auch zahlreiche andere, weitgehend weniger populäre offene (auf der V. Stufe endende) und geschlossene (zur I. Stufe zurückkehrende) Bassmodelle verschiedenen Umfangs, die dementsprechende Couplets und damit eine unterschiedliche Binnengliederung bewirken.³⁴

³⁴ Die Bassmodelle sind im Rahmen dieser Studie nicht systematisch berücksichtigt. Der Tabelle zum Kapitel 5 (Anh. VI, S. 344 f.) ist jedoch zu entnehmen, wo Tetrachord und Pentachord (die fünfschrittige Umkehrung des Tetrachords) vorkommen. Auf einzelne Modelle wird nur im Rahmen der Analysen oder der Betrachtung anderer relevanter Merkmale näher eingegangen.

Chaconne und Passacaglia treten signifikant häufig als Abschluss von Sonaten und Suiten auf und weisen dabei einen besonders großen Umfang auf, unabhängig von der jeweiligen Entstehungsregion. Dies kann auch mit bestimmten formalen Komponenten korrelieren.

Das violinspezifische technische Mittel der Skordatur kommt insbesondere in Stücken aus dem 17. Jahrhundert des deutsch-österreichischen Bereichs und in italienischen Werken zur Verwendung.

Insbesondere unter dem Gesichtspunkt spezieller nationaler Merkmale sollen unter Verwendung von werkimmanenten und vergleichenden Analysen sowie statistischen Mitteln – dargestellt in Tabellen – Erkenntnisse zur formalen Anlage und zu Aspekten der Binnengliederung, zu diversen möglichen Unterschieden im 17. und 18. Jahrhundert sowie zur Skordaturanwendung bei Chaconne und Passacaglia für Violine solo gewonnen werden.

Zu Beginn dieser Studie werden jedoch zunächst Definitionen zu den Begriffen Ostinato, Chaconne und Passacaglia (unter Einbeziehung zeitgenössischer Theorien) sowie ein Überblick über Herkunft und die (national unterschiedliche) Entwicklung der beiden Ostinato-/Tanzformen gegeben. Es folgt ein Abriss der allgemeinen Entwicklung der Violintechnik im 17. und 18. Jahrhundert, um die vorliegenden ostinaten Werke unter Aspekten wie Verzierungen, Tempi, Bogentechnik, Lagen- und Doppelgriffspiel in diesen Gesamtzusammenhang einordnen zu können, wobei ebenso länderspezifische Unterschiede thematisiert werden.

Anschließend werden anhand des „Werkekatalogs“ Merkmale wie die Stellung innerhalb der Sonate/Suite, Tonart, Vortragsbezeichnungen, Takt- und Tempoangaben, Auf- oder Volltaktigkeit beleuchtet sowie Fragen zur Besetzung der Werke für Violine solo geklärt. Da die Skordatur ein bedeutendes Charakteristikum der Violinmusik im Allgemeinen und insbesondere im Zeitraum der Entstehung der vorliegenden Werke darstellte und dadurch auch Chaconne und Passacaglia prägte, werden die diesbezüglich relevanten Werksammlungen bzw. Stücke mit einem ausführlichen Kapitel bedacht.

Schwerpunktmäßig betrachtet werden die verschiedenen Typen der formalen Anlage von Chaconne und Passacaglia, wobei zunächst auf das gesamte Stück zutreffende Formen, dann übergeordnete Formmerkmale sowie Elemente der Binnengliederung thematisiert werden. Zu unterscheiden sind hier Bauweisen nach streng italienisch oder französisch

ostinater Art, ein quasiostinater Aufbau (durchgehend, meist viertaktige Perioden ohne strengen harmonisch-melodischen Ostinato), Rondeau- bzw. Sonderformen oder freiere Gestaltungsweisen. Einzelne, formal besonders herausstechende Beispiele sind mit ausführlichen Besprechungen bedacht.

Struktur wird außerdem durch Takt- oder Tempowechsel, durch die Dreiteiligkeit nach französischer Tradition und allen damit zusammenhängenden Auffälligkeiten, durch Solo-Ostinato-Einschübe und Wiederaufnahmen von themenähnlichen Gebilden am Schluss oder innerhalb des Stückes sowie durch bestimmte Arten der Gruppierung bzw. Paarbildung von Variationen bzw. Couplets bei streng ostinat gestalteten Stücken erzeugt. Im Zusammenhang mit diesen Gliederungsmerkmalen, die übergeordnete Formungsprinzipien bzw. Komponenten der Binnengliederung darstellen, wird auch auf die Möglichkeiten der Abschlussgestaltung und auf den Umfang der Stücke, je nach Position innerhalb der Sonate/Suite, eingegangen.

2. Chaconne, Passacaglia und Ostinato. Begriffe, Definitionen, Herkunft, Entwicklung

2.1 Begriffe und Definitionen

„Die Variation ist eine Grundkraft der Musik [...]. Ihre tiefste Wurzel liegt in der Improvisation. Aus beiden, Improvisation wie Variation, leben die ostinaten Reihenvariationen Chaconne und Passacaglia“³⁵, die J. Mattheson aufgrund ihres (oft) enormen Umfangs als „die grösste[n] unter den Tantz-Melodien“³⁶ bezeichnete.³⁷ Eine allgemeinere, nicht in die Tiefen der tatsächlich existenten Vielgestaltigkeit vordringende heutige Definition könnte diese beiden Ostinatoformen als im 3er-Takt stehende, Perioden von vier oder acht Takten aufweisende Variationsreihen über einem ostinaten Bass beschreiben, die „abtaktig mit der Tonika beginnen und mit der Dominante als Auftakt zur nächsten Gruppe enden.“³⁸

Chaconne ist die französische Bezeichnung dieses Tanzes; daneben existieren der spanische Begriff Chacona (bis zum Ende des 16. Jahrhunderts Chacota)³⁹ oder die englischen Chacony, Chacone oder Chacon,⁴⁰ am häufigsten aber begegnet man den italienischen Bezeichnungen Ciaccona oder Ciacona, auch die Schreibweisen Ciaconna und Ciacconna kommen vor. Als Diminutivform für Ciacona wird (sehr selten) Ciaconetta gebraucht. Häufig liest man auch Abarten meist der italienischen Bezeichnungen wie „Chicona“,⁴¹ „Chiacona“,⁴² „Giaccona“⁴³ oder „Ciacogna“.⁴⁴ Eher selten findet sich der Begriff „Ciac-

³⁵ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 59.

³⁶ Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, II. Theil, Cap. 13, §133, S. 345.

³⁷ Chaconnen in J.-B. Lullys Opern z. B. in *Roland* können eine Aufführungsdauer von ca. 20 Minuten aufweisen.

³⁸ Gerhard Walterskirchen: „Chaconne und Passacaglia in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: J. Sehnal (Hrsg.): *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovsky*. Referate des Symposiums Kremsier 1993, Brünn 1994, S. 139.

³⁹ Michael von Troschke: Art. „Chaconne – Passacaglia“, in: A. Riethmüller (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 1, Stuttgart 1993, S. 1.

⁴⁰ Selma Jeanne Cohen (Hrsg.): Art. „Chaconne and Passacaille“, in: *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 2, Oxford / New York 1998, S. 97.

⁴¹ Gregorio Lambranzi: *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*. Teil I und II, Nürnberg 1716. Reprint, Leipzig 1975, Nr. 31.

⁴² A. Bertali: Manuskript „Chiacona“ A 883 (Kremsier).

⁴³ Dritter und vorletzter Satz der VI. Sonate aus J. P. Kriegers *XII Sonate a doi* [!], violino e viola da gamba. *Opera seconda*, Nürnberg 1693.

⁴⁴ P. van Wichel: *Fasciculus dulcedinis* für 1–5 Instrumente op. 1 posthum, Antwerpen 1678 (7 Sonaten für Vl. und Bc. und 10 Sonaten und *La Ciacogna* für 2–5 Streicher und Bc.).

cone“,⁴⁵ der offenbar eine Pluralform darstellt und damit Variationen über einem unveränderten Ostinato benennt. Im deutschen Sprachraum hat sich der französische Begriff Chaconne etabliert.

Die Bezeichnungen für die Passacaglia weisen im Gegensatz zu jenen für die Chaconne sowohl maskuline als auch feminine sowie Plural bildende Formen auf: italienisch nennt sie sich Passacaglia oder „Passagaglia“⁴⁶ (fem.) und Pas(s)acaglio, „Passacallo“,⁴⁷ Passagaglio oder Passagallo (mask.) oder Passacagli(e) (Pl.), französisch Passacaille oder Passe-caille; in Spanien, dem Land ihres Ursprungs, nennt man sie Pas(s)acalle, was die Herkunft des Begriffes aus den Ableitungen der Wörter pasar = vorbeigehen/(durch-)gehen und calle = Straße erhält.⁴⁸ In früher Zeit wird in Spanien in diesem Kontext synonym auch noch der Begriff Paseo (Promenade, eine Straße entlang gehen) gebraucht.

Ähnlich der Chaconne stellen auch sämtliche nationalen Bezeichnungen für die Passacaglia klangliche Abwandlungen des spanischen passacalle dar. Auch hier findet man begriffliche Abarten wie z. B. „Passagli“⁴⁹. Im deutschsprachigen Raum hat sich seit dem 18. Jahrhundert die italienische Bezeichnung Passacaglia durchgesetzt.

Zu dem den beiden im Rahmen dieser Arbeit thematisierten, sich sehr ähnelnden ostinaten Formen Chaconne und Passacaglia übergeordneten Begriff Ostinato gibt Johann Gottfried Walther in seinem Lexikon nur eine kurze Erklärung,⁵⁰ indem er den Begriffen „ostinato“ (ital.) bzw. „obstiné“ (frz.) das deutsche „hartnäckig“ gleichsetzt, dass man „dasjenige, so man einmahl angefangen hat, beständig fortsetzen, und nicht davon ablassen [solle]“. Man sage dazu auch Contrapunto ostinato. Den Ursprung aller Ausdrücke stellt der lateinische Begriff obstinatus = hartnäckig, beharrlich⁵¹ dar. Äquivalente Bezeichnungen waren in England Ground, in Spanien Passo forcado. Lothar Walther stellt treffend das Hauptcharakteristikum ostinater Erscheinungen des 17. und 18. Jahrhunderts als „einen Kadenz- oder Halbkadenzvorgang in periodischer Reihung bzw. Verzahnung [dar], über den (kon-

⁴⁵ Siehe z. B. die „Ciaccone“ von G. H. Albicastro.

⁴⁶ Siehe z. B. jene in H. I. F. Bibers *Mysteriensonaten*.

⁴⁷ Siehe z. B. jene von B. G. Laurenti.

⁴⁸ Es ist anzunehmen, dass die so bezeichneten Musikstücke als instrumentales Ritornell zu einem Gesang auf der Straße, im Gehen, aufgeführt wurden, wodurch später eine Beziehung zu dem deutschen Begriff Gassenhauer gesehen wurde. Vgl. Von Troschke: „Passacaglia“, Sp. 1439.

⁴⁹ Siehe das anonyme Stück im „Werkekatalog“ (Dübensammlung).

⁵⁰ Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Studienausgabe, Kassel u. a. 2001, S. 412/13, Sp. 455.

⁵¹ Michael von Troschke: Art. „Ostinato“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 7, Sp. 1235.

trapunktisch) Variationen gesetzt werden“,⁵² wobei die strengste Form davon in einer unablässig sich wiederholenden Bassformel zu mindestens einer variierenden Oberstimme bestehe. Das Wesen ostinat konstruierter Stücke zeichnet sich also gleichermaßen durch eine starr-gleichbleibende, sich gar nicht oder wenig verändernde als auch durch eine Variationskomponente aus. Die Anlagen zur Basso-ostinato-Technik sieht Wilhelm Fischer bereits in den Pedes der Ars antiqua und ihre ersten Ausprägungen als reine Instrumentalmusik in den als Grounds bezeichneten Ostinatovariationen der Virginalisten sowie in der frühen italienischen Instrumentalmonodie, vor allem bei Salomone Rossi.⁵³

In Abgrenzung zu einer Variationenfolge über einem bleibenden Bass stellt sich der Ostinatobass als eine „Repetition innerhalb der Form“⁵⁴ dar, während der Variationenbass ein Gebilde ist, durch dessen Repetition die geschlossene Form wiederholt wird; das bedeutet, dass die Variationsform über einem bleibenden Bass in ihrer Anlage schon eine geschlossene Form bildet, während das Ostinatomodell ein konstruktives Element darstellt, das formal betrachtet jedoch nur als „unselbständiger, daher beliebig oft wiederkehrender Teil“⁵⁵ anzusehen ist. Auch Joseph Müller-Blattau stellt eine Abgrenzung zwischen Variationen über einem Ostinato und eigentlichen Variationen heraus, indem er betont, dass eben „das gleiche urbildliche Thema immer wieder unverändert weiterkreis[e und der] Urgrund [...] unwandelbar [sei, sich das Variieren also hauptsächlich in den] kontrapunktierenden Oberstimmen [abspiele].“⁵⁶

Aus besagten Eigenschaften resultiert auch die relative Kürze von Ostinato-Bässen, am schönsten zu veranschaulichen an der kürzesten, prägnantesten und äußerst beliebten Bassformel des absteigenden, die Halbkadenz bildenden Tetrachords, die auch als „Chaconnen-Bass“⁵⁷ bezeichnet wird, obwohl sie gleichermaßen und in allen vertretenen Ländern sowohl in Chaconnen als auch in Passacaglien verwendet wurde und ursprünglich sogar ein Passacaglia-Modell darstellte (in Moll).⁵⁸ Das Tetrachord⁵⁹ wurde derart häufig verwendet,

⁵² Lothar Walther: *Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arien-Formen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1940, S. 5.

⁵³ Wilhelm Fischer: „Instrumentalmusik von 1600–1750“, in: G. Adler (Hrsg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt am Main 1924, S. 512.

⁵⁴ Walther: *Die Ostinato-Technik*, S. 5.

⁵⁵ Ebd., *Vorbemerkung*.

⁵⁶ Joseph Müller-Blattau: *Gestaltung. Umgestaltung. Studien zur Geschichte der musikalischen Variation*, Stuttgart 1950, S. 8.

⁵⁷ Ernst Apfel: „Rhythmisch-metrische und andere Beobachtungen an Ostinatobässen“, in: *AfMw* 33 (1976), S. 55.

⁵⁸ Von Troschke: „Passacaglia“, Sp. 1444.

dass es als einziges Bassmodell auch von Beginn eines Stückes an – ob in Dur oder Moll – bereits variiert eingesetzt werden konnte, da es dennoch stets als Ostinato erkennbar war, wie Laure Schnapper treffend formuliert: „The descending minor tetrachord is the only formula to have become so stereotyped that it can be presented from the outset in a varied form (the reference model in this case being implicit).“⁶⁰

Nach Michael von Troschke sind die äußere Form eines Werkes betreffend zumindest zwei Ostinatoarten zu unterscheiden; zum einen nennt er einen für das gesamte Stück konstitutiven Ostinato, zum anderen einen Binnenostinato, bei dem sich ein „Strukturelement innerhalb eines Abschnittes des Satzganzen“ wiederholt, wie auch schön an einigen der hier zusammengetragenen Violinstücke zu beobachten ist. Darüber hinaus bezeichnet er drei Erscheinungsarten von Ostinati: einen Tonschritt-Ostinato, einen sich durch die stetige Wiederholung von Klangfolgen auszeichnenden harmonischen Ostinato sowie einen rhythmischen Ostinato.⁶¹ Außerdem sei die „Repetition von Figuren, deren Tonfolgen bei verändertem Rhythmus gleich bleiben ebenso wie die Wiederkehr gleicher Rhythmen, deren tonartliche Substanz der Veränderung unterliegt, als Ostinatovorgang“⁶² zu bezeichnen. Diesem Schema wäre noch hinzuzufügen, dass vielfach auch sehr streng behandelte Ostinati vorliegen, bei denen alle drei genannten Komponenten gemeinsam vorliegen und nicht oder nur geringfügigen Veränderungen unterworfen sind. Die wohl auch unter dem Begriff Tonschritt-Ostinato gemeinte Beständigkeit der melodischen Gestalt des Ostinatos kann auch auf andere Modelle übertragen werden, in denen nicht nur Tonschritte wie etwa beim Tetrachordmodell, sondern auch andere melodische Konstruktionen erscheinen.

Bezüglich der Herkunft des Begriffes Chaconne bzw. Ciacona/Ciaconna erklärt J. G. Walther,⁶³ ganz im Gegensatz zu Friedrich Erhard Niedt,⁶⁴ dass sich das Wort weder vom ital. *ciaccare* oder *ciaccherare* (= übel mit einem umgehen, zerschmettern, zerscheitern), noch von *cieco* (= blind) ableite; es handele sich vielmehr um ein „mohrisches“ Wort, das

⁵⁹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 156 sieht die auffällige Präferenz des Tetrachords in der barocken Zahlensymbolik verankert (vier Elemente, Welt etc.): Es besteht aus vier Einzeltönen und der Umfang beträgt eine Quarte; an Kürze und schematischer Einfachheit war es außerdem dem Hexachord ebenbürtig [dieses hier stets in aufsteigender Richtung]. Beide waren allgegenwärtig und dank ihrer Einprägsamkeit eigneten sie sich hervorragend zum Variieren: Die beiden Modelle wurden augmentiert, diminuiert, chromatisiert, transponiert etc. und waren trotzdem stets leicht durchzuhören.

⁶⁰ Laure Schnapper: Art. „Ostinato“, in: *New Grove* 2, Bd. 18, S. 783.

⁶¹ Von Troschke: „Ostinato“, Sp. 1236.

⁶² Ebda.

⁶³ Walther: *Musicalisches Lexicon*, S. 152, Sp. 164.

⁶⁴ Friedrich Erhard Niedt: *Musicalische Handleitung*. Zweiter Theil, Hamburg 1717, §13, S. 96.

einen Tanz bezeichne, der aus Afrika über Spanien in andere europäische Länder gekommen sei. Zu bedenken gab er außerdem, dass der Name möglicherweise von den in Spanien ansässig gewesenen Sarazenen, so z. B. von Persern, bei denen „Schach“ König bedeutete, entlehnt worden sein könnte, in dem Sinne, dass es sich um einen königlichen, „vortrefflichen“ Tanz handle. Letzteres erscheint mir durchaus vorstellbar,⁶⁵ wenn man die häufige Stellung der Chacconen am Schluss des Werkes und ihren Umfang bedenkt, womit sie eine Sonderstellung innerhalb des Stückes erhalten, vielfach also den krönenden Abschluss bilden. Weitere, nicht nachzuweisende Begriffserklärungen suchte man bei den Chaco-Indianern Argentinien oder in einer verbalen Imitation bzw. Lautmalerei der Castagnetten.⁶⁶ Die von J. Mattheson favorisierte Erklärung als Ableitung von dem spanischen Nachnamen Chacón, den auch der Admiral der spanischen Flotte in Amerika im Jahre 1721 getragen habe⁶⁷ und in Spanien zwischen dem 12. und 17. Jahrhundert ein verbreiteter Künstlername⁶⁸ gewesen sein soll, erscheint mir eher unwahrscheinlich.

J. G. Walthers Eintrag zur Passacaglia unter den schon die sprachlichen Differenzen erklärenden Stichworten Passacaglio oder Passagaglio und Passacaille fällt deutlich kürzer aus als der zur Chaconne, indem er nur feststellt, es handle sich dabei eigentlich um eine Chaconne. Diese kurze Abhandlung mag vielleicht damit zusammenhängen, dass die Passacaglia nicht die Popularität oder Beliebtheit der Chaconne erreichte,⁶⁹ was sich sogar an der Verteilung der Bezeichnungen der ostinaten Formen im Werkekorpus dieser Arbeit ablesen lässt. Zur Unterscheidung führt er lediglich an, dass die Passacaglia normalerweise langsamer sei, eine „mattherzigere“, d. h. zärtlichere Melodie pflege, was auch deren Lebhaftigkeit abschwäche; deshalb stehe sie auch meistens in Moll;⁷⁰ dem pflichtet auch noch Jean-Jacques Rousseau 1768⁷¹ und Charles Compan⁷² bei. Bei der Chaconne, so ergänzt J. G. Walther noch, bestehe das „Bass-Subjectum oder Thema gemeiniglich aus vier Tacten

⁶⁵ Voraussetzung dafür wäre allerdings, dass die Wortetymologie allgemein bekannt gewesen ist.

⁶⁶ Cohen: „*Chaconne and Passacaille*“, S. 97.

⁶⁷ Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, II. Theil, Cap. 13, §133, S. 345.

⁶⁸ Thomas Walker: „Ciaccona and Passacaglia. Remarks on Their Origin and Early History“, in: *JAMS* XXI (1968), S. 305.

⁶⁹ Zu sehen ist dies auch daran, dass flächendeckend die ausführlichen Lexikonartikel stets unter dem Stichwort Chaconne/Ciaccona stehen und in jenen zur Passacaglia oft lediglich nur ein Verweis auf den Chaconne-Artikel erscheint.

⁷⁰ Walther: *Musicalisches Lexicon*, S. 420/21, Sp. 465.

⁷¹ Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768. Reprint, Hildesheim / New York 1969, S. 366.

⁷² Charles Compan: *Dictionnaire de Danse*, Paris 1787, S. 287. In diesem Band findet man außerdem eine detaillierte Beschreibung zur Schrittfolge der Chaconne. Vgl. S. 47–48.

[und dürfe] diminuiret und verändert, allein den Tacten nach nicht verlängert werden“⁷³, womit die allzu große Strenge bereits ein wenig gelockert erscheint.

Weitere zeitgenössische Definitionen, die eher von der italienischen (insbesondere durch Girolamo Frescobaldi geprägten) Ostinatotechnik ausgehen und sich weniger an der französischen Opern- und Ballett-Chaconne Lully'scher Prägung orientieren, finden sich z. B. in Sébastien de Brossards *Dictionaire* [!]. Die Chaconne beschreibt er folgendermaßen:

Ciacona, veut dire Chaconne. C'est un chant composé sur une Basse obligée de quatre mesures, pour l'ordinaire en triple de noires, & qui se repette autant de fois que la Chaconne a des Couplets ou des variations, c'est à dire, de chants différents composez sur les Nottes de cette Basse. On passe souvent dans ces sortes de pièces du Mode majeur au Mode mineur [...]⁷⁴.

Die mit J. G. Walthers Erläuterungen übereinstimmende Definition S. de Brossards zur Passacaglia lautet:

Passacaglio, veut dire Passacaille, c'est proprement une Chaconne voyez, Ciacona. Toute la différence c'est que le mouvement en est ordinairement plus grave que celui de la Chaconne, le Chant plus tendre & les expressions moins vives, c'est pour cela que les Passacailles sont presque toujours travaillées sur des Modes mineurs [...]⁷⁵.

In F. E. Niedts *Handleitung* erscheinen noch zwei weitere, die Schriften anderer Theoretiker ergänzende Gesichtspunkte: Die Chaconne sei „ein Stücke, welches meistens im ungeraden, selten aber im geraden Tact gesetzt wird/wobey der Baß nur etwan 4/5/6/ oder 8 Masuren hat/welche allezeit wiederholet werden: da unterdessen die Ober = Stimmen Variationes darüber machen“⁷⁶. Die Passacaglia dagegen werde „bey etlichen auf Ciacconen-Art tractirt“⁷⁷. Die Erwähnung von Ostinatoformen in ungeraden Takten findet sich außerdem bei J.-J. Rousseau; das Phänomen mag aber äußerst selten aufgetreten sein, was sich auch bei den hier vorliegenden Beispielen zeigt, unter denen, inklusive kürzeren Abschnitten innerhalb des Stückes, äußerst wenige im geraden Takt vorliegen (4/4 bei J. E. Kindermann und zwei Beispiele mit zusammengesetzten Taktarten, hier 6/8-Takt bei H. I. F. Bibers Passacaglia aus den *Rosenkranzsonaten* sowie im ersten Abschnitt von M. Kelz' Chaconne). Die bei den Theoretikern genannte Taktanzahl für Ostinati bzw. Couplets, die meist gerade Zahlen wie 4, 6 oder 8 Takte und seltener durchaus auch ungerade (3 oder 5)

⁷³ Walther: *Musicalisches Lexicon*, S. 152, Sp. 164.

⁷⁴ Sébastien de Brossard: *Dictionaire* [!] *de Musique*, Paris 1703. Reprint, Amsterdam 1964, S. 3.

⁷⁵ Ebd., S. 20.

⁷⁶ Niedt: *Handleitung*, Theil II, §13, S. 96.

⁷⁷ Ebd., §26, S. 100.

umfassen, trifft auch auf die vorliegenden Stücke zu. Hier kommen jedoch auch 12- und eben 3-Takter vor, die auch bei J. E. Niedt keine Erwähnung finden.

Chaconne und Passacaglia erscheinen demzufolge überwiegend im 3er-Takt, wobei die Chaconne nach italienischem Vorbild eher in Dur, die Passacaglia häufiger in Moll steht. Thomas Walker jedoch sieht die bei der Passacaglia erwähnten „zärtlicheren Melodien“ und den weniger lebhaften Ausdruck eher als Übernahmen aus der französischen Orchester-Tradition als aus der italienischen Kammermusiktradition an.⁷⁸ Das *Neu = Eröffnete Orchestre* J. Matthesons, zehn Jahre nach S. de Brossards *Dictionaire* [!] erschienen, fügt in seiner ausführlichen Definition der beiden Formen noch weitere Aspekte hinzu:

Ciacona oder Chaconne ist eine Instrumental, oder Vocal, auch wohl von beyden zusammen gesetzte Pièce, welche einen obligaten Bass, und gemeiniglich ein Subjectum von 4 Tacten im Tripel hat / der so oft wiederholet wird / als die Chaconne Couplets oder Variationes darüber moduliren / (i. e. auf unterschiedene Art immer eine neue Melodie / zu eben demselben unveränderlichen Themate im Basse machen) soll. Man ändert in Chacennen oft den Modum, so dass man aus moll, dur, das ist / da die Pièce sonst Tertiam minorem gehabt / Tertiam majorem, macht / & vice versa; anbey vergönnet man in Ansehung des gezwungenen Basses viele Sachen / die sonst eine reguliere Composition nicht hingehen lassen würde. Aller Unterschied / der zwischen einer Ciacona und Passacaglio oder Passacaille ist / bestehet darinn / dass diese mit grösserer Freiheit vom vorgesetzten Themate im Basse weichen darff / als jene / daneben eine gravitaetischere und delicatere Sing-Art / unmaßgeblich auch die Eigenschafft hat / dass man sie gern aus dem moll, hingegen die Chacennen mehrentheils aus dem so genanten modo duro, wo die Tertia major regieret / setzet [...].⁷⁹

Zudem ergänzt Mattheson, dass beide Formen auch zum Tanzen gebraucht werden; dass Chacennen „mehrtheils“ in Dur und die Passacaglia „gern“ in Moll stehe, kann man angesichts der vorliegenden Beispiele nur beipflichten. Im oben zitierten Passus werden auch verschiedene Anwendungsbereiche als Vokalstück oder getanzter Tanz sowie Mischungen davon angesprochen. Desweiteren ist hier m. E. von der in Frankreich üblichen Dreiteiligkeit, zumindest aber von einem umfangreichen Wechsel von Dur ins gleichnamige Moll (Varianttonart) und zurück die Rede. Über die „vielen Sachen“, die in regulären Kompositionen nicht üblich seien, kann man nur spekulieren. Wesentlich erscheint allerdings die bereits hier implizit vorhandene Kritik am „gezwungenen“ Bass, also an dem unveränderten Festhalten an dem Ostinato-Modell, was im später verfassten *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) und im *Capellmeister* (1739) dann explizit zur Sprache kommt. Die grö-

⁷⁸ Walker: „*Ciaccona and Passacaglia*“, S. 320.

⁷⁹ Johann Mattheson: *Das Neu = Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713. Reprint, Hildesheim u. a. 1993, II. Teil, Cap. IV, S. 184–85.

ßere Freiheit in der Bassmodell-Behandlung bei der Passacaglia findet hier bereits Erwähnung.

Großen Wert auf abwechslungsreiche Gestaltung, beispielsweise durch kontrastierende Couplets, legt auch J.-J. Rousseau; angesprochen wird bei ihm auch der Wechsel von Dur nach Moll, womit er m. E. kurzzeitig in verwandte Tonarten ausweichende Couplets und/oder aber die französische Dreiteiligkeit meint. Desweiteren geht Rousseau mehr als die anderen Theoretiker auf den Charakter der Chaconne ein und spricht auch in diesem Zusammenhang von kontrastierenden Abschnitten, die jedoch erstaunlicherweise immer das gleiche Tempo bzw. das gleiche Grundmetrum behalten sollen:

La beauté de la chaconne consiste à trouver des chants qui marquent bien le Mouvement & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du Majeur au Mineur, sans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, ou du tendre auch vif, sans presser ni ralentir jamais la Mesure.⁸⁰

In den zwei genannten späteren Traktaten Matthesons wird zum einen herausgestellt und im weiteren Verlauf kritisiert, dass die Chaconne weiterhin gesungen und getanzt werde „bisweilen zu gleicher Zeit, und wenn solche Lustbarkeit wol abgewechselt [würde, gäbe] sie schon ein ziemliches Vergnügen; doch allzeit mehr Ersättigung als Wolschmack“⁸¹, zum anderen werden die „vier Merckmahle“⁸², die Chaconne und Passacaglia unterscheiden, in quasi gleichem Wortlaut deutlich und klar verständlich dargestellt; neben dem gleichbleibenden Aspekt des Tongeschlechtes erläutert er,

daß die Chaconne langsamer und bedächtlicher einher gehet, als die Passecaille, nicht umgekehrt [...], daß die Passecaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne; sondern allein zum Tantzen, daher auch natürlicher Weise eine hurtigere Bewegung entsteht: und endlich, daß die Chaconne ein festes Baß-Thema führet, welches, ob man gleich, zur Veränderung, bisweilen aus Müdigkeit der Ohren, davon abgehet, doch bald wieder zum Vorschein kommt, und seinen Posten sattem behauptet; da sich hingegen die Passecaille [...] an kein eigentliches Subject bindet, und schier nichts anders von der Chaconne behält, als das bloss, doch um etwas beschleunigte Mouvement.⁸³

⁸⁰ Rousseau: *Dictionnaire*, S. 78.

⁸¹ Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, II. Theil, Cap. 13, §134, S. 345.

⁸² Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737. Reprint, Hildesheim u. a. 1990, Cap. 6, §93, S. 123.

⁸³ Ebda.

Mit der Empfehlung „welchen Umständen nach man billig der Passecaille den Vorzug gönnen sollte“ schließt der Paragraph im *Kern melodischer Wissenschaft*, wohingegen im *Capellmeister* eher ein Befehl durchscheint, in dem man „der Passecaille den Vorzug von der Chaconne zu geben Ursache hat“⁸⁴, da man ja wisse, „wie leicht die Ersättigung den Eckel und Abscheu gebietet, [und wer] diese Gemüths-Bewegungen bey manchem aufbringen wollte, dürffte nur ein Paar Chaconnen dazu bestellen, so wäre die Sache richtig.“⁸⁵ Diese Ablehnung gegenüber der Einförmigkeit hegten offenbar tatsächlich auch zahlreiche Komponisten, wenn man sich allein die Vielfältigkeit der hier vorliegenden Werke vergegenwärtigt. Das erwähnte nicht existierende „Subject“ bei der Passacaglia kann alleine aufgrund der in dieser Studie berücksichtigten Beispiele nicht bestätigt werden. Das fehlende „Subject“ sowie das schnellere Tempo der Passacaglia bezieht Mattheson selbst ja bereits explizit auf die nicht (mehr) gesungenen, sondern getanzten Beispiele; von einem generellen Phänomen (und vor allem nicht in Bezug auf die meisten hier vorliegenden Beispiele) kann aber keine Rede sein, wie auch, mit Ausnahme von Johann Joachim Quantz, die wichtigsten anderen zeitgenössischen Quellen zum Tempo beweisen.⁸⁶

Verschiedene französische Quellen beginnend mit Charles Massons *Nouveau Traité* (1694),⁸⁷ über Michel L’Affilards *Principes* von 1705 bishin zu Marie Dominique Joseph

⁸⁴ Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, II. Theil, Cap.13, §135, S. 345.

⁸⁵ Ebd., §134, S. 345.

⁸⁶ Eine wenn auch nicht sehr ins Detail gehende Unterscheidung der beiden Tänze bezüglich nationaler Ausprägungen liefert Rudolph Voß in seinem Tanz-Lexikon *Der Tanz und seine Geschichte* von 1868. Im obigen Text noch nicht erwähnte Merkmale seien kurz hier angeführt: Auf den altspanischen Sprachgebrauch der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert bezogen, bezeichnet Voß den [!] Chacona als üppig (S. 312). Im Neuspanischen Abschnitt tauchen weder Chacona noch Passacalle auf. Bezüglich der französischen Chaconne spricht Voß von einer Dreiteiligkeit von je 12, 6 und 9 Takten oder von Teilen zu je 4 Takten samt Wiederholungen. Vielleicht meinte er mit den drei Teilen die französische Dreiteiligkeit, obwohl von einem Wechsel des Tongeschlechtes nicht die Rede ist, oder aber er meinte Couplets unterschiedlicher Länge. Die Bewegung der Chaconne sei mäßig-graziös (S. 319). Die französische Passacaille konstituierte sich laut Voß aus einem Teil zu 8 Takten, der oft wiederholt, aber jedes Mal variiert werde; sie sei fast wie die Chaconne, langsam, graziös, ernsthaft, angenehm, im sogenannten halben Charakter (S. 324). Zur Beschreibung der deutschen Chaconne verweist Voß zunächst auf die Einträge unter Frankreich und Spanien; hinzu fügt er, dass sie aus vier Teilen zu je 8 Takten bestehe mit Anschluss des ersten Teiles; sie sei um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland sehr, zum Ende des Jahrhunderts aber nur noch sehr wenig gebräuchlich gewesen, und habe zumeist mäßige, sehr graziöse Bewegungen aufgewiesen (S. 331). Mit „Anschluss des ersten Teiles“ meint er sicherlich die Wiederaufnahme des Eingangscouplets am Schluss des Werkes, die auch bei den hier vorliegenden Werken sehr oft zu finden ist (jedoch nicht nur im deutsch-österreichischen Raum). Beim Eintrag Passacaille (interessant hier noch die französische Bezeichnung auch in Deutschland) wird nur auf den Vermerk unter Frankreich verwiesen (S. 357).

⁸⁷ Charles Masson: *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique*, Paris 1694, wie die beiden anderen zeitgenössischen Theoretiker zitiert bei Klaus Miehl: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik (Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema)*, Wilhelmshaven 2003, S. 51.

Engramelle (1775) und einer deutschen Quelle, J. J. Quantz' *Versuch* von 1752, dürften jedenfalls die „üblichen Tanztempi der Zeit repräsentieren. Insgesamt [zeigten] sie einen Spielraum, der verschiedene Gestaltungsformen der jeweiligen Tänze“⁸⁸ zulasse. Die daraus ableitbaren Tempi sehen wie folgt aus:

Chaconne: zwischen Viertel = 120 und Viertel = 160, wobei letztere Angabe von J. J. Quantz stammt, und die erstere von C. Masson, die auch die langsamste Angabe der Franzosen darstellt; in Frankreich scheint die Chaconne demnach ein wenig gemächlicher gedacht gewesen zu sein als in Deutschland.

Passacaglia: zwischen Viertel = 95⁸⁹ bei Louis-León Pajot Comte d'Onzembray (1735) und Jacques-Alexandre de la Chapelle (1737)⁹⁰ und Viertel = wenig mehr als 160 bei J. J. Quantz.⁹¹ M. L'Affilard gab Viertel = 106 an und sprach in diesem Zusammenhang erstaunlicherweise von ‚Fort-gravement‘. Insgesamt fällt auf, dass die Passacaglia bei den Franzosen mit zwischen 26 und 62 Schlägen langsamer gedacht war als die Chaconne, wohingegen J. J. Quantz sie sogar noch ein bisschen schneller als die Chaconne ausgeführt wissen wollte, wie dies ja sonst nur bei Mattheson (1739) zu lesen war. Zu beachten ist jedoch unbedingt, dass die getanzten Tänze „immer wesentlich schneller als ihre stilisierte Form in der Kunstmusik“⁹² zu verstehen sind und dass ebenso als allgemeines Messinstrument stets die Ausführbarkeit geprüft werden muss, wobei die langsamer angesetzten Angaben schon problematisch bei der tänzerischen Ausführung sein dürften.⁹³ Von einem allgemeinen, laut M. von Troschke zwischen 1713 und 1739 stattgefundenen „Stilwandel“, der zu einem generell deutlich schnelleren Ausführungstempo bei Passacaglien geführt haben soll, ist somit eher nicht auszugehen.⁹⁴

⁸⁸ Klaus Miehl: „Einführung in die Tanztempi des Barock“, in: *Tibia* 15/1 (1990), S. 21.

⁸⁹ Nach Masson gibt Miehl: *Das Tempo*, S. 51 auch Viertel bzw. Halbe = 90 für die Passacaille an.

⁹⁰ Jacques-Alexandre de la Chapelle: *Les vrais Principes de la Musique*, Paris 1736/37, angegeben bei Lorenz Gadiot: *Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet*, München / Salzburg 2010, S. 98 Fußnote.

⁹¹ Vgl. auch ebd., S. 263/264.

⁹² Miehl: „Einführung“, S. 21.

⁹³ Ich danke Herbert Schneider, der mich auf die im Rahmen von Proben mit der Barocktänzerin Christine Bayle gewonnene Erkenntnis aufmerksam machte, dass bereits Angaben von 121 problematisch zum Tanzen seien, womit 160 somit als tänzerisch nicht realisierbar gelten dürfte.

⁹⁴ Von Troschke: „Passacaglia“, Sp. 1444.

Die neuesten Erkenntnisse bezüglich der in den Traktaten aus der Barockzeit genannten durch Pendelschwingungen ermittelten Tempoangaben legte Lorenz Gadiant⁹⁵ vor, der z. T. auch die durch Klaus Miebling ermittelten Angaben revidiert.⁹⁶ Im Kontext dieser Studie erweist sich lediglich die Tempoangabe von 63 Viertelschlägen pro Minute für die Passacaglia als interessant, die bei Miebling gemäß seiner Interpretation der Theoretikerangaben mit 95 Schlägen noch wesentlich schneller dargestellt wurde (s. o.). Die zum Teil differierenden Ergebnisse bei der Berechnung der Tempi kamen mitunter durch unterschiedliche Auffassungen der auch bereits bei den Theoretikern uneinheitlich gebrauchten die Pendelbewegung beschreibenden Begriffe „vibration“, „oscillation“ / „oscillatio“ o. ä. zustande, die einerseits als Einzelschwingung und andererseits als Doppelschwingung verstanden wurden, was zwangsläufig zu Differenzen führt. Einig war man sich hingegen immer über die Länge der zur Messung verwendeten Pendel von 2,5 Fuß (pieds).⁹⁷ Gadiant belegt anhand eines Vergleichs der wichtigsten französischen, englischen und deutschen Theoretikerschriften – wobei er den gesicherten Angaben J.-A. de la Chapelles „erstrangige Bedeutung [im Sinne einer] Orientierungshilfe“⁹⁸ zur Interpretation anderer Quellen einräumt – dass die „temps de la mesure“, also die Takt- oder Zählzeiten – im Falle eines $\frac{3}{4}$ -Taktes somit die Viertelnoten – als Einzelschwingungen berechnet (bei De la Chapelle eindeutig als vibrations bezeichnet) 63 Schläge pro Minute für die Passacaglia und 121 für die Chaconne ergeben.⁹⁹ Der Passacaglia fällt damit ein sehr getragenes, der Chaconne dagegen ein mittleres bis rasches Tempo zu.

Bei einigen der hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien liegt zusätzlich zu diesen Orientierungswerten eine explizite Tempoangabe im Sinne einer Vortragsbezeichnung vor, die J.-A. de la Chapelles Angaben beispielsweise bei mit „Adagio“ oder „Largo“ überschriebenen Passacaglien unterstreichen.¹⁰⁰

⁹⁵ Gadiant: *Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet*, München / Salzburg 2010.

⁹⁶ Ebd., S. 103/04. Hier finden sich auch Angaben zu differierenden Tempoangaben bezüglich der Passacaglia.

⁹⁷ Laut Miebling: *Das Tempo*, S. 155/56 finden sich bei dem Theoretiker William Tans'Ur: *A New Musical Grammar: or, the Harmonical Spectator* [...], London 1746 wiederum genaue Angaben zur in Zentimeter umgerechneten Länge eines Foot, die mit 30,427371cm berechnet wurde.

Zuweilen wurden auch „pouces“ (= Zoll) als Maßeinheit verwendet, vgl. Gadiant: *Takt und Pendelschlag*, S. 102.

⁹⁸ Ebd., S. 104.

⁹⁹ Ebd., S. 105/06.

¹⁰⁰ Vgl. hierzu das Kapitel 4.8, S. 117 ff.

Die Lexikographie liefert demnach, ausgenommen die eindeutigen Angaben zu Tongeschlecht und Tempo und einer zuweilen freieren Gestaltung der Passacaglien bezüglich der Unterscheidung von Chaconne und Passacaglia, keinen „einhelligen Definitionsbefund“¹⁰¹, die Abgrenzungskriterien werden also generell wenig eindeutig formuliert, da sie vermutlich auch gar nicht so streng gefasst waren.

Im Rahmen der vorliegenden Studie wird dementsprechend von gezielten Untersuchungen zur unterschiedlichen Behandlung von Chaconne und Passacaglia Abstand genommen.

2.2 Die Herkunft und Entwicklung der beiden Ostinatoformen

Der früheste Beleg für die Tanzbezeichnung befindet sich wahrscheinlich in der Einleitung der *Comedia Serafina* von Torres Naharro aus dem Jahre 1517: „Diganuos una chacota“¹⁰². Weiterhin findet der Tanz bei dem Jesuiten José d’Acosta Erwähnung, der 1590 in seiner *Historia natural y moral de las Indias* von einem aus Peru stammenden Tanz namens „Guacóna“¹⁰³ schreibt; auch erwähnt wird sie, in häufiger Zusammenstellung mit der „Zarabanda“, in dem Gedicht *Satira hecha a las cosas que pasan en el Peru año de 1598* von Mateo Rosas de Oquendo; weiterhin erscheint sie 1599 in Spanien etwa in dem Entremés *El Platillo* von Simón Aguado¹⁰⁴ sowie 1613 in Cervantes’ Novelle *Die vornehme Küchenmagd*¹⁰⁵, in der es heißt: „Ja, der Reigen der Chaconne / Ist des Lebens heitre Krone. / Eine köstliche Bewegung / Wird dem Körper hier geboten, / Und die trägen Glieder fühlen / Der Erschlaffung sich entnommen“.¹⁰⁶ Allen Quellen gemeinsam ist die Hervorhebung ihres lateinamerikanischen, insbesondere mexikanischen, Ursprungs.¹⁰⁷ Die frühen Belege verbindet außerdem die Beschreibung der Chaconne mit wild-erotischem und lascivem Charakter, der auch stets der im gleichen Atemzug genannten Zarabanda¹⁰⁸ eher

¹⁰¹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 426.

¹⁰² Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 1.

¹⁰³ Paul Nettl: *Tanz und Tanzmusik. Tausend Jahre beschwingter Kunst*, Freiburg im Breisgau 1962, S. 93.

¹⁰⁴ Bates: *The passacaglia and ciaccona*, S. 1.

¹⁰⁵ Robert Lach: *Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert*, Wien u. a. 1920, S. 24.

¹⁰⁶ Nettl: *Tanz und Tanzmusik*, S. 92.

¹⁰⁷ Von Troschke: „Chaconne“, Sp. 549.

¹⁰⁸ Hierbei handelte es sich um die im 16. Jahrhundert übliche schnelle Variante der Sarabande, die sich viel später, mit „Presto“, „Vivace“ oder „Allegro“ überschrieben, am längsten in Italien in Werken von Bassani und Vitali hielt. Corelli und Vivaldi komponierten dagegen bereits sowohl schnelle als auch langsame Sarabanden, vgl. Dagmar Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels*, Tutzing 1999, S. 323.

despektierlich bescheinigt wird.¹⁰⁹ Dieser Charakterzug eines ursprünglich volkstümlichen, ungezügelter „baile“ stellt ein wichtiges Kriterium hinsichtlich der Abgrenzung zur „danza“ dar, die Lorenzo Franceschini in seinem *Vocabulario español e italiano* (1628/38) als „hoffähigen, geregelten und gemäßigten“¹¹⁰ Tanz beschreibt. Eine Entwicklung zur „danza“ bzw. einen Übergang vom „baile“ zur „danza“, also hin zur europäischen (höfischen) Tanz- und Kunstmusik haben Chaconne und Passacaglia offenbar im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts durchlaufen.

Die zumeist humorvollen überlieferten Texte, die zur mit Gitarre, Castagnetten¹¹¹ und Tambourin ausgeführten Musik der frühen Chaconne gesungen wurden, handeln vom guten Leben (*la vida bona*).¹¹² So liest man z. B. im Refrain eines sehr frühen valencianischen Textes aus dem Jahr 1598: „Vita bona, vita bona, / aora vámonos a Chacona.“¹¹³ Chacona meinte in den meist achtsilbigen Couplets einen malerischen Ort, an dem es sich gut leben lässt. Maurice Esses erklärt, es habe sich um ein „mythical land of content and material wellbeing, of exotic, possibly Carribean setting [gehandelt] whose name became synonymous with a refuge from the harsh realities of life.“¹¹⁴ In diesem Sinne kam auch in der Anthologie *Primavera y Flor* von P. A. Pérez (1622) Chacona gleichbedeutend mit Cucan-ha vor (span. Schlaraffenland).¹¹⁵ Den ironisch-komischen Charakter der Chacona beschreibt Lope de Vega in *La Villana de Getafe* (1621) kurz und bündig mit: „Chacona – Sátira es.“¹¹⁶ Die bestehende Relation zur Commedia dell’arte hat sich offenbar in einem etwas leichtfüßigeren Chaconne-Genre erhalten, das als Unterhaltung auf Bällen sowie auf der Bühne anzutreffen war: tanzende Harlekin-Darsteller¹¹⁷ oder Tänze zu spanischen Themen mit Castagnetten-Klang¹¹⁸, die in ähnlicher Form auch wesentlich später noch auf den Bühnen Frankreichs zu sehen waren.

¹⁰⁹ Von Troschke: „Chaconne“, Sp. 549.

¹¹⁰ Herbert Seifert: „Spanische Tänze aus der Zeit um 1600“, in: *ÖMZ*, 30/4 (1975), S. 193.

¹¹¹ Oder „Sonajas“, d. i. ein Perkussionsinstrument ähnlich den Maracas aus Holz, bei dem durch Bewegung kleiner Objekte im Innern Klang erzeugt wird.

¹¹² Cohen: „Chaconne and Passacaille“, S. 97.

¹¹³ Maurice Esses: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Vol. 1, Stuyvesant (New York), 1992, S. 614.

¹¹⁴ Ebda.

¹¹⁵ Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 2.

¹¹⁶ Seifert: „Spanische Tänze“, S. 194.

¹¹⁷ Sehr schöne Illustrationen dazu finden sich in Lambranzis *Tantz-Schul* von 1716. Unter 50 dargestellten Tänzen (ein paar davon auch in zwei verschiedenen Darstellungen) finden sich aber allein drei verschiedene Harlequin-Chaconne-Szenen.

¹¹⁸ Silbiger: „Chaconne“, S. 413.

Die Musik zu den frühen Tanzliedern namens Chaconne ist nicht überliefert, vermutlich bedingt durch den improvisatorischen Charakter; gleiches gilt für die frühe Passacaglia, die zum allerersten Mal in den Tabulaturen der damals sehr beliebten fünfsaitigen, spanischen Gitarre in Amats *Guitarra española* (Barcelona 1585) als Gesang mit Gitarrenbegleitung oder kurzes Gitarren-Zwischenspiel Erwähnung fand, in gleicher Funktion etwas später (1605) anonym auch in dem Prosawerk *Pícara Justina*.¹¹⁹ Luis de Briceño (1626) erwähnte sie außerdem in Zusammenhang mit Gesängen in Theateraufführungen.¹²⁰

Im Gegensatz zur Chaconne und der ihr in der frühen Zeit stets beiseite gestellten Zarabanda und Folia scheint die Passacaglia keine direkten Wurzeln in der Tanzmusik zu haben. Robert Lach sieht diese eher bereits in den „fantasias“ der spanischen Lautenmeister, etwa bei Miguel Fuenllana (1554), vorgebildet.¹²¹

Erste rein musikalische Belege von Chaconne und Passacaglia, die beide im Zuge der schnellen Verbreitung der fünfsaitigen spanischen Chitarra¹²² aus Spanien nach Italien gelangt waren¹²³ und so schnell populär wurden, finden sich in Gitarrentabulaturen wie Girolamo Montesardos *Nuove inventioni d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola* (1606) oder Briceños *Método mui facilisissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626),¹²⁴ worin die Chaconne als Tanz (balletto), die Passacaglia dagegen eher als (rasches) Zwischenspiel (ritornello) zwischen Strophen eines Liedes oder als Einleitung, Zwischen- und Nachspiel von Tänzen und Liedern (auch von Chaconnen) klassifiziert wird, zu verstehen als kurze improvisierte Variationen über 3–4 Takten rhythmisch gestalteter, sich wiederholender, kadenzierender Akkordfolgen,¹²⁵ deren Metrum und Tonart den entsprechenden Tänzen oder Liedern angepasst wurde. Manfred Schuler gibt dabei zu bedenken, dass hier noch kein Ostinato im eigentlichen Sinn vorliege.¹²⁶ Gerhard Walterskirchen weist im Zusammenhang dieser Akkordfolgen mit „Ad-hoc-Diminutionen“ außerdem auf deren Intonationsfunktion hin.¹²⁷

¹¹⁹ Bates: *The passacaglia and ciaccona*, S. 2.

¹²⁰ Von Troschke: „Passacaglia“, Sp. 1440.

¹²¹ Lach: *Zur Geschichte*, S. 24.

¹²² Walterskirchen: „Chaconne und Passacaglia“, S. 138.

¹²³ Vermutlich aufgrund des Einflusses des „spanischen vizeköniglichen Hofes in Neapel“, vgl. Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 5.

¹²⁴ Weitere frühe Quellen“ ebd., S. 5–6.

¹²⁵ Alexander Silbiger: Art. „Passacaglia“, in: *New Grove* 2, Bd. 19, S. 191.

¹²⁶ Manfred Schuler: „Zur Frühgeschichte der Passacaglia“, in: *Die Musikforschung* XVI. Jahrgang, Heft 2 April/Juni (1963), S. 121.

¹²⁷ Walterskirchen: „Chaconne und Passacaglia“, S. 134.

Zwei der ersten nachgewiesenen Chaconnen bildeten jedoch auch ein Violin-Ritornell einer Aria bei Domenico Visconti (1616) und ein Stück für zwei Stimmen und Gitarrenbegleitung bei Andrea Falconieri (1616).¹²⁸ Die Haupterscheinungsform der frühen Chaconnen stellten jedoch rhythmische Akkordfolgen als Begleitung von Tänzen und Tanzliedern dar. Claudio Monteverdi gestaltete in seinen Opern Passacaglien in ähnlicher Funktion wie die rein instrumentalen Beispiele der Gattung, nämlich als Zwischen-, Vor- oder Nachspiel in Form drei- bis viertaktiger Kadenzmuster; hier wurden auch die Akkordfolgen schon mit ostinaten Bässen in Verbindung gebracht (Lamentobass), was nach und nach außerdem zur Etablierung der Variationspassacaglia beitrug. Erst ab etwa 1627 jedoch galt eine Passacaglia als „eine Variationsreihe über einem ostinaten Bassmodell.“¹²⁹ Die Tendenz hin zur oder das Bedürfnis nach Variation zeigte sich in dem Bestreben, mehrere wie oben beschriebene, meist aus vier Takten bestehende „Passacaglie“ – sich rhythmisch, metrisch oder harmonisch entsprechend – aneinander zu reihen und mit gleichen oder zumindest ähnlichen Kadenzschlüssen zu versehen, während darüber improvisiert wurde. In G. A. Colonnas *Intavolatura di chitarra alla spagnuola* (Mailand 1620) beispielsweise wurden in diesem Sinne aneinandergereihte kurze Stücke als „Passacalli passeggiati“ bezeichnet, also im übertragenen Sinne als ein Spaziergang durch die verschiedenen Stücke verstanden, was den Bewegungsaspekt hervorhebt, der bezüglich der Aufführung auf der Straße übrigens jedoch nicht belegt ist.

Bei diesen kurzen Stücken zeigte sich auch bereits das in den hier vorliegenden ostinaten Werken anzutreffende, charakteristische Phänomen der sich überschneidenden Anfänge und Schlüsse der einzelnen Perioden.¹³⁰ Im Gegensatz zur Chaconne, die schon zu dieser Zeit in Dur und im 3er-Takt stand, variierte die Passacaglia zwischen 2er- und 3er-Takt und Dur und Moll, d. h. dass die Gestaltung letzterer schon in dieser frühen Zeit eher flexibler ausfiel, was sich in Italien offenbar bis in die Zeit der dieser Studie zugrundeliegenden Stücke erhalten hat. In dieser frühen Zeit (1. Hälfte des 17. Jahrhunderts) bestanden in der Gitarrenmusik beide Formen aus einer einzigen harmonischen Phrase, die meist zwei bis vier Takte umfasste, auf der Tonika begann und in der Regel dominantisch endete; bald schon kristallisierten sich aber einfache, spezifische, kadenzierende Akkordfolgen heraus, die entweder der Chaconne oder der Passacaglia zugeordnet wurden:

¹²⁸ Silbiger: „Chaconne“, S. 411.

¹²⁹ Alexander Kropp: *Das strukturbildende Element der Wiederholung im musikhistorischen Kontext*. Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2003, S. 76.

¹³⁰ Walterskirchen: „Chaconne und Passacaglia“, S. 136.

Chaconne: I–V–vi–V oder I–V–vi–IV–V¹³¹ oder I–V–vi iii–IV V¹³². Entscheidend war der direkte Schritt zur Dominante. Beachtenswert erscheint auch, dass die bei Montesardo erwähnte Akkordfolge der Romanesca das Schema I–V–VI aufweist und somit der Chaconne sehr ähnelt; dies legt die Vermutung nahe, dass das Chaconne-Modell möglicherweise gar keine neue „Erfindung“ war, sondern in Zusammenhang mit einer neuen Tanzchoreographie auf schon vorhandene Improvisationsmuster übertragen worden ist.¹³³

Passacaglia: i–iv–V–(i) / I–IV–V–I. Die Passacaglia dagegen schritt zunächst zur Subdominante und stand häufiger in Moll.¹³⁴

Diese formelhaften Kadenzen konnten auch frei zusammengestellt, variiert oder ostinat wiederholt werden.

Bei diesen frühen Bassmodellen handelte es sich um harmonische Ostinati, nicht jedoch um einen melodisch-ganzheitlich ostinaten Bass, wie er erst später in Erscheinung trat. Sie scheinen vielmehr den später erscheinenden sog. quasiostinaten Strukturen zu ähneln. Interessant ist, dass bereits in diesen frühen Modellen im je zweiten und vierten (3er-)Takt die für Sarabanden typische Betonung auf der zweiten Zählzeit anzutreffen war (hier Viertel–Halbe), um die V. Stufe verzögert erklingen zu lassen. Prägend war von Anfang an aber insbesondere die offene Form, also solche Modelle, die nicht zum Grundton zurückführen,¹³⁵ sondern eine Halbkadenz bilden, wie das beliebte Tetrachordmodell¹³⁶ (in Dur oder Moll), dessen Existenz wohl bis auf das alte spanische Lied *Guardame las vacas* aus dem 16. Jahrhundert¹³⁷ zurückreicht. Die oben aufgeführten harmonischen Modelle jedoch lassen vermuten, dass die offene Form zunächst vor allem bei der Chaconne favorisiert wurde.

¹³¹ Hudson: „Passacaglia“, S. 268.

¹³² Betty Bang Mather: „Chaconnes“, in: *Dance Rhythms of the French Baroque. A Handbook of Performance*, Bloomington / Indianapolis 1987, S. 226.

¹³³ Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 5.

¹³⁴ Bates: *The passacaglia and ciaccona*, S. 3.

¹³⁵ Gregor Berger: „Einleitung“, in: *Ostinato – Chaconne – Passacaglia*, hrsg. von G. Berger, Wolfenbüttel 1968 (Musikalische Formen in historischen Reihen, hrsg. von W. Drangmeister u. a., 17), S. 2.

¹³⁶ Das Tetrachord in seiner Mollvariante zweimal aneinandergesetzt, ergibt die phrygische Tonleiter, oder man versteht es nur als den oberen Teil dieser Tonleiter (in absteigender Richtung), die (bis heute) absolut prägend und charakteristisch für die spanische Musik geblieben ist. So oder so aufgefasst, könnte es simpler nicht sein. Gerade aus dieser Einfachheit heraus entstanden, konnte das Tetrachord m. E. sehr schnell Modellcharakter annehmen und zu enormer Beliebtheit gelangen.

¹³⁷ Nettl: *Tanz und Tanzmusik*, S. 93.

Die frühen Chaconnen in Italien zeichneten sich auch schon durch die über dem jeweiligen rhythmisch-harmonischen Bassmodell sich aneinanderreihenden Variationen aus, die sich, wie die Passacaglien (s. oben), zum Teil an ihren Enden bzw. Anfängen überlappten.¹³⁸ Erste Beispiele schon spezifischer Bassmodelle – inzwischen in die Tasteninstrumentenliteratur übergegangen – stellten die *Partite sopra passacagli / sopra ciaccona* von Girolamo Frescobaldi (1627) dar, die einerseits die beiden Formen erstmals innerhalb eines Werkes gegenüberstellten und andererseits die Passacaglia als unabhängiges Stück aufführten, nicht mehr wie zuvor nur als improvisierte, kurze Formel. Ihr Charakteristikum stellten ab jetzt Viertaktgruppen über dem absteigenden Tetrachordmodell dar.¹³⁹ Frescobaldi schuf schon hier neben den vielen Ähnlichkeiten wie dem 3er-Takt, gereihten Variationen (nun eben auch bei der Passacaglia) und starke Kadenzen bildenden Bassmodellen die prinzipiell stets erhalten bleibenden feinen Unterschiede zwischen Chaconne und Passacaglia, indem er ersteren „a more exuberant, less restrained character, faster tempo, major rather than minor key, more disjunct melodic motion and fewer dissonant suspensions“¹⁴⁰ zudachte. Die Unterschiede wurden in Italien gepflegt; daneben kam aber bereits zu dieser Zeit eine Vermischung der Charakteristika beider Tänze vor, indem Chaconnen in Moll, Passacaglien in Dur standen, Chaconne-Bass-Modelle nicht direkt zur V. Stufe übergangen etc., was besonders eindrucksvoll in Werken mit direkter Gegenüberstellung der Tänze zu veranschaulichen war, nicht nur in den *Cento partite sopra passacaglie* (1637) Frescobaldis,¹⁴¹ wohingegen die Unterschiede bei einzelnen Sätzen ohne direktes Vergleichsmoment nicht unbedingt so evident sein mussten. Diese fließenden Übergänge zwischen den beiden Tänzen jedenfalls hielten sich, wie auch die dieser Studie zugrunde liegenden Stücke beweisen.

Festzustellen und teils auch bei den hier vorliegenden Beispielen zu beobachten ist, dass stets „die Tanzrelevanz [...] von prägender Qualität für den Satz der Ostinatoformen [bleibt, was sich insbesondere in der] tanzgerechte[n], strenge[n], viertaktige[n] Periodik

¹³⁸ Silbiger: „Chaconne“, S. 411.

¹³⁹ Walterskirchen: „Chaconne und Passacaglia“, S. 138.

¹⁴⁰ Silbiger: „Chaconne“, S. 412.

¹⁴¹ Vgl. von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 9: Er weist auf das Vorwort der *Cento Partite* hin, in dem vermerkt ist, dass die Partite auch einzeln aufzuführen seien, was ein Zeichen dafür darstelle, dass die Variationen noch nicht im Sinne eines untrennbaren Zyklus verstanden wurden, sondern das Reihungsverfahren noch immer sehr präsent war.

[manifestiert, wobei auch die] Baßformeln im strengen Rahmen ihrer tanzmäßigen Kadenzperiodik wechseln“¹⁴² können.

Chaconne und Passacaglia wiesen ab diesem Zeitpunkt in allen möglichen Instrumentierungen, mit oder ohne Gesang, durchgehende Variationen über einem Bassmodell auf, welches seinerseits wiederum mannigfaltigen Veränderungen unterworfen werden konnte und wurde. Auch die alte Akkordfolge erschien nun durch vielfältige Varianten und neuere harmonische Modelle bereichert, so auch durch elaborierte Modelle des absteigenden Tetrachords in Moll¹⁴³, oft chromatisch durchwirkt oder auch in aufsteigender Richtung, was dem „special Baroque interest in single melodic lines, which transformed the formula from harmonic progressions into melodic bass lines“¹⁴⁴ nachkam. Nach und nach trat nun also auch der melodische Aspekt des Ostinatos in den Vordergrund, wie auch T. Walker unterstreicht: „The change in medium from chordal guitar to bass-oriented continuo practise transforms the harmonic progression of the Ciaccona into a soggetto.“¹⁴⁵ Den besonderen daraus hervorgehenden Vorteil (unter vielen anderen) stellte die Möglichkeit dar, das „Soggetto“ nun auch in anderen Stimmen erklingen zu lassen, wovon nicht nur in den hier vorliegenden Beispielen zahlreich Gebrauch gemacht wurde.

2.3 Chaconne und Passacaglia in Frankreich und im deutschsprachigen Raum

Einige Zeit später, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gelangten Chaconne und Passacaglia unter vielen anderen Tanzformen aus „dem Ursprungsland repräsentativer abendländischer Tanzkunst“¹⁴⁶ – Italien – schließlich auch nach Frankreich. Behilflich dabei waren etwa die in Paris veröffentlichten, kurze Modelle italienischer Art enthaltenen Gitarrentabulaturen L. de Briceños (1623), die 1647 in Paris aufgeführte Oper *Orfeo* Luigi Rossis, die in ihrem zweiten Akt sogar bereits eine Chaconne in exponierter Stellung

¹⁴² Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 430.

¹⁴³ Silbiger: „Passacaglia“, S. 192.

¹⁴⁴ Hudson: „Passacaglia“, S. 268.

¹⁴⁵ Walker: „Ciaccona and Passacaglia“, S. 317.

¹⁴⁶ Sibylle Dahms: „Zur Funktion des Balletts in der italienischen und französischen barocken Oper“, in: H. J. Marx (Hrsg.): *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994 bis 1997*. (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 6), Laaber 1998, S. 30.

aufwies¹⁴⁷ – die Position am Aktschluss war in der italienischen Oper allgemein den Balletten vorbehalten¹⁴⁸ – oder ein in Paris zirkulierendes Manuskript einer Cembalo-Passacaglia aus der Feder und nach dem Besuch desselben Komponisten im Jahre 1646. Außerdem ließ sich um diese Zeit der vielleicht „greatest Italian guitar virtuoso of his time“¹⁴⁹, Francesco Corbetta, in Paris nieder, der zahlreiche Chaconnen und Passacaglien komponierte und sogar der Lehrer des später regierenden Ludwig XIV. wurde.

Die wohl früheste als „Chacona“ bezeichnete Variationsreihe findet sich in Nicolas Vallets Lautentabulatur *Secret des Muses* von 1618, bei der über der typischen Chaconneformel I–V–VI–V, die zweimal wiederholt zu einem achttaktigen Modell wird, fünf diminuierende Variationen erscheinen.¹⁵⁰ Frankreichs vermutlich früheste Passacaglia erschien 1614 in einer Veröffentlichung Ballards als instrumentale Introduction einer vokalen „folie“¹⁵¹. Ballett und Chaconne scheinen erstmals in der „Entrée des Chaconistes espagnoles“ aus dem *Ballett des fées de la forêt de Saint-Germain* mit Gitarrenbegleitung aus dem Jahr 1625 verbunden worden zu sein.¹⁵²

Wie die Chaconne trat aber auch die Passacaille zunächst hauptsächlich in Form gesungener Stücke mit Refrains und eingeschobenen Couplets¹⁵³ im Rahmen des *Ballet de Cour* auf, und erst Jean-Baptiste Lully führte beide Tänze um die Mitte des Jahrhunderts in Form groß angelegter Ballette als stilisierte, getragene Tänze in die Instrumentalmusik auf der Bühne, das Musiktheater bzw. die Oper (Tragédie lyrique) ein,¹⁵⁴ wobei die Chaconne jedoch stets beliebter blieb und der Terminus Passacaille auch erst in den 1680er-Jahren wirklich verbreitet war.¹⁵⁵ Darin eigneten sich die beiden Tänze in ruhig-majestätischem Rhythmus besonders für die „Entrées graves“¹⁵⁶ oder als Abschluss. Seit den 1680er-

¹⁴⁷ Silbiger: „Chaconne“, S. 412.

¹⁴⁸ Dahms: „Zur Funktion des Balletts“, S. 38.

¹⁴⁹ Silbiger: „Passacaglia“, S. 193.

¹⁵⁰ Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 8.

¹⁵¹ Esses: *Dance and instrumental diferencias*, S. 690.

¹⁵² Von Troschke: „Chaconne“, Sp. 553.

¹⁵³ Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 8.

¹⁵⁴ Dahms: „Zur Funktion des Balletts“, S. 37.

¹⁵⁵ Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 9.

¹⁵⁶ Brigitte Garski: „Höfische und theatralische Tänze am Hof Ludwigs XIV. Der aristokratische Stil“, in: H. J. Marx (Hrsg.): *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994 bis 1997*. (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 6), Laaber 1998, S. 51.

Jahren fand man in Opern J.-B. Lullys und M.-R. de La Landes mindestens eine Chaconne oder eine Passacaglia.¹⁵⁷

Die beiden Ostinatoformen etablierten sich in Frankreich bis zum Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit den unten beschriebenen, ihnen eigen gewordenen Charakteristika; immer aber zeichneten sie sich durch eine speziell-französische „emphasis of dancing“¹⁵⁸ aus, was sich vor dem Hintergrund der nicht nur am Hofe praktizierten französischen Tanzkultur erklären lässt.

Auffallend bei der Entwicklung in Frankreich scheint zum einen die von Anfang an bestehende größere Verbreitung für verschiedene Instrumente und Genres wie z. B. Laute¹⁵⁹, Gitarre, Cembalo, Violine und das Musiktheater¹⁶⁰ bei Chaconnen, zum anderen die weniger vorhandene Abgrenzung der beiden ostinaten Formen untereinander¹⁶¹ zu sein, was sich etwa in Misch- oder Doppelbezeichnungen wie *Chaconne ou Passacaille* bei Louis und François Couperin zeigt.¹⁶² Von ersterem stammen mit die ersten überlieferten Chaconnen und die zwei frühesten überlieferten Passacaille-Beispiele (für Cembalo), die beide auf dem Tetrachordostinato in Moll basieren. Louis Couperin war es auch, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts „die spezifisch französische Verbindung der instrumentalen Passacaille mit dem Rondeau [herstellte, wobei sich] eine Annäherung an die Variation [...] dadurch [ergibt], dass die zum Teil modulierenden Couplets oft denselben oder einen ähnlichen Bass [...] wie der Refrain aufweisen.“¹⁶³

Gleiches geschah auch zwischen der Chaconne und der im 17. und 18. Jahrhundert äußerst beliebten Rondeauform,¹⁶⁴ zuweilen auch schon an Titeln wie *Chaconne en rondeau* ablebar. Diese Verschmelzung zweier Formen spielt beim vorliegenden Werkekorpus jedoch nur eine untergeordnete Rolle – lediglich mit der Chaconne Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerres liegt eine wirkliche „Chaconne en rondeau“, mit Stücken Evaristo Felice

¹⁵⁷ Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 9.

¹⁵⁸ Hudson: „Passacaglia“, S. 269.

¹⁵⁹ In *La Rhétorique des Dieux* (Mitte 17. Jh.) D. Gaultiers findet sich als Nr. 99 ein als „Ciacona“ bezeichnetes Lautenstück, das schon einen rondeauähnlichen Aufbau aufweist, vgl. Von Troschke: Chaconne – Passacaglia, S. 8.

¹⁶⁰ Die erste Chaconne in diesem Kontext stellt wohl die aus J.-B. Lullys *Alcidiane* von 1658 dar, vgl. Meredith Little / Nathalie Jenne: *Dance and the Music of J. S. Bach*, Bloomington (Indiana) 1991, S. 200.

¹⁶¹ Der Lully-Schüler G. Muffat gab 1682 im Rahmen seines *Armonico tributo* einen mit „Passacaglio“ bezeichneten Satz heraus, den er 1702 noch einmal in verkürzter Fassung für Laute mit der Bezeichnung „Ciacona“ veröffentlichte.

¹⁶² Kropf: *Das strukturbildende Element*, S. 68.

¹⁶³ Von Fischer: „Chaconne und Passacaglia“, S. 21.

¹⁶⁴ Laut Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 277 wurde diese von J. Champion de Chambonnières als Gliederungsprinzip sogar auf ostinate Formen im Allgemeinen übertragen.

dall'Abacos, Le Fevres und Antoine Dornels daran angelehnte Beispiele vor – besaß jedoch eine sehr große Bedeutung für die Ballett-, Opern- und Klavier-/Cembalochaconne.¹⁶⁵

Die Opernchaconne, die bei J.-B. Lully den gestalterischen Höhepunkt erreichte,¹⁶⁶ erweist sich im Zusammenhang mit der vorliegenden Studie aber als bedeutsam: Die Chaconne tritt in Lullys Werken sehr häufig an hervorgehobenen Positionen auf, so z. B. am Aktabschluss oder sogar zum Abschluss der gesamten Oper, was – übertragen auf die vorliegenden Soloviolinstücke – ebenso signifikant in Erscheinung tritt, indem überwiegend umfangreiche Chaconnen eine Sonate/Suite oder sogar den gesamten Sonaten- bzw. Suitenzyklus beschließen. Möglicherweise war jedoch die Tendenz, Passacaglien oder Chaconnen durch ihre besondere Stellung Bedeutung im Gesamtwerk einzuräumen, auch schon früher und in Italien angelegt, da bereits bei einigen Gitarren-Suiten Angiol Michele Bartolottis (1640) zumindest Passacaglien als Schlusssätze auftreten.¹⁶⁷

Die Passacaille war in Frankreich offenbar viel weniger beliebt, was sich allein schon an den 18 Chaconnen gegenüber nur 5 Passacaglien in Lullys Operschaffen ablesen lässt.¹⁶⁸ Formal betrachtet, wurde in der französischen Chaconne prinzipiell der strenge Ostinato¹⁶⁹ aufgegeben¹⁷⁰ zugunsten übergeordneter Formungsprinzipien, die somit in den Vordergrund traten: Hier sind insbesondere die bereits erwähnte auf Louis Couperin zurückgehende,¹⁷¹ auch bei Passacaglien vorkommende, sehr beliebte dreiteilige Form (Dur – variante Molltonart – Dur) und eben die Rondeauform zu nennen. Bei dieser besteht der Refrain meist aus vier- acht- oder sechzehntaktigen, melodischen Phrasen mit Ganzschluss in der Grundtonart, die eben als Ritornell einige Male (meist) unverändert wiederkehren, während die melodisch abweichenden Couplets in die nächstverwandten Tonarten modulieren, zumindest aber ausweichen oder in einer anderen Weise kontrastierend dazu gestaltet werden können, wobei „the phrasing of contrasting couplets in chaconne-rondeaux [...]“

¹⁶⁵ Vgl. etwa den *Apparatus musico-organisticus* des von J.-B. Lully geprägten G. Muffat (1690).

¹⁶⁶ Die Opernchaconne wurde in Opern von M.-A. Charpentier (*Médée*, 1693), M. Marais (*Alcyone*, 1706) oder J.-P. Rameau (*Castor et Pollux*, 1737) weiterhin gepflegt.

¹⁶⁷ Walterskirchen: „Chaconne und Passacaglia“, S. 136.

¹⁶⁸ Vgl. Schneider: „Chaconne und Passacaille bei Lully“, in: *Studi corelliani* IV, Fusignano 1986, S. 316–334.

¹⁶⁹ Gemeint ist hier der unablässig sich wiederholende Ostinato mit darüber gelegten Reihenvariationen nach italienischem Vorbild.

¹⁷⁰ Alexander Silbiger: „Bach and the Chaconne“, in: *Journal of Musicology* Vol. 17 (1999), S. 373.

¹⁷¹ Beispielsweise in der Triosonate *L'Impériale* (1695 bzw. 1726), vgl. auch James R. Anthony: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland (Oregon) 1997, S. 380/383.

usually irregular“¹⁷² ist. Den Zusammenhang mit der Suite stellt der Umstand dar, „dass die Melodik des Rondeaus immer den Charakter eines bestimmten Tanztypus trägt, von den Franzosen auch immer nachdrücklich hervorgehoben (*Menuet en Rondeau* ...), [oder die Rondeauform erfüllt sogar einen bestimmten Tanz, wie hier eben vor allem die Chaconne, Anm. d. Verf.], womit schon deutlich wird, dass sich der Kontrast [der Couplets] nicht auf den Rhythmus erstreckt, da sonst der Tanzcharakter angetastet würde.“¹⁷³ Man kann fast sagen, dass die Hinwendung zur Rondeauform durch die Aufnahme größerer freier Zwischenspiele (Couplets) in die zunächst streng ostinat gedachte Chaconne und Passacaille einen natürlichen Prozess darstellte, da die meist unverändert wiederkehrenden Ritornelle oder Refrains als sozusagen ostinate Elemente erhalten bleiben, insgesamt der strenge Charakter jedoch erheblich aufgeweicht wird. Der Zusammenhalt, der sonst durch ein ostinates Bassmodell gegeben ist, wird hier eben „durch die Refrains genügend sichergestellt“¹⁷⁴; dem Prinzip der Variation wird diese Gestaltungsart durch kontrastierend variierende Couplets ebenso gerecht. Der übliche $\frac{3}{4}$ -Takt, die streng symmetrische Periodik und kurze, sich wiederholende Abschnitte, meist in Form von nahezu gleichen oder gar identischen Variationen bzw. Couplets, die die Gattung ebenso charakterisieren, blieben jedoch auch weitgehend bei den nicht in Rondeauform angelegten französischen Werken erhalten, wie auch an den hier zugrunde liegenden Violinstücken zu sehen ist. Generell zeichnete sich die französische instrumentale Chaconne dadurch aus, dass sie weniger die der italienischen Ciaccona eigene Neigung zu eher improvisatorischer Anlage, sondern eine wohl durchdachte Struktur aufwies, was R. Hudson als typisch französische Vorliebe für ein „traditional interest in sectional musical structure than in the process of variation itself“¹⁷⁵ ansah, womit auch die bereits erwähnte Dreiteiligkeit und die Rondeauform in Verbindung stehen; daneben wird dieser „traditional interest“ aber vor allem an sich wiederholenden Einheiten bzw. Couplets sichtbar, oft abwechselnd mit Halb- und Vollkadenzen, an der Wiederaufnahme von Phrasen im Verlauf des Stückes und dies zum Teil auch in variierten Form.¹⁷⁶

Die Einschätzung, dass in Frankreich eher die Passacaglia als die Chaconne – eben genau konträr zur italienischen Entwicklung – eine größere Basskonstanz aufweisen soll, d. h.

¹⁷² Mather: „Chaconnes“, S. 227.

¹⁷³ Fischer: „Instrumentalmusik von 1600–1750“, S. 511.

¹⁷⁴ Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 12.

¹⁷⁵ Hudson: „Passacaglia“, S. 269.

¹⁷⁶ Silbiger: „Chaconne“, S. 413.

dass eher bei französischen Passacaglien als bei Chaconnen Variationen über einem ostinaten Bass anzutreffen seien,¹⁷⁷ kann anhand der nur zwei hier vorliegenden Beispiele nicht bestätigt werden: Die „Passacaille“ Le Fevres weist eine rondeauartige Form auf¹⁷⁸ und jene von J. F. Rebel einen ebensowenig streng-ostinaten Charakter im Sinne der italienisch geprägten Reihenvariationen. Gemäß französischer Tradition werden hier die Couplets mit unterschiedlichen Bassmodellen fast ausnahmslos jeweils einmal wiederholt. Im Gegensatz zu den beiden zum Vergleich heranzuziehenden Chaconnen J. F. Rebels klingt allerdings bei der Passacaglia als einzigem der drei Stücke das Tetrachordmodell an, wodurch jedoch kein stärkerer ostinater Charakter, sehr wohl aber ein Anklang an ostinate Gestaltungsweisen erzeugt wird. Von Basskonstanz im eigentlichen Wortsinn, also in der Art eines italienischen Ostinatos, kann aber m. E. weder bei der französischen Chaconne noch bei der Passacaille die Rede sein.

Die Verbindung von Passacaglien und Chaconnen mit dem „königlichen Rhythmus“¹⁷⁹ d. i. der trochäische Sarabandenrhythmus (punktierte Viertel, Achtel auf der zweiten Zählzeit) ist gleichermaßen von Italien (G. Frescobaldi)¹⁸⁰ und Frankreich beeinflusst, wo das Phänomen z. B. um 1670 bei Jacques Champion de Chambonnières auftrat. Wie einige der Eigenheiten, die ursprünglich für eine der beiden Ostinatoformen prägend sein sollten, blieb auch dieses Merkmal nicht auf Passacaglien beschränkt. H. Pimmer weist jedenfalls nach, dass „die Rhythmik J.-B. Lullys [und damit auch die typischen Punktierungsformen, Anm. d. Verf.] seit etwa 1670 in Deutschland bewußt nachgemacht“¹⁸¹ wurden.

In Deutschland findet man im 17. Jahrhundert insbesondere Mischformen, die italienische Merkmale wie beispielsweise den streng ostinaten Bass (vgl. H. I. F. Biber Solo-Passacaglia)¹⁸² und die Paarbildung der Couplets mit französischen (z. B. Dreiteiligkeit) vereinen, und eben auch der tänzerische Sarabandenrhythmus findet Eingang in die Kom-

¹⁷⁷ Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 12.

¹⁷⁸ Vgl. die Analyse im Kapitel 5.1.6.1, S. 169 ff.

¹⁷⁹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 36.

¹⁸⁰ Von Fischer: „Chaconne und Passacaglia“, S. 24.

¹⁸¹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 257.

¹⁸² Entgegen der eigentlich von Italien übernommenen Tradition erscheint hier der strenge Ostinato in einer Passacaglia und nicht in einer Chaconne. Ein Beispiel einer streng gestalteten Chaconne stellt die umfangreiche, handschriftlich überlieferte und H. I. F. Biber zugeschriebene Chaconne aus Kremsier dar.

Diese – hier alleine bei einem einzigen Komponisten zu beobachtende – Unklarheit, ob nun die Chaconne oder die Passacaglia einen strengen Ostinato aufweisen sollte, hielt sich hartnäckig bis ins 20. Jahrhundert, vgl. Von Troschke: „Chaconne – Passacaglia“, S. 12.

positionen. Der Schwerpunkt der Entstehungszeit liegt hier eindeutig im letzten Drittel oder Viertel des 17. Jahrhunderts, sichtbar an Werken von H. I. F. Biber, G. Muffat, J. C. Kerll etc. Bei Muffat findet man insbesondere häufig die Rondeauform, und zwar gleichermaßen in Chaconnen und Passacaglien, beispielsweise in seinem bereits erwähnten *Apparatus musico-organisticus* von 1690, nicht verwunderlich, da sich Muffat intensiv mit Lully und der französischen Tradition auseinandersetzte. Im Hinblick auf die Ausführung des Basso Continuo wird sogar empfohlen, darauf zu achten, ob eher der französische oder italienische Stil imitiert werden solle.¹⁸³ Ein sehr prominentes Beispiel einer die nationalen Stile mischenden Form aus dem 18. Jahrhundert stellt die Bach'sche Violin-Chaconne dar, in der beispielsweise die französische Dreiteiligkeit – unter den vorliegenden Violinstücken stellt sie das einzige Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum mit diesem französischen Element dar – und stellenweise durchaus auch ein getragen-tänzerischer Charakter zutage tritt.

Andere Chaconnen und/oder Passacaglien, die mehrere nationale Gattungsmerkmale oder sogar nicht ihrer Herkunft gemäße Charakteristika aufweisen, werden in entsprechenden Kapiteln erwähnt bzw. zum Teil näheren Betrachtungen unterzogen. Bereits an dieser Stelle genannt werden sollen jedoch Michele Mascitti und Evaristo Felice dall'Abaco, zwei Komponisten, auf deren Werke die Vermischung bzw. Aufnahme anderer nationaler Merkmale in hohem Maße zutrifft.

¹⁸³ Peter Williams: *Figured Bass Accompaniment*. Vol. I, Edinburgh 1970, S. 72 f.

3. Abriss der Entwicklung der Violinmusik

Um die Werke des vorliegenden Korpus bezüglich ihres spieltechnischen Anspruchs in den Kontext ihrer Entstehungszeit einordnen zu können – sei es bogentechnisch-artikulatorisch oder im Hinblick auf den verwendeten Ambitus bzw. das erforderte Lagenspiel – sei an dieser Stelle ein Überblick über die frühe Entwicklung und Verwendung der Violine bzw. der Violintechnik bis einschließlich des Untersuchungszeitraumes, also ca. 1650–1750, mit Berücksichtigung der für den Kontext dieser Studie relevanten Aspekte gegeben. Auf national unterschiedliche Entwicklungen und Merkmale wird dabei ebenso eingegangen.

3.1 Die Violine in ihren frühesten Funktionen

Zuerst trat die Violine um die Mitte des 16. Jahrhunderts in ihren frühesten Funktionen in Erscheinung, Singstimmen vokaler Werke zu verdoppeln, also Colla-parte-Stimmen auszuführen, um damit das Ensemble zu verstärken, fehlende Stimmen im Chorsatz zu ersetzen oder Chorwerke wie Madrigale oder Motetten im Ganzen instrumental darzustellen;¹⁸⁴ eigens für die Violine geschriebene Stimmen dazu existierten nicht, geschweige ein Ansatz, die dem Instrument eigenen Möglichkeiten und Charakteristika herauszuarbeiten.¹⁸⁵ Die Violine und andere Instrumente, die sich als Beiwerk der Vokalkompositionen eigneten, kamen in dieser Zeit demnach nie im Sinne unabhängiger Instrumentalmusik zur Geltung, wodurch die Entwicklung einer instrumentenspezifischen Technik auch nicht angebracht erschien. Instrumental dargebotene Musik behielt vorerst den Charakter von Vokalmusik, z. B. in Gestalt von Canzonen, die zwar ohne Singstimmen ausgeführt wurden, jedoch starke vokale Züge aufwiesen.

¹⁸⁴ Walter Kolneder: *Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition*, Zürich 1972, S. 268.

¹⁸⁵ David D. Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*. Deutsche Übersetzung von Hanna Gál, Mainz 1971, S. 7: Früheste Zeugnisse für Instrumente der Violinfamilie bietet das Fresko in der Kuppel der Kathedrale von Saronno von Gaudenzio Ferrari (1535/36). Hier sieht man ein Diskant-, ein Alt-Tenor- und ein Bassinstrument (Violine, Bratsche, Cello), die ersteren wohl mit nur drei Saiten bespannt. Man weiß, dass die Saiten ersterer *g-d'-a'* gestimmt waren, also wie die unteren drei Saiten der modernen, viersaitigen Violine.

In voller Entfaltung befanden sich in dieser Zeit bereits die in der entsprechenden Literatur speziell dargestellten Eigenschaften der Laute, Viole/Gambe und der Tasteninstrumente, wobei die Blüte der ersteren beiden dann mit Aufkommen der ersten Hoch-Zeit des Geigenspiels schon zu vergehen begann.¹⁸⁶ 1553 beschrieb beispielsweise Diego Ortiz in seiner Gambenschule *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* ausführlich, wie die Improvisationen und Auszierungen über ostinaten, vorwiegend aus der Tanzmusik stammenden akkordischen Bassmodellen (z. B. Ruggiero, Romanesca oder Folia) auf der Viole auszuführen seien. Ähnliche Lehrwerke zur Diminutionstechnik auf der Violine kamen erst über 100 Jahre später heraus, so z. B. die *Division Violin* von John Playford (1684).¹⁸⁷ Die ersten (4) Variationen aber, die „diferencias“ genannt wurden, fanden sich bereits 1538 beim Lautenisten Luis de Narvaez über dem bereits erwähnten Gassenlied *Guardame las vacas*, dessen „Thema“ in der obersten Stimme das absteigende Tetrachord in Dur zeigt.¹⁸⁸ „Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde diese Melodieformel [...] zu einem Baßthema [...]“. ¹⁸⁹ Ab diesem Zeitpunkt gab es für diese eingängige Gestalt offenbar kein Entrinnen mehr, wie auch am hier vorliegenden Werkekorpus erkennbar ist.

Im Bereich der Tanzmusik, zur Unterhaltung auf dem Dorffest bis hin zum höfischen Ballett gelangte die Violine in ihrer frühen Zeit schon zu häufiger Verwendung, was sicherlich auf ihre „Fähigkeit zu rhythmischer Artikulation und ihren durchdringenden, lebhaften Klang“¹⁹⁰ zurückzuführen ist. Das früheste gedruckte Zeugnis von Ensemble-Violinmusik gehört zum *Ballett comique de la Reine*, das 1581 in Paris – von dem Italiener Baldassari-
no de Belgiojoso inszeniert¹⁹¹ – aufgeführt wurde; allerdings waren diese instrumental auszuführenden Nummern – komponiert von Lambert de Beaulieu und Jacques Salmon – nicht explizit für Violinen bzw. Streicher bezeichnet, wurden jedoch von diesen aufgeführt. Eine Besetzung z. B. mit Bläsern wäre ebenso denkbar gewesen,¹⁹² da zu dieser Zeit und

¹⁸⁶ In Frankreich erreichte die Violen- bzw. Gambenmusik jedoch erst viel später z. B. bei M. Marais (1656–1728) ihre höchste Entwicklung.

¹⁸⁷ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 99. Bezüglich des ersten Stückes aus Playfords *Division Violin* spricht Glüxam von dem ersten gedruckten Beweis eines Violinstückes mit Skordatur in England.

¹⁸⁸ Müller-Blattau: *Gestaltung. Umgestaltung*. S. 10 und Anhang.

¹⁸⁹ Nettle: *Tanz und Tanzmusik*, S. 93.

¹⁹⁰ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 3.

¹⁹¹ Friedemann Otterbach: *Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Ein Überblick*, Wilhelmshaven 1992, S. 71.

¹⁹² Kolneder: *Das Buch der Violine*, S. 269.

bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Hauptanliegen die melodische Linie, nicht aber die Klangfarbe darstellte.¹⁹³

Sowohl der zumeist tanzgemäße Gebrauch der Violine als auch die niedrige soziale Stellung der Violinspieler als Berufsmusiker, die als Musikanten den gesellschaftlichen Status des Dieners verkörperten, verhalfen ihr weder gesellschaftlich noch musikalisch betrachtet zu hohem Ansehen, ganz im Gegensatz zur Viole/Gambe und Laute, die in vornehmen Kreisen sogar von Liebhabern gespielt wurden. Die Gamben oder Violen wurden als „nobles“ Instrument verstanden, für das in starkem Kontrast zur vornehmlich vorhandenen Tanzmusik für Violine „auch ein ästhetisch und intellektuell anspruchsvolles kammermusikalisches Repertoire“¹⁹⁴ entstand, das vom „vornehmen Liebhaber [...] zum Zeitvertreib“¹⁹⁵ gespielt wurde, während der Geiger als Tanzmusiker sein Geld verdienen musste. Der Gebrauch in den drei oben erwähnten Funktionen war schon den Vorgängerinstrumenten der Violine eigen und blieb für die viersaitige Violine, die als Sopraninstrument der Familie der Viola da braccio entstammte,¹⁹⁶ auch weitgehend bis 1600 bestehen.

Diese echte viersaitige Violine (und die Stimmungen der drei Hauptinstrumente der Violin-Familie), der mehrere Modelle von Fideln oder dieser verwandte Instrumente (z. B. Lira da braccio, 7-saitig) und die Rebec (3-saitig, Sopraninstrument auf *g-d'-a'* gestimmt) vorausgingen, erwähnte 1556 erstmals Philibert Jambe de Fer in seinem *Epitome musical* und wurde im „2. Viertel des 16. Jahrhunderts entwickelt und bald in den westlichen europäischen Ländern verbreitet.“¹⁹⁷ Sie entstand jedoch in Norditalien im Umkreis von Mailand, Brescia und Cremona und trat von dort aus „infolge der allgemeinen Ausbreitung der italienischen Renaissance“¹⁹⁸ ihren Siegeszug nach ganz Europa an. Die Erweiterung durch eine vierte Saite vergrößerte ihren Tonumfang nach oben beträchtlich, er wurde um das Sopranregister reicher und machte sie so noch geeigneter, Singstimmen zu begleiten.¹⁹⁹ Außerdem verhalf ihr die gegenüber der Rebec und der Fidel deutlich höhere Tonstärke zu einem breiter gefächerten Einsatzbereich, der von der bereits erwähnten Verstärkung voka-

¹⁹³ Fischer: „Instrumentalmusik von 1600–1750“, S. 492.

¹⁹⁴ Greta Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz 2006, S. 15.

¹⁹⁵ Brigitte Geiser: *Studien zur Frühgeschichte der Violine*, Bern / Stuttgart 1974, S. 126.

¹⁹⁶ Rudolph Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels*. Dissertation Zürich 1962, S. 15.

¹⁹⁷ Geiser: *Studien zur Frühgeschichte*, S. 124.

¹⁹⁸ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 35.

¹⁹⁹ Wobei der genaue Beginn-Zeitpunkt dieser Praxis nicht eindeutig zu klären ist.

ler Werke bis hin zum Spielen in Tanzlokalen und Schenken reichte.²⁰⁰ Ihr geringes Ansehen und ihre der Vokalmusik untergeordnete Funktion führten dazu, dass wenig von der Musik dieser Zeit notiert oder gar gedruckt wurde, wovon wiederum nur ein Bruchteil erhalten geblieben ist.

Diese Hauptfunktionen der Violine galten für alle Länder, die später von Wichtigkeit für ihre Weiterentwicklung wurden, mit besonderer Bedeutung der Tanzmusik in Frankreich.

3.2 Die beginnende Emanzipation der Violine

Um die Jahrhundertwende, nun im Geiste der Experimentierfreudigkeit des 17. Jahrhunderts, begann die eigentliche, von der Vokalmusik sich emanzipierende Entwicklung der Instrumentalmusik im Allgemeinen und der Violine im Speziellen, wovon zum einen die frühen Konzerte mit sowohl die Singstimmen begleitenden als auch mit diesen wetteifernden Stimmen, zum anderen die Ensemblesonaten und Canzoni Giovanni Gabrielis zeugen. Erste unabhängige, obligate Violinstimmen und rein instrumentale Zwischenspiele/Ritornelle traten beispielsweise schon in C. Monteverdis *Orfeo* (1607), obligate Stimmen auch in seinen Madrigalen auf. Außerdem trug Monteverdi maßgeblich dazu bei, „die Violinfamilie zum eigentlichen Grundstock des Orchesters“²⁰¹ zu machen, was sehr zu Verbreitung und Ansehen der Violine führte. Die ersten Sonaten für Violine und Basso continuo, von Giovanni Paolo Cima im Sinne von ‚Klangstücken‘ in Abgrenzung zu Vokalwerken komponiert, erschienen dann bereits im Jahr 1610 in dessen *Sonate per instrumenti*. Deutlich blieb insbesondere in der frühen Zeit die Gestaltung der Violinstimmen nach dem Vorbild der menschlichen Stimme, was sich u. a. in einer klaren Gliederung und sehr deutlich auch in der Übernahme der aus der Vokalpraxis stammenden und bis ins 18. Jahrhundert in der Instrumentalmusik gültigen „messa di voce“, dem gleichmäßigen An- und Abschwellen des Tons auf langen Noten im Sinne einer Verzierung, manifestierte.

Stets sehr eng verbunden war die Entwicklung der Violinmusik mit der der Violinisten und Komponisten und der des Violinbaus; um 1600 wirkten beispielsweise Gasparo di Bertolotti da Salò (1540–1609) und Giovanni Paolo Maggini (1580–1632) in Brescia und etwas später Nicola Amati (1596–1684) in Cremona. Den Amatis folgten – um nur die allerwich-

²⁰⁰ Kolneder: *Das Buch der Violine*, S. 274.

²⁰¹ Eduard Melkus: *Die Violine. Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels*, Mainz 42000, S. 73.

tigsten zu nennen – Antonio Stradivari (1644–1737), Giuseppe Guarneri del Gesù (1698–1744) und in Österreich Jakob Stainer (ca. 1621–1683) nach, bei letzterem beeinflussten sich gegenseitig – wie stets auch bei der Entwicklung in Italien, nun jedoch im süddeutsch-österreichischen Raum – die wachsenden Ansprüche an das Instrument und die stark weiterentwickelte Technik der Violinmusik; außerdem griffen das Muster des italienischen Geigenbaus und jenes von Stainer unmittelbar ineinander, da letzterer sich an den Modellen Nicola Amatis orientierte (hoch gewölbte Geigendecke). Die deutlich flacheren Modelle Stradivaris und Guarneris kamen etwas später im Zuge des regeren Konzertlebens auf, da sie den Ton viel besser tragen als die Instrumente mit hochgewölbtem Korpus.

Ähnlich verhielt es sich mit der Entwicklung des Bogens – um dies nur kurz vorwegzunehmen – der, für relativ geringe technische Anforderungen aufweisende, rhythmisch aber sehr nuancierte Tanzmusik eher kurz war, für höher entwickelte Instrumentalformen wie Sonate oder Konzert jedoch bis 1700 mehr und mehr verlängert wurde und bald eine deutlich abgesonderte Spitze zur Erhöhung der Streichlänge und eine Schraube zur Regulierung der Spannung des Haars erhielt.

In der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts begann die Violine nun, sich über die eher einfacheren Ansprüche von Tanzmusik und der Begleitung von Vokalwerken zu erheben;²⁰² es galt, mehr und mehr die Eigenart der Violine, eine ihrem Charakter und ihren Möglichkeiten entsprechende Technik auszuarbeiten, was zunächst vornehmlich in Italien der Fall war und mit dem Aufkommen neuer Instrumentalformen wie Canzona, Ricercar und der aus diesen hervorgehenden (Kirchen-)Sonata einher ging, die zunächst auch nur die Bezeichnung Sinfonia tragen konnte.²⁰³ Der Begriff Sonata bezeichnete außerdem noch bis zur

²⁰² Wobei die ganz frühen Sonaten eher einfach gestaltet erschienen, was Franz Giegling auch darauf zurückführt, dass sie zunächst vor allem von Organisten und Kapellmeistern komponiert wurden, während die speziell als Geiger oder zumindest als Streicher ausgebildeten Komponisten erst ab etwa 1680 zu veröffentlichen begannen, vgl. Franz Giegling: *Die Solosonate mit einer geschichtlichen Einführung* (Das Musikwerk, 15), Köln 1959, S. 11.

²⁰³ Die oft kurzen Teile der mehrstimmigen Canzona wurden durchgehend ohne Unterbrechungen gespielt und wiesen häufig einen Wechsel homophoner und kontrapunktischer Strukturen (Imitation) auf, waren kontrastierend gestaltet und auch im Zeitmaß unterschiedlich. Die eigentliche Entwicklung hin zur Sonate bestand nun darin, die Stimmen und die Abschnitte der Canzona/des Ricercars zu reduzieren: das natürliche Ergebnis davon stellten Trio- und Solosonaten dar, die abgeschlossene und längere Sätze aufwiesen, die zudem technisch anspruchsvoller waren. Es erfolgte also der Übergang zur Aneinanderreihung selbständiger Sätze, die ursprüngliche Mehrteiligkeit wurde zur Mehrsätzigkeit. Die Anzahl der Sätze variierte um die Mitte des Jahrhunderts zwischen vier und fünf, kontrastierend im Wechsel von langsam und schnell. Die meist im kirchlichen Kontext aufgeführten Canzonen/Ricercars nannten sich nach Abschluss dieser Entwicklung nun Sonate da Chiesa. Im Unterschied dazu hießen Stücke, die in der schon lange vorher gebräuchlichen Art eine Tanzfolge aufwiesen, Sonate da Camera. Gegenüber der oben beschriebenen Entwicklung der Sonate (Kirchensonate) an sich, nahm die Sonata da camera Tänze auf, die somit aus dem Ballsaal zur Kammer-

Mitte des 17. Jahrhunderts lediglich Instrumentalmusik in Abgrenzung zur Vokalmusik. Erst zur „Zeit Corellis hat sich die Sonate in selbständige Sätze gegliedert, die durch Doppelstriche und jeweils neue Vorschriften voneinander getrennt sind.“²⁰⁴ Nach 1650 begannen sich die beiden eigentlichen Sonatenformen, Kammer- und Kirchensonate, zu entwickeln und zu unterscheiden²⁰⁵ und manifestierten sich in wachsender Zahl in Trio- oder Solosonatensammlungen, wobei erstere früher in Erscheinung traten und zudem ungefähr dreimal so häufig wie Solosonaten vorkamen. Die Verbreitung der italienischen Musik samt all ihrer Formen vollzog sich, insbesondere im deutschsprachigen Raum, über die schon früh z. B. am Hofe der Habsburger tätigen italienischen Musiker und auch durch die wichtigen Zentren des Musikdrucks wie Amsterdam.²⁰⁶

Während aber Arcangelo Corelli die Sonate „zu klassischer Vollendung entwickelte, wandten die Deutschen [J. H. Schmelzer, H. I. F. Biber, J. J. Walther etc., Anm. d. Verf.] ihr besonderes Augenmerk auf groß angelegte Variationen [zu denen eben auch die ostinaten Formen Chaconne, Folia und Passacaglia gehören, Anm. d. Verf.] als geeignetes Mittel für die Ausübung verschiedenartiger und schwieriger technischer Experimente.“²⁰⁷ Karl Nef bezeichnet die Zeit etwa zwischen 1670 und 1770 allgemein sogar als eine „Periode der mannigfaltigsten Versuche [...], der instrumentalen Musik neue Formen von erhöhter Ausdruckskraft zu erringen [!]“,²⁰⁸ womit er eben insbesondere auf die ostinaten Reihenvariationen anspielte. Ein dem Experimentieren und Versuchen besonders zugetaner Komponist scheint G. B. Vitali gewesen zu sein, wie allein schon seine beiden unter den hier zusammengetragenen Werken befindlichen, durch zahlreiche Tonarten modulierenden „Passagallios“²⁰⁹ beweisen. Die barocke Periode insgesamt war durch ein „gesteigertes Interesse

musik, z. B. als Tafelmusik, erhoben wurden. In Frankreich verwendete man für die Folge stilisierter Tänze den Begriff Suite (Folge, Abfolge, Reihung) und in Deutschland auch Partie bzw. Partita. Insbesondere die Kammersonaten sind gerade für den Gegenstand dieser Arbeit von großer Bedeutung, ebenso die schon sehr bald nach der Unterscheidung in Kammer- und Kirchensonate erscheinenden Mischformen, also solche Sonaten, die Temposätze und Tanzsätze vereinen. Kirchensonaten, die Tanzsätze ohne Bezeichnung miteinbeziehen, werden hier nicht berücksichtigt. D. Glüxam hält an der von Willi Apel zusätzlich zu da chiesa und da camera eingeführten Unterscheidung der da ballo-Sätze fest, deren Hauptmerkmale sie wie folgt zusammenfasst: Einfache, oft volkstümliche und periodisch gestaltete Melodik und klar strukturierte Rhythmik, harmonisch vorwiegend Hauptfunktionen, Instrumentalstil unspezifisch, Stimmen ohne spieltechnische Besonderheiten (vgl. Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 299), also quasi nicht über die Bedürfnisse von Tanzmusik hinausgehend, was durchaus auch auf einzelne einfach strukturierte Ostinatokompositionen im Kontext dieser Studie anzuwenden wäre.

²⁰⁴ Dorothea Mielke-Gerdes: Art. „Sonate“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1578.

²⁰⁵ Tharald Borgir: *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (Studies in Musicology, 90), Ann Arbor 1987, S. 22.

²⁰⁶ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 27.

²⁰⁷ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 253.

²⁰⁸ Zitiert bei Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 415.

²⁰⁹ Diese beiden Stücke weisen keine durchgehenden Ostinati, sondern v. a. Modulationsprozesse auf.

an zyklischen bzw. repetierenden Formen²¹⁰ geprägt, wozu in besonderem Maße Ostinato- und ebenso Ritornellformen zählen, die, wie bereits angesprochen, in französischen Kompositionen auch miteinander verbunden wurden (z. B. Chaconne en Rondeau). Die Tanzsätze wurden immer stärker zum „Tummelplatz instrumentaler Virtuosität“²¹¹ mit Passagenspiel, Figurationen, Doppelgriffen und Arpeggien und näherten sich so den herkömmlichen Sonatensätzen an. A. Corellis *Follia*²¹² z. B. gilt als Bogenstudie der bis dahin machbaren Techniken.²¹³ Greta Moens-Haenen stellt den Unterschied der Entwicklung der italienischen und der deutschen Sonate als wenig vergleichbar dar, da die italienische „schon relativ früh eine höhere Neigung zur Abstraktion“ aufgewiesen habe, während die deutsche doch sehr von „Elementen des Variierens“²¹⁴ geprägt gewesen sei, was insbesondere für die Kompositionen der ersten Generation, also ca. für die Mitte des 17. Jahrhunderts galt (vgl. z. B. Philipp Friedrich Bödcker). Der italienische Stil bemühte sich um eine gesanglich ausgestaltete Musik und um kunstvolle Figurationen, Diminutionen und Passagenwerk, was sich in der neu aufkommenden Sonate und im Konzert eben bestens entfalten konnte. Der erstgenannte Aspekt kam jedoch erst richtig mit A. Corelli zum Ausdruck, vorher stand die Erweiterung des Tonumfangs beispielsweise mithilfe von Tonleiterpassagen im Vordergrund.²¹⁵ Letzteres und das Passagenspiel wurden einerseits von der Vokalpraxis, andererseits von der Improvisationstechnik der Violine und der Tasteninstrumente übernommen, wie W. Kolneder folgendermaßen zusammenfasste:

Die Fähigkeit, eine vom Komponisten aufgezeichnete Tonfolge einfachster Faktur ‚ex improviso‘ wörtlich aus dem Unvorhergesehenen in ein reichgegliedertes, blühendes melodisches Gebilde zu verwandeln, war ein wichtiger Teil der *virtù*, der Tüchtigkeit, des überragenden Könnens eines Sängers oder Instrumentalisten. Sie blieb es durch das ganze 17. und auch noch bis ins späte 18. Jahrhundert.²¹⁶

Die Franzosen hingegen behielten bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ihre große Affinität zur Tanzmusik und damit zu einfacherer Technik bei und bildeten so einen starken Gegenpol zur italienischen Entwicklung, die sich zwar auch um Tanzmusik bemühte, jedoch

²¹⁰ Silke Leopold: Art. „Barock“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 1, Sp. 1241/42.

²¹¹ Ernst Kubitschek: „Der Druck *Artificiosus concentus pro camera à violino solo* von Johann Joseph Vilsmayr“, in: G. Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik. Kongressbericht*, Salzburg 1997, S. 154.

²¹² Die *Follia* ist das letzte, die 12. Sonate ersetzende, ostinate Stück von Corellis Solosonaten op. 5. Möglicherweise diente dieser bekannte Zyklus auch als Vorbild für Werke mit Chaconne oder Passacaglia, die signifikant häufig und umfangreich am Schluss von Sonaten- oder Suitensammlungen stehen.

²¹³ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 382.

²¹⁴ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 29.

²¹⁵ Vereinzelt wurde bereits bei M. Uccellini die 6. Lage, d. h. *g'''* auf der E-Saite verlangt (op. 5).

²¹⁶ Kolneder: *Das Buch der Violine*, S. 267.

nicht schwerpunktmäßig. Marin Mersenne sprach in seiner *Harmonie Universelle* (1636–37) von der Einfachheit französischen Spiels dieser Zeit, das sich mit wenigen Ausnahmen (und vor Jean-Marie Leclair l'ainé) auf die 1. Lage und außerdem oft auf die beiden oberen Saiten beschränkte.

In Frankreich (ebenso in England)²¹⁷ war das musikalische Leben viel mehr geprägt durch den Hof und die dort üblichen gesellschaftlichen Ereignisse wie Theater, Bälle und Oper – sichtbar beispielsweise an den 1626 von Ludwig XIII.²¹⁸ eingeführten *24 Violons du Roy*, die als Streichorchester sogar unabhängig von der Hofkapelle agierten, und an den in Anlehnung daran von Karl II. ins Leben gerufenen *24 fiddlers*, deren Anführer ab 1661 Thomas Baltzar und nach ihm John Banister waren²¹⁹ – wodurch die Kompositionen stets zweckgebunden an diese entstanden und dem Tanz entsprechend einen sehr frischen, rhythmischen Aspekt betonten. Zudem wird die Tatsache dieser Einrichtungen als „turning point in the social acceptance of the instrument (angesehen), even though its solo potential essentially remained untapped for some years thereafter.“²²⁰ Gegen Ende des 17. Jahrhunderts fand sich auch eine ähnliche Einrichtung im Umkreis von Wien, wo die Stadtmusikanten verpflichtet waren, auch Hofdienste abzuleisten; darüber hinaus bildeten sie ein „Spezialensemble aus 24 Musikern, das an denen der ‚Herrschaftsgeiger‘ orientiert war (und wesentlich) mit der Verbreitung der französischen Orchesterpraxis in direktem Zusammenhang steht.“²²¹

Die bis dahin erreichte Violintechnik genügte vollkommen den Anforderungen zur Ausführung von Tänzen (im Rahmen der Ensemblesmusik), die auch außerhalb des Hofes in niedrigeren Gesellschaftsschichten gepflegt wurden, weshalb insbesondere in Frankreich kein Anlass bestand, diese auszubauen. Desweiteren wurden die Tänze nie in einen rein musikalischen, absoluten Kontext gestellt, blieben eben immer an einen Zweck gebunden, im Gegensatz zu Italien, wo Tänze in die Sonata da Camera übernommen wurden. Diese Tatsache stellt den markanten Unterschied zwischen italienischer und französischer Tradition im 17. Jahrhundert dar, auch damit zusammenhängend, dass die „bedeutendsten Gei-

²¹⁷ In England löste beispielsweise Nicola Matteis (d. Ä.) 1671 noch höchstes Erstaunen aus, als er dort das zu dieser Zeit in Italien gebräuchliche Schaffen durch Komposition und Vortrag vorstellte.

²¹⁸ Ludwig XIII. und Ludwig XIV. komponierten und inszenierten sogar selbst Ballette und präsentierten sich in Solorollen ihren Gästen. Vgl. Samuel Rudolph Behr: *L'art de bien danser / Die Kunst wohl zu tanzen*, Leipzig 1713. Nachdruck, Leipzig 1977, Nachwort von K. Petermann, S. IV.

²¹⁹ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 90.

²²⁰ Robin Stowell: *The Early Violin and Viola. A Practical Guide* (Cambridge handbooks to the historical performance of music), Cambridge 2001, S. 12.

²²¹ Thomas Drescher: *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing 2004, S. 90.

ger in Italien häufiger Komponisten als Tänzer waren, während es in Frankreich umgekehrt war.²²²

3.3 Violin- und Bogenhaltung

Die Art des Musizierens bzw. die damit in Verbindung stehende Technik wirkte sich auch auf die Haltung von Instrument und Bogen aus: Während die Franzosen die Geige aufgrund fehlender oder sehr seltener Lagenwechsel sowie nicht erfordernden Passagenspiels an die Brust oder das Schlüsselbein²²³ stemmen konnten, „leicht nach links verschoben, ein wenig einwärts und in Längsrichtung gegen den Boden geneigt,²²⁴ und einen kürzeren Bogen mit dem Daumen unter dem Haar fassten, was der Ausführung von speziellen Rhythmen, wie sie die Tanzmusik erforderte, dienlich war, drückten die Italiener zur Ausführung komplexerer Musik die Violine an den Hals, um sie (wahrscheinlich) bei Bedarf auch kurz unter dem Kinn fixieren zu können und benutzten die heute übliche Bogenhaltung und einen längeren Bogen, was vor allem durch das zunehmend kantable Spiel der Sonaten erforderlich wurde; das bedeutet, dass es keine einheitliche barocke Violinhaltung gab.²²⁵ In manchen Fällen kam wohl statt einer sichereren Positionierung der Geige auch eine bestimmte Art des Lagenwechsels, vor allem des absteigenden, zum Tragen, indem der Daumen locker abwärts gleitete und die anderen Finger sich kriechend auf dem Griffbrett hinab bewegten.²²⁶ Greta Moens-Haenen jedoch weist zum einen nach, dass in Italien zunächst die Geige eher an die Brust gestemmt als am Hals angesetzt, wohingegen sie nördlich der Alpen eher an den Hals gedrückt wurde und somit die Möglichkeit entstand, sie mit dem Kinn zu fixieren, was dem virtuoson und doppelgriffigen Spiel der Violinliteratur des deutschsprachigen Raums auch sehr entspräche.²²⁷ Johann Jakob Prinner (1624–1694) war der einzige, der bereits 1677 im *Musicalischen Schlissl* von einem kontinuierli-

²²² Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 168.

²²³ „Diese Brusthaltung ist durch alle Zeiten bis heute bei Volksmusikanten erhalten geblieben, etwa in der Schweiz, Ungarn und Jugoslawien.“ Marianne Rônez: „Versuch über die Art des Geigenspiels zur Zeit von Jacobus Stainer“, in: W. Salmen (Hrsg.): *Jakob Stainer und seine Zeit. Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung Innsbruck 1983*. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 10), Innsbruck 1984, S. 188.

²²⁴ Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 19; er weist auch darauf hin, dass diese Haltung in der frühen Zeit des Violinspiels, also in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die allgemein gültige war.

²²⁵ Greta Moens-Haenen: *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz 2004, S. 73.

²²⁶ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 280.

²²⁷ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 53.

chen Halten der Geige am Hals sprach, was aus anderen Quellen erst viel später hervorging:

Wan man aber dise Violin recht beherrschen will, so mueß man solhe unter die Khey [= Kinn] fassen, und mit der khay die Geigen sovill fest halte, dass man nicht Ursach hat, mit der linkhen Handt solhe zu halten, weillen es sunst unmöglich wähe, dass ich darmit balt hoh, balt nieder lauffen und reingreifen khunde...²²⁸

Thomas Drescher räumt jedoch ein, dass damit „nicht zwingend“ ein permanentes Fixieren der Geige mit dem Kinn gemeint sein müsse.²²⁹ Ein gelegentliches Stützen, um der instabilen kinnfreien Haltung entgegen zu wirken, schien sich weithin jedoch erst „im Laufe des 18. Jahrhunderts durchgesetzt zu haben“²³⁰, insbesondere, um den Lagenwechsel und das Passagenspiel zu erleichtern, kam jedoch bei Bedarf sicherlich auch bei Geigern wie H. I. F. Biber und anderen seiner Generation bei entsprechend virtuoser Violinmusik zum Einsatz.²³¹ L'Abbé le fils empfahl jedenfalls erst im Jahr 1761 die Haltung der Geige links des Saitenhalters, also die heute übliche Position.²³² Die Einführung des Kinnhalters erfolgte erst sehr viel später durch Louis Spohr um 1822.²³³

Zum anderen ermittelte Moens-Haenen anhand verschiedener Quellen, dass zumindest die meisten deutschen Geiger des 17. Jahrhunderts (auch die Engländer) den Daumen-unter-dem Haar-Griff (samt einem kurzen Bogen) benutzten, womit dieser Griff nicht mehr als symptomatisch für Tanzgeiger und allgemein für Frankreich gelten darf. Als sicheren Nachweis dazu kann man das Vorwort des *Florilegium Secundum* von G. Muffat (1698) heranziehen, in dem genau beschrieben wird,

wie man den Bogen führen soll: In Angreiffung deß Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittlern Geigen mit den Lullisten über eins, indeme sie die Haare mit dem Daumen andrucken, und die andere Finger auff deß Bogens Rucken legen. Welche Weise auch bey dem Bass von den Lullisten ins Gemein gehalten wird, und seynd hierinnen, was die kleine Geigen antrifft, die Welschen [= Italiener, Anm. d. Verf.], als welche

²²⁸ Rônez: „Versuch“, S. 190.

²²⁹ Thomas Drescher: „Österreichische Streicherpraxis im Spiegel von Johann Jacob Prinners *Musicalischer Schlißl* (1677). Eine kommentierte Edition des Kapitels 13: „Von allerhandt Geigen“, in: H.-M. Linde / R. Rapp (Hgg.): *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, Stuttgart u. a. 2000, S. 111.

²³⁰ Moens-Haenen: *Das Vibrato*, S. 74.

²³¹ Marianne Rônez: „H. I. F. Biber – J. J. Walther. Zwei markante Geiger des 17. Jahrhunderts“, in: J. Bader / G. Ruhland (Hgg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen. Festschrift für Konrad Ruhland zum 70. Geburtstag*, Passau / Schongau 2003, S. 255.

²³² Vgl. Moens-Haenen: *Das Vibrato*, S. 74: Ein Armvibrato schließt sie wegen des zu geringen Haltes der Geige aufgrund der damals noch fehlenden Kinn- und Schulterstütze gänzlich aus; ein Fingervibrato hingegen war gut machbar und wurde sehr wahrscheinlich angewendet.

²³³ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 167.

die Haar unberührt lassen, wie auch in dem Bass die Gambisten und andere, so die Finger zwischen das Holtz und die Haar legen, unterschieden.²³⁴

Wann sich letztendlich die italienische Haltung durchsetzen konnte, vermag jedoch auch Moens-Haenen nicht zu ergründen.²³⁵ Es ist jedoch davon auszugehen, dass der Untergriff²³⁶ ab 1700 in Deutschland und Frankreich nicht mehr die vorherrschende Haltung darstellte. Der Daumen-unter-dem-Haar-Griff gilt somit zwar als die französische Bogenhaltung, da er von dort ausging, war jedoch offenbar auch in anderen Ländern üblich. Aus der Kunstmusik jedoch verschwand der Untergriff in Italien bereits im 17. Jahrhundert, wohingegen er in Frankreich noch gegen Mitte des 18. Jahrhunderts anzutreffen war.²³⁷ Die erst im 18. Jahrhundert als italienisch bezeichnete Haltung verlangte, den Daumen von unten an die Stange zu legen (wie heute), jedoch bis etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht am Frosch, sondern etwa eine Hand breit von diesem entfernt.²³⁸

3.4 Das wachsende Ansehen der Violine

Im fortgeschritteneren 17. Jahrhundert war nun ein deutlich höheres Ansehen der Violine festzustellen, das aus einem weitaus häufigeren Gebrauch derselben in verschiedensten Gesellschaftsschichten vom fahrenden Fiedler und Bauern über den Berufsmusiker am königlichen Hof bis hin zum vornehmen Musikliebhaber reichte und nach und nach nicht zuletzt zur Verdrängung der vorrangig verwendeten Violen führte. Letztere eigneten sich aufgrund ihres zarteren Klanges mehr für die vornehme Hausmusik, jedoch weniger für

²³⁴ Marianne Rônez: „Die Violintechnik zur Zeit von H. I. F. Biber“, in: G. Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht, Salzburg 1997, S. 124.

²³⁵ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 108.

²³⁶ Vgl. Rônez: „Die Violintechnik“, S. 114: Rônez unterscheidet terminologisch sinnvoll zwischen Untergriff und Obergriff (quasi heutiger Griff); letzterer war in Italien schon wenig nach 1600 bekannt und wurde auch angewendet, vgl. ebd., S. 128: Sie erklärt dort auch, dass der kurze Bogen nicht nur für die knappen akzentuierten Phrasen der französischen Suiten-Tänze adäquat war, sondern durch sein geringes Gewicht ebenso für schnelles Detaché (z. B. bei Zweiunddreißigstel-Passagen H. I. F. Bibers), und dass durch den Daumendruck auf kleinstem Raum dynamische Veränderungen und kleinste rhythmische Impulse hervorgerufen werden konnten, was hervorragend für französische Manieren, das Betonen einzelner Töne in schnellen Passagen und für das inegale Spiel geeignet sei.

²³⁷ Vgl. Rônez: „Die Violintechnik“, S. 123 (z. B. wird der Griff noch in Monsieur Brijons heute nicht mehr bekannter Violinschule *Réflexions sur la Musique et la vraie manière de l'exécuter sur le Violon*, Paris 1763 erklärt) begründet u. a. dadurch, dass die französischen Komponisten des 18. Jahrhunderts ihr Land selten zu Studienzwecken verlassen haben (Ausnahmen im Kontext dieser Arbeit waren z. B. J.-M. Leclair).

²³⁸ Ebd., S. 170.

Theater, Oper und Tanzsaal – wohl der ausschlaggebende Aspekt in punkto Beliebterwerdens der Violine.²³⁹ Außerdem hatte die Violine im Gegensatz zur Violenfamilie den großen Vorteil, keine Bünde zu besitzen, was sie befähigte, „in jedem Stimmsystem“²⁴⁰ mitspielen zu können, wie z. B. in dem im Deutschland des 17. Jahrhunderts üblichen mitteltönigen; ihre Flexibilität wurde nun also mehr und mehr geschätzt. Einen weiteren Aspekt, das virtuose Spiel auf Streichinstrumenten, dem einige Mitglieder des Hochadels sehr zugewandt waren, erwähnt Thomas Drescher; er nennt als Beleg dafür beispielsweise den Umkreis des Grafen Schönborn in Mittelfranken, dessen Familienangehörige teilweise Unterricht bei H. I. F. Biber und nach dessen Tod bei Johann Joseph Vilsmayr in Salzburg hatten und damit großen Einfluss auf Entstehung und Verbreitung – insbesondere des Violinrepertoires – nahmen.²⁴¹ Desweiteren war die sich entwickelnde Bogentechnik für den gesellschaftlichen Aufstieg der Violine dienlich, da auch sie die Geige flexibel machte in dem Sinne, dass sie sich jeder Art von Instrumental- oder Vokalensemble anpassen und sich so mit verschiedenartigsten Klängen mischen konnte.²⁴² Die allgemeinen Vorteile der Violine und ihre Vorzüge gegenüber anderen Instrumenten sprach der Universalgelehrte und Musikforscher Giovanni Battista Doni begeistert folgendermaßen in seinen aus dem Jahr 1640 stammenden *Annotazioni sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Musica* aus:

Unter allen Musikinstrumenten ist die Natur der Violine wahrhaft wunderbar: da keines in einem so kleinen Korpus und mit so wenig [!] Saiten eine so große Verschiedenheit von Tönen, Harmonien und melodischen Verzierungen enthält und die menschliche Stimme wiedergibt, nicht nur in der Melodie [...]. Kurz: in der Hand eines erfahrenen Spielers vereinigt die Violine die Weichheit der Laute, die Süße der Gambe, die Majestät der Harfe, die Kraft der Trompete, die Lebhaftigkeit der Pflöte, das Klagende der Flöte, das Pathos des Korneetts.²⁴³

Die viel früher ausgebildete reife Technik der Viole wirkte aber auch stets auf die des Violinspiels ein, sie musste quasi nur noch auf die Violine übertragen und deren Eigenheiten angepasst werden; zwei Beispiele dieser sehr gebräuchlichen technischen Errungenschaften waren das Vibrato und mehrstimmige Akkorde. Oft waren auch Violinkomponisten zugleich Gambenvirtuosen, wie beispielsweise H. I. F. Biber, was sich natürlich auch auf die Gestaltung der Kompositionen auswirkte, z. B. in Form latenter oder sogar stellenweise

²³⁹ Vgl. Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 135 f.

²⁴⁰ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 24.

²⁴¹ Drescher: *Spielmännische Tradition*, S. 117.

²⁴² Ebd., S. 108.

²⁴³ Kolneder: *Das Buch der Violine*, S. 279.

realer Mehrstimmigkeit, die „mit vollem Recht [...] als ein Charakteristikum des Violinspiels – insbesondere des deutschen – jener Zeit anzusprechen ist.“²⁴⁴ Beispielsweise wurde der seit Anfang des 17. Jahrhunderts oft erwähnte „stete lange Strich“ nicht zuletzt dazu benutzt, sich als Geiger „künstlerisch (und wohl auch sozialhistorisch) den Gambisten“²⁴⁵ anzugleichen, um sich auf diese Weise von den kurzen, roh, hart und undifferenziert klingenden Strichen der meisten Tanzgeiger und Bierfiedler²⁴⁶ und der damit niedrigeren gesellschaftlichen Stellung abzuheben und einen den noblen Kreisen entsprechenden, lieblichen Klang zu erzeugen. Schon 1654 befand es Johann Crüger in *Synopsis Musica*²⁴⁷ für angebracht, dass sich die Geiger „eines steten ausgedehnten langen Strichs [...] auf Violinen beflissen“²⁴⁸. Interessanterweise war von diesem Ideal, den Bogen ausgedehnt, langsam, gleichmäßig und kontrolliert zu ziehen, in ganz Europa die Rede, und zwar unabhängig von der Bogenhaltung (französisch oder italienisch-klassisch),²⁴⁹ und es wurde stets als Vorteil gegenüber den Zupfinstrumenten und dem Cembalo hervorgehoben. Letztendlich bot das kontrollierte Ziehen des Bogens auch erst die Voraussetzung dafür, mit der linken Hand ein Vibrato ausführen zu können, die eben beispielsweise der Bierfiedler nicht besaß.²⁵⁰ In diesen Bereich fällt außerdem das Beherrschen dynamischer Abstufungen, insbesondere die Fähigkeit zu leisem, lieblichem Spiel und zu quasi unhörbaren Übergängen zwischen den Tönen; Francesco Rognoni bemerkte in diesem Zusammenhang bereits im Jahre 1620, dass „die Viole da braccio, insbesondere das Diskantinstrument [...] ein Instrument [sei], das von sich aus roh und scharf kling[e], wenn es nicht durch einen sanften Bogenstrich gemildert und besänftigt“²⁵¹ werde. J. J. Prinner brachte, Rognoni ergänzend, den damals stark unterstrichenen Unterschied zwischen kunstmusikalischem Gebrauch der

²⁴⁴ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 61.

²⁴⁵ Drescher: *Spielmännische Tradition*, S. 65.

²⁴⁶ Dieser Begriff oder auch der des Brätlgeigers etc. weisen auf die Art der „Entlohnung“ dieser fahrenden Musiker und somit auf ihre soziale Stellung hin: Sie erhielten keinen Lohn im eigentlichen Sinn, sondern lediglich Speis und Trank für ihr Spiel.

Drescher weist darauf hin, dass diese Musiker gegen Ende des 17. Jahrhunderts zum Topos des ungebildeten Musikers als Gegenpol zum Virtuosen wurden, fast im Sinne einer Gegenüberstellung von „Volkskultur“ und „Elitenkultur“. Vgl. Thomas Drescher: „Bierfiedler, Kunstgeiger, Virtuosen. Soziale Schichtung und Repertoirefragen bei Violinspielern zur Zeit Bibers“, in: G. Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht, Salzburg 1997, S. 135 und 141.

²⁴⁷ Peter Benary: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1957, S. 14: Es handelt sich um die 2. Auflage der *Synopsis*; die erste erschien bereits 1630.

²⁴⁸ Moens-Haenen: *Das Vibrato*, S. 136.

²⁴⁹ Drescher: *Spielmännische Tradition*, S. 109.

²⁵⁰ Ebd., S. 222.

²⁵¹ Ebd., S. 110.

Violine des Virtuosen und dem Musiker niederen Standes, dem „ungebildeten“ Bierfiedler in seinem *Musicalischen Schlissl* (1677) folgendermaßen zum Ausdruck:

Die Violin ist ein khünstliche Geigen, auf welcher man seine Virtu haubtsächlich erweisen khan, unangesehen sich auch die Bauren und Brätlgeiger darum annehmen ire schniz darauf zu khrazen. Solcher Gestalt ist es freylich kheine Khunst, wan man wie solche Läuth die Violin in die linkhe völlige Faust leget, mit den flachen Fingern – oder mehr zusagen Bratwürschten – mit zwen Fingern einen Buechstab oder Griff zugleich greift, den Bogen in der rechten Handt gleich wie Fuhrmans Peütschen fasst und regieret.²⁵²

Prinner verglich hier also zum einen die musikalischen Unterschiede, zum anderen aber auch die starke soziale Abgrenzung zwischen den beiden Musikergruppen.

3.5 Technische Möglichkeiten der Violine ab dem 17. Jahrhundert und Verzierungspraxis

Die nun aber bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gängigen technischen „Er rungenschaften“ hinsichtlich des Geigenspiels und der Instrumentalmusik im Allgemeinen seien im Folgenden dargestellt und mithilfe ausgewählter Beispiele aus den vorliegenden Chaconnen und Passacaglien belegt.

Es wurde gemeinhin zuweilen die 3. Lage (*d'''* auf der E-Saite)²⁵³ oder auch ein *e'''* mit überstrecktem viertem Finger erreicht, wie bereits bei C. Monteverdi, ein freier Einsatz auf *e'''* schon in der 53-stimmigen Messe Orazio Benevolis zur Einweihung des Salzburger Doms im Jahr 1628.²⁵⁴ Etienne/Steffan Nau verlangte in einem Werk von vor 1619 in der Breslauer Handschrift bereits die 5. Lage.²⁵⁵ Generell galt, die Anzahl der Lagenwechsel möglichst gering zu halten, durch Inkaufnehmen häufigerer Saitenwechsel und Sprünge und eben durch Streckungen, vor allem des vierten Fingers (dessen Gebrauch sonst – zugunsten des zu dieser Zeit bevorzugten Klangs leerer Saiten – weitgehend vermieden wur-

²⁵² Drescher: „Österreichische Streicherpraxis“, S. 125 f.

²⁵³ Es handelt sich dabei wohl um den frühesten nachweisbaren Lagenwechsel, und zwar bereits in G. Gabrieli *Sonata con tre violini* 1615 posthum gedruckt erscheinend. Vgl. Renate Teufert: *Zur Entwicklung des Lagenspiels bei Monteverdi auf der Violine*. Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 1982, S. 24.

²⁵⁴ Ebda.

²⁵⁵ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 192.

de).²⁵⁶ Der Lagenwechsel wurde gewöhnlich möglichst in einer Pause oder mit Hilfe einer leeren Saite und nach Möglichkeit auf betonten Taktzeiten ausgeführt.²⁵⁷ Oft waren diese „Hilfen“ jedoch nicht gegeben, beispielsweise bei den erwähnten freien Einsätzen in hohen Lagen. Machte man aber insbesondere beim Zurückkehren in die 1. Lage Gebrauch von leeren Saiten, so kam dies jedenfalls dem Spiel ohne helfendes Stützen der Geige mit dem Kinn sehr entgegen.

Da der vorliegende Werkekorpus²⁵⁸ keine Werke aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufweist, können als Referenz lediglich einige der Werke vom Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herangezogen werden, die ausschließlich Lagenwechsel auf der E-Saite, ggf. aber im Anschluss an den Wechsel der Lage auch kurzes Lagenspiel auf der A- und D-Saite verlangen. Von Gottfried J. Keller, Matthias Kelz und Johann Erasmus Kindermann liegen sehr einfach gestaltete Beispiele vor, die, außer Keller, der ausschließlich in der 1. Lage bleibt, selten und in sehr einfacher Weise die 3. Lage verwenden. Hieronymus Kradenthaller nutzt die 3. Lage schon häufiger; in dessen „Ciacona“ lässt sich schön beobachten, wie leere Saiten zum Erreichen und Verlassen der 3. Lage genutzt werden.

Hieronymus Kradenthaller: „Ciacona“, Couplet 7 zweite Hälfte und Couplet 8



Ab dem zweiten f'' (3. Finger auf der A-Saite) im ersten Takt wird dann der Lagenwechsel abgeschlossen sein. Beim Zurückkehren ist ein Hinabrutschen von d''' nach g'' auf der E-Saite denkbar, wahrscheinlicher aber, dass der Spieler a'' noch mit dem ersten Finger in der 3. Lage greift und die folgende leere A-Saite nutzt, um in Ruhe in die 1. Lage zurückzukehren.

Die anonyme Chaconne aus Dresden erreicht nur ein einziges Mal (bei einem sich wiederholenden Couplet) über die vorher erklingende leere E-Saite die 3. Lage, was womöglich als Indiz für ihre Entstehung im 17. Jahrhundert zu werten ist. Diese Technik findet man auch in G. Colombis „Chiaccona“ für Violine und Basso continuo und ist mehrmals sogar

²⁵⁶ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 167: Gasparo Zanetti (1645) gab als Zeichen für einen geforderten Streckgriff des vierten Fingers sogar die Ziffer 5, also quasi eine Zahl für einen weiteren Finger nach dem (kleinen) 4. Finger, an.

²⁵⁷ Ebd., S. 167.

²⁵⁸ Vgl. den „Werkekatalog“ Anh. I, S. 287 ff.

noch in H. I. F. Biber's Passacaglia (1681) zu entdecken, hier jedoch im Kontext einer weitaus komplizierter gestalteten Violinstimme und nur beim Hinaufsteigen in die 3. Lage:

Heinrich Ignaz Franz Biber: „Passacaglia“ (1681), T. 112 bis 113



Ein klassisches Beispiel für die Vermeidung der 3. Lage durch Streckung des vierten Fingers mag wohl dieses Beispiel der „Passacaille“ J. F. Rebels vom Ende des 17. Jahrhunderts bieten:

Jean Fery Rebel: „Passacaille“, T. 42 bis 44



Dieses Stück weist jedoch auch schon andere Passagen auf, in denen die 3. Lage relativ schnell, ohne die Hilfe leerer Saiten und hier auch verbunden mit einem Wechsel über zwei Saiten hinweg, erreicht werden muss:

Jean Fery Rebel: „Passacaille“, T. 107 bis 108



In der bereits aus dem 18. Jahrhundert (1711) stammenden „Chaconne“ Antoine Dornels, die insgesamt eine äußerst einfach gestaltete Violinstimme aufweist, wird die 3. Lage nie erreicht, lediglich einmal wird ein Streckgriff notwendig, ebenso bei Nicola Matteis Napo-

litano d. Ä., Salvatore Mazzellas „Ciaccona alla Spagnola“ und bei den drei vom Beginn des 18. Jahrhunderts stammenden Stücken (Passacaglia von Johann Jakob Stupan von Ehrenstein, Chaconne aus der dritten Suite von Louis Heudelline und „Passacala“ von Giovanni Henrico Albicastro). Überhaupt nur in der ersten Lage bleiben die Chaconne von Anthony Pointel, die beiden anderen Stücke S. Mazzellas, John Eccles' Chaconnen, beide Chaconnen J. F. Rebels sowie beide Chaconnen Johann Christian Schickhardts, also erwartungsgemäß in der Mehrzahl Stücke aus dem 17. Jahrhundert. Mehrmaliges kurzes Erreichen der 3. Lage findet sich auch bei den beiden „Passacallos“ von G. B. Vitali, beim „Passacallo“ Bartolomeo Girolamo Laurentis (hier z. T. auch ohne die Hilfe leerer Saiten davor und danach), bei T. Vitali, in E. F. dall'Abacos Passacaglia, bei Anonymus/Granata, einmal ganz am Schluss der „Paßsagagli. Adagißsimo“ aus dem Kodex XIV/726 des Wiener Minoritenkonventes und auch nur ein einziges Mal zur Realisierung eines Doppelgriffes in der „Chaconne“ Louis Nicolas Clérambaults, wobei hier D- und A-Saite gemeinsam in der 3. Lage benutzt werden müssen:

Louis Nicolas Clérambault: „Chaconne“, T. 103 bis 105



Komplizierteres Lagenspiel in höheren Lagen kommt in der Zeit vor 1669 bei den hier vorliegenden Werken lediglich in der „Chiacona“ Antonio Bertalis vor, die mehrmals die 5. und die 4. Lage erfordert; einen Übergang von der 3. über die 4. in die 5. Lage stellt das folgende Beispiel dar:

Antonio Bertali: „Chiacona“, T. 194 bis 196



Hier zeigt sich außerdem gut, wie durch Einsatz von Pausen der Übergang in die höheren Lagen komfortabler gemacht wird. Ein ähnlicher Schwierigkeitsgrad hinsichtlich des La-

genwechsels (bis zur 4. Lage) ist auch im vermutlich aber mehr als zwei Jahrzehnte später entstandenen anonymen „Contrapunct sopra la Baßsigaylos d’Altr“ aus dem Kodex XIV/726 zu beobachten (um 1690). Bei den hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien finden sich erst in den 70er- und 80er-Jahren des 17. Jahrhunderts gehäuft Beispiele, die mehrfach Passagen auch in Verbindung komplizierterer Figuren bis zur 6. Lage enthalten; H. I. F. Bibers Passacaglia aus den *Rosenkranzsonaten* etwa weist zahlreiche, schwierige Passagen bis zur 5. und J. J. Walthers „Passagagli“ sogar bis zur 6. Lage auf.

Allein anhand der wenigen hier angeführten Beispiele lässt sich nun die um einige Jahrzehnte versetzt ablaufende technische Entwicklung einerseits zwischen Deutschland und Italien in der frühen Zeit bzw. zwischen Italien und Frankreich sowie noch deutlicher zwischen den viel früher entstandenen Stücken deutsch-österreichischer Komponisten und den französischen vom Beginn des 18. Jahrhunderts ablesen. Zudem ist festzustellen, dass ostinate Kompositionen keine Sonderstellung hinsichtlich verwendeter technischer Feinheiten einnehmen.

Die G-Saite und damit das tiefere Register der Violine wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts nur selten gebraucht und somit auch kein Lagenspiel auf den beiden tieferen Saiten, was zum einen auf die schlechte Ansprache der verglichen mit der modernen Violine deutlich geringer gespannten Saiten und zum anderen durch das Material (unumwickelter Darm) zurückzuführen ist. Bei den hier vorliegenden Werken ist festzustellen, dass auch noch jene aus dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts sehr selten oder gar nicht (H. Kradenthaller) auf die G-Saite zurückgreifen, und wenn, dann nur ein einziges Mal im ganzen Stück (alle drei Beispiele von S. Mazzella und J. E. Kindermann); M. Kelz, G. J. Keller und B. G. Laurenti benutzen die G-Saite immerhin mehrere Male, die letzteren beiden sogar auch die leere G-Saite.

Hinsichtlich des Ensemblespiels war außerdem das Vermeiden einer „Kollision mit den nächst tieferen“²⁵⁹ Instrumenten der gleichen oder einer anderen Instrumentenfamilie ausschlaggebend für einen selteneren Gebrauch der tiefsten Saite. Ein Lagenspiel auf tieferen Saiten wurde erstmals theoretisch in D. Mercks *Compendium Musicae Instrumentalis* von 1695 erklärt, das laut Rudolf Aschmann außerdem als die erste eigentliche Violinschule gilt.²⁶⁰ Ein besonders häufiger Gebrauch der G-Saite ist in H. I. F. Bibers „Ciacona“ aus

²⁵⁹ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 189.

²⁶⁰ Ebd., S. 35 f.

den *Rosenkranzsonaten* sowie in der anonymen „Ciaccona“ Nr. 6 aus Add. 31500 zu beobachten, wobei dort die Saite aber einen Ton höher gestimmt ist.²⁶¹

Weitere wesentliche Merkmale des Violinspiels im fortschreitenden 17. Jahrhundert stellten zwei Arten von Verzierungen dar, wobei vorauszusetzen ist, dass jegliche Art von Verzierung mit dem Ziel erfolgte, die notierte Musik „gefälliger zu gestalten, um [ihre] Schönheit zu vergrößern“,²⁶² und dass sich diese Bestrebungen außerdem sehr auf die (Weiter-)entwicklung der Geigentechnik auswirkten.²⁶³

Die erste Art, die „wesentlichen Manieren“, *Agréments*, oder *Notes de goût*²⁶⁴ bzw. *Fiorette/Fioriture* oder *Abbellimenti* bzw. *Graces*²⁶⁵ (in England), waren von eher kurzer Dauer und genauer umrissen, erhielten eigene Bezeichnungen, erforderten vom Spieler eine bestimmte musikalische Formel oder Spielweise und waren oft (nicht immer) durch Zeichen angegeben. Diese zeigten Triller, Mordente und das Vibrato an, das keinesfalls kontinuierlich wie heute,²⁶⁶ sondern sehr sparsam und bewusst als Verzierung, insbesondere auf langen Noten zur Ausdrucksverstärkung bzw. Markierung eines Höhepunktes, auf Noten, die „rhythmisch, melodisch oder harmonisch (emphatisch) hervorgehoben werden sollen, bei Synkopen, Ligaturen und Hemiolen“²⁶⁷ oder als Ausdruck eines Affektes zum Tragen kam und beispielsweise bei J. J. Walther und H. I. F. Biber (später beispielsweise auch bei Pietro Romano Castrucci „Ciaccona“) häufig durch ein „m“ über den jeweiligen Noten angezeigt wurde.

Abb. 1: Johann Jakob Walther: „Passagagli“, S. 32 oberes System



Dieses Notenbeispiel verdeutlicht sehr schön, wie die je erste der beiden gebundenen Noten seufzergleich zusätzlich durch die Verzierung betont werden soll.

²⁶¹ Vgl. die Analysen dieser beiden Stücke in den Kapiteln 7.3.3.1 bzw. 7.3.3.3 S. 258 ff. und S. 267 ff.

²⁶² Jean-Claude Veilhan: *Die Musik des Barock und ihre Regeln (17.–18. Jahrhundert)*, Paris 1977, S. 33.

²⁶³ Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 32.

²⁶⁴ Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 33.

²⁶⁵ Fischer: „Instrumentalmusik von 1600–1750“, S. 492.

²⁶⁶ Moens-Haenen: *Das Vibrato*, S. 218.

²⁶⁷ Ebd., S. 231. Ein sehr schönes Beispiel einer Hemiole in Verbindung mit Triller bietet die „Chaconne. La Capricieuse“ F. Duvals, vgl. das Notenbeispiel (Abb. 32) im Kapitel 6.3, S. 230.

Abb. 2: Pietro Romano Castrucci: „Ciaccona“, Couplets 1 bis 3



P. R. Castrucci differenziert ganz deutlich zwischen den beiden Verzierungsarten, die z. T. dicht aufeinander folgen. Das Stück stammt aus dem Jahr 1734, also aus spätbarocker Zeit. Die größere Genauigkeit beim Anzeigen der vom Komponisten intendierten Ausführung des Stückes ist hier unverkennbar, auch an der akribischen Einzeichnung von Dynamik und Artikulation zu erkennen.

Zu den „wesentlichen Manieren“ zählte auch die *messa di voce* oder der *son enflé*²⁶⁸, die/der stets mit einem Vibrato verbunden war, in dem Sinne wie Marpurg schreibt: „Man kann sie (die Bebungen oder tremolo/tremblement) nicht mit Noten darstellen. Es ist eine Nachahmung des Orgeltremulanten [...]. Auf einer lang ausgehaltenen Note muss den Bebungen ein ‚messa di voce‘ vorangehen“²⁶⁹, d. h. „ab dem Höhepunkt der *messa di voce* kommt, als Begleitung des Ausklingens, ein langsames Vibrato hinzu.“²⁷⁰ Eine besondere Form des Vibratos war das Fingervibrato oder *Flattement*, vorstellbar als Zwischending zwischen Triller und dem heutigen Vibrato, wobei es sich aber um eine langsame Verzierung handelte (im Gegensatz zum Triller), die mit einem weniger als einen Halbton tiefe-

²⁶⁸ Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 42.

²⁶⁹ Ebd., S. 47.

²⁷⁰ Moens-Haenen: *Das Vibrato*, S. 274.

Von diesem Zusammenfallen einer *messa di voce* und einem Vibrato rührt vermutlich somit auch die Abkürzung „m“ für eine beide kombinierende Verzierung her.

ren Ton ausgeführt wurde.²⁷¹ Als Begriff ist *Flattement* außerdem „wohl die einzige alte Vibratobezeichnung, die sich in das 18. Jahrhundert hinübergerettet hat.“²⁷² Nicht nur die verschiedenen Bezeichnungen für Vibrato deuten stark darauf hin, dass es keine einheitliche Art des Vibrierens im Barock gab, dass die Art des Vibrierens im Gegenteil sehr von verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten und Ausführungen,²⁷³ von Charakter und Affektgehalt eines Stückes abhing. So erklärt es sich auch, dass erst im späten 19. Jahrhundert der einheitliche, das Phänomen beschreibende Begriff Vibrato eingeführt wurde,²⁷⁴ der sich somit auf die uns heute vertraute Art des Spiels mit nahezu ständigem Vibrieren der Griffhand bezieht.

Die zweite Verzierungsart, die „willkürlichen Manieren“ oder Veränderungen, Ausschmückungen, *ornements*, bestanden meist aus improvisierten melodischen Figuren, wozu Figurationen, Passagen, Diminutionen bzw. Divisions²⁷⁵ gehörten. Diese konnten in ihrer Vielfalt nicht durch Namen oder bestimmte Zeichen dargestellt werden, sondern wurden ausgeschrieben oder dem Interpreten zur Improvisation überlassen. Verzierungen wurden auf alle möglichen Parameter wie Artikulation, Rhythmik und Dynamik angewendet; das Notenmaterial stellte also eher Skizzen dar, die es vom Interpreten erst zu vervollkommenen galt.

Triller wurden zu dieser Zeit ebenso noch häufig ausgeschrieben (die Noten dabei oft unter Bögen vereint), ein Beweis dafür, dass das Anzeigen von Verzierungen durch Zeichen sich noch nicht ganz etabliert hatte. Im Falle der hier vorliegenden Stücke trifft dies jedoch offenbar nicht zu (vgl. die vielfältigen, im Notenmaterial verwendeten, weiter unten genannten Zeichen). Neben vielen verschiedenen Einzeichnungen in manchen Chaconnen und Passacaglien sind in einem beträchtlichen Teil der Stücke hingegen gar keine Anzeichen für Verzierungen zu finden; dies betrifft Werke aus sämtlichen Ländern und sowohl das 17. als auch das 18. Jahrhundert. Es ist kaum vorstellbar, dass diese Stücke völlig ohne

²⁷¹ Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 36.

²⁷² Moens-Haenen: *Das Vibrato*, S. 222.

²⁷³ Ebd., S. 275.

²⁷⁴ Eduard Melkus: „Das Vibrato im 17./18. Jahrhundert“, in: *Musikzentren – Konzertschaffen im 18. Jahrhundert*. (Studien zu Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 23), Blankenburg 1983, S. 66.

²⁷⁵ Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 49: „Passaggi bestehen aus mehreren kleinen Tönen, die man zwischen einfache Manieren einfügt. Sie werden normalerweise Doubles genannt. Die Diminution – eine Art, den Gesang zu verzieren – besteht aus mehreren Noten im Taktmaß, die an Stelle einer einzigen Note stehen.“

Ausschmückung auskommen sollten, vielmehr, dass der Ausführende der Barockzeit nach Erfahrung und eigenem Geschmack Verzierungen hinzugefügt hat. Werke, auf die dies zugetroffen haben mag, sind jene von G. H. Albicastro (beide Stücke), J. S. Bach, E. F. dall'Abaco (op. I, Nr. V), G. J. Keller, M. Kelz, J. E. Kindermann, H. Kradenthaller, J. C. Pepusch, Le Fevre, die beiden Passacaglien aus dem Kodex XIV/726 sowie jeweils beide Stücke von J. C. Schickhardt, G. B. Vitali und T. Vitali. Interessanterweise zeigen sich hier Werke aus dem deutsch-österreichischen Raum absolut in Überzahl und – nicht verwunderlich – nur ein einziges französisches Beispiel.

Im Allgemeinen findet man bei den Italienern auch noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und zu Beginn des 18. Jahrhunderts deutlich seltener Angaben und Zeichen zu Verzierungen, wie bedingt auch bei den Chaconnen und Passacaglien festzustellen ist (vgl. unten). Sie bedienten sich aber reichlich der Ornamentik, vor allem in langsamen Sätzen, was anhand der hier vorliegenden, eher schnelleren Sätze jedoch nicht nachzuweisen ist.

Dennoch verwendete man schon parallel zu ausnotierten Trillern und ähnlichen Verzierungen beispielsweise das Zeichen „t“, das auch unter den dieser Studie zugrunde liegenden Werken sehr verbreitet erscheint, so bei H. I. F. Biber, bei den kurzen Chaconnen G. Colombis, bei E. F. dall'Abacos und S. Mazzellas Passacaglien, bei Nr. 6 aus Add. 31500, bei Benedetto Marcello, Carlo Antonio Marino, bei allen drei Mascitti-Werken und bei beiden Stücken J. J. Vilsmayrs. Anzutreffen war auch schon das uns heute vertraute „tr“, das hier eher selten vorkommt, lediglich bei der Chaconne Gaëtano Bonis (1741) sowie bei P. R. Castrucci (1734). Symbole oder individuelle Zeichen, darunter eine geschlängelte, waagrechte Wellenlinie, sind hier nur zweimal bei der anonymen Chaconne (Dresden) und in der „Manuskript-Chaconne“ J. F. Rebels zu finden, allerdings nur über langen Noten; über kleineren Notenwerten setzte Rebel zusätzlich das „t“ ein. Kürzere geschlängelte Zeichen, ähnlich den heute bekannten, finden sich hingegen auch bei L. N. Clérambault und im Manuskript der Boni-Chaconne. Außerdem trifft man die Zeichen „=“ oder „/“ (letzteres hier nur bei Le Fevre und N. Matteis d. Ä.) für einen Triller (ital. trillo, auch tremolo; frz. tremblement, cadence, battement)²⁷⁶ an, meist mit der nächst höheren Note beginnend, oder auch „tr“ mit nachfolgender Wellenlinie,²⁷⁷ das bereits erwähnte „m“, ein Kreuz (ähnlich dem Vorzeichenkreuz) und zuweilen auch das „+“, die darüber hinaus auch ein Vibrato anzeigen konnten, wobei letzteres Zeichen vor allem in Frankreich, je nach Kontext,

²⁷⁶ Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 44.

²⁷⁷ Moens-Haenen: *Das Vibrato*, S. 249.

zum Anzeigen verschiedenster Verzierungen genutzt wurde.²⁷⁸ Dieses findet sich bei den hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien tatsächlich ausschließlich bei französischen Komponisten, und zwar bei Jacques Aubert le vieux, Louis Francœur, Louis-Gabriel Guillemain, Charles-François-Grégoire La Ferté, Jean-Marie Leclair l'aîné, Etienne Mangan, Joseph Marchand le fils und Antoine Pointel, die es außerdem ausgesprochen häufig einsetzen. Im Kontext dieser Studie tritt noch das Zeichen „x“ hinzu, das bei Antoine Dornel, François Duval und im Suitenband Jean Fery Rebels, also auch nur bei französischen Komponisten, vorkommt. Ganz besonders präzise Verzierungsangaben sind in der Chaconne Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre anzutreffen, die zwischen dreien, einem kurzen, mordentähnlichen Zeichen und einer durchgestrichenen, einfach gewellten, kurzen, waagrechten Linie unterscheidet und zusätzlich das auch heute noch für Doppelschläge verwendete Symbol einsetzt.

Abb. 3: Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: „Chaconne“, Premier Couplet (Refrain)



Neben den verschiedenen angewendeten Verzierungszeichen fällt hier insbesondere deren verschwenderischer Gebrauch auf – in Frankreich häufig zu beobachten – wodurch nicht zuletzt verdeutlicht wird, dass die französischen Komponisten im Sinne J.-B. Lullys großen Wert auf akribische Detailgenauigkeit hinsichtlich der Ausschmückungen ihrer Werke legten; es wurde nichts dem Zufall überlassen. Unter den hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien aus Frankreich befindet sich dementsprechend auch nur ein einziges Stück ohne Verzierungszeichen, die Passacaglia von Le Fevre. Die sogar zweimal wiederholte Hemiole zum Abschluss des 1er Couplet erscheint hier auch in Verbindung mit einer Verzierung, siehe weiter unten.

²⁷⁸ Moens-Haenen: *Das Vibrato*, S. 276.

Das Tempo des Trillers und des Vibratos hatte sich stets dem Charakter und der Geschwindigkeit des Stückes anpassen. Unmittelbar aufeinanderfolgende Triller und solche auf synkopierten Noten gab es nicht, jedoch die Notation von Sextentrillern und (nicht langsamen) Phrasen in Terzen, wie hier beispielsweise bei der (aber bereits) aus dem Jahr 1740 stammenden „Ciaconna“ J. Auberts:

Abb. 4: Jacques Aubert: „Ciaconna“, T. 165 bis 177



Hierbei handelt es sich um äußerst schwer auszuführende Passagen, bei denen die mit Doppeltrillern versehenen Terzen sogar überwiegend in der 3. oder 4. Lage auszuführen sind.

An dynamischen Abstufungen wurden zumindest *forte* und *piano*, Binnenabstufungen davon und *pp* (= *più piano*) gebräuchlich, die als Bezeichnung Eingang in handschriftliche und gedruckte Noten fanden, so auch bereits bei den hier zusammengetragenen Chaconnen und Passacaglien der früheren Zeit: A. Bertali, H. I. F. Biber, M. Kelz und H. Kradenthaler benutzten bereits die Abkürzungsbuchstaben „p.“ und „f.“, die anonymen „Passaglli“ aus der Düben-Sammlung und H. I. F. Biber (*Rosenkranzsonaten*) ausgeschriebenen „piano“ und in seiner Kremsierer Chaconne auch „forte“, der „Contrapunct“ die Abkürzung „p“ und das ausgeschriebene Wort „piano“, J. J. Walther sowohl „forte“ und „piano“ als auch die entsprechenden Abkürzungen. Das früheste bei den hier vorliegenden Stücken erscheinende *Pianissimo* findet sich als einzige Dynamikangabe in T. Vitalis g-Moll-Chaconne; aufgrund der schlechten Lesbarkeit kommen die Schreibweisen „pianiss.o“ oder „pianissi“ in Betracht. Das zweite und letzte *Pianissimo* findet sich in G. Bonis Chaconne („pia-

nis.²⁷⁹), also in einem weiteren italienischen Beispiel. Bei diesem Komponisten liest man außerdem noch „piano“. Aus dem 18. Jahrhundert und dem deutschsprachigen Bereich stammende Komponisten wie G. H. Albicastro, J. S. Bach, J. C. Pepusch und J. C. Schickhardt haben keine bzw. nur sehr spärlich ihre dynamischen Vorstellungen zu Papier gebracht, so findet sich lediglich ein einziges „piano“ ganz am Schluss von Schickhardts Chaconne aus op. VIII. Bei den französischen Beispielen früherer Zeit, also jenen vom Beginn des 18. Jahrhunderts, sind sehr wenige dynamische Angaben zu finden, vertreten sind dabei jedoch „Fort.“ bei L. Heudelline und J. Marchand (Chaconne aus der siebten Suite) sowie „fort.“ und „doux“ in direkter Gegenüberstellung in letzterer. „Doux“ und „très doux“ sind auch in J. F. Rebels „Passacaille“ sowie „fort“ und „doux“ in dessen „Chaconne“ aus der ersten Suite genannt, alle Angaben kommen somit in derselben Suitensammlung vor. Die französischen Komponisten benutzten um die Jahrhundertwende demnach zunächst das Adjektiv *doux* anstelle des sich später auch in dieser Region durchsetzenden *piano*. Im Vergleich dazu machten die italienischen Komponisten aus dem fortgeschrittenen 17. Jahrhundert wie G. B. Vitali und S. Mazzella sowie T. Vitali in seiner C-Dur-Chaconne noch keinerlei dynamische Angaben. Im 18. Jahrhundert finden sich dann sowohl bei französischen als auch bei italienischen Komponisten – darunter, außer bei G. Boni und P. R. Castrucci, auch bei E. F. dall’Abaco, C. A. Lonati, M. Mascitti, F. M. Veracini, J. Aubert, L.-G. Guillemain, E.-C. Jacquet de La Guerre und J.-M. Leclair – die Zeichen „p“ und „f“ sowie immer noch die ausgeschriebenen Varianten. Einzigartig im Kontext dieser Arbeit sind allerdings die bei P. R. Castrucci zu findenden Abkürzungen „Pia.“ und „For.“

Nuancen wie Crescendo und Decrescendo müssen ebenso gebräuchlich gewesen sein und wurden als ein Vorteil der Violine schon bei Salomon de Caus hervorgehoben: „Man kann den Ton nicht nur nach dem Wunsch des Spielers leise und laut hervorbringen, sondern auch lauter und leiser werden lassen. Die Orgeln und Spinette besitzen diese Fähigkeit nicht.“²⁷⁹ Die häufig zitierte Terrassendynamik entspricht also nur bedingt den realistischen Gegebenheiten von vor 1700. C. Monteverdi verlangte bereits vereinzelt *Diminuendo* mit dem Hinweis „Questa ultima nota va in arcata morenda.“²⁸⁰ In den hier vorliegenden Beispielen jedoch sucht man vergeblich Zeichen oder Anweisungen für Crescendi und Decrescendi.

²⁷⁹ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 203.

²⁸⁰ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 171.

Als Tempobezeichnungen wurden vor allem solche für schnelle Tempi wie „Allegro“ und „Presto“ und langsame wie „Adagio“, „Lento“ oder „Largo“ angegeben, die auch vielfach bei den hier vorliegenden Werken vorkommen. Die französische Variante dazu lautet etwa „Gay“ (J. F. Rebel, Chaconne (Ms.) und F. Duval), „Gracieusement“ (Favre und C.-F.-G. La Ferté) oder „Legerement“ [!] (J. Marchand, sechste Suite). Letzteres beschreibt J.-J. Rousseau als „un mouvement encore plus vif que le Gai, un mouvement moyen entre le gai & le vîte [das] répond à-peu-près à l’italien *Vivace*“²⁸¹, das im Französischen wiederum auch durch die Worte „Vif“ oder „Vivement“²⁸² angezeigt werden kann. Somit sind mit vif, gay, légèrement oder vivace überschriebene Stücke etwa im gleichen Tempo auszuführen, wobei légèrement offenbar noch etwas schneller gedacht war. „Viste“ [!]²⁸³, in J. F. Rebels Chaconne (Ms.) vorkommend, scheint dagegen noch etwas schneller als légèrement, nämlich entsprechend dem italienischen „Presto“ aufgefasst worden zu sein.²⁸⁴

Hinzu kommen auch relative Bezeichnungen, so wie „plus lent“ für den Mollteil der Chaconne aus der siebten Suite J. Marchands, der langsamer als der übrige Teil der Chaconne ausgeführt werden soll. Darüber hinaus führende Tempobezeichnungen finden sich bei H. I. F. Biber („Grave“ in seiner Kremsierer Chaconne), „Spiritoso“ bei G. Boni und C. A. Lonati, „Più Adagio assai“, „Sostenuto“ und „Vivace“ bei Lonati, „Larghetto“ bei P. R. Castrucci und „Allegro, ma non Presto“, „Largo assai“ sowie „Largo assai come sta, ma con grazia“ bei F. M. Veracini. Zu beachten ist allerdings, dass diese Beispiele bis auf die von Biber und Lonati auch schon fast aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammen, aus einer Zeit also, in der die Charakter- und Tempobezeichnungen generell schon weitaus detaillierter ausfielen. Interessanterweise gilt diese hier anzutreffende Genauigkeit hinsichtlich der Tempovorstellungen quasi ausschließlich für italienische Werke aus dem 18. Jahrhundert. Die Bezeichnung „Andante“ wird nur bei italienischen Komponisten des 18. Jahrhunderts (G. Boni, M. Mascitti und F. M. Veracini) verwendet; beide Passacaglien und die Chaconne Mascittis tragen diesen Begriff als übergeordnete Tempobezeichnung. *Moderato* galt als das normale Tempo und musste nicht gesondert angegeben werden; *moderato* war demnach maßgebend, wenn keine andere, explizite Angabe vorlag.

²⁸¹ Rousseau: *Dictionnaire*, S. 263.

²⁸² Ebd., S. 532.

²⁸³ Gemeint ist vîte.

²⁸⁴ Rousseau: *Dictionnaire*, S. 533.

Taktstriche wurden nicht nach heutigem Gebrauch gesetzt, sondern in unregelmäßigen Abständen nach Art der älteren Tabulaturen für Tasteninstrumente und ist in heutigem Sinne „noch am Ende des 17. Jahrhunderts durchaus nicht überall in Gebrauch“²⁸⁵, wie teilweise auch die hier vorliegenden Stücke beweisen.²⁸⁶ Hemiolen waren häufig anzutreffen, insbesondere als strukturbildendes Element sowie an Kadenzschlüssen bei J.-B. Lully, dabei oft in Verbindung mit Verzierungen,²⁸⁷ wie zuweilen auch bei den hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien zu entdecken ist.²⁸⁸ Hier wird stets am Ende des Refrains („1er Couplet“) zur Abschlusswirkung des jeweiligen Teiles eine gewichtige Hemiole eingesetzt und sogar zweimal dicht hintereinander wiederholt. Um eine ebenso zweimal repetierte, das Stück zum Ende hin abbremsende Hemiole handelt es sich bei M. Mascittis „Passagaglia Variata“ aus op. VII:

Michele Mascitti: „Passagaglia Variata“, T. 327 bis Schluss



Eher strukturbildend wirkt sich eine Hemiole in der „Ciacconna“ L.-G. Guillemains aus, wo sie die beiden letzten Takte eines viertaktigen, sich zweimal leicht variiert wiederholenden Couplets prägt.

Abb. 5: Louis-Gabriel Guillemain: „Ciacconna“, T. 105 bis 112



²⁸⁵ Wilhelm Seidel: Art. „Rhythmus, Metrum, Takt“, in: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 8, Sp. 285.

²⁸⁶ Vgl. dazu und zu Tempoangaben das Kapitel 4.8, S. 117 ff.

²⁸⁷ Anthony: *French Baroque*, S. 137.

²⁸⁸ Vgl. etwa den Beginn (Abb. 3) der Chaconne E.-C. Jacquet de La Guerres S. 65.

Diese beiden Couplets beschließen gleichsam den ersten, größeren Abschnitt des Stückes und leiten über zu zwei jeweils sich wiederholenden, stark sequenzierenden Couplets: Dem ersten achttaktigen folgt ein viertaktiges, dialogisch zwischen Violine und Bass angelegtes Couplet, die beide gemeinsam wiederum zur identischen Wiederholung des „Themencouplets“ vom Beginn der „Ciacconna“ überleiten. Dieses beendet, den Kreis schließend, den ersten großen Dur-Teil des Stückes, der nun nahtlos in jenen in der varianten Molltonart übergeht.

Sowohl die Struktur als auch den Charakter des Stückes bestimmende Hemiolen finden sich in F. Duvals „Chaconne. La Capricieuse“. Hier werden sowohl die Abschlüsse des Anfangscouplets des Dur- als auch des Mollteiles durch den Fluss der Melodie abschwächende Hemiolen geprägt. Da die Couplets jeweils wiederholt werden, erhält das Stück durch die Hemiole (T. 7/8 und T. 15/16) eine beträchtliche Prägung. Auch sehr schön zeigt sich hier, wie die Akzentverschiebung durch eine Verzierung noch verstärkt hervorgehoben wird.²⁸⁹

Abb. 6: François Duval: „Chaconne. La Capricieuse“, T. 56 bis 72 (Hemiole)



Auch das doppelgriffige Spiel kam bereits in dieser Zeit zur Verwendung (Triller in Sexten und Terzen, später eben auch bei J. Auberts Chaconne sowie bei L.-G. Guillemain) und gelegentlich drei- oder vierstimmige Akkorde, ebenso der Unisono-Doppelgriff = eine leere und eine gegriffene Saite²⁹⁰, auch in Italien, was jedoch anhand der vorliegenden Werke

²⁸⁹ Vgl. hierzu das erste System des Notenbeispiels (Abb. 32), S. 230.

²⁹⁰ Dies war ein sehr beliebter klanglich bereichernder Effekt bei der Tonart des Stückes angepasster Skordatur, vor allem später bei H. I. F. Biber, vgl. auch die Analysen in den Kapiteln 7.3.3 ff., S. 258 ff.

nicht nachweisbar ist. Um die Verwendung von Doppelgriffen wurde es nach dieser Zeit in Italien jedoch ruhiger; sehr große Beliebtheit erlangten sie wieder ab den 1670er-Jahren bei den Italienern und Deutschen und mit ihnen die Skordatur²⁹¹, also erst ca. 50 Jahre später. Die Franzosen bedienten sich erst im 18. Jahrhundert des doppelgriffigen Spiels im Zuge der Hinwendung zur Sonate und anderen entwickelten Instrumentalformen, zunächst jedoch nur in einfachster Weise, wie z. B. in Kompositionen L. N. Clérambaults und J. F. Rebels²⁹² und einige Jahrzehnte später in größter Meisterschaft und höchstem Schwierigkeitsgrad, vgl. etwa die Chaconnen J. Auberts, L.-G. Guillemains und J.-M. Leclairs.

3.6 Nationale Besonderheiten und Unterschiede

Erste wechselseitige Beeinflussungen italienischer und deutscher Violintechnik entstanden durch die Aufenthalte von Biagio Marini und Carlo Farina in Deutschland; ersterer hielt sich 1623–26 am Wittelsbacherhofe in Neuburg an der Donau und ca. 1640–45 in Düsseldorf auf, C. Farina als Konzertmeister unter Heinrich Schütz in Dresden, welcher wiederum Schüler Giovanni Gabrielis und C. Monteverdis war. Diese beiden dann „bildeten die Brücke zwischen dem verhältnismäßig einfachen deutschen Stil jener Zeit und dem hoch entwickelten Stil von J. J. Walther, H. I. F. Biber und Nicolaus Adam Strungk am Ende des Jahrhunderts“²⁹³ und waren sehr wahrscheinlich auch für die Einführung bzw. Bekanntmachung der Skordatur im deutsch-österreichischen Raum verantwortlich. Strungk wiederum versetzte A. Corelli bei einem Besuch in Rom um das Jahr 1686 in Erstaunen, als er ihm mehrstimmiges Spiel auf skordierter Geige darbot.²⁹⁴ Zu Anfang befassten sich auch die Deutschen durch höfisch-französischen Einfluss eher mit Tanzstücken als mit der Sonate und der damit notwendig gewordenen erweiterten Technik, jedoch war in Ausnahmefällen wie bei Johann Schop (1590–1667) bereits eine „ausgefeilte und individuelle, virtuose Violintechnik“²⁹⁵ zu erkennen, die sich beispielweise durch technisch sehr weit entwickelte

²⁹¹ Dieses insbesondere für die deutsch-österreichischen ostinaten Violinwerke prägende Phänomen wird im Kapitel 7, S. 233 ff. gesondert und ausführlich behandelt.

²⁹² Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 119.

²⁹³ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 153.

²⁹⁴ Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 108.

²⁹⁵ Ulf Grapenthin: Art. „Schop, Johann d. Ä.“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 15, Sp. 3.

Passagen wie einem ausgeschriebenen Sextentriller in seinem *'T Uitnemen Kabinet* von 1646²⁹⁶ manifestierte.

Insbesondere ab der zweiten Hälfte und gegen Ende des 17. Jahrhunderts erwuchs ein deutscher Violinstil, der den italienischen zum Vorbild nahm, weiterentwickelte und der „eine bis dahin nie erreichte Virtuosität erforderte“²⁹⁷, die sich in erweitertem Tonumfang, vielfältigeren Stricharten (vgl. etwa die hier vorliegenden Stücke von H. I. F. Biber und J. J. Walther) und sehr starkem Gebrauch der Skordatur zeigte. Desweiteren war eine Vorliebe für polyphone Strukturen, Tonmalerei,²⁹⁸ Variationsformen und damit einhergehend für Ostinatoformen und dem zunächst typisch italienischen „Improvisationsimpetus“²⁹⁹ zu erkennen, wie bereits angerissen. All dies sprach für „die seit je bestehende Neigung des Deutschen, die nationalen Besonderheiten der Nachbarländer sich anzueignen“,³⁰⁰ also eine starke Bereitschaft und Offenheit gegenüber „fremden“ musikalischen Einflüssen, was J. J. Quantz später folgendermaßen ausdrückte:

Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen [verstehe, ginge] ein vermischter Geschmack hervor, den man den deutschen Geschmack nennen könnte, und aus dem durch gegenseitige italienisch-französisch-deutsche Vermengung mit der Zeit ein allgemeiner guter Geschmack in der Musik eingeführet werden³⁰¹ könne.

Die Italiener vervollkommneten ihr Experimentieren anhand der Sonate, der Variation sowie durch Tanzformen; zum Ende des 17. Jahrhunderts trat auch das Konzert hinzu. Das Feld der Franzosen und der Engländer blieb weiterhin die Tanzmusik, gegen Ende des Jahrhunderts jedoch entdeckten auch diese Nationen vermehrtes Interesse an der Sonate (z. B. J. F. Rebel, E.-C. Jacquet). Wichtige Impulse diesbezüglich lieferten auch einige italienische Musiker, die den Weg nach Frankreich, speziell nach Paris fanden, wie z. B.

²⁹⁶ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 190.

²⁹⁷ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 251.

²⁹⁸ Vermutlich durch Carlo Farina inspiriert; ein besonders schönes Beispiel aus dem *Hortulus Chelicus* Walthers: „Serenata a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva, due trombe e timpani, lira tedesca ed arpa smorzata per un violino solo“ [Hervorhebung nicht original]. Außerdem verdeutlicht dieses Beispiel die den Komponisten sehr bewusste Fähigkeit, mit der Violine alle möglichen anderen Instrumente (und Dinge) nachahmen zu können, die schon Mersenne 1635 in seiner *Harmonie Universelle* herausstellte. Im *Hortulus* kommen beispielsweise auch ganz im Pizzicato zu spielende Sätze (Nr. 22) vor, um z. B. Laute oder Harfe zu imitieren.

²⁹⁹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 453.

³⁰⁰ Benary: *Die deutsche Kompositionslehre*, S. 109.

³⁰¹ Bereits zitiert bei Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 451.

etwas später M. Mascitti³⁰² oder Giovanni Battista Somis, der „sowed the seeds of the Corelli school in France, influencing such leading figures as Leclair and Guillemain.“³⁰³ Mit J.-B. Lully, der ausgebildeter Tänzer und Geiger war, entwickelte sich statt einer ausgeklügelten Technik und Virtuosität wie in Deutschland und Italien eine feine Bogentechnik, die dem eleganten, rhythmischen, insbesondere punktierte Rhythmen umfassenden Spiel dienete; prägend dabei war die Praxis der „Notes inégales“, die man gewissermaßen aber auch als eine Art der Improvisation ansehen kann, da die Musik nicht genau so gespielt wurde wie sie notiert war. Die zeitgenössischen Theoretiker verstanden diese Technik dazu bestimmt, „mehr Grazie zu verleihen“ oder als ein Mittel, „das die Melodie verbindet und sie flüssiger macht.“³⁰⁴ Die kürzesten Werte eines Satzes (oder innerhalb eines Satzes, diejenigen einer Passage)³⁰⁵ werden dabei zu inegalen Noten, wie J. J. Quantz folgendermaßen erklärte:

Dieser Regel [Inégalité, Anm. d. Verf.] zu Folge müssen die geschwindesten Noten, in einem jeden Stücke von mäßigem Tempo oder auch im Adagio, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden; so dass man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste und achte: doch muß dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn Punkte dabey stünden. Unter diesen geschwindesten Noten verstehe ich: [...] die Achttheile im Dreyvierteltheil- und die Sechzehnthteile im Dreyachttheiltacte [...] Wollte man die acht Sechzehnthteile [...] langsam in einerley Geltung spielen, so würden sie nicht so gefällig klingen, als wenn man von vieren die erste und dritte etwas länger, und stärker im Tone, als die zweyte und vierte, hören lässt.³⁰⁶

Die Regel galt also für französische Musik oder solche, die im französischen Stil komponiert wurde und in nicht allzu schnellem Tempo auszuführen war. Ausnahmen bildete ein gegenteiliger Hinweis des Komponisten – man liest beispielsweise die expliziten Vermerke „Les croches égaux“ (zu Beginn der Chaconne von F. Duval), „Notes égaux“ (zweimal vor bestimmten Abschnitten in der Chaconne von C.-F.-G. La Ferté) oder „Il faut joüer à trois temps égaux“ zu Beginn der „Sonate en Chaconne“ von L. Heudelline – oder zu dreien zusammengefasste Noten, schnelleres Tempo, repetierte Noten, Noten mit Artikulationszeichen, gebundene Noten, Folgen von Intervallsprüngen und Verzierungen. Inégalité wurde zuweilen auch umgekehrt punktiert ausgeführt. Im Zuge der Inégalité galt es zudem,

³⁰² Bruno Studeny: *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert*, München 1911, S. 19.

³⁰³ Stowell: *The Early Violin*, S. 13.

³⁰⁴ Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 20.

³⁰⁵ Ebd., S. 21.

³⁰⁶ Ebd., S. 20.

Punktierungsformen überzupunktieren, auch wenn die punktierte Note (oder Teile davon) durch eine entsprechende Pause ersetzt wurde(n) oder die Punktierungen umgekehrt, wie beim lombardischen Rhythmus, erschienen. Da punktierte Rhythmen bei Chaconnen und Passacaglien sehr häufig auftreten, ist dieser Aspekt für die Ausführung der hier zusammengetragenen Stücke von besonderer Bedeutung.

Anders als die Franzosen notierten die Italiener den Rhythmus stets explizit so, wie er erklingen sollte (eine Ausnahme hierfür bildet möglicherweise der stark französisch geprägte M. Mascitti;³⁰⁷ dafür jedoch überließen sie eben den improvisierten Verzierungen, den „willkürlichen Manieren“, sehr viel mehr Raum als französische Komponisten, was J. J. Quantz zu der gewagten Aussage führte, dass „bei der Musik nach italiänischem Geschmacke [...] vieles der Willkühr und Fähigkeit dessen, der spielt, überlassen [werde]. Wie denn nicht zu läugnen [sei], dass in der italiänischen Musik fast eben so viel auf den Ausführer, als auf den Componisten [...] ankomme.“³⁰⁸ Im Kontext der vorliegenden Studie ist diesbezüglich aber eben vor allem auch das Folgende bedeutsam, wie Quantz zusammenfasste: „[...] im Dreyviertheiltacte, bey der Loure, Sarabande, Courante und Chaconne, müssen die Achttheile, so auf punctierte Viertheile folgen, nicht nach ihrer eigentlichen Geltung, sondern sehr kurz und scharf gespielt werden.“³⁰⁹

Offene Fragen diesbezüglich bleiben bei Komponisten, die etwa durch italienische oder deutsche Traditionen geprägt wurden, wie z. B. J.-M. Leclair, der durch seine Italienaufenthalte stark beeinflusst war, oder J. S. Bach, der Merkmale mehrerer Nationalstile in seinem Werk vereinte.

J.-B. Lully wandte sich strikt gegen Gepflogenheiten, die in Italien und Deutschland³¹⁰ gang und gäbe waren, wie z. B. häufig verwendete improvisierte Verzierungen, stark ausgeprägte Läufe oder häufige, große Sprünge, wofür die „Chiacona“ A. Bertalis als Paradebeispiel dienen mag. J.-B. Lully beschränkte sich – und damit allgemein den französischen Stil – auf den Gebrauch der „wesentlichen Manieren“, ein Stilmerkmal, das noch im 18.

³⁰⁷ Vgl. insbesondere seine Passacaglia aus op. VII.

³⁰⁸ Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 55.

³⁰⁹ Ebd., Fußnote S. 29: J. J. Quantz erwähnt in dem Zusammenhang noch, dass die Überpunktierungsregel auch gilt, wenn in einer Stimme Triolen und in der anderen punktierte Formen vorkommen, was einen interessanten Aspekt für die (heutige) Aufführungspraxis darstellt.

³¹⁰ Außer dem französischen Einfluss fanden auch sehr stark die italienischen Merkmale Eingang ins deutsch-österreichische Musikschaffen. Hier konnte man also italienisch oder französisch geprägte Stücke finden oder Mixturen aus beiden Stilen, was Quantz als „gemischten Geschmack“ und F. Couperin als „goûts réunis“ bezeichnete.

Jahrhundert weiterwirkte. Es sind stets aber auch Unterschiede bezüglich des Schwierigkeitsgrades von Ensemble- und Solowerken zu beachten, wobei naturgemäß die Stimmen letzterer komplexer gestaltet sind. Allerdings besaß das Schaffen Lullys eine überaus große internationale Wirkung, die vor allem „für die deutsche Produktion der Kammersonaten nicht ohne Wirkung bleiben sollte“,³¹¹ insbesondere hinsichtlich der Aufnahme und Ausgestaltung von Tanzsätzen. Der Tonumfang auf der Violine blieb in Frankreich aber sehr gering, meist wurde nur die 1. Lage benutzt oder höchstens Töne bis *c'''* – entsprechend der „französischen Ästhetik, in der alle Übertreibungen der italienischen Musik auf Ablehnung stießen“³¹² – also nicht weiter als schon viel früher bei Giovanni Gabrieli in seiner *Sonate con tre Violini* aus den *Concerti [...] per voci & strumenti musicali* (1587) und weniger weit als bei C. Monteverdi, der zum Teil schon *f'''* in seinem *Magnificat* (1610) erreichte.³¹³ Im hier vorliegenden Werkekorpus findet man einige französische Chaconnen aus der Zeit um die Jahrhundertwende, die eine äußerst einfache Gestaltung mit geringem Ambitus aufweisen, also kaum oder gar keine Verwendung der 3. Lage aufweisen; zu nennen wären Werke von L. N. Clérambault und die beiden Chaconnen von J. F. Rebel sowie jene von A. Dornel, L. Heudelline und A. Pointel). Die Beispiele J. Eccles' fallen ebenso hierunter, da sie offensichtlich stark durch französische Tanzmusik geprägt sind. Auch die Chaconne F. Duvals kommt bei einer auch sonst tänzerisch-simpel gestalteten Gestaltung der Violinstimme über ein *e'''*, das jedoch leicht über eine vorherige leere Saite erreicht werden kann, nicht hinaus:

François Duval: „Chaconne. La Capricieuse“, T. 150 bis 154



Diese Tanzmusik war u. a. auch ganz stark in das Opernschaffen J.-B. Lullys integriert, in dem sehr häufig Chaconnen und Passacaglien von beträchtlicher Länge erschienen.

³¹¹ Kubitschek: „Der Druck Artificiosus concentus pro camera“, S. 154.

³¹² Herbert Schneider: „Die französische Kammer-suite zwischen 1670 und 1720“, in: W. Salmen (Hrsg.): *Jakob Stainer und seine Zeit. Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung Innsbruck 1983*. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 10), Innsbruck 1984, S. 170.

³¹³ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 72.

G. Muffat, Schüler Lullys, sowie sein eigener großer Einfluss auf das Musikleben des französischen Hofes,³¹⁴ der wiederum in Europa größte Macht besaß, sorgten für eine weite Verbreitung des französischen Violinstils, der England, Deutschland und die Niederlande beeinflusste.

Aufgrund der geringen Anzahl an Beispielen englischer und gänzlich fehlenden niederländischer Komponisten im Korpus dieser Arbeit wird nicht näher auf die musikalische Entwicklung in diesen Ländern eingegangen; lediglich sei erwähnt, dass sich in England mit den Grounds Ostinatoformen ebenso sehr großer Beliebtheit erfreuten.

Triosonaten für zwei Geigen und Basso continuo, ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts verstärkt auch Solosonaten, gehörten vor allem in Italien zu den beliebtesten Instrumentalformen, da im Rahmen dieser die verschiedensten Möglichkeiten der Violine bestens ausgenutzt werden konnten. Zu beachten ist dabei, dass vor allem Doppelgriffe insbesondere mit der Solosonate verbunden sind, die an den Ausführenden höhere technische Anforderungen stellt als die Triosonate, da die einzelne Violine sozusagen stellenweise im polyphonen Spiel den Part einer nicht vorhandenen zweiten Violine mit übernehmen muss. Gleiches kann für Sonaten senza Basso gelten, die sich zudem besonders zum Experimentieren und zum Zeigen von Virtuosität eigneten. Im Kontext von Sonaten/Suiten und/oder als einzelne, unabhängige Werke wurden nun auch immer mehr Variations- und Ostinatoformen mit einbezogen, die laut Eduard Melkus bereits durch Salomone Rossi (1570–1630) in die Violinmusik eingeführt worden waren.³¹⁵ Durch die stets wachsenden technischen Möglichkeiten (vor allem das Spiel von Doppelgriffen und Arpeggien) erscheint auch die Hinwendung zu Werken senza Basso geradezu als natürlich-folgerichtiger Prozess, da die sonst vom Bassinstrument markierte Harmonik nun auch auf einem einzigen Melodieinstrument dargestellt werden konnte. Der Hang zur Virtuosität und mit ihr zu Variationsformen, reicherer Harmonik und akkordischem Spiel wiederum geschah direkt in Anlehnung an die Blütezeit der Gambenmusik, die sich nun nach und nach in Richtung Violinmusik verlagerte.

³¹⁴ Unter anderem die ihm unter Ludwig XIV. 1655/56 mögliche Einrichtung des die „24 violons“ (= Grande Bande) degradierenden Eliteorchesters „Les petits violons“ (= Violons du Cabinet). Später wurde dieses zunächst aus 16 Musikern bestehende Ensemble auf 21 Musiker vergrößert und agierte insbesondere persönlich für den König im Rahmen von Tafel-, Tanz- und Kammermusik. Zu Beginn der Regierungszeit Ludwig XV. wurde es aufgelöst, 1761 auch die „Grande Bande.“ Vgl. auch Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 256.

³¹⁵ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 72.

Eine Voraussetzung für die Entwicklung dieser Formen stellte auch das Verständnis für Tonalität und Modulation dar, da diese beiden Aspekte sowohl Einheitlichkeit als auch Abwechslung bieten konnten, die für umfangreiche Stücke – so auch für zahlreiche dieser Arbeit zugrunde liegende – unentbehrlich wurden. Bruno Studeny prägte den Begriff der „Lautenpolyphonie“³¹⁶, der das durch homophone Läufe ergänzte akkordische Spiel auf der Laute meint, das seines Erachtens zum einen bereits wesentlich zur Fähigkeit harmonischen Hörens, zum anderen wiederum zu ähnlich gestalteten Stimmen in der Gambenmusik führte, die, wie bereits erwähnt, im Folgenden stark auf die Gestaltung der Violinstimmen einwirken sollte. Die Gambenliteratur schließlich stellte auch nach reicher Orgel- und Lautenliteratur das erste eigentliche Solospiel dar,³¹⁷ das sich zudem quasi von Anfang an (latent) mehrstimmig und scheinpolyphon gestaltete und dieses Charakteristikum auch auf die Violinmusik übertrug – in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem im deutschsprachigen Raum.³¹⁸ Reale Mehrstimmigkeit findet man häufig am Schluss von Werken,³¹⁹ um Klang und Ausdruck zu erhöhen – auch bei den vorliegenden Chacconen und Passacaglien zu beobachten. Besonders evident ist dieses Phänomen verständlicherweise bei Stücken, die in ihrem sonstigen Verlauf eine überwiegend einstimmige Gestaltung aufweisen, hier sehr schön bei der „Ciacona“ aus der 5. Sonate des Kodex XIV/726, bei H. I. F. Bibers „Ciacona“ (Kremsier), bei J. Marchands „Chaconne“ aus der 7. Suite, bei J. F. Rebels „Passacaille“, bei M. Mascittis „Ciaccona“ und „Passagaglia Variata“ sowie bei P. R. Castruccis „Ciaccona“ zu beobachten. Letztere wartet am Schluss sogar mit einem virtuosen, achttaktigen Arpeggio-Couplet in Sechzehnteln auf, eine Variation einer im Verlauf des Stückes schon einmal in Vierteln erschienenen Passage:

³¹⁶ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 23.

³¹⁷ Ebd., S. 12.

³¹⁸ Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 14; siehe diese Dissertation zu detaillierteren Ausführungen zur Entwicklung und Prägung der Violinmusik durch die Gamben- und Lautentechnik.

³¹⁹ Ebd., S. 26; Aschmann erwähnt dies im Zusammenhang mit Beobachtungen an den Breslauer Mss. 113–115, die zum Kriegsverlust zählen und nur bei Gustav Beckmann: *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918, kurz beschrieben und z. T. in Beispielen verzeichnet sind.

Abb. 7: Pietro Romano Castrucci: „Ciaccona“, T. 113 bis 120



Abb. 8: Pietro Romano Castrucci: „Ciaccona“, T. 153 bis Schluss

3.7 Die Violintechnik im fortgeschrittenen 17. und im 18. Jahrhundert

Die weiteren technischen Errungenschaften in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die auch für das 18. Jahrhundert gelten und zum Teil schon Erwähnung fanden, lassen sich nicht aus den zahlreichen Lehrbüchern dieser Zeit ablesen, die nicht für den Virtuosen, sondern für Amateure zum Selbststudium dienen sollten. Die angehenden Meister ihres Faches lernten zu jener Zeit nicht aus Lehrbüchern, sondern direkt und persönlich bei angesehenen Virtuosen, die ihre technischen Kunstgriffe nicht zu veröffentlichen gedachten und zudem gar keine Zeit besaßen, solche Lehrwerke zu verfassen. Lediglich G. Muffat beschrieb in seinem *Florilegium Secundum*³²⁰ von 1698 die Gepflogenheiten französischen berufsmäßigen Spiels, das jedoch in technischer Hinsicht weit hinter dem italienischen oder deutschen stand. Die starke Beliebtheit der Violine bei Amateuren führte zu einer weitaus höheren Wertschätzung des Instrumentes, zugleich bedeutete dies aber auch den Niedergang des Ansehens der Viole bzw. Gambe. Nur in Frankreich, wo die Violine ja immer noch vornehmlich im Kontext von (höfischer) Tanzmusik stand, erlebte die Gambenmusik in logischer Folge mit M. Marais einen Höhenpunkt. Die Tradition der Violinschulen mit hoch entwickelter Technik begann erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts mit Geminiani und Leopold Mozart.³²¹

Insgesamt zum Zwecke der Tonraumerweiterung eingesetzt, wurde das Lagenspiel zunächst noch sehr stark auf die E-Saite beschränkt, abgesehen von einzelnen notwendigen Griffen zur Ausführung von Doppelgriffen,³²² wobei noch hinzugefügt werden muss, dass vereinzelt, wie bereits 1627 in C. Farinas *Capriccio stravagante*, für bestimmte Effekte auch auf anderen Saiten vom Lagenspiel Gebrauch gemacht wurde.³²³ Die Italiener verwendeten die ersten vier Lagen, in Deutschland wurde auch sehr gut die 6. bis 7. Lage gemeistert (J. H. Schmelzer, J. J. Walther, H. I. F. Biber). Passagen bis in die 8. Lage – also ein Ambitus über mehr als drei Oktaven – bei Biber und Walther (in Italien auch bei C. A. Lonati oder A. Scarlatti) kann man nicht als Norm aber auch nicht als Seltenheit dieser Zeit bezeichnen, blieben aber ein volles Jahrhundert für den Tonumfang der Violine maßgeb-

³²⁰ Georg Muffat: *Suavis Harmoniae Instrumentalis Hyporchematica Florilegium Secundum*, 1698.

³²¹ Siehe weiter unten.

³²² Vgl. das Notenbeispiel zur Chaconne L. N. Clérambaults im Kapitel 3.5, S. 59.

³²³ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 60.

lich.³²⁴ Die 2. Lage wurde in dieser Zeit nicht erwähnt, vermutlich aber auch bei einzelnen Doppelgriffen angewandt. Die Ausführung von diesen betraf jedoch vor allem die 1. Lage; lediglich in seltenen Fällen nahm man auch dafür das Lagenspiel auf tieferen Saiten in Kauf.³²⁵

Generell jedoch war das Spiel in höheren Lagen im Barock nicht so stark ausgeprägt, da ihm das klanglich-stilistische Empfinden dieser Zeit entgegenstand, in dem Sinne, dass hohe, scharfe Töne nicht erwünscht waren, und nicht etwa, weil die technische Versiertheit dazu nicht ausgereicht hätte. Jedoch ist zu bedenken, dass der wenig abgewinkelte, relativ dicke Violinhals die Lagenwechsel unbequem machte und die damals unumwickelten Darmsaiten in höheren Lagen zudem einen eher spröden Klang erzeugten.³²⁶

3.7.1 Verschiedene Bogentechniken

Bestimmte Bogenstriche wurden durch diese beschreibende Worte wie z. B. staccato oder spiccato (die damals sehr ähnlich waren) angezeigt, häufiger aber schon durch Zeichen wie Punkte oder kurze senkrechte Striche über oder unter den Noten. Kamen beide Zeichen in einem Stück vor, so meinten die Striche ein stärkeres Absetzen der Noten voneinander. In langsamerem Tempo zeigten Staccatozeichen an, dass die Noten um die Hälfte des notierten Wertes verkürzt gespielt werden sollten. Bögen waren ebenfalls üblich, um ein Legato bzw. mehrere Noten auf einem Bogen anzuzeigen; schon F. Rognoni vereinte 1620 bis zu fünfzehn Noten auf einem Bogen.³²⁷ Generell hat man sehr viel mehr gebunden als es aus dem Notenmaterial zu ersehen ist,³²⁸ d. h. es blieb dem Interpreten überlassen, die Stellen auszumachen, an denen legato zu spielen sei. Insgesamt lag die Tendenz jedoch bei Zweierbindungen, auch im Dreiertakt, oder Bindungen einer ganzen Figur, die mitunter auch sehr lang sein konnten,³²⁹ was jedoch die Franzosen sehr viel genauer nahmen als die Italiener und Deutschen. In deutschen und italienischen Kompositionen konnten auch ungewöhnlichere Bindungsarten wie z. B. eine Bindung von stärkeren an schwächere Taktzeiten und Zweierbindungen bei Figuren über zwei Saiten bei H. I. F. Biber und J. J. Walther auftreten. Sehr gebräuchlich waren Dreierbindungen bei Noten gleichen Wertes wie z. B.

³²⁴ Teufert: *Zur Entwicklung des Lagenspiels*, S. 25.

³²⁵ Ein Beispiel dazu findet sich z. B. am Ende der 1. Sonate aus H. I. F. Bibers Sonaten von 1681.

³²⁶ Rônez: „H. I. F. Biber – J. J. Walther“, S. 256.

³²⁷ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 170.

³²⁸ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 119.

³²⁹ Ebd., S. 164.

bei Triolen. Ein Musterbeispiel für verschiedene Strich- und Artikulationsarten stellt beispielsweise H. I. F. Bibers „Ciacona“ (Kremsier) dar.³³⁰ Im Bereich der deutschen Orgelmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts benutzte man den Begriff „imitatio violistica“³³¹, um gebundenes Spiel anzuzeigen, wodurch eben diese besondere Fähigkeit der Violine hervorgehoben und, diese imitierend, auf andere Instrumente übertragen worden ist.

Eine sehr fortgeschrittene Technik virtuosen Spiels und eine echte Errungenschaft etwa des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts aber stellte das gebundene Staccato oder Reihenstaccato dar, das bei der deutschen Schule zuerst bei J. H. Schmelzer (1664, hier aber im Adagio und nur acht Noten verbindend) auftauchte: Es handelt sich dabei um Staccato-Noten auf bzw. unter einem Bogen. Bei H. I. F. Biber erscheinen schon 20 Noten (z. T. auch im Abstrich) und bei J. J. Walther in Sonate XXIV gar 32 auf einem Bogen, staccato zu spielende Noten (Aufstrich). In Bibers „Ciacona“ (Kremsier) finden sich virtuose Passagen mit immerhin neun Noten unter einem Bogen.³³² Insgesamt ist diese Bogentechnik sehr häufig anzutreffen, längere Staccato-Ketten galten als beliebter Effekt,³³³ wie man unter anderem gut in J. J. Walthers *Hortulus Chelicus* (Nr. VIII und XXVII) beobachten kann. Als bezeichnend für die um Jahrzehnte versetzte Entwicklung in Frankreich ist auch dieses technische Merkmal anzuführen, das in französischen Chaconnen des vorliegenden Werkekorpus erst um die 30er-Jahre des 18. Jahrhunderts allmählich ins Bewusstsein zu kommen schien. In L. Francœurs Chaconne aus dem Jahr 1726 befindet sich eine Passage in Achteln im Andante (T. 139 ff.), die 12 Noten unter einem Bogen im Aufstrich verlangt,³³⁴ in L.-G. Guillemains „Ciacconna“ von 1739 sind es immerhin zehn und elf Sechzehntelnoten (T. 175/76) in dem den Zeitgenossen bekannten üblichen Chaconne-Tempo. Interessant bei letzterem Beispiel ist, dass die je erste Sechzehntelnote dieser Figuren abgesetzt ist, sodass beide im Aufstrich zu spielen sind (was weitaus einfacher ist als im Abstrich). Leopold Mozart gab in seiner Violinschule eine Spiel-Anweisung dieser Technik mit folgenden Worten, die außerdem Hinweise zu dem zu dieser Zeit (1756) insbesondere bezüglich Länge und Gewicht noch nicht standardisierten Bogen enthält:

³³⁰ Siehe z. B. das Notenbeispiel S. 82 sowie jene im Kapitel 6.2.1, S. 197, 199 und 200.

³³¹ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 106: Samuel Scheidt benutzte diesen Begriff in seiner *Tabulatura Nova* von 1624.

³³² Vgl. das Notenbeispiel S. 82.

³³³ Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik*, S. 185.

³³⁴ Vgl. das Notenbeispiel (Abb. 28) im Kapitel 6.3, S. 221.

Die [...] Noten [...] spiele man zwar an einem Hinaufstriche, man trenne und unterscheide sie aber durch eine geschwinde Erhebung des Bogens [...]. Diese Art des Vortrags wird einem Anfänger etwas schwer kommen. Es gehört eine gewisse Mäßigung der rechten Hand dazu, und eine Zurückhaltung des Bogens [...]. Die Schwere eines Geigenbogens trägt vieles bey; nicht weniger die Länge oder Kürze. Ein schwerer und langer Bogen muß leichter geführt, und etwas weniger zurück gehalten werden; ein leichter und kurzer Bogen wird mehr niedergedrückt und mehr zurücke gehalten. Die rechte Hand muß überhaupt hierbey ein bischen steif gemacht, das Anhalten und Nachlassen derselben aber muß nach der Schwere und Länge oder nach der Leichtigkeit und Kürze des Bogens gemäßiget werden. Die Noten müssen in einem gleichen Tempo, und mit gleicher Kraft ausgedrückt und nicht übereilet oder, so zu reden, verschlucket werden.³³⁵

Außerdem beweist dieses Zitat, dass Mozarts Violinschule mit zu den ersten gehört, die für den Nicht-Amateur-Spieler ausgerichtet war; in Schulen, die nur elementare Techniken beschreiben und für den „Incipienten“³³⁶ gedacht waren, wäre eine solche Anweisung oder etwa Beschreibungen zum doppelgriffigen Spiel nicht vorgekommen.

Heinrich Ignaz Franz Biber: „Ciacona“ (Kremsier), T. 278 bis 279



Um den speziellen Effekt zweier unterschiedlicher Saiten-Klangfarben zu erzielen, wurde auch bereits die Bariolage-Technik angewandt, so auch in Bibers „Ciacona“ aus den *Rosenkranzsonaten*. Ein sehr bekanntes Beispiel dafür ist auch das Preludio der E-Dur-Partita von J. S. Bach.

³³⁵ Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, VII. Hauptstück, I. Abschnitt §17, zitiert bei Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 306.

³³⁶ Rônez: „H. I. F. Biber – J. J. Walther“, S. 247.

3.7.2 Doppelgriffiges, polyphones bzw. akkordisches Spiel

Eine überaus wichtige Technik und eine der anspruchsvollsten des Geigenspiels überhaupt stellt das doppelgriffig-polyphone, akkordische und arpeggierende Spiel dar. Die Entwicklung dieser Technik erreichte im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt in Deutschland in den Werken H. I. F. Biber, J. P. Westhoffs und J. J. Walthers und eine Weiterführung im 18. Jahrhundert in den Solosonaten und -partiten J. S. Bachs. Mit Hilfe der Skordatur³³⁷ stellte bereits Biber in der 11. Rosenkranzsonate Oktav- und Dezi-mengänge dar,³³⁸ in der I. und II. Sonate der *Sonatae Violino solo 1681* sogar echte Oktavgänge.³³⁹ Für das deutsche Violinspiel, das vor J. S. Bach in den 1680er-Jahren generell einen technischen Höhepunkt erreichte, nennt Rudolph Aschmann neben den bereits erwähnten verschiedenen Stricharten zusammenfassend die folgenden Eigenschaften, wobei er die beiden letzten besonders hervorhebt: „einstimmig melodisches Spiel, rasche Passagen und Akkordbrechungen bis in höchste Lagen, scheinbare Einstimmigkeit, sich beim Hören als mehrstimmiges Stimmengewebe entfaltend, und reale Vielstimmigkeit, die in ihrer Dichte einzig dasteht.“³⁴⁰ Für Doppelgriffe galt, dass sie, wo es physisch möglich war, ausgehalten werden sollten. Im 18. Jahrhundert kam dann außerdem ein noch weiter entwickeltes Lagenspiel hinzu, das einen Lagen- bzw. Fingerwechsel während des Haltens des Doppelgriffs ermöglichte.

Die Art der Ausführung mehrstimmiger Akkorde ist nicht immer eindeutig klar, zumal man davon ausgehen kann, dass die Stege im Barock keinesfalls so flach sein konnten, um mehrere Saiten gleichzeitig streichen zu können, da sie dann für das Spiel einzelner Töne nicht brauchbar gewesen wären. Viele Partituren der Zeit weisen nun aber ausgehaltene oder durch Bindebögen vereinte drei- und vierstimmige Akkorde auf, die, so wie sie notiert sind, nicht realisierbar erscheinen. Der heutige Spieler ist es gewöhnt, die Noten zu spielen, wie die Notation angibt; im Barock jedoch war dies bedeutend anders, da das Notenbild oft nur als Skizze des Komponisten verstanden wurde, welches das Urteil und die Interpretation der Ausführenden erforderte und gemäß deren Erfahrung und der zeitgenössischen Aufführungspraxis zu spielen war, wie bereits im Rahmen der Ausführungen zu Or-

³³⁷ Nähere Ausführungen zu diesem Phänomen finden sich im Kapitel 7, S. 233 ff.

³³⁸ Melkus: *Die Violine. Eine Einführung*, S. 169.

³³⁹ Rônez: „H. I. F. Biber – J. J. Walther“, S. 255.

³⁴⁰ Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 117.

namentik, Vibrato etc. angesprochen wurde. Ähnlich muss man sich den Umgang mit Akkorden vorstellen, die oft in einer Art und Weise notiert waren, um den Verlauf der einzelnen Stimme, die polyphone Struktur, zu erhellen, nicht jedoch mit dem Gedanken, sie genauso spielen zu müssen, wie angegeben.³⁴¹

Auch wenn umfangreiches Akkord- und Arpeggienspiel nur verhältnismäßig wenige Beispiele im Kontext der vorliegenden Studie prägt, seien an dieser Stelle zum besseren Verständnis noch weitere Informationen zur Ausführung mehrstimmiger Akkorde ergänzt.

Das allerwichtigste dabei war das Arpeggieren, das direkt beim Akkord vermerkt sein konnte oder auch nicht. Er wurde, je nach Stimmführung und wo die Melodie lag, meist von unten nach oben, auf den Schlag arpeggiert gespielt, wobei der erste und letzte Ton etwas hervorgehoben, also ein wenig länger gehalten werden sollten als die dazwischen liegenden. Akkorde wurden niemals „gebrochen“ ausgeführt – also nicht wie heute bei vierstimmigen Akkorden üblich, zunächst gleichzeitig die beiden unteren Noten vor dem Schlag und danach die beiden oberen auf den Schlag zu streichen. Zu jener Zeit genügte das Markieren der einzelnen Akkordtöne, um das harmonische Gerüst verständlich zu machen, zumal man sich die Aufführung ausschließlich in kleineren Räumen oder Sälen vorstellen muss, in denen den Klang tragende Verhältnisse bestanden.

Mit akkordisch-mehrstimmig gesetzten Passagen ging zudem das Problem der Darstellung mehrstimmiger Partien in einem System einher, das insbesondere die beschränkteren Druckmöglichkeiten in Italien betraf. Es ist davon auszugehen, dass die Italiener ebenso an polyphon gestalteten Violinstimmen interessiert waren wie z. B. die Deutschen, jedoch eignete sich der Blockdruck nicht dafür, sodass häufig eine zweite Stimme handgeschrieben hinzugefügt werden musste. Marco Uccellini beispielsweise entkam diesem Problem bereits 1660 in seinem *Ozio regio*, op. 7, und Giovanni Maria Bononcini in seinem op. 4 (1671), indem sie die von einer Violine auszuführenden „Stimmen“ auf zwei Systemen notierten und drucken ließen. Auch J. P. Westhoff (in seinen 6 Suiten) und H. I. F. Biber (Sonate VIII der Sonaten von 1681) bedienten sich einer ähnlichen Notation, jedoch insbesondere aus dem Grunde, die polyphone Struktur besser sichtbar zu machen, d. h. nicht die Akkorde als solche, sondern der Stimmenverlauf stand im Vordergrund. Biber entging den

³⁴¹ An dieser Stelle sei auf die ausführliche Analyse der „Ciaccone“ G. H. Albicastro mit umfangreichem Doppelgriff-, Akkord- und Arpeggienspiel im Kapitel 7.3.3.3, S. 272 ff. verwiesen.

Unzulänglichkeiten des Typendruckes auf andere Weise: Seine *Rosenkranzsonaten* legte er in einer wunderschönen Handschrift vor und konnte auf diese Weise bestens die zahlreichen doppelgriffigen Passagen innerhalb eines Systems darstellen.

3.8 Umfangreichere Verzierungen und Improvisation

Auch die Praxis des Verzierens und der Improvisation (also freiere, stärker verändernde Verzierungen) sind für die vorliegenden Werke von Interesse. Improvisierte Verzierungen muss man sich für die Musik aller Länder des 17. und früheren 18. Jahrhunderts außer für die französische Spielpraxis vorstellen, da J.-B. Lully letztere quasi verbot bzw. aus der Musik verbannte. In England befasste sich Henry Playford in seiner *Division Violin* mit diesem Thema, „in Italien muss [der] Gebrauch so allgemein gewesen sein, dass man ihn für selbstverständlich hielt“³⁴², sodass extra angezeigt wurde, wenn keine *Ad libitum*-Verzierungen gewünscht waren, wie dies A. Corelli in offenbar nur einem einzigen Fall im Grave seines Weihnachtskonzertes op. 6 Nr. 8 mit den Worten „Arcate sostenute e come sta (lange) ausgehaltene Striche und zu spielen, wie sie [die langen Noten, Anm. d. Verf.] geschrieben stehen“³⁴³; und auch noch F. M. Veracini wünschte für den „Passagallo“ aus seinen *Sonate accademiche*, op. 2 von 1744 mit den Worten „come sta“, keine Verzierungen auszuführen. Im Normalfall wurden in Italien also reiches Passagenwerk und kunstvolle Ornamentik je nach Geschmack und Fähigkeit des Ausführenden hinzugefügt. Ein Unterschied nationaler Traditionen ließ sich somit auch in diesem Bereich feststellen: Die Franzosen stellten alle (nur zu den „wesentlichen Manieren“ gehörende) Verzierungen durch bestimmte Zeichen dar, überließen in der Tradition J.-B. Lullys also nichts dem Zufall und erhoben damit die Ornamente in die Notation der Musik.³⁴⁴ In Italien dagegen wurde weniger eingezeichnet, dafür aber mehr improvisiert, und dies galt sowohl für die „wesentlichen Manieren“ wie Triller, Mordente etc. (diese waren an adäquaten Stellen, wie z. B. Kadenzten zu setzen) als auch für die „willkürlichen“, improvisierten Verzierungen. Das Maß dabei gestaltete sich offenbar sehr individuell, hing also stark vom jeweiligen

³⁴² Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 327.

³⁴³ Ebd., S. 290.

³⁴⁴ Ein sehr schönes Beispiel für eine extrem präzise Notation der „wesentlichen Manieren“, in diesem Fall Triller, Mordente und Doppelschläge, (auch bei jeder sich identisch wiederholenden Passage), stellt die bereits erwähnte Chaconne von E.-C. Jacquet de La Guerre dar, s. das Notenbeispiel (Abb. 3) S. 65.

Spieler ab. Oft wurde eben lediglich die Stelle, die verziert werden sollte, vom Komponisten durch ein Zeichen³⁴⁵ gekennzeichnet – trotz des starken Hangs zu präziser Notation kam dies auch bei französischen Komponisten vor.

Die Ornamentik im Sinne hinzugefügten Passagenwerkes im Allgemeinen bezog sich jedoch insbesondere auf Stücke langsameren Charakters wie J. J. Quantz formulierte: „Von willkürlichen Veränderungen leidet [= verträgt, Anm. d. Verf.] das Allegro nicht viel; weil es mehrenteils mit einem solchen Gesange und solchen Passagien gesetzt wird, worinne nicht viel zu verbessern ist.“³⁴⁶ Da bei den vorliegenden ostinaten Werken überwiegend ein schnelles Tempo vorauszusetzen ist, erscheint diese Aussage von besonderer Bedeutung. Bei Stücken wie Chaconnen und Passacaglien, sofern sie nicht explizit mit einer langsamen Vortragsbezeichnung versehen sind, muss man sich demnach vorwiegend die „wesentlichen Manieren“ hinzu denken.

3.9 Das 18. Jahrhundert und die in Frankreich sich rasant entwickelnde Violinmusik

Das entscheidend Neue des 18. Jahrhundert stellte die Hinwendung der Franzosen zur italienischen Musik, d. h. zur Sonate dar, was jedoch nicht bedeutete, dass sie das Komponieren von Tänzen nun aufgaben. Viele französische Komponisten gingen nach Italien, um sich dort musikalisch aus- und weiterbilden zu lassen und übernahmen im Zuge dessen die dort üblichen musikalischen Formen wie Sonate und Konzert und die dazugehörige Technik. Umgekehrt wirkten auch zahlreiche Italiener in Frankreich (Paris), wie z. B. M. Mascitti, ein Schüler A. Corellis, wodurch sich der französische mit dem italienischen Stil mischen und sich beide wechselseitig beeinflussen konnten. Das Spiel der Franzosen änderte sich damit beträchtlich, wurde ausdrucksvoller, dynamisch nuancierter und vor allem technisch anspruchsvoller samt Spiel in hohen Lagen, Doppelgriffen und Akkorden. J.-M. Leclair war ein bedeutender Vertreter dieses Wechsels, dessen Kompositionen technisch höchst entwickelt mit doppelgriffigem Spiel etc. ausgestattet sind. Unter den vorliegenden Chaconnen ist diese fortgeschrittene Technik außerdem sehr gut bei J. Aubert und L.-G. Guillemain zu beobachten.

³⁴⁵ Vgl. die Ausführungen im Kapitel 3.5, S. 61 ff.

³⁴⁶ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 519.

Einhergehend mit dem Aufschwung der Violinmusik in Frankreich gewann die Violine als Instrument beträchtlich an Ansehen, wie folgende Aussage aus den 1730er-Jahren verdeutlicht: „Die Violine wurde zu unserer Zeit in den Adelsstand erhoben; es ist keine Schande mehr für ehrbare Leute, sich mit ihr zu befassen.“³⁴⁷

Die deutsche und italienische Schule regten sich weiterhin wechselseitig an und nahmen französische Elemente mit auf; die Liebe zum doppelgriffigen, akkordischen Spiel und zur Virtuosität blieb erhalten und gipfelte – die Ausführbarkeit betreffend – in den Solosonaten und -partiten J. S. Bachs. In dessen Werk jedoch stellte die Gattung Solosonate einen sehr geringen Anteil dar, während er sich in seinem Konzertschaffen (auch) sehr von den Italienern anregen ließ, wie u. a. durch seine zahlreichen Bearbeitungen Vivaldi'scher Werke ersichtlich ist. Die Italiener behielten insbesondere die Affinität zu kunstvoller Figuration und kantablen Melodien bei, die sie immer noch der menschlichen Stimme nachempfanden, und bedienten sich starker dynamischer Wechsel. In C. A. Lonatis „Ciaccona“ beispielsweise sind jedoch auch einige, schwierige Doppelgriff- und sogar Arpeggienpassagen zu finden.

Allgemein traten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts keine technischen Neuerungen hinzu, die Länge des Griffbretts, das ca. 5 bis 6,5cm kürzer als das heutige war, genügte immer noch dem Lagenspiel, das zu dieser Zeit die 7. Lage selten überschritt (*a'''* auf der E-Saite); die Saitenspannung erreichte mit dem ein wenig höheren Steg allmählich die heutige Norm. Die G-Saite wurde nun zudem mit Draht umwickelt, was eine bessere Ansprache bedeutete und somit eine häufigere Verwendung derselben bewirkte. Das Lagenspiel auf den tieferen Saiten wurde vornehmlich und nur gelegentlich zur Ausführung von Figurationen mit übersprungenen Saiten, Doppelgriffen und Arpeggien eingesetzt, hierbei bildete meist die 4. Lage die Obergrenze.³⁴⁸ Kurz nach 1700 wurde Diminuendo und Crescendo durch schwarze, keilförmige Zeichen (die heutigen, nur schwarz ausgefüllt) – zum ersten Mal 1712 in Sonaten von Giovanni Antonio Piani – angezeigt, die „messa di voce“ gewohnheitsmäßig verwendet. Schwierigere Triller in Terzen,³⁴⁹ Sexten und sogar gelegentlich in Oktaven wurden beliebter und auch das Greifen großer Intervalle und Akkorde, für die Überstreckungen der Finger nötig wurden (bei Akkorden z. B. aber bereits in den

³⁴⁷ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 359.

³⁴⁸ Ebd., S. 384.

³⁴⁹ Vgl. etwa die „Ciaccona“ J. Auberts sowie die „Ciaccona“ L.-G. Guillemains und die Notenbeispiele daraus (Abb. 4 und 5) im Kapitel 3.5, S. 66 bzw. 69.

Scherzi J. J. Walthers),³⁵⁰ über das Greifen von Duodezimen ging diese Technik im früheren 18. Jahrhundert jedoch nicht hinaus. Die Skordatur, die J. J. Walther strikt ablehnte, umging er geschickt eben beispielsweise durch Zuhilfenahme der Überstreckungstechnik bei Akkorden, die auf der kurzhalsigen Barockgeige relativ leicht auszuführen war.

Der Bogen war bis zur Mitte des Jahrhunderts, wie bereits erwähnt, noch weitgehend nicht standardisiert, mehr und mehr verlängerte sich jedoch die Bogenstange und wurde – angepasst an die Erfordernisse der sich entwickelnden Spieltechnik – gerader und allmählich wurde die Entwicklung hin zur konkav geformten Stange evident, die, durch François Tourte eingeführt, seit 1780 schließlich als Standard bis heute Gültigkeit besitzt. Die Franzosen griffen mit Einzug der Sonate und des Konzerts in ihre Musiktradition nun auch auf den langen Bogen zurück und überall wurde der Unter-dem-Haar-Griff zugunsten des bei den Italienern und Deutschen schon längst damals und heute üblichen Griffes aufgegeben.

Die für diese Arbeit wichtige Gattung der Sonate – dies sei noch einmal hervorgehoben – ging mehr und mehr dazu über, Elemente der Kirchen- und Kammersonate zu mischen und Variations- und Ostinatoformen mit einzubeziehen. Kompositionen für Violine senza Basso wurden beliebter, vor allem im deutschsprachigen Raum, wenn sie auch gegenüber jenen mit Continuo-Part zahlenmäßig immer weit zurückstanden, was sich nicht zuletzt in den sehr raren Beispielen auch im hier vorliegenden Werkekopus bemerkbar macht. Einen ersten Höhepunkt erlangte diese Gattung wiederum in den Solosonaten und -partiten von J. S. Bach (als „Vorläufer“³⁵¹ für Bachs „Ciaccona“ gilt auch H. I. F. Bibers „Passagaglia“ aus den *Rosenkranzsonaten*); ein technisch hoch entwickeltes Beispiel von Stücken senza Basso bieten auch die *Assaggi* (1730–40) des Schweden Johann Helmich Roman.

Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts hatte sich somit ein beträchtlicher Standard in der Violinmusik etabliert, d. h. dass die wesentlichen Elemente der Griff- und Bogentechnik bereits voll entwickelt waren, ja, dass ab dieser Zeit von einem voll entwickelten, gereiften instrumental Stil zu sprechen ist.³⁵²

³⁵⁰ Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 99.

³⁵¹ Eduard Melkus: „Gedanken zur Interpretationsgeschichte der Chaconne für Violine solo von J. S. Bach“, in: *ÖMZ* 40 (1985), S. 105.

³⁵² Weitere Errungenschaften bildeten das sehr hohe Lagenspiel über weite Strecken und Sautillé, die sich beide erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiter entwickeln sollten, sowie Pizzicato mit der linken Hand und Flageolett. Das natürliche Flageolett führte 1738 J.-J. Cassanéa de Mondonville ein, L'Abbé le fils

Die zwischen 1653 und 1744 entstandenen Chaconnen und Passacaglien der vorliegenden Studie fallen somit genau in den Zeitraum der ersten Hochblüte des Violinspiels vor der Virtuosenzeit des 18. und 19. Jahrhunderts. Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, entsprechen sie weitgehend auch dem jeweils erreichten Stand der Violintechnik, einige hingegen stehen diesem sogar noch im 18. Jahrhundert nach.

3.10 Fragen zur Besetzung der Werke für Violine solo

Neben den aus dem „Werkekatalog“ hervorgehenden, im Kapitel 4 beleuchteten Aspekten stellt sich beim Lesen einiger Werktitel auch die Frage nach der tatsächlichen Besetzung der Solo-Sonaten, in welchem Zusammenhang auch ein kurzer Blick auf die Ausführung des Generalbasses zu werfen ist.

Wie aus der Auflistung der für diese Studie zusammengetragenen Chaconnen und Passacaglien ersichtlich, bilden sie größtenteils Sätze aus Sonaten/Suiten/Partiten³⁵³ für Violine solo und Basso continuo,³⁵⁴ aber auch einzelne Sätze aus Tanzsammlungen oder sie ersetzen ganze Sonaten (meist die letzte einer Sammlung). Sehr viel seltener kommen sie als unabhängige, einzelne Stücke und noch weniger in Sonaten senza Basso vor. Dies

in den 1760er-Jahren schon das gegriffene.³⁵² Das Pizzicato mit der linken Hand findet sich erstmals in Tremais' op. 4 von 1740.

³⁵³ Die Sonaten- oder Suitensammlungen setzen sich meist aus 6 oder 12 Sonaten zusammen, deutlich seltener auch aus 8 oder 10 Sonaten, was wohl in Zusammenhang mit der Zahlensymbolik steht, die im Barock weithin verbreitet war. Da sich das Sammeln von Sonaten gleicher Besetzung in bestimmter Menge im 17. Jahrhundert, also im Barock, zu etablieren begann, mag diese den Zahlen anhaftende Symbolik als Erklärung der Auswahl dieser bestimmten Anzahl von Sonaten dienen.

Die erste Zahl, 6, stellt den „numerus perfectus“ dar, da sie aus der Trinität hervorgeht, in dem Sinne, dass $1+2+3 = 6$ ergibt. Außerdem bezieht sie sich auf die Schöpfungsgeschichte, da der Mensch am 6. Tage erschaffen worden ist.

Eng mit ihr in Zusammenhang steht die Zahl 12, quasi als Verdopplung der perfekten Zahl, aus der aber vor allem das Duodezimalsystem hervorgeht (12 Monate, 12 Halbtöne der Oktave etc.) und die auf den Kosmos hinweist. Oft findet man Sonatenbände, die in Pars I und Pars II meist zu je 6 Sonaten zusammengefasst sind. Eher auf den Menschen bezogen ist dagegen die Zahl 10 (10 Finger, Zehen), die die Basis des Dezimalsystems bildet und außerdem in vielen Sprachen im alltäglichen Sprachgebrauch, z. B. im Wort „digital“ (von lat. *Digitus* = Finger, Zehe), präsent ist. Sie ist die Summe aus $1+2+3+4$, der pythagoräischen „heiligen tetractys“ (Vierzahl). Aristoteles bezeichnete sie bereits als „vollkommene Zahl“. Verwiesen wird beispielsweise auch stets auf die 10 Gebote. Vgl. dazu Piet Kee: „Zahl und Symbolik in Passacaglia und Ciacona“, in: *Musik und Kirche* 58/5 (Sept./Okt. 1988), S. 235 und 239.

³⁵⁴ Benary: *Die deutsche Kompositionslehre*, S. 23 J. G. Walther zitierend: „Diese partie [Basso continuo] geht vom Anfange eines musicalischen Stückes biß zu dessen Ende ohne vieles und langes pausiren continuirlich fort, daher sie auch den Nahmen hat und hält alle anderen Stimmen vollkömlich in sich.“

liegt daran, dass generell eine deutlich geringere Anzahl an Werken für diese kleinstmögliche Besetzung vorliegt als für Violine mit Basso continuo und vor allem für Triobesetzung (zwei Violinen und Basso continuo), die „die meistgepflegte instrumentale Ensembliegattung des Barockzeitalters“³⁵⁵ darstellte.³⁵⁶

Der übliche italienische Titel für Solosonaten lautete (international) Sonate (a) violino solo, was „sowohl Senza basso als auch Con basso“³⁵⁷ bedeuten konnte, jedoch meist Sonaten für Violine und Basso continuo meinte. Wahre Solosonaten wurden in Abgrenzung dazu immer häufiger als Sonate senza Basso³⁵⁸ bezeichnet.³⁵⁹

Dennoch leiten die Werktitel zuweilen ein wenig in die Irre, liest man beispielsweise *Sonate à deux* oder *à trois*; man könnte annehmen, dass die Solosonaten mit Bass auch als *à deux* bezeichnet werden könnten, insbesondere, wenn man sich die Bassstimme mehr der Figuration der Violine angeglichen, in Form von Imitationen und kontrapunktischer Gestaltung, vorstellt. *À deux* meint aber vor allem Triosonaten, d. h. solche mit zwei Oberstimmen und Basso continuo sowie die zu dieser Zeit sehr seltene Form der „Deutschen Triosonate“³⁶⁰ (quasi Vorläufer des späteren Klaviertrios) mit einer Violine und einer eigenständigen Viola da Gamba-Stimme wie es z. B. bei op. 2 *Suonate a doi* [!], *violino e viola da gamba* (1693) von Johann Philipp Krieger der Fall ist. Zuweilen liest man auch *Sonate à violino e violoncello*, womit jedoch in den allermeisten Fällen keine Duo-Besetzung gemeint ist, sondern das Cembalo/Tasteninstrument, wie auch bei Krieger, sowieso vorausgesetzt wird (vgl. auch B. G. Laurenti und E. F. dall’Abacos op. IV). Fest steht, dass „baroque titles [are] no secure clue to either the number of separate parts or the number of players intended.“³⁶¹ Hinzu kommt, dass in manchen Fällen keine Extra-Stimme für einen Violone-Part

³⁵⁵ Kolneder: *Das Buch der Violine*, S. 291.

³⁵⁶ Im Rahmen der Hausmusik wurden statt zwei Geigen beispielsweise auch gerne Violine und Oboe oder Violine und Flöte zusammen verwendet.

³⁵⁷ Dagmar Glüxam: „Die Rosenkranzsonaten von H. I. F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte“, in: *ÖMZ* 54/4 (1999), S. 17.

³⁵⁸ Z. B. die Solosonaten J. S. Bachs, s. „Werkekatalog“, Anh. I, S. 291.

³⁵⁹ Beide Arten kamen in Bänden von 6 oder 12 Sonaten vor, zuweilen waren sie auch zu 8 oder mehr als 12 in einem Opus zusammengeführt. Die früheren Drucke und Manuskripte wurden in Stimmbüchern notiert, nicht in Partitur, und umfassten häufig weit mehr als die spätere Standardanzahl von 6, 8 oder 12 Sonaten. Außerdem wiesen sie Werke für verschiedenste Besetzung auf, wobei Soli meist in der Unterzahl blieben. Der erste italienische Band ausschließlich Solosonaten enthaltend stammt von M. Uccellini: *Sonate over canzoni da farsi a Violino solo & Basso continuo opera quinta 1649*; die erste deutsche Sammlung schuf J. H. Schmelzer 1664 mit seinen *Sonatae unarum fidium*.

³⁶⁰ Diesen Begriff prägte Folkmar Längin im Vorwort zu Johann Philipp Krieger: *XII Suonate a doi Violino e Viola da gamba Opera seconda 1693. Anhang: Kantate „Surgite cum gaudio“ 1670 und 1688*, hrsg. von Folkmar Längin, Wiesbaden 1988 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge veröffentlicht von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, 8), S. X.

³⁶¹ Borgir: *The Performance of the Basso Continuo*, S. 21.

vorhanden ist, was wiederum zu Unsicherheiten hinsichtlich der tatsächlichen Realisation führen kann.

Fakt ist, dass die Ausführung des Basso continuo zumeist allein schon zwei Spieler erforderte: Ein Musiker übernahm das Harmonieinstrument wie Cembalo, Orgelpositiv,³⁶² Spinett³⁶³ oder eine Lautenart – „the archlute was generally considered to be a chordal instrument used for the realization of the continuo“³⁶⁴ und konnte ersetzend oder den Basso continuo-Part sogar bereichernd³⁶⁵ eingesetzt werden –, um den bezifferten Bass (akkordisch) zu realisieren; zudem wurde ein Spieler eines tiefen Streichinstrumentes wie Violone³⁶⁶ oder Viola da Gamba, später Cello oder zuweilen auch Fagott³⁶⁷ benötigt, der sich des eigentlichen Basso continuo, der Basslinie, annahm, was oft in ein Figurieren der Bassstimme überging.³⁶⁸ Auch Josef Mertin hebt die Eignung der Laute als Continuo-Instrument hervor, da sie ein Instrument darstelle, „welches ein Continuo mit Mindestaufwand am besten bringen kann“³⁶⁹, und dass zudem die „diversen Lauten gar oft zur Darstellung der Basslinie quasi als lineares Bassinstrument eingesetzt“³⁷⁰ werden konnten. Lauten waren somit beiden Continuo-Parts dienlich.

Die Solosonate wurde demnach in der Regel und idealerweise von drei Spielern und die Triosonate von vier ausgeführt. Bei letzterer war „the bass-line instrument, when included, [...] seen as a concertante part that elaborates the basso continuo“³⁷¹. Triosonaten kamen bei nicht ausreichend zur Verfügung stehender Besetzung aber auch ohne Cello- oder Gambenstimme aus oder wurden sogar nur vom ersten Geiger und dem Cembalospieler

³⁶² Eine explizite Nennung der Orgel als Continuoinstrument kam sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert vor, wie die beiden folgenden Beispiele verdeutlichen: Pietro degli Antonii: *Suonate a violino solo col basso continuo per l'organo op. 5, Bologna 1686* und Willem Fesch: *VI sonate a violino o flauto traversiero col basso per l'organo op. 6, 1731*.

³⁶³ Auch diese Angaben finden sich bei zwei Violinwerken Pietro degli Antonii: *Arie, gighe, balletti, correnti, allemande, e sarabande à violino e violone, o spinetta con il secondo violino a beneplacito op. 1, Bologna 1670*; *Balletti, correnti & arie diverse a violino, e violone per camera & anco per suonare nella spinetta, & altri istrumenti op. 3, Bologna 1671*.

³⁶⁴ Borgir: *The Performance of the Basso Continuo*, S. 1.

³⁶⁵ Williams: *Figured Bass*, S. 77: „a theorbo joined the harpsichord [...]“.

³⁶⁶ Ebd., S. 71: „Violone is still used as a generic term at the beginning of the seventeenth century“ [hinzu kommt der Umstand, dass] „the same term may refer to more than one instrument; conversely, the same instrument may go under several different names“ [wie violone, viola, basseto, violoncino, violoncello etc.].

³⁶⁷ Vgl. etwa den weiter unten angeführten Werktitel von Michel Corrette.

³⁶⁸ Fischer: „Instrumentalmusik von 1600–1750“, S. 492.

³⁶⁹ Josef Mertin: *Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis*, Wien ²1986, S. 58.

³⁷⁰ Ebd., S. 61.

³⁷¹ Borgir: *The Performance of the Basso Continuo*, S. 21.

realisiert, wobei letzterer dann mit der rechten Hand die zweite Violinstimme übernahm, während er mit der linken Hand die Harmonien markierte. Solosonaten wiederum konnten dementsprechend im Extremfall auch vom Cembalisten alleine ausgeführt werden.³⁷²

Das Tasteninstrument durfte offenbar nie fehlen (in der Regel Orgel für Kirchensonaten, Cembalo für Kammersonaten), es gehörte selbstverständlich zur Trio- und Solosonate dazu; daher musste ausdrücklich im Titel erwähnt werden, wenn es nicht zum Einsatz kommen soll wie in den Sonaten senza Basso. Allerdings ist die Ausnahme zu beachten, dass „Cellos and other bass instruments played chords in some early continuo groups and perhaps throughout the period whenever there were no keyboard instruments present“³⁷³.

Zuweilen liest man jedoch auch die Bezeichnung *Sonate à Violino Solo e Violone o Cimbalo*, die laut F. T. Arnold jedoch keine Auswirkung auf die Besetzung hatte, da „der Wahl des Wortes *o* oder *è* [...] in italienischen Werken keine große Wichtigkeit beigemessen [wurde]. Dass die Mitwirkung sowohl der Orgel (des Cembalos) als auch des Cellos bei diesen Werken beabsichtigt war, ist ausreichend bewiesen durch die Tatsache, dass [...] die Bassstimme doppelt vorhanden ist.“³⁷⁴ Dies jedoch war zum einen vor allem bei Quellen des 17. Jahrhunderts nicht immer der Fall, wie bereits weiter oben erwähnt, zum anderen sieht Tharald Borgir selbst eine beiliegende Extrastimme nicht unbedingt als Beweis für eine generelle Praxis der Bassverdopplung: „The extra bass parts, however, are found in some genres and not in others. Considering the whole range of seventeenth-century music, their presence cannot be taken as evidence for a general practice of bass-line doubling.“³⁷⁵ An anderer Stelle geht er sogar davon aus, dass es zweifelhaft sei, „that a general practice of doubling the basso continuo line ever developed in Italy during the baroque period.“³⁷⁶ Außerdem bleibt zum einen zu bedenken, dass bei Vorliegen nur einer Bassstimme beim Notenmaterial auch das Lesen von zwei Spielern aus einer Stimme denkbar gewesen ist,³⁷⁷ zum anderen, dass das Bassinstrument und vielleicht auch schon dessen Extra-Stimme auch aus kommerziellen Gründen weggelassen werden konnte, oder eben auch, wenn kein Spieler verfügbar war.

³⁷² Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 245.

³⁷³ Williams: *Figured Bass*, S. 102.

³⁷⁴ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 315.

³⁷⁵ Borgir: *The Performance of the Basso Continuo*, S. 5.

³⁷⁶ Ebd., S. 64.

³⁷⁷ Ebd., S. 63.

Erst zwei (nichtitalienische) Quellen des 18. Jahrhunderts, die sich zudem ausschließlich auf Soli beziehen, erwähnen bzw. empfehlen unmissverständlich den Gebrauch eines Bassinstrumentes und eines Tasteninstrumentes; C. P. E. Bach (1762) schreibt, dass „das vollkommenste Accompagnement beim Solo, da wider niemand etwas einwenden kann, [...] ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell [sei]“; François Couperin (*Leçons de ténèbres*, 1714) findet die Verdopplung wünschenswert, jedoch bleibt sie auch hier im Prinzip optional.³⁷⁸ Im Fall der Verdopplung steht jedoch fest, dass „the bass instrument has the principal part from which the continuo is derived. The basso continuo doubles the bass, not the other way around“³⁷⁹, was Titel wie *Violino e Violone/Violoncello* einsichtiger macht. Dieser Hinweis erscheint wichtig, da heutzutage die Einschätzung diesbezüglich eher umgekehrt zu sein scheint, d. h. dass das Bassinstrument eher optional sei als das Tasteninstrument, was den Angaben in den Quellen jedoch offenbar zuwiderläuft:

The theoretical sources clearly imply that the continuo normally was performed by a chordal instrument alone. The performance material confirms this state of affairs, though the presence of parts for bass-line instruments in some genres may, on the surface, seem an indication to the contrary.³⁸⁰

Ein besonderer Fall einer nicht sicher zu eruierenden Besetzung liegt bei den eine Chaconne (und eine Solo-Passacaglia) enthaltenden *Rosenkranzsonaten* H. I. F. Bibers vor. Da die Sonaten weder Titelblatt noch eine Bezeichnung / Zählung, jedoch Tanzsätze aufweisen³⁸¹ und somit der Aufführungsort ebenso wenig als gesichert gelten kann, sind die Sonaten weder als Kirchensonaten noch als nicht-sakral einzustufen, wobei die generell unscharfe Unterscheidung zwischen Kirchen- und Kammersonate im 17. Jahrhundert hinzukommt. Eine entsprechende Kategorisierung von Bibers Seite fehlt jedenfalls gänzlich. Sehr wahrscheinlich komponierte er die Sonaten im Sinne G. Muffats, der 1701 bezüglich der Neufassung seiner Concerti von 1682 schrieb, dass sie „wegen der darunter begriffenen Balett- und andere(n) Arien weder zum Kirchendienst [...] noch zum Dantzen taugen, in dem sie nur zur absonderlichen Erquickung des Gehörs komponirt worden“,³⁸² wobei Erquickung in der Bedeutung von delectare gedacht sei, was dem meditativen Charakter der *Rosen-*

³⁷⁸ Borgir: *The Performance of the Basso Continuo*, S. 6.

³⁷⁹ Ebd., S. 66.

³⁸⁰ Ebd., S. 62.

³⁸¹ Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel 7.3.2, S. 251 ff.

³⁸² Ernst Kubitschek: „Die Mysterien-Sonaten von H. I. F. Biber“, in: J. Bader / G. Ruhland (Hgg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen. Festschrift für Konrad Ruhland zum 70. Geburtstag*. Passau / Schongau 2003, S. 105.

kranzsonaten nicht widerspricht. H. Pimmer unterstreicht dies, indem er die „Passacaglia“, die XVI. Sonate, als „meditativen Höhepunkt“ sowie als „musikalische Umrahmung der Rosenkranzandacht“ ansieht.³⁸³ Laut Ernst Kubitschek ist außerdem kein zwingender Bezug zwischen der jeweiligen Situation und der Verwendung bestimmter Tanztypen herzustellen,³⁸⁴ dem man nur zustimmen kann. Die Sonate Nr. 4 („Ciacona“) beispielsweise, deren Titel bzw. Inhalt „Rainigung Mariae: Das Jesuskind auf den Armen von Simeon im Tempel von Jerusalem“³⁸⁵ weist keinen sichtbaren Bezug zu der ostinaten Tanzgattung auf. Auch wenn von diesem Aufführungsrahmen bzw. -zweck ausgegangen werden kann, ist die Besetzung dennoch nicht ganz sicher zu bestimmen, denn selbst ein explizit als solcher bezeichneter Orgel-Continuopart würde nicht unbedingt die ausschließlich sakrale Verwendung voraussetzen. Wäre der Continuo andererseits für Cembalo/Spinett (wie bei den Sonaten 1681) bestimmt, so dürfte man für gewöhnlich jedoch nicht von einer Aufführung im liturgischen Rahmen ausgehen. Eine Verstärkung durch ein Streichinstrument wird zufällig erwähnt, da auf S. 54 die Angabe „Solo Violone“ steht. Nach italienischer Tradition wäre damit das heute Cello genannte Bassinstrument der Geigenfamilie gemeint, der „deutsche Violon“ bezeichnete dagegen eine G-Gambe.³⁸⁶ Dieser nicht spezifischen Angabe entsprechend kann man sich also beide Arten von tiefem Streichinstrument vorstellen. Bei den *Rosenkranzsonaten* ist demnach trotz fehlenden Titels wohl am ehesten von einem Orgel-Continuo mit Verstärkung eines Bassstreichinstrumentes auszugehen, was einer Aufführung in geistlichem Rahmen entspräche, wobei eine Ausführung durch ein Cembalo o. ä. grundsätzlich auch nicht ausgeschlossen werden kann.

Nach allen vorangegangenen Überlegungen wird ersichtlich, dass unterschiedliche Ansichten hinsichtlich der Besetzungen der Bassgruppe existierten, und zwar sowohl Anzahl als auch Zusammensetzung der zu begleitenden Instrumente betreffend, und dass nationale und sogar regionale (z. B. im großen deutschsprachigen Raum) Unterschiede zu beobachten waren und schließlich die Besetzung der Continuo-Gruppe auch Änderungen im Laufe der Epoche unterworfen war.³⁸⁷

³⁸³ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 295.

³⁸⁴ Kubitschek: „Die Mysterien-Sonaten“, S. 183.

³⁸⁵ Manfred Hermann Schmid: „Kommentar“, in: Heinrich Ignaz Franz Biber: *Rosenkranz-Sonaten*, hrsg. von M. H. Schmid, München 2008 (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben begründet von Gerhard Croll. Im Auftrag der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Verbindung mit der Universität Salzburg und der Erzdiözese Salzburg, hrsg. von E. Hintermaier, J. Stenzel und G. Walterskirchen, 14) S. 93.

³⁸⁶ Ebd., S. 103.

³⁸⁷ Vgl. Williams: *Figured Bass*, S. 29, S. 72/73, S. 81, S. 96.

Ein anderer Aspekt hinsichtlich Besetzungsfragen ist in unterschiedlicher Art und Weise noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein zu beobachten: Alternativnennungen bezüglich des Sopran-Melodieinstrumentes (mit ähnlichem Tonumfang) im Werktitel. In der früheren Zeit der Violinmusik las man häufig *à Violino ò Cornetto* (Zink)³⁸⁸ – wie z. B. noch 1670 bei der Sonata Prima *La Pellicana*, op. 55 von Maurizio Cazzati – später dann die in verschiedenen Sprachen genannten Besetzungsvorschläge für Violine, Oboe oder Flöte (Block- oder Querflöte), so etwa bei einem Druck des 1733 bei Boivin/Le Clerc erschienenen op. 1 von Alexandre Villeneuve (1677–1756): *Conversations en manière de sonates pour la flûte ou le violon avec la basse continue* und sogar noch (vermutlich) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei dem Komponisten Santo Lapis (1725–1765): *Sonate da camera à due, violino e basso, potente servire ancora per il traversiere, oboe, cembalo, e altri strumenti [...] opera prima*. Augsburg o. J. Freie, aber hinsichtlich der zu benutzenden Instrumente zum Teil unspezifisch bleibende Angaben liest man ebenso.³⁸⁹ Sehr detailliert ging dagegen Antoine Dornel in seinem op. 2 von 1709 vor: [8] *Sonates à Violon seul* et [4] *Suites pour la flûte traversière avec la Basse*. Er unterschied also in ein und demselben Opus zwischen eigens für die Violine gedachten Stücken und solchen, die ausdrücklich von der Querflöte auszuführen sind. Ähnliche, jedoch nicht so genaue Angaben finden sich auch noch in L.-G. Guillemains von Boivin und Le Clerc herausgegebenem op. 1 aus dem Jahr 1734: *Premier Livre de sonates à violon seul avec la basse continue [...] il y a quelqueunes de ces sonates qui peuvent se jouer sur la flûte traversière*.

Die Alternativangabe zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschah laut David D. Boyden aus kommerziellen Erwägungen, da die Instrumentalisten unterschiedlichen Gilden angehörten und die Kompositionen mit mehreren Instrumentenangaben ein breiteres Publikum ansprechen konnten.³⁹⁰ Den Umfang eines der genannten Instrumente eventuell überschreitende Töne wurden oktaviert, einzelne, vielleicht vorkommende Doppelgriffe wurden um einen Ton verkürzt. Auch W. Kolneder führte den Aspekt an, das Werk durch den Titel für möglichst viele Spieler verschiedener Instrumente zum Kauf interessant zu machen und gab diesen belegend den Titel eines Ensemblewerkes von John Holborne aus dem Jahre 1599

³⁸⁸ Durch diese Instrumentenauswahl war jedenfalls der maximale Ambitus der Sonate genau umrissen, da der Zink nicht unter *a* und nicht höher als *c'''* spielen konnte.

³⁸⁹ Vgl. die Werktitel von P. degli Antonii weiter oben.

³⁹⁰ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 139.

an: „Pavans, Galliards, Almains, and other short Aeirs, both grave and light in five parts for viols, violins, or other Musicall Winde Instruments.“³⁹¹

Musikalisch gesehen sprechen vor allem die frühen Alternativbezeichnungen zum einen ganz klar für die unselbständig behandelte Violinmusik, zum anderen sowohl die früheren als auch die späteren Nennungen mehrerer möglicher zu benutzender Instrumente für das Nichtausnutzen instrumentenspezifisch gestalteter Diskantstimmen.³⁹² Wie allein am Beispiel der Dornel'schen Sonaten zu sehen, erhielt sich diese Praxis noch durchaus bis ins 18. Jahrhundert; oft sorgten auch nur die Verleger wie beispielsweise John Walsh für diese Doppeltitel, um die Verkaufschancen zu erhöhen, wie z. B. ein Druck Quantz'scher Sonaten von 1730 beweist (der Komponist legte nie echte Violinsoli vor)³⁹³: *Solos for a german flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin*. In Michel Corettes Opus 13 aus dem Jahr 1734 wurde zusätzlich die Besetzung des Bassinstrumentes durch ein Violoncello oder ein Fagott offen gelassen: *Sonates pour la flûte ou violon avec la basse continue composée pour le violon de chelle ou basson*.

D. D. Boyden dagegen hält es für eher unwahrscheinlich, dass die Werke mit Mehrfachnennungen der Instrumente im Titel auch den entsprechenden Instrumentensprachen gemäß klangen. Sowohl im späteren 17. Jahrhundert als auch im 18. Jahrhundert haben diese Bezeichnungen m. E. gerade und vor allem damit zu tun, dass eben keine für das jeweilige Instrument typische Tonsprache gefordert war und die Werke demnach auf jeglichem Diskantinstrument auszuführen waren, je nach Verfügbarkeit der Musiker. Eine violintypische Gestaltung einer Stimme mit Passagen, Doppelgriffen, Akkorden oder speziell durch die Bogentechnik erzielten Effekten etc. ist nicht auf einem Blasinstrument zu realisieren. In der früheren (Barock-)zeit war man mit den Möglichkeiten, Eigentümlichkeiten und Besonderheiten, die die Violine bot, noch nicht sehr vertraut und später mögen Alternativbezeichnungen tatsächlich außerdem eher wirtschaftlich-praktische Gründe gehabt haben.

³⁹¹ Zitiert nach Kolneder: *Das Buch der Violine*, S. 269.

³⁹² Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 15.

³⁹³ Studeny: *Beiträge zur Geschichte*, S. 47, Fußnote.

4. Die vorliegenden Chaconnen und Passacaglien – der Werkekatalog

Der bereits erwähnte zunächst bestandene Anspruch, eine möglichst vollständige Zusammenstellung von Chaconnen und Passacaglien für Violine solo aus der Barockzeit zu erreichen, führte immerhin zu einer doch unerwartet umfangreichen und repräsentativen Sammlung, die unter Zuhilfenahme zahlreicher Nachschlagewerke, Monographien etc. ermöglicht wurde.³⁹⁴ Große Hilfe boten außerdem Online-Datenbanken wie etwa die Verbundkataloge von Italien und England oder Manuskript-Datenbanken (vor allem von GB-Lbl und Verbund Italien).

Der eigentlichen Suche nach Chaconnen und Passacaglien ging jene nach Barockkomponisten voraus, die überhaupt Violin-Solowerke vorgelegt haben.³⁹⁵ Die Erkenntnis, dass die gesuchten Stücke zum großen Teil Sätze aus Kammersonaten bzw. Mischformen von Kammer- und Kirchensonaten darstellen, machte es außerdem vielfach nötig, Sonaten und Suiten einfach durchzublättern sowie, so vorhanden, Verzeichnisse in Gesamtausgaben zu Hilfe zu nehmen, um den als Chaconne oder Passacaglia bezeichneten Sätzen auf die Spur zu kommen. Dabei waren unter anderem auch Denkmälerausgaben wie DTÖ, DDT, DTS und DTB von unschätzbarem Wert.

Verwirrung stiftet zuweilen, dass in entsprechender Literatur oder Nachschlagewerken ostinate Werke (mit Tanzcharakter) kurzum Passacaglia oder Chaconne genannt werden, obwohl die jeweiligen Komponisten sie nachweislich nicht als solche bezeichnet haben. Die Berücksichtigung all dieser ostinaten Sätze ohne den Titel Chaconne oder Passacaglia ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Erwähnt seien hier beispielsweise eine „Sonata“ von Nathanael Schnittelbach aus dem Wolfenbütteler Manuskript³⁹⁶, Sätze aus den *Sonatae* von J. H. Schmelzer, die Sonate 72 von Voita und die anonyme Sonate 81 (beide aus

³⁹⁴ Vgl. dazu die Angaben im Literaturverzeichnis sowie in Anh. Ia, S. 315, Fußnote 814.

³⁹⁵ Zur Dokumentation der im Rahmen dieser Studie berücksichtigten Komponisten findet sich im Anh. Ia–d eine Auflistung dieser samt ihrer Werke für Violine solo (bis etwa zum Jahr 1760); alle später entstandenen und somit nicht mehr der Barockzeit angehörenden Werke sind nicht mehr aufgenommen. Nach ca. 1720 geborene Komponisten sind dementsprechend weitgehend auch nicht mehr berücksichtigt. Eine weitere, äußerst umfangreiche Auflistung jener barocken Komponisten, die sich für den Gegenstand dieser Studie als nicht relevant erwiesen haben, ist im Anhang nicht enthalten.

³⁹⁶ Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 34.7 Aug. 20 = Partiturbuch Ludwig.

dem Kodex XIV/726 des Wiener Minoritenkonvents) sowie der letzte Satz aus der Sonate 1651 von Philipp Friedrich Böddeker. Als Ausnahmen mit in diese Studie aufgenommene Stücke bilden die g-Moll-Chaconne von T. Vitali sowie die Chaconne aus der Sonate op. I/V von E. F. dall'Abaco. Insbesondere die Chaconne Vitalis ist weithin als solche bekannt, jene Dall'Abacos stellt eine Art der bei den dieser Studie zugrundeliegenden Werken selten vorkommenden Chaconne en Rondeau dar, weshalb ich beschloss, diese beiden Stücke trotz fehlender originaler Bezeichnung als Chaconne miteinzubeziehen.

Darüber hinaus sei auf die *Sonate cioè Balletti, Sarabande, Correnti, Passacagli, Capricetti & una Trombetta à uno e dui* [!] *Violini con la terza parte della Viola a beneplacito* von Giovanni Antonio Pandolfi aus dem Jahr 1669³⁹⁷ und den Druck *Symphoniae unius, duarum et trium violinorum* von Nicolao a Kempis aus dem Jahr 1644³⁹⁸ hingewiesen, bei denen sich herausstellte, dass zwar tatsächlich als Chaconne³⁹⁹ bzw. Passacaglia⁴⁰⁰ bezeichnete Sätze vorkommen, es sich dabei jedoch nicht um Violinsoli, sondern um Werke in Triobesetzung handelt.

Die im „Werkekatalog“⁴⁰¹ aufgeführten Titel der für diese Studie zusammengetragenen Chaconnen und Passacaglien folgen der in den jeweiligen gedruckt oder handschriftlich überlieferten Quellen angegebenen Schreibweise, fallweise somit auch in all ihrer Fehlerhaftigkeit.⁴⁰² Die nur teilweise in den Quellen genannten Herausgeber bzw. Verleger und ähnliche Informationen sind hier entsprechend nicht durchgehend angeführt.⁴⁰³

³⁹⁷ Aus Willi Apel: *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, XXI), hrsg. von H. H. Eggebrecht u. a., Wiesbaden 1983, S. 143 geht die detaillierte Besetzung nicht hervor.

³⁹⁸ Auch diesbezüglich wird bei Beckmann: *Das Violinspiel*, S. 52 und W. Apel: *Die italienische Violinmusik*, S. 117 die Besetzung nicht genannt.

³⁹⁹ Es handelt sich um die in D-Kl befindliche *Symphonia 7 supra Ciaconna a 3. Duo* [!] *Violini, & Basso Violino*; die Stimme der zweiten Violine fehlt leider und Basso Violino und Continuo (beziffert) erhalten unterschiedlich gestaltete Stimmen. Das Stück besteht aus 84 Takten und 30 Variationen und steht im 3/2-Takt.

⁴⁰⁰ Der Druck enthält 18 Stücke, darunter sechs a 3, acht a due Violini und vier a Violino solo; der als „Passacaglio“ bezeichnete erste Satz des 14. Stückes (Suite) fällt noch in den Bereich a due Violini und gehört somit nicht zum Gegenstand dieser Studie.

⁴⁰¹ Die aus dem „Werkekatalog“ (Anh. I) zu ziehenden Informationen sind im vorliegenden Kapitel besprochen.

⁴⁰² Lediglich besonders auffällige orthographische Abweichungen sind gekennzeichnet.

⁴⁰³ Tempo bzw. Vortragsbezeichnungen sind im „Werkekatalog“ nur dann genannt, wenn sie für das gesamte Stück oder doch zumindest für den allergrößten Teil gelten und in den Partituren an dementsprechenden Positionen (über bzw. zu Beginn des Stückes) aufgeführt sind. Nähere Besprechungen sowie eine Tabelle aller Werke, deren Aufbau wesentlich durch verschiedene Tempoabschnitte bzw. Charakterbezeichnungen geprägt ist, finden sich u. a. in den Kapiteln 6.2.2, S. 204 ff. und 6.2.3.2, S. 211 ff. Die Taktangaben sind hier einheitlich angegeben, d. h. es wird nicht zwischen $\frac{3}{4}$ und 3 unterschieden; auch auf die teilweise vorkom-

4.1 Die Anzahl der Stücke und ihre Verteilung in Europa

Ohne die ostinaten Stücke, die nicht eigens als Passacaglia oder Chaconne bezeichnet sind, mitzurechnen (auch Kodex XIV/726), liegen 82 Werke, davon 19 Passacaglien und 63 Chaconnen, vor. Das Zahlenverhältnis spricht für sich, die weitaus größere Beliebtheit der Chaconne ist unverkennbar.

Im Wesentlichen kristallisierten sich drei Herkunftsregionen der zusammengetragenen Chaconnen und Passacaglien heraus: Sie stammen nahezu ausschließlich von Komponisten der drei führenden Musiknationen Italien, Frankreich und Deutschland bzw. Österreich. Aus dem deutsch-österreichischen Raum⁴⁰⁴ liegen insgesamt 17 Chaconnen und 8 Passacaglien vor, insgesamt also 25 Werke, wobei die Sonaten aus dem Kodex XIV/726 und aus dem Manuskript Add. 31500 der British Library eindeutig dieser Region zuzuordnen sind. Richard Hudson hält die Ciaccona (Nr. 10) aus Add. 31500 fraglich für ein Stück aus der Feder des Komponisten Giovanni Battista Granata.⁴⁰⁵ Da der Großteil der Kompositionen in dieser Sammlung von Violinsonaten- und -stücken jedoch aus dem österreichischen Umkreis zu stammen scheinen, und die Autorschaft Granatas nicht wirklich erwiesen ist, wird dieses Stück auch im Folgenden unter den Werken aus dem deutsch-österreichischen Raum geführt. Aufgrund ihrer Herkunft wurden außerdem G. H. Albicastro, J. C. Pepusch und G. J. Keller mit einbezogen, wobei die beiden letzteren durchaus auch England zuzuordnen wären, da sie einen großen Teil ihres Lebens dort verbracht haben.

Bei den französischen Komponisten fällt das Verhältnis zwischen Chaconnen und Passacaglien deutlich frappierender ins Gewicht: Der „Werkekatalog“ umfasst 21 Chaconnen und nur 2 Passacaglien und somit insgesamt 23 Werke aus Frankreich.

menden Taktwechsel innerhalb der Stücke wird nicht eingegangen. Siehe dazu die Tabellen im Anhang, Erläuterungen im Kapitel 4.8, S. 117 ff. sowie nähere Besprechungen einzelner Werke in den Kapiteln zur formalen Anlage der Chaconnen und Passacaglien (Kapitel 5), etwa M. Mascittis „Passagaglia Variata“ aus op. VII. Angaben zu Auf- oder Volltaktigkeit gelten jeweils für den Beginn der Stücke, falls nicht anders vermerkt.

⁴⁰⁴ Hier vor allem der süddeutsch-österreichische Raum, der geographisch von Nürnberg, über Stuttgart, Augsburg, Regensburg, München, Salzburg, Innsbruck, Linz, Wien bis nach Böhmen und Mähren (vor allem Kremsier) und Schlesien reichte.

Von italienischen Komponisten liegen 22 Chaconnen und 8 Passacaglien vor, wobei die extrem kurzen *Pezzi brevi* aus der Vatikan-Bibliothek sowie die Stücke M. Mascittis, obwohl er lange Zeit in Paris wirkte, mitgerechnet sind. Der Beitrag zum „Werkverzeichnis“ von italienischen Chaconnen und Passacaglien für Violine solo fällt mit insgesamt 30 Werken also am umfangreichsten aus.

England ist lediglich durch 2 Chaconnen von J. Eccles vertreten, wovon die eine sogar nur ein Arrangement einer Opernchaconne, die andere ein kurzes Übungsstück darstellen dürfte.

Nicht sicher einer bestimmten Region zuzuordnen sind die anonyme Chaconne aus der LB Dresden sowie die Passacaglia aus der Düben-Sammlung (Uppsala).

4.2 Die Verteilung auf das 17. und 18. Jahrhundert

Aus dem 17. Jahrhundert konnten 27 Chaconnen und 11 Passacaglien, insgesamt also 38 Stücke zusammengetragen werden.⁴⁰⁶

Das 18. Jahrhundert ist mit 35 Chaconnen und 8 Passacaglien und somit mit insgesamt 43 Stücken vertreten.

Die in der Sammlung von Sébastien de Brossard neben anderen unveröffentlichten Sonaten enthaltene Chaconne L. N. Clérambaults ist wahrscheinlich „um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert [...] d. h. innerhalb der ersten Periode der französischen Sonate“⁴⁰⁷ entstanden. Unterstreichen würde diese Annahme zum einen, dass Clérambault um die Jahrhundertwende erst 24 Jahre alt war, woraus zu schließen wäre, dass er zuvor noch nicht allzu viele Werke vorgelegt haben dürfte, zum anderen, dass – ausgenommen die Pointel-Chaconne und (sicher) zwei der Stücke J. F. Rebels – sämtliche hier zusammengetragenen Werke französischer Komponisten – gemäß der Entwicklung der Sonate in Frankreich –

⁴⁰⁵ Hudson: *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, Bd. IV: Chaconne, S. 79–82: Neudruck der „Ciaccona“ [von Granata].

⁴⁰⁶ Die *Pezzi brevi*, die aus dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts datierende Passacaglia aus der Düben-Sammlung, das Manuskript Add. 31500 der British Library sowie der Kodex XIV/726 sind diesem Jahrhundert zuzuordnen.

⁴⁰⁷ Catherine Cessac: Art. „Clérambault, (Louis) Nicolas“, in: *MGG* 2, Personenteil Bd. 4, Sp. 1256.

aus dem 18. Jahrhundert stammen. Auch die Chaconne aus dem Manuskript der Rebel-Sonaten wurde wie seine beiden anderen hier vorliegenden Stücke wahrscheinlich gerade noch im 17. Jahrhundert oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts komponiert.⁴⁰⁸

Das älteste hier vorliegende Stück stellt die „Ciaccona“ aus dem Jahre 1653 von J. E. Kindermann dar, die beiden jüngsten sind die „Chiaconna“ von E. Mangan sowie „Ciaccona“ und „Passagallo“ von F. M. Veracini aus dem Jahre 1744, wobei Veracinis Sonaten größtenteils innerhalb einiger Jahre zuvor entstanden sein dürften. Die Zeitspanne, in der die zusammengestellten Stücke komponiert wurden, umfasst also 91 Jahre und ziemlich genau die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aus der Zeit des Frühbarocks liegen – wie zu erwarten war – keine Beispiele vor, da sich die solistische Violinmusik erst um die Jahrhundertmitte des 17. Jahrhunderts in vollen Zügen zu entwickeln begann, d. h. dass bis dahin nur wenig oder gar keine Literatur für Violine mit Basso continuo, geschweige solche für Violine senza Basso existierte bzw. deren Existenz im Dunkeln liegt, da die Quellen oft nicht zugänglich und somit in der musikwissenschaftlichen Literatur nicht berücksichtigt sind.

Die Aufteilung nach Ländern und Jahrhunderten sieht folgendermaßen aus:⁴⁰⁹

	Deutschl./Österreich	England	Frankreich	Italien
17. Jahrhundert	11 Chaconnen 5 Passacaglien	2 Chaconnen –	2 Chaconnen 1 Passacaglia	12 Chaconnen 4 Passacaglien
18. Jahrhundert	6 Chaconnen 3 Passacaglien	– –	19 Chaconnen 1 Passacaglia	10 Chaconnen 4 Passacaglien

Die Tatsache, dass sich die Komponisten Frankreichs erst ab der Jahrhundertwende, also ab ca. 1700 verstärkt der Solomusik und der Gattung Violinsonate widmeten, schlägt sich

⁴⁰⁸ In diesem Kapitel ist sie den Werken des 18. Jahrhunderts zugeordnet. G. H. Albicastro nutzte ab 1702 die italianisierte Form seines Namens ‚Weissenburg‘ (vgl. Magda Marx-Weber: Art. „Giovanni Henrico Albicastro“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 1, Sp. 363–365), weshalb das undatierte Manuskript seiner „Ciaccone“, das bereits den Namen Albicastro aufweist, mit zum 18. Jahrhundert gerechnet wird. Die anonyme Chaconne aus der Dresdner Landesbibliothek kann nicht sicher dem einen oder anderen Jahrhundert zugeordnet werden. Fest steht, dass die mir vorliegende Abschrift aus dem 18. Jahrhundert stammt.

⁴⁰⁹ Abzüglich der zeitlich bzw. regional nicht einzuordnenden Dresdner Chaconne und den „Passagli“ aus der Düben-Sammlung sind hier 80 Stücke aufgeführt.

in signifikanter Weise auch im Vorkommen von Chaconne- und Passacagliasätzen in dieser Region nieder: Für das 17. Jahrhundert sind hier lediglich die Pointel-Chaconne als Teil einer Tanzsammlung und die Chaconne und Passacaglia J. F. Rebels als Suitensätze anzuführen.

Die Verteilung auf die beiden Jahrhunderte zeigt sich in Italien recht ausgeglichen, im deutsch-österreichischen Raum schien die Freude am Komponieren von Chacennen und Passacaglien dagegen bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzunehmen.

4.3 Chaconnen und Passacaglien senza Basso

Chaconnen und Passacaglien senza Basso sind nur rar vertreten, da diese kleinstmögliche Besetzung kaum verbreitet war. Die erste nennenswerte Chaconne für unbegleitete Violine stellte wohl die nicht mehr erhaltene *Ciaccona ohne ferneres accompagnement* (1673)⁴¹⁰ von J. H. Schmelzer dar.⁴¹¹

Die folgende Tabelle zeigt, dass insgesamt lediglich 10 Stücke senza Basso zusammengetragen werden konnten.

	Deutschl./Österreich	England	Italien
17. Jahrhundert	– 1 Passacaglia (H. I. F. Biber, <i>Rosenkranzsonaten</i>)	1 Chaconne – –	5 Chaconnen (3 von G. Colombi, 2 aus <i>Pezzi brevi</i>) –
18. Jahrhundert	2 Chaconnen (J. S. Bach, J. J. Vilsmayr) 1 Passacaglia (J. J. Vilsmayr)	– –	– –

Obwohl insgesamt verhältnismäßig wenige Beispiele vorliegen, lässt sich die eindeutige Vorrangstellung der deutsch-österreichischen Komponisten feststellen. Die fünf italienischen Beispiele sind äußerst kurz gehalten und besitzen nicht annähernd den Anspruch der umfangreichen sowie bogen- und grifftechnisch äußerst komplexen Werke von J. S. Bach, H. I. F. Biber oder auch von J. J. Vilsmayr.

⁴¹⁰ Oder anders formuliert „Ciaccona Violino solo ohne ferneres accompagniemento“, vgl. „Werkekatalog“, Anh. I, S. 314.

⁴¹¹ Herbert Seifert: „Musik am Kaiserhof zur Zeit Bibers“, in: G. Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht, Salzburg 1997, S. 45.

Eine Ausnahme in jeglicher Hinsicht im Kontext von Werken senza Basso bildet „Ciacona o Variationi“ von Antonio Piacentino Romano bzw. Romano Antonio Piacentino.⁴¹² Es handelt sich um ein einzelnes, zweisätziges Stück: Der f-Moll-„Ciacona“ bzw. den insgesamt neun Variationen von je 22 Takten Länge geht nur ein kaum 20 Takte zählendes, technisch sehr anspruchsvolles Adagio voraus, durchaus typisch für groß angelegte Ostinatoformen.

Im „Werkekatalog“ der vorliegenden Studie ist dieses Werk jedoch nur deshalb noch mit aufgeführt, um den um die Mitte des 18. Jahrhunderts vonstatten gegangenen Wandel von der Ostinatoform hin zur Variation zu demonstrieren. Es steht mit seinem Alternativtitel „Ciacona o Variationi“ genau dafür, wobei der Typus Chaconne hier ganz offensichtlich zugunsten der Variation verdrängt wird. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, geriet die Chaconne bzw. Passacaglia als Instrumentalgattung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr aus der Mode, wie hier eindrucklich an ein und demselben Stück zu erkennen ist. Lediglich im zweiteilig angelegten, 22 Takte umfassenden Thema sind noch Anflüge von Chaconnemerkmale zu entdecken, allen voran die auffällig häufig verwendete Betonung auf der zweiten Zählzeit (Sarabandenrhythmus). Auch die gewählte Taktart $\frac{3}{4}$ steht wohl in diesem Zusammenhang. Der Gesamtbauplan des Stückes aber stellt schlicht eine Variationsreihe im klassischen Sinne dar, mit Nummerierung der einzelnen Variationen, die, der Anlage des Themas entsprechend, ebenso eine zweiteilige Gliederung aufweisen. Für den Gegenstand dieser Arbeit ist das Werk somit nicht von Relevanz.

Die ersten Sonaten senza Basso Frankreichs liegen in Form von L.-G. Guillemains *Amusements pour le violon seul*, op. 18, aus dem Jahr 1762 vor, gehören also bereits der nachbarocken Zeit an – ein weiteres Beispiel für die in Frankreich um Jahrzehnte später einsetzende Entwicklung und Entfaltung der Violin-Sololiteratur mit all ihren Möglichkeiten.

⁴¹² Vgl. die Angaben im „Werkekatalog“, Anh. I, S. 309.

4.4 Chaconnen und Passacaglien, die nicht Teil von Suiten- oder Sonatensammlungen sind

Als unabhängige Werke sind die anonymen „Passaglli“ aus der Düben-Sammlung, die H. I. F. Biber zugeordnete, sehr umfangreiche Chaconne aus Kremsier, die anonyme Chaconne aus Dresden, die Bertali-Chaconne, die g-Moll-Chaconne von T. Vitali sowie die Chaconne von L. N. Clérambault anzusehen, d. h. mindestens drei Stücke aus dem 17. Jahrhundert, zwei ziemlich sicher aus dem frühen 18. Jahrhundert stammende (Vitali, Clérambault) und ein undatiertes, zusammen also 6 Stücke.

Etwas häufiger sind Chaconnen und Passacaglien zu beobachten, die zwar für sich alleine stehen, jedoch zusammengestellt mit anderen Tänzen oder Sonaten in einem Band anzutreffen sind, ein Phänomen übrigens, das ausschließlich im 17. Jahrhundert zu beobachten ist.

Zu erwähnen sind hier für den deutsch-österreichischen Raum die drei Chaconnen aus Add. 31500, J. J. Walthers Passacaglia aus dem *Hortulus Chelicus*, G. J. Kellers „Ciaccona“ sowie zwei der Chaconnen aus der frühen Zeit in Tanzsammlungen von M. Kelz und J. E. Kindermann.

Ein französisches Beispiel dazu stellt die Chaconne aus der Pointel-Tanzsammlung dar. Eventuell wäre auch die Passacaglia von Le Fevre dazu zu zählen, wenn man aufgrund der expliziten Erwähnung des Namens („Passacaille de Mr. Le Fevre“) darauf schließen würde, dass nur dieser Satz von ihm stammt. Ich gehe jedoch eher von einer gesamten Sonate Le Fevres aus, in der die „Passacaille“ den vorletzten Satz bildet.

Für Italien wären die drei kurzen Colombi-Chaconnen, die zwei Chaconnen und eine Passacaglia von S. Mazzella, die zwei Passacaglien von G. B. Vitali, die Chaconne von N. Matteis d. Ä. sowie die drei Miniatur-Chaconnen aus den *Pezzi brevi* zu nennen. Die beiden Chaconnen von Eccles stellen (bedingt) den englischen Beitrag dazu dar.

Ingesamt sind somit 22 Chaconnen und Passacaglien als einzelne Stücke mit anderen Tänzen (und Sonaten) in größeren Sammlungen zusammengefasst.

Alle weiter oben als unabhängig bezeichneten Werke erweisen sich erwartungsgemäß als umfangreiche Stücke mit deutlich mehr als 150 Takten, wobei insbesondere die Biber'sche Chaconne aus Kremsier mit 504 Takten Länge sowie die anonyme Chaconne aus Dresden mit 310 Takten, jeweils mit einem viertaktigen, sich unablässig wiederholenden Ostinato, zu erwähnen sind.

Hinsichtlich des Umfangs der Chaconnen und Passacaglien, die Teile einer Stücke- oder Tanzsammlung darstellen, ergibt sich kein klares Bild, da sowohl eher kurze wie etwa die Chaconne A. Pointels (33 Takte), die drei Solo-Chaconnen von G. Colombi (wenig mehr als 50 Takte), die drei Stücke S. Mazzellas (zwischen 45 und 73 Takten), die Chaconne von M. Kelz (81 Takte) und die Chaconne von J. E. Kindermann (68 Takte) als auch Werke mittleren Umfangs wie die Chaconne von G. J. Keller mit 109 Takten, die Nr. 6 (113 Takte) und Nr. 10 (Anon./Granata, 128 Takte) aus der Handschrift Add. 31500, N. Matteis' Chaconne (169 Takte) sowie sehr umfangreiche Stücke wie die Chaconne Nr. 9 aus Add. 31500 (276 Takte), die Passacaglia J. J. Walthers mit 262 Takten, der „Passagallo“ aus den *Artificii* G. B. Vitalis mit 263 Takten und vor allem der handschriftlich überlieferte „Passagallo“ G. B. Vitalis vorliegen: Allein dessen erster von drei Teilen besteht aus 177 Takten, insgesamt weist er den enormen Umfang von 478 Takten auf. Bei den *Pezzi brevi* und bei der Zusammenstellung, aus der J. Eccles' zwei kurze Chaconnen stammen, handelt es sich um spezielle Sammelbände, die offenbar Exzerpte aus Opern bzw. Übungsstücke umfassen, weshalb diese bei dieser Aufzählung nicht zu berücksichtigen sind.

4.5 Die Stellung der übrigen Chaconnen und Passacaglien innerhalb der Sonaten bzw. Sonatensammlungen⁴¹³

Abzüglich der oben erwähnten Werke verbleiben 54 Stücke aus sämtlichen hier vertretenen Regionen (außer England) und aus beiden Jahrhunderten, deren genaue Position innerhalb der Sonate/Suite bzw. der jeweiligen Sonatensammlung im Folgenden beleuchtet wird.

Die 10 Chaconnen aus dem deutsch-österreichischen Raum treten an folgenden Stellen innerhalb der Sonaten auf:

Im 17. Jahrhundert liegen zwei (H. I. F. Biber, VII. Sonate (1681) und Kodex XIV/726, 5. Sonate), im 18. Jahrhundert vier vor (J. S. Bach, J. C. Pepusch, J. C. Schickhardt, op. 8, J. J. Vilsmayr, 2. Suite), die die entsprechende Sonate, jedoch nicht den gesamten Sonatenzyklus beschließen. Ein einziges Mal im 17. Jahrhundert (bei H. Kradenthaller) tritt die Chaconne als erster Satz der Sonate auf und einmal im 18. Jahrhundert als vorletzter Satz, nämlich in der ersten Sonate aus op. 2 von Schickhardt; Bibers Chaconne aus den *Rosenkranzsonaten* stellt ein Einzelstück dar. Bei dem Manuskript der „Ciaccone“ von G. H. Albicastro liegt folgendes Problem vor, weshalb die Platzierung des Satzes nicht sicher geklärt werden kann: Die Bassstimme weist die Satzfolge Adagio – Allegro – Ciaccone (affettuoso) – Spirituoso 3/8 auf, die Violinstimme Adagio – Spirituoso 3/8 – Ciaccone (affettuoso), der 4. Satz ist gar nicht notiert. Stattdessen findet man Auslassungszeichen und den Eintrag des Taktes 3/8, somit soll wohl das „Spirituoso“ – der Taktart und dem Charakter nach zu urteilen, ist hier wohl eine kleine Gigue gemeint – nach der „Ciaccone“ folgen, wie es in der Bassstimme notiert steht, und nicht vorher.⁴¹⁴ Die Sätze sind alle recht kurz, wobei die Abgrenzung zu der folgenden Sonate jedoch auch nicht ganz klar ersichtlich ist, da keine Nummerierung oder Abschlusszeichen gesetzt wurden.

Die sieben übrigen Passacaglien des deutsch-österreichischen Raums verteilen sich wie folgt: drei beschließen die Sonate (G. H. Albicastro, Kodex XIV/726, 75. Sonate und J. J. Vilsmayr), d. h. es liegen zwei Stücke aus dem 18. Jahrhundert und eines aus dem 17. Jahrhundert vor. Die einsätzliche Passacaglia aus H. I. F. Bibers *Rosenkranzsonaten* beendet den gesamten Zyklus und nimmt somit den Platz einer letzten Sonate ein. Die Passacaglia Bibers aus den Sonaten von 1681 bildet den zweiten Satz nach dem Preludio, und die Passacaglia von J. J. Stupan von Ehrenstein den vorletzten Satz vor dem Menuett. Die Post; die Sonate 82 aus dem Kodex XIV/ 726 stellt eine einsätzliche Passacaglia dar.

Einen Sonderfall hinsichtlich der Position bieten die *Rosenkranzsonaten* Bibers, da die beiden darin vorkommenden ostinaten Sätze in ganz besonderer Weise hervorgehoben erscheinen: Sie bilden die einzigen einsätzlich belassenen „Sonaten“ des Zyklus, die anstelle

⁴¹³ Vgl. dazu auch die Tabelle Anh. II, S. 336 f. sowie Kapitel 6.1.3.2, S. 191 ff.

⁴¹⁴ Bei der darauf folgenden Sonate verfährt G. H. Albicastro ähnlich.

der sonst mehrsätzigen, die Rosenkranzgeheimnisse darstellenden Sonaten bzw. Suiten auftreten; außerdem beschließt die „Passagaglia“, die zudem als einziges Stück senza Basso komponiert ist, die gesamte Sonatensammlung und fungiert darüber hinaus als zusätzliche „Sonate“ nach Darstellung der fünf freudreichen, der fünf schmerzhaften und der fünf glorreichen Mysterien, wodurch sie eine überaus speziell-exponierte Stellung im Kontext des Gesamtzyklus einnimmt.

Das 17. und 18. Jahrhundert zusammengekommen, liegen also sechs von zehn Chaconnen und drei von sieben Passacaglien vor, die den Abschluss von Sonaten bilden, und eine beschließt in der Funktion einer einsätzigen Sonate sogar den gesamten Zyklus; eine weitere der Passacaglien (Nr. 82 des Kodex XIV/726) steht als einsätziges Stück zwischen mehrsätzigen Sonaten und ist somit ebenfalls besonders positioniert, womit insgesamt ein signifikantes Ergebnis hinsichtlich der prominenten Stellung der ostinaten Formen Chaconne und Passacaglia für das untersuchte Notenmaterial des deutsch-österreichischen Raums vorliegt.

Die „Ciaccona“ aus der „Partia“ II von J. S. Bach nimmt im Verbund mit den vier ihr vorausgehenden Sätzen und der vorhergehenden a-Moll-Sonate des Bandes im Hinblick auf den gesamten Zyklus offenbar eine ganz besondere, exponierte Stellung und nicht einfach nur den letzten, umfangreichen und kunstvoll gestalteten Satz der Suite ein.

Gemeinsam mit der viersätzigen Sonate bildet die „Partia seconda“ die Mitte der „Sei Solo“.⁴¹⁵ Beiden scheint als außermusikalisches, in nicht hörbaren Choral-Zitaten⁴¹⁶ bzw. sakralen Gesängen verstecktes Thema „Tod und Auferstehung“⁴¹⁷ zugrunde zu liegen. Helga Thoene bringt dies mit dem kurz vor der Entstehung des Werkes erfolgten Tod von Bachs erster Frau, Maria Barbara, in Verbindung und versucht diese These untermauernde, verschiedenartige Zahlenverhältnisse und hörend nicht wahrnehmbare, „in hohem Maß ‚sinnerschließenden exegetischen Rang‘“⁴¹⁸ besitzende Botschaften aufzudecken – von der Einflechtung des Namens seiner verstorbenen Frau, deren Sterbejahr, seinem eigenen Namen⁴¹⁹ und der Position der „Ciaccona“ als fünftem Satz, der auf fünf Seiten notiert, auf

⁴¹⁵ Helga Thoene: *Johann Sebastian Bach CIACCONA – Tanz oder Tombeau. Verborgene Sprache eines berühmten Werkes*, o. O. u. J. [1993], S. 23.

⁴¹⁶ Helga Thoene: *Johann Sebastian Bach CIACCONA – Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie*, O-schersleben o. J. [2003], S. 53.

⁴¹⁷ Ebd., S. 72.

⁴¹⁸ Ebd., S. 29.

⁴¹⁹ Ebd., vgl. S. 77 und 88–94 und Thoene: *Johann Sebastian Bach CIACCONA* [1993], S. 30–35.

der fünften Seite der „Partia und auf der 25. Seite der „Sei Solo“ beginnt⁴²⁰ einmal ganz abgesehen.⁴²¹

Aus Italien liegen abzüglich der Chaconnen und Passacaglien, die als einzelnes Werk bzw. Teil einer Tanz- oder Stückesammlung stehen, 11 Chaconnen und fünf Passacaglien vor, die folgende Positionen innerhalb der jeweiligen Sonate/Suite einnehmen:

Für das 17. Jahrhundert zu nennen sind ausschließlich die Chaconne für Violine und Basso continuo von G. Colombi und die C-Dur-Chaconne von T. Vitali, welche, als Einzelstück die XII. Sonate ersetzend, den Sonatenband beschließt. Die Position innerhalb der Sonate von G. Colombis Chaconne für Violine und Basso continuo lässt sich dagegen nicht so einfach bestimmen.

Nach den Sätzen Boria – Gagliarda francese – Gagliarda italiana (I) – Gagliarda italiana (II), die alle zusammen nicht mehr als eine Seite füllen, folgt eine mit 150 Takten vergleichsweise umfangreiche und streng in viertaktige Couplets aufgeteilte, wesentlich auf dem absteigenden Tetrachord basierende sowie durch den Sarabandenrhythmus geprägte „Chiaccona“. Im Manuskript folgen dieser noch drei mehr oder weniger umfangreiche Teile mit tänzerischem Charakter (ohne Satzbezeichnungen), wobei die beiden letzten Abschnitte unvollständig überliefert sind. Ettore Orlandi (Ricordi) hat im Jahr 1954 eine Aus-

⁴²⁰ In Thoene: *Johann Sebastian Bach CIACCONA* [1993], S. 23 wird darauf hingewiesen, dass die Fünf ‚Signum der Verhaftung des Menschen an die natürlich-zeitliche Welt (5 Sinne) [sei und] der Ort der Fünf in der Zahlenreihe unter der vollkommenen Sechs [...] sie zum Zeichen der Unvollkommenheit‘ mache. Auch wird die besondere Bedeutung der ‚Fünf Wunden Christi‘ hervorgehoben.

⁴²¹ Thoene strebt außerdem an, insbesondere anhand von „gematrisch ermittelten Zahlenwerten der Tonbuchstaben“ (*Johann Sebastian Bach CIACCONA* [2003], S. 29) nachzuweisen, dass es sich (gerade) bei der „Chiaccona“ zusätzlich zu ihrem eigentlichen Tanzcharakter um eine Tombeau-Komposition handelt, um eine Trauermusik also, die im Hoch- und Spätbarock allgemein häufig anlässlich des Todes berühmter Persönlichkeiten, aber auch Angehöriger, erdacht wurde – hier demnach im Sinne eines „klingenden Epitaphs“ (*Johann Sebastian Bach CIACCONA* [1993], S. 24) für Maria Barbara Bach. So soll etwa die Summe des Rahmens von Takt 1 und dem letzten Takt 256 den Taktzahlenwert 257 ergeben, eine Zahl, die gemäß der Tonbuchstabenwerte wiederum die Worte „Media (31) Vita (49) in (22) morte (67) sumus (88) (= Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfängen) ergeben und damit den viel zu frühen Tod von Maria Barbara Bach thematisieren sollen (ebd., S. 25). Auch das Ergebnis der Tonbuchstabenwerte der zweimal zwei Takte gleich des ersten viertaktigen Couplets sollen einen direkten Bezug zur Verstorbenen darstellen, wobei hier insbesondere der zweite Teil von Interesse zu sein scheint: Aus den 20 Tönen des zweiten Coupletteiles errechnet Thoene die Zahl 119, die auf Psalm 119 verweist, dessen erster Vers ‚Selig, die ihren Lebensweg untadelig gehen, die wandeln im Gesetze des Herrn‘ lautet und die „christlichen Tugenden der Verstorbenen“ hervorheben sollen (ebd., S. 31).

Dieses hochkomplexe Gefüge aus Choralzitate, der Anzahl der Töne der einzelnen Stücke und Abschnitte bzw. aus den sich aus den Tonbuchstabenwerten ergebenden Erkenntnissen sei hier nur angerissen. Ob Bach tatsächlich all diese, teilweise schwer nachvollziehbaren Symbole etc. wissentlich in sein Werk eingeflochten hat, muss wohl Spekulation bleiben.

gabe der Chaconne („Ciaccona“)⁴²² vorgelegt, die nur den angesprochenen ersten Teil berücksichtigt, der durchaus in sich geschlossen wirkt. Als Einzelstück herausgegeben, liefert die Ausgabe allerdings keinerlei Erläuterungen zu den noch folgenden Teilen.⁴²³

Offenbar sah G. Colombi nach der Chaconne also noch weitere Variationssätze vor, die jedoch z. T. nicht vollendet wurden. Stimmt diese Annahme, so nimmt die „Chiaccona“⁴²⁴ keine hervorgehobene Position ein, da sie nicht den Abschluss der Suite bildet.

Aus dem 18. Jahrhundert liegen sogar sieben italienische Chaconnen vor, die den gesamten Sonatenzyklus beschließen. Diese per se schon prominente Stellung wird bei fünf von sieben Beispielen noch durch ihre spezielle Anlage verstärkt, und zwar viermal in Form einer die je letzte Sonate des Bandes ersetzenden Chaconne (G. Boni, P. R. Castrucci⁴²⁵ und C. A. Marino) und bei C. A. Lonati in Gestalt einer sehr umfangreichen Sonate, die, wie die anderen, als Ganzes die Bezeichnung Chaconne trägt, jedoch trotzdem eine für Suiten typische Unterteilung in (Tanz-)sätze aufweist; das Besondere dieser „Ciaccona“ besteht jedoch darin, dass deren Abschnitte bzw. Sätze allesamt auf dem Ostinato des absteigenden Tetrachords basieren. F. M. Veracinis Sonate aus op. II, die mit einem „Passagallo“ beginnt und mit einer „Ciaccona“ endet, stellt als Ganzes das fünfte Beispiel einer besonderen Form dar. Bei B. Marcellos „Ciaccona“ und M. Mascittis op. IV bildet die Chaconne jeweils den letzten Satz der je letzten Sonate des Bandes.

⁴²² Vgl. den Eintrag im „Werkekatalog“, Anh. I, S. 295.

⁴²³ Möglicherweise scheute sich der Herausgeber vor der Hinzunahme der noch folgenden Sätze, da z. T. nicht vollständig, oder aber er hat den zwar meist ostinaten bzw. regelmäßig in Couplets unterteilten Notentext als nicht chaconnehaft ausgeschlossen. Tatsächlich beginnt nach den ersten 150 Takten sowohl in der Violin- als auch in der Bassstimme des Manuskripts auf einer neuen Seite ein weiterer Teil in d-Moll, jedoch nun im 4/4-Takt, wobei stets zwei Takte eine Einheit, ein Couplet, bilden. In der Violinstimme des Manuskripts geht diesem Teil zudem eine leere Seite mit einem Emblem in der Mitte voraus, womit womöglich angezeigt ist, dass an dieser Stelle tatsächlich ein neuer Satz beginnen soll. Das harmonische Schema i vi-V i der zweitaktigen und oft zu zweien zusammengefassten Couplets dieses Abschnittes (bis T. 371/72) würde zudem eher eine Passacaglia vermuten lassen als einen neuen Abschnitt der Chaconne. Ab T. 173/74 steht in beiden Stimmen ein „B:“ vor dem oberen System, als ob hier ein zweiter Abschnitt dieses Teiles beginnen würde. Das harmonische Gerüst bleibt jedoch erhalten, außerdem wiederholt sich T. 184 ff. der erste Abschnitt von T. 150–172/73, wodurch die Annahme eines B-Teiles hinfällig wird. Ab T. 372/73 beginnt ein weiterer 4/4-Teil in d-Moll, der gegenüber dem vorherigen jedoch melodisch wesentlich eingängiger wirkt und aus viertaktigen Couplets besteht. Zumindest wird zu Anfang ein viertaktiges, themenähnliches, sehr melodisches Gebilde vorgestellt, das mit einem Doppelstrich vom Rest dieses Teiles abgesetzt erscheint. Der Abschnitt endet jäh etwa bei T. 352. Auf der je nächsten Seite folgt der vierte, im 4/4-Takt und in D-Dur stehende Teil, der jedoch bereits nach ca. 20 Takten abrupt endet, also ganz offensichtlich nicht vollendet wurde. Allen Teilen fehlen im Gegensatz zu den ersten 150 Takten jegliche Anklänge an das Tetrachord. Außer dem tanzartigen Charakter ist zudem keinerlei chaconnetypische Rhythmik zu entdecken.

⁴²⁴ So lautet die Schreibweise in dem mir vorliegenden Manuskript.

⁴²⁵ Bei diesen beiden auch versehen mit verschiedenen Tempoabschnitten.

Unregelmäßigkeiten bezüglich der Satzstellung finden sich in Italien lediglich in E. F. dall'Abacos op. I, in dem die Chaconne in der fünften Sonate als zweiter Satz und in der XII. und letzten Sonate als erster von zwei Sätzen steht.

Die hervorgehobene Position der Chaconnen ist also auch bei italienischen Komponisten signifikant.

Bei den fünf italienischen Passacaglien zeigt sich ein nicht ganz so klares Bild, aber dennoch eine starke Tendenz zum Abschluss-Satz bzw. Abschluss des Zyklus: Die XI. und somit vorletzte Sonate aus op. V von M. Mascitti wird durch die Passacaglia abgeschlossen; da die dieser folgende XII. und letzte Sonate als einzige des Zyklus einen Titel (*Psyché*)⁴²⁶ erhält und somit von den restlichen Sonaten abgehoben wird, kann man die Passacaglia immerhin als Abschluss der titelfreien Sonaten ansehen. Dass Mascitti eindeutig einen Hang dazu hatte, den ostinaten Sätzen eine Sonderstellung einzuräumen, beweisen somit schon op. IV und V; wesentlich deutlicher zeigt sich dies jedoch in seinem op. VII: Die Passacaglia stellt nach einem kurzen Einleitungssatz den letzten Satz des Bandes und, ähnlich der Chaconne C. A. Lonatis, eine Sonderform dar. Das Opus von acht Sonaten und vier Konzerten wird durch eine Passacaglia abgeschlossen, die im Prinzip einsätzig angelegt ist, jedoch ähnlich einer Kanzone mehrere Takt- und Tempowechsel aufweist, die sie in verschiedene Abschnitte unterteilen.⁴²⁷ E. F. dall'Abaco schien dagegen nicht die Tendenz besessen zu haben, in seinen Werken Chaconne und Passacaglia durch ihre Position besonders hervorzuheben, wie schon die zwei Chaconnen aus op. I belegen; die Passacaglia aus der XII. Sonate von op. IV steht an vorletzter Stelle. Immerhin aber platzierte auch Dall'Abaco in zwei von drei Werksammlungen die ostinaten Formen in der letzten Sonate des Zyklus. Die kaum hervorgehobene Position als ein erster Satz, den die Passacaglia in der XII. Sonate von F. M. Veracinis op. II einnimmt, ist m. E. nicht als solche zu werten, da auch diese Sonate im Ganzen eine Sonderform darstellt, wie bereits erwähnt.

Das einzige Beispiel des 17. Jahrhunderts, die Passacaglia aus der Sonate op. I/12 von B. G. Laurenti, steht wie bei Dall'Abaco an vorletzter Stelle der die Sammlung beschließenden Sonate.

⁴²⁶ Diese Charakterüberschriften für ganze Sonaten oder Suiten sowie für einzelne Sätze waren seit Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich sehr beliebt. Ein Beispiel im vorliegenden Kontext, bei dem eben sogar die Chaconne einen Titel erhält, stellt die VI. Sonate aus F. Duvals *Les idées musicales* (1720) dar.

⁴²⁷ Vgl. dazu die Analyse im Kapitel 5.1.5.2, S. 151 ff.

Nach Abzug der Sätze in Tanzsammlungen und der einzelnen Stücke bleiben unter den französischen Werken noch 19 Chaconnen und zwei Passacaglien übrig, die beinahe allesamt aus dem 18. Jahrhundert stammen: Auch hier zeichnet sich eine deutliche Tendenz ab, den ostinaten Satz als Abschluss einer Sonate oder einer Suite zu positionieren, noch häufiger jedoch, an das Ende des Sonaten- bzw. Suitenzyklus zu stellen. Letzteres ist (in Form des jeweils letzten Satzes) bei neun Chaconnen der Fall (bei J. Aubert, F. Duval, A. Favre, L.-G. Guillemain, zweimal bei J.-M. Leclair (op. V und op. IX), bei J. Lemaire, E. Mangan und J. Marchand (siebte Suite), wobei bei diesem auch die sechste Suite als vorletzter Satz eine Chaconne aufweist), außerdem bei der zweiten Suite von L. Heudelline, in der die Chaconne im Rahmen einer Sonderform als „Sonate en Chaconne“ erscheint. Zur exponierten Position tritt bei J. Aubert außerdem der Umstand hinzu, dass jene letzte mit einer Chaconne endende Sonate im Ganzen deutlich anspruchsvoller komponiert ist als die vorherigen: In ihr werden erstmals doppelgriffige Passagen eingesetzt, wodurch auch die Chaconne erheblich an spieltechnischem Anspruch gewinnt und sich dadurch zusätzlich von den anderen Sonaten abhebt.

Als Abschlusssatz einer Sonate bzw. Suite innerhalb des Bandes stehen Chaconnen bei C.-F.-G. La Ferté (wobei die Chaconne hier die erste Hälfte des *Premier livre de sonates* als letzter Satz der sechsten Sonate beschließt), bei A. Dornel, L. Francœur, E.-C. Jacquet de La Guerre und bei J. F. Rebel.

Insgesamt bildet die Chaconne also bei 15 der 19 aus Frankreich stammenden Sonaten und Suiten den Abschluss. In Frankreich kommt die Chaconne am Schluss eines Sonatenzyklus jedoch nicht als einsätziges, die letzte Sonate ersetzendes Werk vor, wie das insbesondere in Italien auffällig häufig zu beobachten ist.

In den je ersten Suiten von J. F. Rebel und von L. Heudelline steht die Chaconne an drittletzter Stelle unter vielen Tänzen; in der dritten Suite Heudellines und bei J. Marchand (wie bereits erwähnt) nimmt die Chaconne jeweils den vorletzten Platz ein.

Erkennbar ist also auch bei den französischen Chaconnen ein signifikantes Ergebnis hinsichtlich der Stellung der ostinaten Sätze als Werk- und Sonatenabschluss.

Die Passacaglia aus der zweiten Suite von J. F. Rebel steht als viertletzter Satz unter vielen anderen Tänzen; die Passacaglia Le Fevres stellt den vorletzten Satz einer Sonate (oder einen eigenständigen Tanzsatz innerhalb eines Sammelbandes) dar.

Chaconnen und Passacaglien, die anstelle einer ganzen Sonate den Abschluss von Sonaten- bzw. Suitensammlungen bilden, fallen naturgemäß sehr umfangreich aus. Für solche Chaconnen und Passacaglien, die in Form von Schlusssätzen den Sonaten- oder Suitenband beschließen, gilt dies ebenfalls zum Großteil. Als herausragendes Beispiel sei hier insbesondere M. Mascittis Passacaglia aus op. VII mit 342 Takten genannt, die den die Sonate bzw. in diesem Fall das Konzert einleitenden, kurzen Satz um ein Vielfaches an Umfang überbietet. Von diesen enormen Ausmaßen weichen lediglich einzelne kürzere und somit den vorhergehenden Sätzen angegliche Chaconnen und Passacaglien im deutsch-österreichischen Raum ab, darunter jene von J. J. Vilsmayr, J. C. Pepusch und aus J. C. Schickhardts op. VIII, die auch am Sonatenschluss 60 Takte nicht überschreiten. Zu nennen ist hier auch die Miniaturchaconne A. Favres als Abschluss des gesamten Bandes.⁴²⁸

Die Position am Ende von Sonaten und Sonatensammlungen ist also signifikant häufig zu beobachten. Inwieweit diese besondere Stellung in Beziehung zu bestimmten formalen Merkmalen bzw. zu einer strengen oder freieren Gestaltung steht, wird im Kontext des Zusammenspiels mit der französischen Dreiteiligkeit thematisiert.⁴²⁹

4.6 Die Tonartenverteilung

Die Tabelle⁴³⁰ macht deutlich, dass bei Chaconnen und Passacaglien alle gängigen Tonarten in Dur und Moll mit bis zu vier *#* und *b* vorkommen, wobei etwa bei G. H. Albicastos f-Moll-Passacaglia nicht vier *b*, sondern zugunsten der älteren Notationsart (gemäß der Kirchentonarten) nur drei *b* vorgezeichnet sind – im Untersuchungszeitraum der vorliegenden Werke also noch eine durchaus gängige Praxis.

⁴²⁸ Vgl. die Besprechung im Kapitel 5.1.5.4, S. 163 ff.

⁴²⁹ Vgl. dazu das Kapitel 6.1.3.2, S. 191 ff. Eine systematische Darstellung der Chaconnen und Passacaglien in exponierter Position bietet die Tabelle in Anh. II, S. 336 f.

⁴³⁰ Vgl. Anh. III, S. 338 ff.

Den zeitgenössischen Theoretikern zufolge sollen Chaconnen ausschließlich in Dur, Passacaglien dagegen in Moll stehen.

Im deutsch-österreichischen Raum liegen gemäß der Tradition 13 Chaconnen in Dur, nur vier in Moll vor. Von den Passacaglien stehen je vier in Moll und in Dur.

In Frankreich finden sich 18 Chaconnen in Dur, nur drei in Moll; die beiden Passacaglien stehen in Moll.

Für Italien liegen 18 Chaconnen in Dur und eine mixolydische vor (eine der kurzen Colombi-Chaconnen aus dem Manuskript Mus.F.280: Sehr konsequent, fast ausnahmslos, ist der Ton *c* notiert und somit der Leitton *cis* vermieden, wodurch das Stück einen sehr archaischen Charakter erhält); dagegen finden sich nur drei Chaconnen in Moll, aber vier Passacaglien in Dur und nur zwei in Moll. Die beiden Passacaglien von G. B. Vitali sind keinem Tongeschlecht zuzuordnen, da sie harmonische Sonderformen ohne ein konstantes tonales Zentrum darstellen. Es handelt sich in beiden Fällen um Werke, in denen das Modulieren im Vordergrund steht, wie bereits der Titel des einen, „Passagallo, che principia per B. Molle e finisce per Diesis“ (Passacaglia, die in einer *b*-Tonart beginnt und in einer *#*-Tonart endet), aussagt. Genauer gesagt, führt das Stück von Es-Dur über zahlreiche Stationen bis nach E-Dur, der handschriftlich überlieferte „Passagallo“ beginnt seinen ersten Abschnitt in c-Moll und endet im letzten seiner drei Teile in B-Dur, der mittlere Teil weist die gleichen Modulationsstationen wie der genannte „Passagallo“ aus den *Artificii* auf.⁴³¹

Von den beiden englischen Chaconnen steht eine in Dur, die andere in Moll, die anonyme Passacaglia der Düben-Sammlung und die anonyme Chaconne aus Dresden in Dur.

Bis auf wenige Ausnahmen sind die vorliegenden Chaconnen und Passacaglien somit im Rahmen der theoretisch verankerten Tonartenunterscheidung der beiden ostinaten Formen gehalten; lediglich die italienischen Passacaglien scheinen ein wenig vom Schema abzuweichen, da vier in Dur und nur zwei im angedachten Moll stehen und zwei Beispiele Sonderformen darstellen.

⁴³¹ Eine ausführlichere Besprechung des dreiteiligen Stückes findet sich im Kapitel 5.1.5.3, S. 158 ff.

4.7 Auf- oder Volltaktigkeit

Jean Le Rond d'Alembert beschreibt die Chaconne als

une longue pièce de Musique à trois tems, dont le mouvement est modéré & la mesure bien marquée. Elle est composée de plusieurs couplets qu'on varie le plus qu'il est possible. [...] La Chaconne commence par l'ordinaire, non en frappant, mais au second tems.⁴³² La Passacaille ne diffère de la chaconne, qu'en ce qu'elle est plus lente, plus tendre, & qu'elle commence d'ordinaire en frappant.⁴³³

D'Alembert fügt den weiter oben bereits erwähnten Unterscheidungsmerkmalen von Chaconne und Passacaglia also noch den Aspekt hinzu, dass die Chaconne im Unterschied zur Passacaglia normalerweise auf der zweiten Zählzeit beginne.

Entgegen dieser Einschätzung fangen jedoch lediglich sechs (von 19 hier vorliegenden) Passacaglien und 29 (von 63) Chaconnen volltaktig, davon zwei Passacaglien (J. F. Rebel und J. J. Walther) aus dem 17., somit vier aus dem 18. Jahrhundert, darunter jene von Le Fevre, J. J. Vilsmayr sowie die Passacaglien M. Mascittis (op. VII) und J. J. Stupan von Ehrensteins, die auch weitere französische Merkmale aufweisen.⁴³⁴ Bei dem handschriftlichen „Passagallo“ G. B. Vitalis ist der mittlere der drei Abschnitte volltaktig gestaltet. Unter den Chaconnen finden sich 19 aus dem 17. Jahrhundert (davon zehn aus dem deutsch-österreichischen Raum, sechs aus Italien, eine aus Frankreich und die beiden englischen) und nur 10 aus dem 18. Jahrhundert volltaktig angelegte Stücke, darunter vier aus Frankreich, vier von italienischen Komponisten und zwei deutsch-österreichische Chaconnen (J. C. Schickhardt, op. II, und J. J. Vilsmayr).

Die Mehrzahl volltaktig beginnender Chaconnen und Passacaglien stammt demnach eindeutig aus dem 17. Jahrhundert und aus dem deutsch-österreichischen Raum. Außerdem ist festzustellen, dass verhältnismäßig wenige Passacaglien den ihr zugeordneten volltaktigen Beginn aufweisen, dagegen jedoch mehr als die Hälfte der Chaconnen auftaktig beginnen, wie bei D'Alembert beschrieben. Das Wort „ordinaire“ in dessen Abhandlung deutet ja daraufhin, dass die genannten Merkmale nur prinzipiell, nicht jedoch für alle Stücke zutref-

⁴³² Jean Le Rond D'Alembert: *Éléments* [...] *de Musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés, par M. D'Alembert* [...]. Nouvelle édition, revue, corrigé [...] & considérablement augmentée, Lyon 1762, II. Part., Ch. XVI, S. 208.

⁴³³ Ebd., S. 209.

⁴³⁴ Zu Stupan von Ehrensteins „Passacaille“ vgl. u. a. die Tabelle Anh. VI, S. 345, Fußnote 870.

fend sein müssen, wobei er sich wohl auch insbesondere auf die Werke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezogen haben mag, da die zitierte Ausgabe der *Éléments* [!] bereits aus dem Jahr 1762 stammt.

Auftaktigkeit meint bei beiden Ostinatoformen in den meisten Fällen einen Beginn auf der zweiten Zählzeit (und dies insbesondere auf die Violinstimme bezogen), zudem sehr häufig gepaart mit einem punktierten Rhythmus, wodurch die zweite Viertel des Taktes eine Betonung erfährt (Sarabandenrhythmus); es handelt sich somit um ein rhythmisches Phänomen, das eine wichtige Rolle bei Chaconne und Passacaglia spielt.

Auch J.-J. Rousseau geht auf die Auftaktigkeit der ostinaten Form Chaconne ein und fasst außerdem soeben angesprochene Aspekte in seinem *Dictionnaire* zusammen. Der Hinweis auf ein „mouvement modéré“, das auch schon bei D’Alembert Erwähnung fand, leitet darüberhinaus zum nächsten Kapitel über, das u. a. Tempo und Vortragsbezeichnungen der Stücke gewidmet ist:

Sorte de Pièce de Musique faite pour la Danse, dont la Mesure est bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avait des Chaconnes à deux tems & à trois, mais on n’en fait plus qu’à trois. Ce sont pour l’ordinaire des Chants qu’on appelle Couplets, composés & variés en diverses manières sur une Basse-contrainte de quatre en quatre Mesures, commençant presque toujours par le second tems pour prévenir l’interruption.⁴³⁵

Rousseau (und F. E. Niedt, wie weiter oben erwähnt) räumen im Gegensatz zu quasi allen anderen Theoretikern ein, dass auch Chaconnen im geraden Takt erscheinen können, wie ja auch die vorliegende Sammlung beweist.⁴³⁶ Rousseau spricht außerdem den praktischen Zweck der Auftaktigkeit an, dass nämlich bei gleich bleibendem Bass bzw. bei streng periodisch gebauten vier- oder achttaktigen Couplets die Variationen stets durch Zurückkehren zur Grundtonart auf der ersten Zählzeit des folgenden Taktes bzw. Couplets enden und so das jeweils folgende Couplet ohne Unterbrechung auf der je zweiten Zählzeit („second tems“) beginnen kann. Erstaunlich ist, dass sich die deutschen Theoretiker offenbar nicht zu diesem letztgenannten, prägenden Merkmal von Chaconne- und Passacaglia geäußert zu haben scheinen.

⁴³⁵ Rousseau: *Dictionnaire*, S. 78.

⁴³⁶ Siehe Kapitel 4.8.1 sowie die Tabelle Anh. IV, S. 341 f. Zwei Beispiele außerhalb der Violinmusik in geradem Takt: G. F. Händel: *Große Suite g-Moll*, HWV 432 (4/4-Takt) 1720 (Händel Klavierwerke II, Wiener Urtext 1993, S. 88) und F. Couperin: *La Favorite. Chaconne à deux tems* aus *Pièces de Clavecin*, Livre I 1713.

4.8 Taktarten, Vortragsbezeichnungen und Tempoangaben⁴³⁷

4.8.1 Die Taktarten

Unter den zahlreichen Beispielen im $\frac{3}{4}$ -Takt weisen einige lediglich die Taktvorzeichnung 3 auf, was als Hinweis für ein möglicherweise intendiertes schnelleres Tempo gewertet werden kann. Brossard definierte den Unterschied der 3er-Takt-Angaben wie folgt:

Quand on marque ce triple par $\frac{3}{4}$, il est propre pour les expressions tendres et affectueuses, et le mouvement en doit être modéré, ny trop vite, ny trop lentement, etc. Quand on le marque par un simple 3, le mouvement en est d'ordinaire un peu gay, c'est ce qui fait qu'on s'en sert communément en France pour chaconnes, les menuets, et autres danses gayer et animées.⁴³⁸

Demgemäß sollte Passacaglien nicht die 3 vorgezeichnet sein; tatsächlich kommt dies auch nur in drei Fällen vor, und zwar bei zwei Beispielen aus dem deutsch-österreichischen Raum aus dem 17. Jahrhundert (H. I. F. Biber, J. J. Walther) sowie bei einem französischen vom Ende des 17. Jahrhunderts (J. F. Rebel). S. de Brossard entsprechend betrifft diese Art der Taktvorzeichnung bei den hier vorliegenden Stücken somit fast ausschließlich Chaconnen, wodurch deren lebhafterer Charakter gegenüber der Passacaglia einen weiteren Hinweis erhält. Bei Bibers „Ciacona“ (1681) begleitet die „3“ außerdem das „C“; möglicherweise oder sehr wahrscheinlich intendierte Biber damit eine ganztaktige Auffassung des Dreiertaktes, wodurch man sich das Stück in einem besonders raschen Tempo vorzustellen hat. Angesichts der Doppelgriffe und virtuoson Passagen dieser „Ciacona“ wäre diesem jedoch auch eine Obergrenze gesetzt. Jedenfalls unterstreicht in diesem Fall das hinzugefügte „C“ noch zusätzlich das durch die „3“ vorgegebene, gewünschte schnelle Tempo.

32 Stücken (darunter drei Passacaglien) mit der Taktangabe 3 stehen also 36 Werke (25 Chaconnen und 11 Passacaglien) mit der Taktangabe $\frac{3}{4}$ gegenüber; die Taktvorzeichnung 3 ist bei Stücken aus allen vertretenen Ländern anzutreffen, wobei der klare Schwerpunkt in Frankreich liegt. Bezüglich Italien muss jedoch eine Einschränkung gemacht werden, da

⁴³⁷ Vgl. die Tabellen dazu in Anh. IV und V, S. 341 f. und S. 343.

⁴³⁸ Raphaëlle Legrand: „Chaconnes et Passacailles dansées dans l'opéra français: des airs de mouvement“, in: H. Lacombe (Hrsg.): *Le mouvement en musique à l'époque baroque* (Collection „La lyre moderne“), Metz 1996, S. 161.

dieses Land hier mit nur einer Chaconne von S. Mazzella vertreten ist, der die drei möglichen Taktarten offenbar sehr wahllos einsetzte: Seine „Passagagli flebili“ weisen bei der zusätzlichen Tempoangabe „Largo“ für einen größeren Teil des Stückes (und einem kurzen „Presto“ am Schluss) ein „C“ vor „ $\frac{3}{4}$ “ auf,⁴³⁹ die „Ciaccona alla Spagnola“ im Kontrast dazu jedoch die gleiche Taktvorzeichnung bei der Tempoangabe „Presto“ (ein Couplet auch im „Largo“); der „Ciaccona all’Italiana“ ist lediglich die „3“ vorgezeichnet, wobei dieses Stück mehrere Tempi und Charaktere von „Ariosa“ über „Presto“ bishin zu „Largo“ durchläuft. Die drei hier eingesetzten Taktvorzeichnungen in Verbindung mit den jeweils hinzugefügten Tempoangaben lassen kein System vermuten, dem Interpreten Tempodifferenzen anzeigen zu wollen, womit ein Beitrag Italiens zur Taktvorzeichnung 3 quasi nichtig erscheint.

Hinzuzufügen ist hier noch die Unterscheidung Henri Louis Choquels aus dem Jahr 1762 – obwohl der Entstehungszeitraum der vorliegenden Stücke bereits um fast zwei Jahrzehnte überschritten ist – der nun umgekehrt die Angabe $\frac{3}{4}$ gegenüber 3 als etwas beschleunigt beschreibt, wobei aber der essentielle Unterschied bei der „inégalisation des croches [läge], à observer dans les pièces à 3 mais à éviter dans les morceaux précédés du signe $\frac{3}{4}$.“⁴⁴⁰ Dies würde andererseits sehr der Tatsache entsprechen, dass der überwiegende Anteil der Stücke, der die Taktangabe 3 aufweist, aus Frankreich stammt und inegal ausgeführt werden soll. Nicht zutreffend ist diese Unterscheidung aber sicherlich für die Passacaglia aus M. Mascittis op. VII, der „C $\frac{3}{4}$ “ vorgezeichnet ist, die jedoch ganz stark den französischen Tanzimpetus in sich trägt und sicherlich mit inegaler Spielweise ausgeführt werden soll.

Interessanterweise stammen die Stücke mit vom $\frac{3}{4}$ -Takt abweichenden Taktarten jeweils etwa zur Hälfte aus dem deutschsprachigen und dem italienischen Raum; außerdem erscheinen in den ersten 25 Jahren des Untersuchungszeitraumes (also fast ausschließlich aus dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts) im deutsch-österreichischen Raum die einzigen drei Beispiele in geraden bzw. zusammengesetzten Taktarten (J. E. Kindermann, M. Kelz

⁴³⁹ Legrand: „Chaconnes et Passacailles“, S. 161: Brossard beschreibt den Dreiertakt folgendermaßen: „La troisième espèce de triple simple, est celle que les Italiens appellent tripola picciola [!], ou sub-sesqui-terza; et les François petit triple, ou triple de noires, ou triple de 3. pour 4. ou trois quatre. On le marque ainsi C $\frac{3}{4}$, ou simplement $\frac{3}{4}$, ou plus simplement 3 [...]“ Dass 3 ein schnelleres Tempo anzeigen soll, erwähnt er hier jedoch nicht.

Die Taktvorzeichnung „C $\frac{3}{4}$ “ kommt auch bei M. Mascittis Passacaglia op. VII und dessen Chaconne op. IV vor, außerdem bei der Passacaglia von G. B. Vitali (Manuskript), bei der Chaconne H. I. F. Bibers (Kremsier) sowie bei Ciaccona & L’Arpetta (*Pezzi brevi*). „C $\frac{3}{2}$ “ ist lediglich bei A. Bertali zu finden.

⁴⁴⁰ Legrand: „Chaconnes et Passacailles“, S. 161 Fußnote.

und H. I. F. Biber). Aus Frankreich liegen ausschließlich Chaconnen und Passacaglien im 3er- bzw. $\frac{3}{4}$ -Takt vor.

Das *C* oder *℄* vor den Taktangaben stellt ein Relikt aus der Mensural-Notation dar; bei A. Bertalis Chaconne würde es sich beispielsweise mit der Vorzeichnung „C 3/2“ um die Proportio sesquialtera minor (Grundmensur C) handeln, d. h. der Nenner der Proportion bestimmt die Zahl der Minimen (Halbe), die in diesem Takt gewöhnlich vorkommen, der Zähler die Zahl, die nun ausnahmsweise an ihre Stelle treten. Es handelt sich also im Prinzip noch nicht um einen selbständigen 3/2-Takt (der sich jedoch später daraus entwickelt hat), sondern um eine Proportion, deren Tempo von ihrer Grundmensur abhängt.⁴⁴¹ Um einen absolut sicheren Hinweis auf eine hier vorliegende Auffassung gemäß des *stile antico* handelt es sich m. E. jedoch nicht, da die Violinstimme auch mehrere Passagen in Sechzehnteln aufweist, die im Notenbild eines Werkes im *stile antico* jedoch nicht vorkommen sollten.⁴⁴² Ebenso widersprechen diesem mehrere im Laufe des Stückes auffindbare Tempowechsel, die Bertali durch Tempoworte vorschreibt, wodurch wiederum die „auf den Affektgehalt der [...] Musik bezogene [...] Zeitmaßvariabilität“⁴⁴³ der Barockzeit deutlich wird, die dem *stile antico* jedoch zuwiderläuft. Seit etwa 1600 hatte ja bereits der „Auflösungsprozeß der mensuralen Zeitmaßordnungen [begonnen, dessen Resultat] das *Mouvement* [anstelle der] *Mensura* im Taktbegriff“⁴⁴⁴ darstellte. Das bedeutet, dass man auch den hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien mit den entsprechenden Angaben *C* oder *℄* „keine Allgemeingültigkeit“⁴⁴⁵ mehr beimessen darf, wie allein das Beispiel Bertalis zeigt.

Deutlichere Belege für den auch in den vorliegenden Stücken noch lebendig gebliebenen Geist des *stile antico* bieten m. E. die „Ciacona“ H. Kradenthallers und der erste Teil des „Contrapunct sopra la Baßsigaylos d’Altr“ aus dem Kodex XIV/726 – bezeichnenderweise auch beide aus dem 17. Jahrhundert stammend – obwohl diese wiederum kein C (vor 3/2) vorgezeichnet haben: Ihr Notenbild ist im Sinne des *stile antico* vorwiegend durch größere Notenwerte wie punktierte Halbe, Halbe, Viertel gekennzeichnet, die kleinsten auffindba-

⁴⁴¹ Vgl. Miehling: *Das Tempo*, S. 22.

⁴⁴² Vgl. Christoph Wolff: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968, S. 39.

⁴⁴³ Ebd., S. 40/41.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 41.

⁴⁴⁵ Ebd.

ren Notenwerte stellen Achtel dar. Hinzu tritt hier die Handhabung der Taktstrichsetzung; bei Kradenthaller verdeutlicht schon das Ostinatomodell, dass in der Regel hier je sechs Halbe zwischen zwei „Takt“-strichen zusammengefasst sind; auch beim „Contrapunct“ ist dies der Fall. Die Striche hatten somit nach alter Auffassung noch eine eher gliedernde Funktion, nicht jedoch den im 17. Jahrhundert aufkommenen Anspruch, „regelmäßig wiederkehrende Akzente [und die damit mögliche Unterscheidung von] leichtem und schwerem Taktteil“⁴⁴⁶ anzeigen zu können. Dieses Phänomen findet sich außerdem beispielsweise bei dem „Passacallo“ B. G. Laurentis; hier werden sehr häufig halbe Couplets zusammengefasst, wobei aber kein konsequentes System festzustellen ist. Zuweilen scheint Laurenti aus Gründen der Übersichtlichkeit Passagen in kleineren Notenwerten durch mehrere Striche voneinander abzusetzen, in anderen Passagen ist dies jedoch nicht zu beobachten. In G. H. Albicastro's „Ciaccone“ sind die Couplets durch Striche nach je zwei Takten in vier Teile unterteilt, interessanterweise speziell zur Darstellung des Ostinatos und prinzipiell nicht in der Violinstimme; diese Notationsart findet man hier nur ein einziges Mal, wenn der Ostinato im vierten Couplet in die Violistimme wechselt. Durch diese Notation wird verdeutlicht, dass je zwei Takte des Ostinatos als eine Einheit begriffen werden.⁴⁴⁷

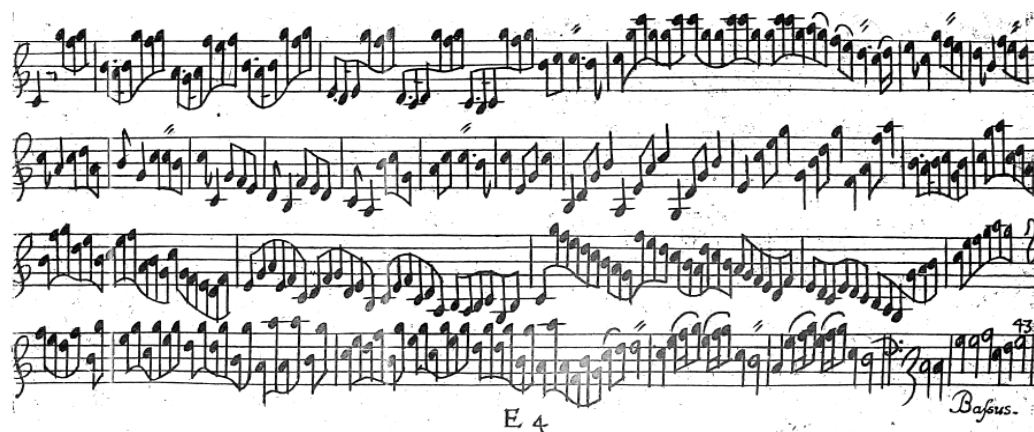
In der Chaconne N. Matteis' d. Ä. wird die Gliederungsfunktion besonders evident, da z. T. ganze Couplets zwischen zwei Strichen zusammengefasst werden, wodurch die Übersicht über Zusammengehörendes sehr gefördert wird, ähnlich wie bei Albicastro. Dieses Prinzip wird bei Matteis allerdings alles andere als konsequent angewendet, nicht einmal bei dem am Ende der Seite notierten viertaktigen Bassmodell:

⁴⁴⁶ Wolff: *Der stile antico*, S. 46.

⁴⁴⁷ Vgl. das Notenbeispiel (erstes Couplet dieser Bassstimme) in Kapitel 7.3.3.3, S. 272.

Abb. 9:

Nicola Matteis: „Diverse bizzarrie Sopra la Vecchia, Sarabanda ò pur Ciaccona”, S. 87



Ganze Couplets werden auf diese Weise außerdem in den „Passagagli“ J. J. Walthers angezeigt. Außer bei den ersten beiden Akkoladen hält er dieses Prinzip auch konsequent bis zum Ende des Stückes durch, wodurch die Gliederung in regelmäßige, viertaktige Couplets besonders augenfällig wird. Auch die separat notierten Ostinati der Chacconen von J. E. Kindermann und H. Kradenthaller sind auf diese Weise notiert, die Violinstimme bei Kradenthaller ebenso (durchgängig).

Abb. 10: Hieronymus Kradenthaller: „Ciacona“, Bassmodell

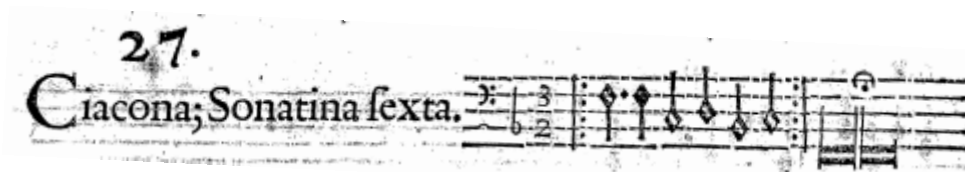


Abb. 11: Hieronymus Kradenthaller: „Ciacona“, erstes System der Violinstimme

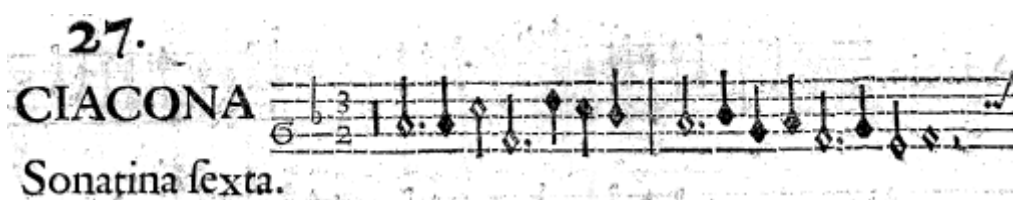


Abb. 12: Johann Erasmus Kindermann: „Ciaccona“, Bassmodell



Für den 3/2-Takt⁴⁴⁸ gilt generell, dass er ein langsames Tempo anzeigt als der 3/4-Takt, wie Robin Stowell formulierte: „3/2 is ponderous and slow“⁴⁴⁹. Diese Taktart, die S. de Brossard gemeinsam mit dem 3/1-, 3/4- und dem 3/8-Takt als „triples simples“⁴⁵⁰ bezeichnete und der als ungerader Takt entweder auf zwei ungleiche oder auf drei gleich lange Schläge⁴⁵¹ geschlagen wurde, war im Barock sehr gebräuchlich und wurde für zarte und pathetische Stücke verwendet und solche, „die zum tanzen gedacht“⁴⁵² waren.⁴⁵³

Aus der Notengattung der Vorzeichnung, die die Bewegung trägt, ist der Charakter der Taktart zu erschließen; d. h. je kleiner diese Notengattung ist, desto geschwinder und leichter soll die Taktbewegung sein, was besagt, dass die Bewegung des 3/2-Taktes behäbiger ist als die des 3/4-Taktes und der 3/8-Takt, der unter den vorliegenden Stücken nur bei den *Pezzi brevi* erscheint, den schnellsten und leichtesten unter den gebräuchlichen Dreiertakten darstellt.⁴⁵⁴ Im Prinzip zeigt(e) also schon die Taktart selbst die Bewegungsmodi des

⁴⁴⁸ Diese Taktart übrigens, die Ausdehnung der beiden Chaconnen T. Vitalis und die Tatsache, dass sie beide volltaktig angelegt sind und große Modulationsabschnitte aufweisen, wären zumindest vier Indizien für die tatsächliche Autorschaft T. Vitalis der g-Moll-Chaconne, die ja nach wie vor angezweifelt wird.

⁴⁴⁹ Stowell: *The Early Violin*, S. 99.

⁴⁵⁰ Siegfried Maier: *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing, 1984, S. 30.

⁴⁵¹ Ebd., S. 18. Beim Schlagen auf zwei ungleiche Teile war nach Maier eine Teilung in zwei Halbe (Thesis) und in eine Halbe (Arsis) gebräuchlich.

⁴⁵² Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 6 f.

⁴⁵³ Miehlhing: *Das Tempo*, S. 58 erwähnt auch die bei Etienne Loulié: *Elements ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre*, Paris 1696 angegebenen Schlagmöglichkeiten bzw. zugrunde liegenden Taktschläge für den 3/4 bzw. den nur mit 3 bezeichneten Dreiertakt, die da lauten: 3 (bei Chaconnen) = à trois temps legers, ou à un & demy, lent; 3/4 (bei Passacaglien) = à trois temps, un peu plus grave que celle de la Chaconne.

⁴⁵⁴ Seidel: „Rhythmus, Metrum, Takt“, Sp. 287.

Außerdem geben die Taktvorzeichnungen im Zusammenhang mit den im Stück vorkommenden Notenwerten ggf. darüber Aufschluss, welche Passagen inegal und welche wie notiert auszuführen sind: so werden im 3/2-Takt die Achtel inegal gespielt, sofern vorhanden, falls nicht, die Viertelnoten. Bei der Vorzeichnung 3 und 3/4 werden die Achtel inegal und bei 3/8 die Achtel egal und die Sechzehntel inegal gespielt. Letzteres gilt

Stückes an, sodass auf eine präzisere Tempodarstellung durch zusätzliche Worte weithin verzichtet werden konnte.⁴⁵⁵ Beim $\frac{3}{4}$ - und $\frac{4}{4}$ -Takt lagen jedoch häufig zwei Arten vor, eine schnellere und eine langsame,⁴⁵⁶ sodass bei diesen beiden am ehesten der Bedarf für eine Präzisierung mit Hilfe einer Tempo- oder Charakterbezeichnung bestand.⁴⁵⁷ Hier sahen einige Komponisten die Notwendigkeit einer genaueren Tempodarstellung,⁴⁵⁸ obwohl oder gerade weil die Tempi der Tänze durch die zahlreichen theoretischen Schriften weitgehend bekannt gewesen sein mussten; beispielsweise sollten zum Anzeigen von langsamen Tempi im $\frac{3}{4}$ -Takt bei Chaconnen (z. B. C. A. Marino) und schnellen bei Passacaglien (E. F. dall'Abaco, op. IV) die entsprechenden Abweichungen präzise vorgegeben werden.

Bei der g-Moll-Chaconne T. Vitalis im $\frac{3}{2}$ -Takt sowie bei B. G. Laurenti wird das ohnehin schon langsamer gedachte, der Taktart innewohnende Tempo noch durch die Bezeichnung „Adagio“ hervorgehoben. Bei der „Ciaccona alla Spagnola“ und den „Passagagli flebili“ S. Mazzellas, die beide im $\frac{3}{4}$ -Takt stehen, ist der schnelle Charakter der Chaconne noch durch das Wort „Presto“ und der langsame der Passacaglia durch den Zusatz „Largo“ unterstrichen (wobei in diesen Stücken noch weitere Tempoangaben folgen); hier hätte zur Unterscheidung des Tempos also das Wissen um die Existenz eines langsamen und schnellen $\frac{3}{4}$ -Taktes keinesfalls genügt, nicht einmal die Tempounterscheidung, die eben sonst durch Vorzeichnung von $\frac{3}{4}$ oder nur 3 angedeutet wurde. (Möglicherweise ging Mazzella so wenig konsequent mit den von den Theoretikern beschriebenen Unterscheidungen um, da er ohnehin ganz detailliert Tempoangaben vorsah).

Deutlich erkennbar beim vorliegenden Werkekorpus ist jedoch, dass im Barock die Verbindung der Taktart mit dem dadurch implizierten, erwünschten Tempo (noch) nicht ganz aufgegeben wurde. Der Spielraum wurde allerdings größer und insbesondere traten immer häufiger Tempowörter bzw. Charakterbezeichnungen über dem ganzen Stück oder nur

auch für die bei den hier vorliegenden Stücken zuweilen in kurzen Abschnitten vorkommenden Taktarten $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{2}{4}$ sowie für C ($\frac{4}{4}$). Näheres dazu in Veilhan: *Die Musik des Barock*, S. 24.

⁴⁵⁵ Vgl. die Tabelle, Anh. IV, S. 341 f.

⁴⁵⁶ Weitere Ausführungen dazu und auch zur Chaconne als Tanz in gemäßigttem Dreiertakt sowie zur Passacaglia im langsamen Dreiertakt bei Miehl: *Das Tempo*, S. 27, S. 222, S. 248, S. 252.

⁴⁵⁷ Eine große Unterscheidung diesbezüglich kann man auch bei Sarabanden beobachten: Langsame Beispiele sind häufig im $\frac{3}{2}$ -Takt notiert, schneller auszuführende im $\frac{3}{4}$ -Takt. Bei der 3. Englischen Suite in g-Moll von Bach lässt sich bei der Sarabande darüberhinaus folgendes Phänomen beobachten: Der erste Teil steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und gehört somit nicht zu den sehr langsamen Beispielen der Gattung; der als zweiter Teil notierten verzierten, mit zahlreichen Figuren versehenen Version aber ist nur eine 3 vorgeschrieben, was möglicherweise andeuten soll, dass dieser Teil ein wenig schneller aufzufassen ist, damit die Figurierung gut zur Geltung kommen kann und nicht zu langsam gerät.

⁴⁵⁸ Vgl. dazu die Tabelle, Anh. V, S. 343.

über einzelnen Abschnitten auf, die als Bestätigung des Notenbildes dienen oder eben eine langsamere oder schnellere Bewegung anzeigen sollten, die aus dem vorgezeichneten Takt nicht unbedingt hervorgehen musste. Miehlings fasst dieses Phänomen zusammen, indem er der Musik vor 1600 „objektive“ und der nach 1800 „subjektive“ Tempi zuspricht. „Dazwischen [liege] eine Zeit, die in der Synthese aus Regelgebundenheit und Freiheit ihr Tempoverständnis gefunden [habe]. Hier das rechte Maß zu finden, [sei] die Aufgabe des Interpreten.“⁴⁵⁹ Bei S. Mazzella ist z. B. die gleiche Proportion bzw. Taktart vorgeschrieben, der Charakter des Stückes jedoch durch die Tempobezeichnung detailliert festgelegt.

⁴⁵⁹ Miehlings: *Das Tempo*, S. 252.

Exkurs: Beobachtungen zu drei Beispielen mit wechselnden Taktangaben

Die „Ciaccona“ von M. Kelz weist zwei Teile auf: einen, dem „C 6/8“ vorangestellt ist und einen zweiten, umfangreicheren Teil, der mit der kuriosen Proportion „9/12“ versehen ist, die aus heutiger Sicht in diesem Fall einen 9/16-Takt darstellt. Dem Verhältnis bzw. der Proportion 6/8 steht also jene von 9/16 gegenüber, d. h. in der Zeitspanne, die im ersten Teil zum Ausführen von sechs Achteln, also 12 Sechzehnteln zur Verfügung steht, sollen im zweiten Teil nur neun Sechzehntel gespielt werden, was eine leichte Verlangsamung gegenüber dem ersten Teil bedeutet. Schön sichtbar ist an diesem Beispiel, dass die noch aus früherer Zeit stammende Proportion (hier „9/12“) angegeben wird, die jedoch nichts mit den eigentlich vorkommenden Notenwerten (Sechzehnteln) zu tun hat und als Taktart gar nicht existiert.⁴⁶⁰

Ein Teil der „Ciaccona“ (Nr. 9 aus Add. 31500) zeigt ein interessantes Phänomen: Sie weist bei sonstiger Notation im 3er-Takt zwei verhältnismäßig kurze Teile im 6/2-Takt auf, die jedoch sehr unterschiedlichen Charakter besitzen: der erste zwölftaktige Abschnitt dieser Art ist nicht wesentlich anders gestaltet als die vorherigen Teile im 3er-Takt, sogar die Taktstriche werden nach je einer punktierten Halben im Bass und auch entsprechend in der Violinstimme gesetzt; jedoch hat man es hier mit drei durch ihre ähnliche Figurierung sehr sich gleichenden Couplets zu tun, die eindeutig zusammengehören und jeweils 12 Viertelschläge aufweisen, somit das Verhältnis „6/2“. Womöglich wollte der Komponist diesen kurzen, in sich geschlossenen Abschnitt mit Hilfe dieser Proportionsangabe vom Übrigen absetzen.

Abb. 13: Anonymus: „Ciaccona“ (Add. 31500, Nr. 9), T. 52



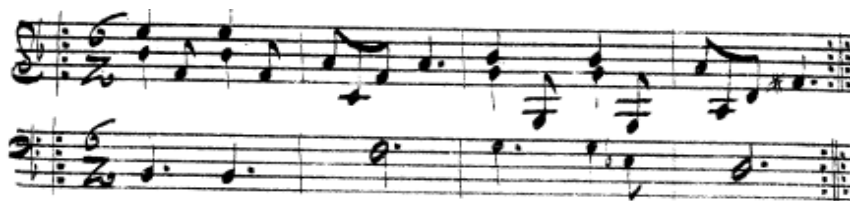
⁴⁶⁰ Für wichtige Hinweise bezüglich Proportionsnotationen danke ich Prof. Dr. Luciano Contini (Wien).

Abb. 14: Anonymus: „Ciaccona“ (Add. 31500, Nr. 9), T. 53 bis 63



Auch bei dem zweiten zu nennenden Abschnitt dieser „Ciaccona“ handelt es sich um die Vorzeichnung „6/2“, hier jedoch sogar nur für ein viertaktiges Couplet geltend, das in seinen zweimal zwei Takten eine identische Rhythmisierung aufweist. Dieses in seiner Motivik bzw. Figurierung singular dastehende Couplet folgt mehreren durch Sechzehntelpassagen geprägten Couplets und setzt sich somit stark von diesen ab.

Abb. 15: Anonymus: „Ciaccona“ (Add. 31500, Nr. 9), T. 82 bis 85



Nach heutigem Taktverständnis würde man gemäß der vorliegenden Gruppierung der Noten und der Taktstrichsetzung einen 6/8-Takt vorzeichnen (punktierte Viertel, Viertel – Achtel, drei Achtel – punktierte Viertel etc.), was ein Verhältnis von drei Schlägen im vor-

herigen Teil zu nun zwei Schlägen im gleichen Tempo bedeuten würde (Viertel = punktierte Viertel). Fest steht, dass durch diese Notation eine Akzentverschiebung entsteht, quasi eine „angekündigte Hemiole“, bei der in der Violinstimme ein Akzent zu Beginn jedes Taktes entsteht (oder auch je zwei gleichberechtigte Schläge im ersten und dritten und ein Akzent auf dem zweiten und vierten Takt, also quasi 3+3 Schläge), jedenfalls aber sechs Achtel auf zwei Schlägen, was die Proportion „6/2“ andeuten will und ein anderes Betonungsverhältnis darstellt als in den Abschnitten im 3er-Takt davor und danach. Abwechslung wird hier also mit Hilfe von Akzentverschiebungen erreicht.

Auch die Chaconne aus der sechsten Suite von J. Marchand weist wie jene von M. Kelz zwei Teile mit unterschiedlichen Taktarten bzw. Proportionen auf: ab T. 145 bis zum Schluss des Stückes findet man die Angabe „2/8“, die tatsächliche Notation weist jedoch auf einen normalen 2/4-Takt hin. Da es sich um einen sonst sehr sorgfältig gestalteten Druck handelt, ist ein Schreibfehler wahrscheinlich auszuschließen. Der Abschnitt des Stückes ist außerdem mit „legerement“ [!] bezeichnet, womit meines Erachtens eindeutig eine Tempobeschleunigung⁴⁶¹ zum vorherigen Teil angedeutet wird, ein beschwingterer, ausgeprägt tänzerischer Charakter soll hier also vorherrschen, was die Gestaltung des Teiles im Vergleich zum ersten Teil auch vermuten ließe. Dies sei mithilfe der jeweils ersten beiden, viertaktigen, an ihren Schlüssen leicht variierten Couplets verdeutlicht:

Abb. 16: Joseph Marchand (le fils): „Chaconne“ (sechste Suite), Beginn



⁴⁶¹ Zum Begriff „légèrement“ und seiner Verbindung zu quasi synonymen Adjektiven, die mitunter auch in (Teil-)Abschnitten einiger der vorliegenden Stücke vorkommen vgl. das Kapitel 3.5, S. 68.

Im Vergleich dazu weist der zweite Teil im 2/8-Takt einen völlig anderen Charakter auf:

Abb. 17: Joseph Marchand (le fils): „Chaconne“ (sechste Suite), Beginn Teil 2 im 2/8-Takt



Möglicherweise meinte Marchand mit dieser Vorzeichnung, dass die Zeit zur Ausführung von zwei Achteln im ersten Teil nun als zur Verfügung stehende Zeitspanne für den gesamten Takt gelten soll, womit die notierten Notenwerte quasi halbiert auszuführen wären. Damit handelte es sich bei der „Taktangabe“ sozusagen um eine bequeme Notationsweise, die beispielsweise das Schreiben längerer Passagen in Zweiunddreißigsteln (in Violine und Bass) umgeht. Hinsichtlich des Tempos würde diese Interpretation aber eine erhebliche, an die Grenzen des Machbaren gehende Beschleunigung bedeuten; da der Teil jedoch ausschließlich in der ersten Lage auszuführen ist und die Passagen „gut in der Hand liegen“ halte ich sie dennoch durchaus für möglich. Allerdings hätte auch das Bassstreichinstrument aus der Continuo-Gruppe über vier Couplets hinweg (T. 177 bis 192) extrem schnelle Läufe zu meistern, während die Violine die Ostinatotöne des absteigenden Tetrachords übernimmt.

Eine andere Interpretationsmöglichkeit der Vorzeichnung „2/8“ wäre, in diesem Teil jede zweite Achtel betont auszuführen, was musikalisch gesehen jedoch wenig Sinn ergäbe und außerdem dem „legerement“ völlig widerspräche. Demnach ist wohl von ersterer Erklärung auszugehen.

4.8.2 Die Vortragsbezeichnungen bzw. Tempoangaben

Bei 23 von 82 der dieser Studie zugrundeliegenden Chaconnen und Passacaglien finden sich 13 unterschiedliche Tempo- bzw. Vortragsbezeichnungen, und zwar gleichermaßen im 17. wie im 18. Jahrhundert, jedoch mit deutlichem Schwerpunkt im 18. Jahrhundert, wie zu erwarten war. Am meisten Beispiele mit Tempoangaben liegen von italienischen Komponisten vor (zwölf), sieben von französischen und am wenigsten (nur drei) aus dem deutsch-österreichischen Bereich. Alle (außer den französischen) stammen sowohl aus dem 17. als auch aus dem 18. Jahrhundert.⁴⁶²

Die vier Beispiele aus dem 17. Jahrhundert entfallen ausschließlich auf Passacaglien, und zwar auf jene von B. G. Laurenti, S. Mazzella und J. J. Walther sowie auf die anonymen „Paßsagagli Adagißsimo“ aus dem Kodex XIV/726 und sind alle mit sehr langsamen Tempi bezeichnet. Die Taktangabe „3/2“ entspricht diesen Tempi besonders, „3“ bei Walther und das schon erwähnte wenig präzise „C $\frac{3}{4}$ “ bei Mazzella eher weniger. Le Fevres „Passacaille“ stellt hier das einzige mit „Grave“ bezeichnete Stück dar, entsprechend den Tempovorgaben für Passacaglien, die allerdings mehr durch einen 3/2-Takt unterstrichen worden wären. Insgesamt gesehen sind die Passacaglien aber bis auf drei Ausnahmen gemäß den Theoretikern allesamt mit einer langsamen Tempobezeichnung versehen, lediglich zweimal (bei M. Mascitti) ist das eher undifferenzierte „Andante“ genannt, bei E. F. dall’Abaco einmal „Un poco vivace“, das ebenfalls Spielraum in beide Richtungen offen lässt. Bei F. M. Veracini erscheint das „Largo“ im $\frac{3}{4}$ -Takt durch das noch folgende „ma con grazia“ etwas relativiert.

Unter den Chaconnen, die alle aus dem 18. Jahrhundert stammen, befinden sich immerhin drei Stücke, die sehr langsame Tempobezeichnungen aufweisen (C. A. Marino, J. C. Pepusch und T. Vitali, g-Moll). Bei Vitali unterstreicht dies der 3/2-Takt, der bei Marino und Pepusch auch besser als der tatsächlich vorgeschriebene $\frac{3}{4}$ -Takt den Charakter zusätzlich gekennzeichnet hätte. Eine interessante Angabe findet sich bei J.-M. Leclairs op. IX. „Tempo di Ciacona“ zeigt hier an, dass der Komponist das übliche, für Chaconnen ge-

⁴⁶² Wie bei der Tabelle Anh. V, S. 343 vermerkt, sind hier lediglich die Tempo- und Vortragsangaben erwähnt, die sich auf das gesamte Stück oder größere Abschnitte davon beziehen. In anderen Werken wie etwa H. I. F. Bibers „Ciacona“ (Kremsier) und G. Bonis „Ciacona“ werden mehrere Tempowechsel vorgenommen, um kontrastierende Abschnitte bzw. Couplets zu erzeugen. Insbesondere Bonis „Ciacona“ kann man als ein Paradebeispiel dafür bezeichnen. Boni verwendet die Vortragsbezeichnungen „Adagio“, „Largo“, „An-

bräuchliche Tempo beim Spieler als bekannt vorausgesetzt hat und somit keine Notwendigkeit sah, das mit der vorgeschriebenen „3“ schon gegebene schnelle Tempo näher spezifizieren zu müssen. Passacaglien wurden (gemäß den Theoretikern) also auch bei den hier vorliegenden Werken häufiger als Chaconnen explizit mit einem langsamen Tempo bedacht.

Außerdem fällt auf, dass M. Mascittis drei Werke konsequent mit „Andante“ überschrieben sind; das bedeutet, dass er offenbar keine Tempounterscheidung zwischen den beiden Ostinatoformen vorsah. Untermauert wird diese Annahme zudem durch die Taktvorzeichnungen „ $\frac{3}{4}$ “ bzw. „C $\frac{3}{4}$ “. Ähnliches gilt für die Taktangaben bei E. F. dall'Abaco, die keine Unterscheidung des Komponisten zwischen Chaconne und Passacaglia vermuten lassen (dreimal „ $\frac{3}{4}$ “). Auch die Tempoangaben „Allegro“ bzw. „Un Poco Vivace“ sind eher wenig differenziert gehalten.

Die vorgesehene Charakterunterscheidung der Taktarten „ $\frac{3}{2}$ “ und „ $\frac{3}{4}$ “ ist ganz besonders deutlich und schön in der Chaconne L. Francœurs bezeichnet: Das mit „Andante“ überschriebene, im $\frac{3}{4}$ -Takt notierte Stück weist am Ende drei Takte im $\frac{3}{2}$ -Takt auf, deren gezielt konträr angelegter Charakter durch die Bezeichnung „Adagio“ noch hervorgehoben wird. Hier soll durch diese rhythmische Augmentation auf kleinem Raum eine Verlangsamung und Schlusswirkung erzielt werden.⁴⁶³

Die Vortragsbezeichnung Andante setzte sich erst im Spätbarock durch, wobei „gehend“ wiederum ein weiter Begriff ist, der zwischen Schlendern oder zügigem Gehen (also MM 60–120) alles bedeuten kann; allgemein wurde es aber als ein Tempo zwischen Adagio und Allegro, das einen gleichmäßigen, deutlich artikulierten Vortrag erfordert, angesehen. S. de Brossard beschrieb dies noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit folgenden Worten: „[Andante] veut dire sur tout pour les Basses-Continues, qu'il faut faire toutes les Nottes égales, & en bien séparer les sons“⁴⁶⁴, wodurch eher ein Charakter als ein tatsächliches Tempo angedeutet wird, wie auch noch an der Tempobeschreibung J.-J. Rousseaus aus dem Spätbarock festzustellen ist: „Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en François [!] par le mot gracieusement“⁴⁶⁵, womit auch

dante“, „Allegro“ und „Spiritoso“, die teils dicht aufeinander folgen und somit nur einzelne Variationen bezeichnen, wodurch wirkungsvoll Abwechslung geschaffen wird.

⁴⁶³ Vgl. das Notenbeispiel im Kapitel 6.2.3.2, S. 212.

⁴⁶⁴ Miehlung: *Das Tempo*, S. 291.

⁴⁶⁵ Rousseau: *Dictionnaire*, S. 32.

schon zur nächsten, bei C.-F.-G. La Ferté und F. M. Veracini genannten, Vortragsbezeichnung übergeleitet wird.

Bei einigen dieser Bezeichnungen fällt auf, dass sie nicht wirklich die Tempovorstellung des Komponisten verdeutlichen, also sehr indifferent bleiben, wozu in gewissem Sinne auch die Bezeichnung *Andante* gehört. Zu diesen eher Charakterbezeichnung zu nennenden Wörtern zählen in diesem Kontext außerdem *Affettuoso* / *Affectueusement*, *Gracieux* / *Gracieusement* / *Grazioso* – denen Klaus Miehlhing anhand der zeitgenössischen Theoretiker auf die Spur zu kommen versuchte – oder „*Ariosa*“ (für einige Couplets bei S. Mazzella vorgeschrieben). Letzteres mag offenbar eher die gesangliche Melodiegestaltung ansprechen, die wohl, um schön singbar zu bleiben, nicht zu schnell auszuführen gewesen sein sollte. Wie J.-J. Rousseau anmerkte, entspricht ein *Gracieusement*, das J. G. Walther als „lieblich, anmuthig“ beschrieb, in etwa einem *Andante*. Unklarheit entsteht diesbezüglich wiederum bei einer Beschreibung Jean-Philippe Rameaus, die besagt, dass „le tendre & le gracieux (étant naturels) aux mouvements lents & gais“⁴⁶⁶, dass also sowohl langsame als auch schnelle Sätze „gracieux“ vorgetragen werden können.

Zur Umschreibung des *Affettuoso* benutzte J. G. Walther (1708) außerdem noch beinahe die gleichen Worte wie für das *Grazioso*: „anmuthig und liebreich, dass es das Gemüth afficiret oder beweget, [1737/49 erklärte er den Charakter dagegen als] „scharff und aufsnachdrücklichste.“⁴⁶⁷ J. Mattheson versuchte dagegen, eher eine Tempovorstellung zu ermöglichen als den Charakter zu umschreiben, indem er *Affettuoso* als eine Bewegung zwischen *Andante* und *Allegro* beschrieb. Gleiches gilt für J.-J. Rousseau, der es als „un mouvement moyen entre l’*Andante* et l’*Adagio*, & dans le caractère du Chant une expression affectueuse & douce“⁴⁶⁸ besitzend und somit langsamer als das *Andante* auffasste. S. de Brossard setzte die Bedeutung des *Affettuoso*, *Affettuosamente* bzw. *Affectueusement* mit „tendrement“ gleich und gab zu bedenken, dass es nur „presque toujours Lentement“⁴⁶⁹ zu verstehen sei. Die bei den vorliegenden Stücken vorkommenden Bezeichnungen „*Andante*“, „*Gracieux*“ und „*Affettuoso*“ sind prinzipiell somit als sehr ähnlich einzustufen, wobei das „*Affettuoso*“ im Hinblick auf die „*Ciaccone*“ G. H. Albicastro im Sinne J.-J. Rousseaus eher eine Spur langsamer vorstellbar ist.

⁴⁶⁶ Miehlhing: *Das Tempo*, S. 302.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 301.

⁴⁶⁸ Rousseau: *Dictionnaire*, S. 27.

⁴⁶⁹ Brossard: *Dictionnaire* [!], S. 1.

Gundsätzlich bleibt trotz der hinzugefügten Vortrags- bzw. Charakterbezeichnungen zu den durch die zahlreichen theoretischen Schriften bekannten allgemeinen Tempovorstellungen von Chaconne und Passacaglia dem Ausführenden also Raum für Interpretationen, wie J. J. Quantz folgendermaßen zusammenfasste:

Weil aber die oben erzählten Beywörter (Allegro etc.) von vielen Componisten, öfters mehr aus Gewohnheit [...] hingezet [wurden]: so können Fälle vorkommen, da man sich nicht allemal an dieselben binden darf; sondern vielmehr den Sinn des Componisten aus dem Inhalte errathen muss [...] Man muss also das Allegro nicht geschwinder spielen wollen, als man die Passagien, in einerley Geschwindigkeit, zu machen im Stande ist [...] Man muss deswegen das Tempo nach den schweresten Passagien fassen.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Miehlings: *Das Tempo*, S. 67.

5. Die formale Anlage der Chaconnen und Passacaglien

Hans Pimmer beschreibt auf Worte Karl Nefs zurückgreifend die Barockepoche „als Periode der ‚mannigfaltigsten Versuche [...], der instrumentalen Musik neue Formen von erhöhter Ausdruckskraft zu erringen [...],“⁴⁷¹ womit er sich insbesondere auf die ostinate Reihenvariation bezog, die, „von einem festen Ausgangsfundament ausgehend, der musikalischen Phantasie vielfältigste Satzanregungen nutzbar machen konnte.“⁴⁷² In welcher Art und in welchem Maße sich bei den dieser Studie zugrundeliegenden Chaconnen und Passacaglien für Violine solo verschiedenartige Formschemata zeigen, soll in den folgenden Kapiteln einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

5.1 Formtypen, übergeordnete Formmerkmale und Binnengestaltung⁴⁷³

Zu unterscheiden sind

1. Mehrere, auf die Gesamtgestaltung der jeweiligen Ostinatoform bezogene Formtypen:

- Durchgängig ostinater (bzw. nahezu ostinater) Aufbau nach italienischer oder französischer Art (strenger „italienisch“ oder „französisch“ strukturierter Aufbau)
- Quasiostinate Gestaltung, d. h. die Struktur weist regelmäßig beispielsweise viertaktige, stark kadenzierende Abschnitte auf, ohne dabei ein durchgängig rhythmisch, melodisch und harmonisch ostinates Bassmodell zu exponieren⁴⁷⁴
- Frei strukturierte Formen
- Mischformen, die streng ostinate neben sehr frei gestalteten Teilen aufweisen
- Rondeauform bzw. eine rondeauähnliche Gestaltung
- Sonderform⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 415.

⁴⁷² Ebda.

⁴⁷³ Zur besseren Übersicht sind Passacaglien und Chaconnen in zwei Tabellen aufgeführt, s. Anh. VI, S. 344 ff.

2. Übergeordnete Formmerkmale:

- Dreiteiligkeit mit einem Mittelteil in der gleichnamigen Moll- bzw. Durtonart (Variante) (die sogenannte „französische Dreiteiligkeit“)
- Mehrteiligkeit durch
 - a) Wiederaufnahme von themenähnlichen Gebilden (im Folgenden „Themencouplets“, „Themenphrasen“ genannt)⁴⁷⁶
 - b) Solo-Ostinato-Einschübe
 - c) Taktwechsel und/oder wechselnde Charakter- bzw. Tempobezeichnungen

3. Innere Strukturierung oder Binnengestaltung:

- Reihenvariationen über einem ostinaten Bass, die oft in Gruppen bzw. Paaren⁴⁷⁷ auftreten, erzeugt durch
 - gleiche oder ähnliche Figurierung,
 - gleiche oder ähnliche Figurierung, aber andere Artikulation,
 - „Stimm- bzw. Parttausch“⁴⁷⁸ zwischen Violine und Bass, d. h. bestimmte Figuren, ein rhythmisches Modell oder die Gesamtgestaltung eines Couplets wechseln von einer zur anderen Stimme und schaffen so gleichzeitig Zusammenhang und Variation zwischen zwei oder mehreren Couplets, etc. („italienischer Ostinato“)
- Auf andere Art streng strukturierte Werke zeichnen sich durch die konsequente Wiederholung jedes einzelnen Couplets (Doppelcouplets) und somit durch jeweils nach zwei

⁴⁷⁴ Dies kann aber auch nur für einen Abschnitt eines Stückes zutreffen, somit wäre diese Gestaltungsart auch durchaus den übergeordneten Merkmalen oder der Binnengliederung zuzuordnen. Eine strikte Trennung ist nicht immer schematisch darstellbar.

⁴⁷⁵ Eine Sonderform stellt etwa die „Passacaglia Variata“ aus M. Mascittis op. VII dar, die aus mehreren Teilen mit unterschiedlichen Taktarten besteht und weitere Formmerkmale aufweist, vgl. hierzu die Analyse dieses Stückes im Kapitel 5.1.5.2, S. 151 ff.

⁴⁷⁶ In Zusammenhang mit der Wiederaufnahme von „Themencouplets“ werden auch andere Abschlussgestaltungsarten der Chaconnen und Passacaglien einer detaillierteren Betrachtung unterzogen.

⁴⁷⁷ Bates stellte fest, dass das Phänomen des „phrase pairing“ auch als Charakteristikum vieler deutscher Chaconnen für Tasteninstrumente Geltung hat. Vgl. Bates: *The passacaglia and ciaccona*, S. 47.

⁴⁷⁸ Zur Erklärung der Herkunft bzw. Entwicklung dieser Praxis äußert sich Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 88 folgendermaßen: „Das Aufsteigen des ‚soggetto‘ in die Oberstimme [...] im Rahmen eines Lagentauses von ‚soggetto‘ und ‚contrapunto‘ ist durchaus noch aus der Imitationstechnik des Stile antico verstehbar, obschon auch hier das Variationsmoment eigens hervorgehoben wird.“

Couplets wechselnde Bassmodelle aus („französischer Ostinato“). Dabei können jedoch ebenso Couplettaare oder -gruppen im o. g. Sinn sowie Stimmtausch o. ä. auftreten.⁴⁷⁹

Die unter 1. genannten großformalen Gestaltungsarten weisen dabei meist unter 2. gefasste, übergeordnete Formmerkmale wie z. B. die französische Dreiteiligkeit und/oder die Wiederaufnahme eines „Themencouplets“ innerhalb und/oder am Ende des Stückes oder verschiedene, durch wechselnde Vortragsbezeichnungen/Taktwechsel erzeugte Teile auf. Auch kann sich beispielsweise nur ein Abschnitt einer Sonderform durch ein oder mehrere der genannten übergeordneten Schemata oder eine bestimmte Binnengliederung auszeichnen.⁴⁸⁰ Die erste unter 1. genannte Form meint eine komplette Binnengestaltung nach italienisch oder französisch geprägtem Vorbild.

Es versteht sich von selbst, dass vielfach auch unter 3. aufgeführte Merkmale der inneren Gestaltung in Kombination mit übergeordneten auftreten, etwa, wenn eine französische Dreiteiligkeit vorliegt und sich die drei Teile ihrerseits durch Couplettaare oder -gruppen konstituieren; ebenso finden sich Kombinationen der inneren Gestaltungsarten in ein und derselben Chaconne oder Passacaglia, wenn Couplets beispielsweise paarig und an anderer Stelle in Gruppen angeordnet sind oder nebeneinander französische und italienische Gestaltungsmerkmale stehen. Französisch ostinat gestaltete Werke sind ebenso in Mischformen vertreten, indem nach italienischem Muster streng ostinate oder auch freier behandelte Abschnitte mit französischen Gestaltungsmerkmalen kombiniert werden.

Bei der folgenden Darstellung der verschiedenen Formtypen ist eine minutiöse Darstellung des Zusammenspiels zwischen übergeordneten Formschemata einerseits und Merkmalen der Binnengliederung andererseits nicht vorgesehen. Sehr wohl jedoch werden immer wieder Zusammenhänge zwischen Großformen und markanten übergeordneten Formungsprinzipien und den Regionen, in denen sie gehäuft vorkommen, aufgezeigt, so etwa, ob die französische Dreiteiligkeit mit einem auch sonst strengen Aufbau einhergeht oder sich ih-

⁴⁷⁹ Vgl. dazu das Kapitel 6.3, S. 219 ff.

⁴⁸⁰ Die „Passacaglia Variata“ aus M. Mascittis op. VII weist z. B. die französische Dreiteiligkeit nur in ihrem ersten großen Abschnitt auf.

rer auch eher frei gestaltete Stücke bedienen und bei Komponisten welcher Länder sich dies zeigt.

Besonders interessante Chaconnen und Passacaglien werden mit ausführlichen Analysen bedacht, andere tabellarisch aufgeführt, um auftretende signifikante formale, möglicherweise auch für bestimmte Zeiträume spezifische Charakteristika herauszufiltern. Auffällige Merkmale von nur tabellarisch dargestellten Beispielen werden ergänzend vermerkt.

Die aus der Tabelle⁴⁸¹ ersichtlichen Ergebnisse zu den verhältnismäßig wenigen Passacaglien lauten wie folgt, weiterführende Beobachtungen und Erläuterungen, die auch die Tabelle zu den Chaconnen⁴⁸² miteinbeziehen, folgen in den Kapiteln 5.1.1 ff.

Sieben der 19 vorliegenden Passacaglien weisen einen streng italienisch-ostinaten Aufbau auf und stehen somit den insbesondere von J. Mattheson⁴⁸³ aufgezeigten Regeln entgegen, die Passacaglien im Wesentlichen diese Strenge absprechen. Fünf Beispiele davon entfallen auf den deutsch-österreichischen Raum und sowohl auf das 17. als auch auf das 18. Jahrhundert, eines auf Italien (17. Jahrhundert), die nur in ihrem Hauptteil streng ostinat aufgebauten anonymen „Passaglli“ aus dem 17. Jahrhundert sind nicht eindeutig einer Region zuzuordnen.

Weitere streng ostinat strukturierte Passacaglien sind F. M. Veracinis „Passagallo“, annähernd durchgehend viertaktig auf dem Tetrachord basierend, sowie Le Fevres und J. F. Rebels Passacaglien in regelmäßig sich nach französischer Tradition jeweils wiederholenden, unterschiedlich langen Couplets. H. I. F. Bibers Passacaglia (1681) weist insbesondere in ihrem ersten Teil Couplet-Paare über wechselnden Bassmodellen nach französischem Vorbild auf und gestaltet sich im Folgenden eher unregelmäßig mit Modulationsabschnitten, was durchaus auch als Merkmal französischer Ostinatowerke gelten darf. Vier italienischen Beispielen mit quasiostinatem Aufbau stehen vier Passacaglien mit freierer Formgestaltung und sechs mit Sonderformen gegenüber, von denen zwei zu einem größeren Teil („Passaglli“ und „Contrapunct“) oder im Ganzen streng italienisch ostinat aufgebaut sind

⁴⁸¹ Vgl. dazu Anh. VI, S. 344 f.

⁴⁸² Ebd., S. 346 ff.

⁴⁸³ Im *Neu = eröffneten Orchestre* (1713), im *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) und in *Der vollkommene Capellmeister* (1739) weist J. Mattheson auf die weniger strenge Gestaltung der Passacaglia hin. Vgl. hierzu auch das Kapitel 2.1, S. 19 ff.

(Veracini), Le Fevre, wie erwähnt, französisch ostinat gestaltet und eines auch unter den quasiostinaten Beispielen genannt ist (M. Mascitti op. VII).⁴⁸⁴ Mehr als die Hälfte, elf von 19 Passacaglien, weisen darüber hinaus in Gänze, in größeren Abschnitten („Contrapunct“, „Passaglli“) oder deutlich erkennbar in einigen Couplets das Tetrachord auf, ein klarer Beweis für die Beliebtheit und den Bekanntheitsgrad dieses ostinaten Bassmodells.

Somit liegen 9 (von insgesamt 19) streng ostinat gestaltete Passacaglien vor, des Weiteren zwei in echten Sonderformen und vier in Gänze oder nur abschnittsweise unregelmäßig gestaltete Stücke. Gemäß den Theoretikern wären unter den Passacaglien durchaus mehr nicht streng gebaute Beispiele zu erwarten gewesen.

5.1.1 Strenge italienische Ostinati und ihre nationale Verteilung

Eine beachtliche Anzahl – 25 der insgesamt 63 Chaconnen – sind ostinat, überwiegend sogar sehr streng nach italienischem Vorbild gestaltet, d. h. ihnen ist das „Reihungsprinzip als grundlegende Ausgangsgliederung“⁴⁸⁵ und somit die ursprünglichste Gestaltungsweise, die „ostinate Ausgangsform“⁴⁸⁶, eigen. Davon stammen zwölf aus dem deutsch-österreichischen Raum, zehn Beispiele von italienischen Komponisten sowie eins aus Frankreich (L. Heudelline, zweite Suite) und eins aus England. Die anonyme Chaconne aus Dresden ist nicht sicher einer bestimmten Region zuzuordnen. Jedoch scheint hier weniger das sonst im Umkreis des Dresdner Hofes festgestellte „Miteinander von Elementen der italienischen und französischen Musik“⁴⁸⁷ vorherrschend zu sein, sondern vielmehr eine starke Orientierung am italienischen Ostinatostil im Sinne eines streng durchgeführten Ostinatomodells mit darüber gelegten Reihenvariationen, die in der Oberstimme häufig identisch wiederholt erklingen. Wenig überraschend ist einerseits, dass außer L. Heudelline keiner der französischen Komponisten ganz konsequent streng italienisch durchgeführte Ostinati verwendete (nur J. F. Rebel „Chaconne“/Ms. in großen Abschnitten), andererseits

⁴⁸⁴ Nähere Beobachtungen zu quasiostinat und freier gestalteten Beispielen sowie zu Sonderformen finden sich in den entsprechenden (Unter-)Kapiteln weiter unten.

⁴⁸⁵ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 466.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 458.

⁴⁸⁷ Ortrun Landmann: „Französische Elemente in der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts am Dresdener Hof“, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*. Heft 16: *Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Konferenzbericht der IX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung), Blankenburg / Harz 1981, S. 52.

ist erstaunlich, dass überhaupt einer der französischen Komponisten in dieser ausschließlichen Weise darauf zurückgreift.

Sehr abwechslungsreich zeigen sich diese Stücke hinsichtlich des unterschiedlichen Umfangs der Ostinati, der von zwei bis 12 Takten reicht. Besonders auffällig scheinen dabei Ostinati mit ungeraden Taktanzahlen, also jene mit 3, (7), und 9 Takten, die aufgrund des für Ostinatobässe ungewöhnlichen Umfangs auch jeweils nur einmal vorkommen; lediglich von Heudelline liegen mit den Chaconnen aus der ersten und zweiten Suite zwei Beispiele mit dreitaktigen Bassmodellen vor – wohl eine besondere Vorliebe des Komponisten für kurze Ostinati.

Es versteht sich von selbst, dass nicht alle in diese Rubrik eingeordneten Werke denselben Grad an Strenge aufweisen, so ist J. S. Bachs „Ciaccona“ in keiner Weise etwa mit den Stücken von J. C. Schickhardt, H. Kradenthaller, G. J. Keller, N. Matteis, G. B. Granata etc. zu vergleichen, die das Ostinatomodell in größter Strenge und in weitgehend gleicher Harmonisierung durchführen und Reihenvariationen darüber legen. Auch A. Bertali und T. Vitali (g-Moll) weichen schon davon ab, indem sie Modulationsteile einbauen und das Ostinatomodell auch in der neuen, erreichten Tonart erklingen lassen. Bachs „Ciaccona“ bewahrt zwar in strenger Weise durchgehend die Viertaktigkeit, auch die Tetrachordtöne sind weitgehend vorhanden, jedoch teils auf unbetonter Taktzeit und sehr versteckt im Verbund von Figuren, rhythmischen Varianten und Umspielungen, chromatisch verändert und vor allem in einer Vielzahl von Harmonisierungen. Im „Themencouplet“ ist das Tetrachord beispielsweise auch abgewandelt, sodass bei dieser „Ciaccona“ das Bassmodell an sich betreffend keine strenge Form im eigentlichen Sinne vorliegt. Auch z. B. in F. M. Veracinis „Ciacona“ und „Passagallo“ werden grundsätzlich zwei Varianten des Tetrachords, die chromatische und die diatonische und auch diese in unterschiedlichen harmonischen Gestalten und in verschiedenen, die Haupttöne umspielenden Rhythmisierungen vorgestellt. Ebenso basiert die „Ciacona“ G. Bonis auf dem Tetrachord, stellt in dieser Hinsicht jedoch eine Art Sonderform dar. Durch die extrem starke Figurierung in beiden Stimmen sowie nahezu exzessiven Gebrauch des Stimm- bzw. Parttauschs sind die Tetrachordtöne derart umspielt, dass dieses Stück nicht zu vergleichen ist etwa mit der anonymen Chaconne aus Dresden, in der das Tetrachord unaufhörlich in nahezu gleicher Gestalt wiederholt wird, abgesehen von Oktavierungen und/oder Oktavierungen im Viertelrhythmus gegenüber den ansonsten erklingenden punktierten Halben.

5.1.2 Französischer Ostinato

Ein hochsignifikantes Bild zeigt sich bei den Chaconnen französischer Provenienz: 16 der 21 zusammengetragenen Stücke sind streng französisch-ostinat aufgebaut, d. h. jedes einzelne der Couplets wird in Bass- und Violinstimme jeweils identisch, wenig variiert oder auch stärker variiert wiederholt (Doppelcouplets), wobei einige Beispiele auch durchsetzt sind mit freieren, modulierenden Abschnitten. Eine weitere französische Chaconne stellt jene aus L. Heudellines erster Suite dar, die zu großen Teilen streng ostinat nach italienischem Vorbild angelegt ist, d. h. ein unablässig sich wiederholendes Bassmodell herrscht vor. Die Kompositionsweise nach französischer Tradition ist jedoch ebenso klar erkennbar, da alle Variationen in der Violine jeweils wiederholt werden (wobei dies bei italienisch-ostinat gestalteten Werken auch vorkommt).⁴⁸⁸ Hier hat man es also mit einem italienische und französische Merkmale mischenden Werk zu tun, das genauso einer Rubrik nicht gänzlich streng italienisch durchgeführter Ostinati zugeordnet werden könnte. Die Chaconne J. F. Rebels (Ms.) ist ebenso größtenteils streng italienisch-ostinat angelegt, weist jedoch dazwischen immer wieder französisch gestaltete Couplets auf, die außer durch die differierende Bassmelodie insbesondere durch ihre zum streng viertaktig gestalteten Rest des Stückes abweichende Taktanzahl (6 Takte) auffallen. Rebel verwendet nur zwei verschiedene, sich in Bass und Violine identisch wiederholende Modelle, die er bei deren erster Erscheinung unmittelbar hintereinander erklingen lässt, beim zweiten Vorkommen steht nur das erste der beiden und beim dritten Mal folgen wieder beide nacheinander. Auch bei diesem Stück liegt demnach eine Mischform aus italienischen und französischen Elementen vor. Eine der bisher noch nicht erwähnten Chaconnen weist die zweite, besonders in Frankreich beliebte, bereits bei Louis Couperin zu findende Gestaltungsweise auf – die Rondeauform (E.-C. Jacquet de La Guerre) – eine weitere Chaconne ist sehr frei gestaltet: Außer der Dreiteiligkeit, der Taktart, der Tonart, dem immer wieder durchschimmernden Tetrachordmodell, einem wiederholten Couplet und einem französisch-tänzerischen Charakter sind bei der „Chaconne“ [!] C.-F.-G. La Fertés keine gattungsspezifischen Merkmale mehr festzustellen. Die streng italienisch-ostinat behandelte Chaconne aus der zweiten Suite L. Heudellines wurde bereits erwähnt.

⁴⁸⁸ Vgl. dazu das Kapitel 6.3, S. 219 ff.

Von den 23 hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien französischer Provenienz liegen somit 18 in meist mehr, seltener auch weniger streng gefasster französisch ostinater Gestaltungsweise vor, ein beachtlicher Anteil also.⁴⁸⁹

5.1.2.1 Abweichungen von der französisch ostinaten Gestaltungsweise

Die geringfügigen Unregelmäßigkeiten bei A. Dornel und J. F. Rebel (übrigens auch in gleicher Weise in dessen „Passacaille“ zu beobachten) fallen kaum ins Gewicht: Bei Rebel wiederholt sich in beiden Stücken jeweils ein bzw. zweimal ein Teilcouplet noch ein weiteres Mal, bei Dornel steht ein achttaktiges, harmonisch ausweichendes Couplet sowie an anderer Stelle ein viertaktiges Couplet bei der sonst durchgehenden Anordnung in zweimal vier Takte alleine. Die Chaconne aus J. Marchands sechster Suite wird durch ein nicht wiederholtes, achttaktiges Couplet beendet, ist sonst aber genau wie jene in der siebten Suite ganz streng aufgebaut. L. Heudellines Chaconne aus der dritten Suite weist lediglich nach der aus zweimal vier Takten bestehenden Eröffnungsphrase zwei für sich stehende Couplets von fünf bzw. vier Takten Länge auf, bevor der streng ostinate Teil beginnt, in dem die Couplets bei ihrer Wiederholung nicht variiert werden. Die Stücke von J. Lemaire und L.-G. Guillemain weisen jeweils im Mollteil modulierende Couplets auf, J.-M. Leclairs Chaconne (op. V) je ein modulierendes Couplet im Moll- und im zweiten Dur-Teil. Wesentlich freier gestaltet zeigt sich die Chaconne aus Leclairs op. IX, gemäß ihrer Bezeichnung, „Tempo di Ciacona“, die prinzipiell nur noch auf das bekannte Tempo der Gattung verweist. Die regelmäßigen Abschnitte zeichnen sich aber überwiegend durch identisch wiederholte Couplets aus, was auch für op. V gilt. In op. IX bestimmen den Aufbau jedoch, im Vergleich zu op. V, in allen drei Teilen größere modulierende Abschnitte. Dies gilt auch für den Dur- und den zweiten Mollteil von L. Francœurs Chaconne. Die Miniaturchaconne A. Favres ist ein spezieller Fall: Bedingt durch ihre Kürze kann man hier nur die Tendenz zur Paarbildung von Couplets oder gar nur einzelner Takte erkennen.⁴⁹⁰

Die beiden nicht-französischen Beiträge in dieser Rubrik gehören zu den weniger streng behandelten Exemplaren: Die „Ciacona“ aus dem Kodex XIV/726 variiert sowohl in der Bassstimme als auch in der Violinstimme derart stark seine vier- oder achttaktigen Couplets, dass man die Formgestalt erst auf den zweiten Blick erkennen und hörend erfassen

⁴⁸⁹ Eine detailliertere Besprechung der französisch ostinaten Gestaltungsweise bzw. ein Vergleichsversuch dieser mit italienisch ostinaten Formungsmerkmalen findet sich im Kapitel 6.3, S. 219 ff.

⁴⁹⁰ Vgl. die Analyse im Kapitel 5.1.5.4, S. 163 ff.

kann. Ganz deutlich sichtbar ist aber die paarige Anordnung, ausgenommen ein viertaktiges, alleine stehendes Couplet. Bei E. F. dall'Abacos op. I/12 zeigen sich die Coupletpaare deutlicher, d. h. der Variationsgrad ist nicht so stark wie bei der „Ciacona“ aus dem Kodex XIV/726; hier jedoch treten zwischen die paarig angeordneten Couplets sehr unterschiedlicher Länge auch Modulationen bzw. singulär vorkommende Abschnitte, die den Aufbau erheblich aufweichen, wodurch man es mit keiner strengen Behandlung des französischen Ostinatos zu tun hat.⁴⁹¹

5.1.3 Quasiostinater Aufbau

Quasiostinat⁴⁹² aufgebaute Werke zeichnen sich durch einen strengen Aufbau in meist viertaktige Abschnitte aus. Diese weisen entweder allesamt eine sehr ähnliche Harmonik auf, zumindest jedoch (fast) immer bzw. entsprechend dann in den ggf. neuen Tonarten erreichen sie am Ende der vier Takte durch eine jeweils starke Kadenzbildung wieder die erste Stufe (bei auftaktig angelegten Stücken meist auf der ersten Zählzeit des Folgetaktes). Auch Modulationsvorgänge überschreiten in der Regel nicht den engen Rahmen der Viertaktigkeit, wozu die beiden „Passagallos“ von G. B. Vitali sowie M. Mascittis „Passagaglia Variata“ aus op. VII eindruckliche Beispiele darstellen. Gerade durch diese nach allen vier Takten stattfindende Rückkehr zur ersten Stufe wird ein quasiostinater Charakter erzeugt, der eben völlig ohne ein melodisch-rhythmisch-harmonisches Ostinatomodell auskommt. Hier und da scheint aber auch bei einigen dieser Werke immer wieder das Tetrachordmodell und/oder dessen Umkehrung, das von der I. zur V. Stufe aufsteigende Pentachord, durch, ersteres ist in Mascittis op. VII zu entdecken, beide Modelle etwa in der „Ciaccona alla Spagnola“ S. Mazzellas.

Die Tabellen offenbaren, dass quasiostinat gestaltete Werke ausschließlich aus Italien und bis auf eine Ausnahme (Mascitti op. VII) aus dem 17. Jahrhundert stammen, und dass die-

⁴⁹¹ Zu den französisch ostinat gestalteten Werken vgl. auch die Kapitel 6.1. ff. zur französischen Dreiteiligkeit, S. 175 ff.

⁴⁹² Diesen das Phänomen sehr gut treffenden Ausdruck gebrauchte erstmals Andreas Moser: *Geschichte des Violinspiels*. Bd. 1: *Das Violinspiel bis 1800 (Italien)*. Zweite verbesserte und ergänzte Auflage von Hans-Joachim Nösselt, Tutzing 1966, S. 212/13, dort jedoch in Zusammenhang mit F. M. Veracinis „Ciaccona“, die jedoch m. E. noch viel zu stark am Tetrachordmodell orientiert ist, um in die quasiostinate Rubrik zu passen. In der vorliegenden Arbeit ist der Ausdruck quasiostinat also in leichter Abwandlung zur ursprünglich gemeinten Bedeutung verwendet.

se Gestaltungsweise sowohl Passacaglien als auch Chaconnen betrifft: Beide „Passagallos“ G. B. Vitalis, die „Passagaglia Variata“ Mascittis sowie die Passacaglia und die beiden Chaconnen Mazzellas, die drei kleinen Chaconnen G. Colombis sowie die beiden kurzen Solo-Chaconnen aus den *Pezzi brevi* weisen eine quasiostinate Form auf, somit sieben Chaconnen und vier Passacaglien, d. h. rund ein Fünftel aller vorliegenden Passacaglien, aber anteilmäßig wesentlich weniger Chaconnen.

Hier hat man es darüber hinaus offensichtlich mit Gestaltungsvorlieben einzelner Komponisten zu tun, da Colombi überwiegend und Mazzella und G. B. Vitali⁴⁹³ sogar alle ihre hier aufgeführten Werke in dieser Weise angelegt haben, Mazzella unterscheidet diesbezüglich auch nicht zwischen Chaconne und Passacaglia.

5.1.4 Freiere Gestaltungsweisen

Freiere Gestaltung betrifft in diesem Kontext Stücke, die über weite Strecken keinen vier- oder achttaktigen quasiostinaten Aufbau, sich wiederholende Couplets oder ähnliche strukturgebende Merkmale aufweisen, sondern lediglich oberflächlichere gattungstypische Parameter zeigen, so beispielsweise einen tänzerischen Charakter, die Taktart (Dreiertakt), Anklänge an bekannte Ostinatomodelle (hier fast immer das Tetrachord oder dessen Umkehrung) und/oder die Gattungsmerkmale nur sehr tendenziell aufweisen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass auch in dieser Rubrik beträchtliche Unterschiede hinsichtlich des Ausmaßes der freien Gestaltung vorliegen.

Unter den Passacaglien finden sich lediglich vier, also rund ein Fünftel aller vorliegenden Stücke, die in diese Kategorie einzuordnen sind, eines aus dem 17. Jahrhundert (H. I. F. Bibers Passacaglia (1681) und drei weitere aus dem 18. Jahrhundert (E. F. dall'Abaco op. IV, M. Mascitti op. V und J. J. Stupan von Ehrenstein). Bei den drei letzteren handelt es sich interessanterweise um drei stark durch französische Traditionen beeinflusste Komponisten.⁴⁹⁴ Mascittis Werk stellt unter diesen allerdings das am wenigsten frei aufgebaute dar, da es immerhin in großen Abschnitten quasiostinat (inklusive häufig erkennbaren Tetrachordvarianten) gestaltet ist; auch die Passacaglia Bibers (1681) ist zu einem größeren Anteil in vier- oder achttaktige Couplets unterteilbar.

⁴⁹³ Vgl. die Besprechung von G. B. Vitalis „Passagallo“ im Kapitel 5.1.5.3, S. 158 ff.

⁴⁹⁴ Bei J. J. Stupan von Ehrenstein sprechen z. B. die gewählte französische Variante der Bezeichnung „Passacaille“ sowie ungleich lange Couplets für eine Beeinflussung durch französische Kompositionsprinzi-

Von den insgesamt 63 Chaconnen sind lediglich sechs Exemplare freier strukturiert, also kaum ein Zehntel: zwei aus Italien und zwei aus dem deutsch-österreichischen Bereich, von denen je eines aus dem späteren 17. Jahrhundert und aus dem 18. Jahrhundert stammt. Hinzu treten die kleine englische, wohl als Übungsstück gedachte „Chaconne“ (Winterdance) J. Eccles' von 1699 sowie die Chaconne C.-F.-G. La Fertés von 1707. Somit liegen zwar von allen hier vertretenen Nationen sowie aus beiden Jahrhunderten, insgesamt jedoch zu wenige Werke vor, um eine klare Aussage hinsichtlich der Provenienz bzw. der Entstehungszeit freier gestalteter Werke treffen zu können. Die Chaconnen La Fertés, C. A. Marinos und J. C. Schickhardts (op. 2) weisen den stärksten Grad freier Gestaltung auf. Da die letztgenannten Werke hinsichtlich der in dieser Studie intendierten Erörterung und Analyse gattungsspezifischer Merkmale kaum Material liefern, wird auf eingehende Analysen verzichtet.⁴⁹⁵

5.1.5 Sonderformen

In die Rubrik der Sonderformen gehören acht Passacaglien aus beiden Jahrhunderten und von allen (außer England) hier vertretenen Ländern.

G. H. Albicastro ersetzt in seiner „Passacala“ den Ostinato durch eine kontrapunktisch-imitatorische Anlage.⁴⁹⁶

Der „Contrapunct sopra la Baßsigaylos d'Altr“, übersetzt etwa der „Kontrapunkt über die Passacaglia eines anderen“, erweist sich als Choralvariation über „Wie schön leuchtet der Morgenstern.“⁴⁹⁷

Die anonymen „Passaglli“ stellen ein aus drei Teilen zusammengesetztes Stück dar, dessen Abschnitte sich durch verschiedene Taktarten („C“, „3/2“ und „3/8“) sowohl hinsichtlich des Tempos, des Charakters als auch strukturell voneinander abheben. Nur der Mittelteil gestaltet sich streng ostinat und auf dem Tetrachordmodell basierend.

Die „Passacaille“ Le Fevres ist regelmäßig gestaltet, weist jedoch m. E. eine Abänderung der französischen Rondeauform auf.⁴⁹⁸

pian. Zu E. F. dall'Abacos und M. Mascittis Affinität zu französischer Musik vgl. auch das Kapitel 6.1, S. 176 und 177.

⁴⁹⁵ Die anonyme Chaconne (Nr. 9 aus dem Manuskript Add. 31500) wird lediglich hinsichtlich der verwendeten Skordatur im Kapitel 7.3.3.2, S. 263 bedacht.

⁴⁹⁶ Vgl. die Analyse des Stückes im Kapitel 5.1.5.1, S. 146 ff.

Die „Passagaglia Variata“ aus M. Mascittis op. VII zeichnet sich durch einen enormen Umfang und einen ungewöhnlichen Aufbau aus. Hierbei wirken sich die Taktwechsel neben anderen Merkmalen prägend auf die Struktur des Stückes aus.

Die beiden „Passagallos“ von G. B. Vitali weisen prinzipiell das gleiche Kompositionsprinzip auf: Beide stellen bei einer ansonsten viertaktigen, streng quastostinaten Anlage sozusagen einen einzigen Modulationsvorgang dar, wobei am Schluss nicht einmal mehr zur Grundtonart zurückgekehrt wird. Beim zweiten „Passagallo“ (Ms.) vollziehen sich die Modulationsprozesse lediglich im Mittelteil.⁴⁹⁹

Unter den Chaconnen befinden sich sechs Beispiele mit einem besonderen Formaufbau bzw. solche, die sich im Kontext dieser Arbeit aufgrund ihres seltenen Vorkommens bzw. ihrer Einzigartigkeit als ganz besondere Werke darstellen. Letzteres gilt insbesondere für die Chaconne [en rondeau] E.-C. Jacquet de La Guerres, die das einzige unter den hier vorliegenden Stücken in dieser – zudem sehr streng behandelten – Formgestalt darstellt.

Abweichungen der Rondeauform bilden der Satz aus op. I/5 E. F. dall’Abacos, die Chaconne A. Dornels⁵⁰⁰ sowie die bereits erwähnte „Passacaille“ Le Fevres.

Weitere Sonderformen darstellende Chaconnen bilden zum einen jene von A. Favre und M. Kelz⁵⁰¹ und zum anderen die „Ciaccona“ C. A. Lonatis, die die zwölfte Sonate des Bandes in Form eines in allen fünf Sätzen auf dem absteigenden Tetrachord basierenden, extrem umfangreichen Stückes im Sinne einer „Verbindung von Chaconne und Variationsuite“⁵⁰² ersetzt. M. E. ist eine Vorläuferin dieser „Ciaccona“ in der Sonata Quarta aus den *Sonatae unarum fidium* Johann Heinrich Schmelzers aus dem Jahr 1664 zu erkennen, die zwar nicht als Chaconne oder Passacaglia bezeichnet ist, jedoch ebenso wie Lonatis Werk aus mehreren, auf dem absteigenden Tetrachord basierenden Sätzen besteht, die allerdings bis auf die beiden mittleren (Sarabande und Gigue) nicht bezeichnet sind. Schmelzers Sonate wird zudem durch einen Abschnitt in einer anderen, kontrastierenden Taktart und nicht ostinat beendet.

Eine in der Anlage an die „Passagaglia Variata“ M. Mascittis erinnernde Formgestalt bietet die Chaconne bzw. die „Sonate en Chaconne“ aus L. Heudellines zweiter Suite. Beide

⁴⁹⁷ Vgl. die eingehende Analyse dieses einzigartigen Werkes in Drescher: *Spielmännische Tradition*, S. 188 bis 197. Hier wird auch auf eine mögliche Vorlage, also jene „Passacaglia eines anderen“ hingewiesen.

⁴⁹⁸ Vgl. die Analyse im Kapitel 5.1.6.1, S. 169 ff.

⁴⁹⁹ Vgl. die Analyse dieses extrem umfangreichen „Passagallos“ im Kapitel, S. 5.1.5.3, S. 158 ff.

⁵⁰⁰ Vgl. dazu das Kapitel 6.1.2.2, S. 185 f.

⁵⁰¹ Vgl. die Analyse im Kapitel 5.1.5.5, S. 165 ff.

⁵⁰² Von Fischer: „Chaconne und Passacaglia“, S. 26.

Werke werden durch einen kurzen Satz vor dem eigentlichen Ostinatoteil eröffnet; bei Heudelline kehrt dieser jedoch als Da-Capo-Schluss noch einmal nach der Chaconne wieder. Dieses Stück stellt außerdem in anderer Weise eine Art Sonderform da, da es (wie auch die Chaconne aus der ersten Suite Heudellines, in der zweiten Suite jedoch in unvergleichlicher Konsequenz) französische mit italienischen Elementen mischt und dies in größtmöglicher Strenge: Über dem nach italienischer Tradition sich unaufhörlich wiederholenden (dreitaktigen) Ostinato wiederholt sich jede Variation in der Violinstimme, in der zuweilen auch zwei Ostinati im Bass durch überlappende Gestaltung der Oberstimme zu einem gemeinsamen Couplet zusammengefasst werden, was als genuines Prinzip des italienischen Ostinatos anzusehen ist. Die paarige Anordnung von Variationen (die bei französisch ostinaten Werken sowohl die Bass- als auch die Violinstimme betrifft) über italienisch ostinatem Bass findet sich außer bei Heudelline bei fast keinem anderen französischen Komponisten der hier besprochenen Werke, außer, wie bereits erwähnt, in großen Abschnitten der Chaconne (Ms.) J. F. Rebels. Dieser sozusagen also französische Ostinatoprinzipien (in der Violinstimme) und italienische (im Bass) mischende Typus erscheint durch die französische Provenienz der Komponisten bedingt und aufgrund seines allgemein seltenen Vorkommens besonders auffällig.

Auch bei den Chaconnen weisen somit Beispiele aus allen vertretenen Ländern (außer England) und beider Jahrhunderte Sonderformen auf, wobei Deutschland/Österreich sowie das 17. Jahrhundert mit nur einer einzigen Chaconne von M. Kelz unterrepräsentiert sind. Rückschlüsse jedweder Art lassen sich demnach nicht daraus ziehen.

Die Sonate F. M. Veracinis stellt eine Sonderform dar, die sich weder auf die Chaconne, noch auf die Passacaglia alleine, sondern vielmehr auf das Zusammenspiel beider beziehen lässt. Hier werden in der die 12. Sonate beschließenden Chaconne Rückbezüge zum ersten Satz, der Passacaglia, hergestellt: Kurz vor Schluss wird die gleiche Charakterbezeichnung sowie „thematisches“ Material, etwa Varianten des chromatisch absteigenden Tetrachords aus dem ersten Satz, wieder aufgenommen, wodurch das gesamte Werk eine zyklische Form erhält.⁵⁰³

⁵⁰³ Vgl. dazu das Kapitel 6.2.3, S. 208 ff.

5.1.5.1 G. H. Albicastro: „Passacala“

Ostinate Wirkung durch Wiederholung eines Themas und dessen Kontrapunkt

Die „Passacala“ Giovanni Henrico Albicastro stellt den letzten Satz einer sechssätzigen Sonate dar, die mit drei weiteren Sonaten Albicastro als Manuskript in der British Library in London vorliegt. Der Satz folgt den zum Teil unbezeichneten Sätzen 4/4 – Adagio – Presto (9/8) – Grave (3/2) und Vivace, besteht aus 96 Takten, steht in f-Moll, im 3/4-Takt und besitzt auftaktigen Charakter; der tänzerische Gesamtcharakter lässt auf ein mittleres, fließendes Tempo schließen.

Das Stück fällt sofort durch seine polyphone Anlage auf: Violin- und Bassstimme stehen in Dialog miteinander und greifen nahezu zu gleichen Teilen das Thema bzw. den Kontrapunkt auf. Dadurch unterscheidet es sich sehr deutlich von anderen Beispielen der Gattung.⁵⁰⁴ Man findet hier keinen streng ostinaten Aufbau vor, sondern ein immer wiederkehrendes Thema, das in Imitation, zu Anfang quasi kanonisch, vorgestellt wird. Es besteht ohne Wiederholungen aus 2x2 Takten (auftaktig beginnend, im jeweils dritten Takt wird die dritte Viertel ergänzt). Die Violinstimme trägt das melodisch eingängige, in den ersten beiden Takten durch den gattungstypischen Sarabandenrhythmus geprägte Thema zuerst vor. Die Unterteilung in zweitaktige Einheiten bleibt das gesamte Stück über erhalten, zumindest an den Stellen, an denen das Thema – in welcher Länge auch immer – erklingt. Das Thema ist also gewissermaßen periodisch gegliedert:

⁵⁰⁴ Eine ansatzweise ähnliche Anlage liegt lediglich in den beiden Stücken F. M. Veracinis vor, bei denen das Tetrachord, meist in seiner chromatischen Variante, sowohl als Thema als auch kontrapunktisch in der Bassstimme verwendet wird.

Giovanni Henrico Albicastro: „Passacala“, T. 1 bis 11



Im weiteren Verlauf tritt aber vorwiegend der zweite Thementeil bzw. der Kontrapunkt in strenger Imitation auf (T. 15 ff., T. 23 ff., T. 45 ff., T. 59 ff., T. 65 ff., T. 74 ff., T. 81 ff., hier vor der Schlussphrase sogar dreimal abwechselnd in Bass, Violine und Bass):

Giovanni Henrico Albicastro: „Passacala“, T. 81 bis Schluss



Das Stück ist also bei seiner relativen Kürze durch die Wiederholungen dieses zweiten Themenabschnittes bzw. des Kontrapunktes geprägt. Der nicht sofort überschaubare Aufbau dieser „Passacala“ erschließt sich jedoch erst bei genauerer Analyse:

Das Thema kommt in seiner zu Anfang vorgestellten großen Form von sechs Takten dreimal mit dem folgenden harmonischen Verlauf vor:

1. T. 1–7 in f-Moll: $t-D_3-t-s_6 D_3^7-t D-s D^{43}-t$

2. T. 43–49 in f- und c-Moll (mit dem zweiten Thementeil in der Violinstimme beginnend), sehr genau in der Mitte der „Passacala“:

$t_3-s_6 D^7-t$
 $s t-s^6 D-t_{313}-s_6 D^7-t$

Hier wechselt innerhalb des Themenvorkommens die Tonart (die Tonika wird also zwischenzeitlich zur Subdominante umgedeutet), der Abschnitt gehört jedoch m. E. trotzdem zur „großen“ Form, wie noch gezeigt wird.

3. T. 81–87 in f-Moll: $t_3-s_6 D^7-t_{31}-D_{43}^7-t-s^6 D^7-t_{31}$. Die Harmonik bewegt sich also im einfacheren Kadenzrahmen und ist bei allen drei Passagen des Stückes sehr ähnlich in der Abfolge.

Wesentlich häufiger (insgesamt sechsmal) tritt das Thema in seiner kürzeren Form in Erscheinung, und zwar mit der ursprünglichen Länge von vier Takten (vgl. die ersten vier Takte der Violinstimme) und in verschiedensten Tonarten, jedoch mit sehr ähnlichen, ja fast gleichen Harmoniefolgen, wobei die ursprünglichen beiden ersten Thementakte im Sarabandenrhythmus meist lange nicht so deutlich hervortreten wie die Takte 3 und 4, also der eigentliche Kontrapunkt des Anfangs.

1. T. 7–11 in c-Moll: $t_3-s D^7-t-s^6 D^7-t$

2. T. 15–19 in As-Dur: $T-S^6 D^7-T_{313}-S_6 D^7-T$

3. T. 23–27 in f-Moll: $t_3-s_6 D^7-t-s^6 D_{57}-t_{31}$

4. T. 59–63 in c-Moll: $t-s_6 D^7-t-s^6 D_{57}-t_{31}$

5. T. 65–69 in Es-Dur: $T-S^6 D_{57}-T_{31}-D_{43}^7-T$

6. T. 74–78 in f-Moll: $t-s^6 D_{57}-t_{31}-s^6 D_3^7-t$

In ganz kurzer Form tritt das Thema nur ein einziges Mal in c-Moll und einfacher Kadenzform $t_{13}-s_6 D^7-t$ in den Takten 30 bis 32 auf, also auf zwei Takte reduziert; hier erklingt in der Violinstimme nur einmal der zweite Teil des Anfangsthemas (Kontrapunkt).

Zu Anfang erscheint also das Thema einmal sechstaktig in f-Moll und direkt anschließend viertaktig bis T. 11 in c-Moll. Während dieser großen Einleitungsphrase konnte es sich ausreichend im Gedächtnis des Zuhörers festigen, sodass jede Wiederholung, egal in welcher Tonart, Wiedererkennungswert besitzt. Ein ostinater Charakter, der sich durch die mehrmalige Wiederkehr eingängiger Elemente auszeichnet, wird hier also gänzlich anders gestaltet.

Neben den zahlreichen Themenpassagen sind zwei größere Abschnitte des Stückes auffällig, die sich in ihrem Aufbau sehr ähneln. Die Takte 36 bis 43 kehren zwischen T. 69 und 81 wieder; bei letzterem Abschnitt wird lediglich in den Takten 74 bis 77 das Thema in f-Moll sowie ein einleitender Takt dazwischen geschoben. Die Ähnlichkeit dieser Passagen ergibt sich auch aus der Basslinie und der damit einhergehenden gleichen Harmoniefolge, die von T. 36 bis 39 genauso wie von T. 69 bis 72 geführt wird, beim ersten Mal in As-Dur, beim zweiten Mal in Es-Dur beginnend. Die Violinstimme zeigt hier Variationen des vierten Thementaktes, und zwar ab T. 36 stärker variiert in Figuren von



und ab T. 70 weniger stark variiert, da der ursprüngliche Rhythmus

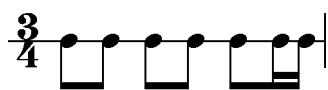


bestehen bleibt. Beide Male handelt es sich im Wesentlichen um schrittweise absteigende Sequenzen. Der dazugehörige zweite Abschnitt dieser Passagen befindet sich zwischen T. 40 und 43 bzw. T. 78 und 81; beide Male wird hier die Bewegungsintensität mit durchgehenden Sechzehntelfiguren in gebrochenen Akkorden bis zum darauf folgenden Einsatz des Themas sehr gesteigert, und beide enden in einer einfachen Schlusskadenz in f-Moll. Nach den genannten Passagen folgt nun das Thema in der großen Form (T. 43 ff. bzw.

T. 81 ff.), d. h. die Thementeile erklingen je dreimal abwechselnd in Violine und Bass, ab T. 45 wechselt dabei aber die Tonart von f-Moll nach c-Moll, die Gestalt jedoch und der beschriebene vorherige Teil lassen diese Passagen im Ganzen sehr ähnlich wirken, und somit fällt der Tonartwechsel nur wenig ins Gewicht.

Zwischen den Thementeilen und diesen beiden erwähnten größeren Teilen des Stückes stehen häufig in Sequenzen angeordnete, meist kleinere und stets modulierende Abschnitte, die sich Figurationselementen des Themas bedienen bzw. neues rhythmisches Material einführen. Durch sie wird es zwischen den Themenwiederholungen zum einen möglich, in andere Tonarten auszuweichen, zum anderen lockern sie den Aufbau des Stückes auf und lassen es trotz der häufigen Wiederholung des Themas kurzweilig erscheinen.

Die erste dieser Passagen reicht von T. 11 bis 15, bildet eine absteigende Sequenz, die von c-Moll nach As-Dur moduliert und sich in der Violinstimme durch ein Synkopenmotiv gepaart mit einer variierten Figur aus dem zweiten Teil des Themas auszeichnet (Achtel – zwei Sechzehntel), während im Bass die jeweiligen Harmonien absteigend in gebrochenen Akkorden erklingen. In einem weiteren kurzen Zwischenteil (T. 32 ff.) erscheint der gleiche Rhythmus in der Violinstimme, bevor in T. 36 der erste der bereits erwähnten größeren Zwischenteile beginnt. Der nächste Modulationsteil (von As-Dur nach f-Moll) reicht von T. 19 bis 23; rhythmisch handelt es sich hier in der Violinstimme wieder um eine Variation aus dem Thema: Der Rhythmus der beiden Takthälften des vierten Thementaktes wird vertauscht,



beibehalten wird der vorher schon gehörte Abschnitt mit den Terzenfiguren; ein kurzer weiterer Einschub mit genau diesem Rhythmus findet sich ab T. 63, wo vom c-Moll des vorausgehenden Themas in nur zwei Takten nach Es-Dur des folgenden Themeneinsatzes moduliert wird. Ab T. 49 folgt nun eine längere Passage, die ohne ein Pendant im Verlauf des Stückes bleibt. Während der Bass in durchgehenden Vierteln lediglich Akkordtöne hervorbringt, weist die Violinstimme durchgehende Sechzehntelmotive, oft in gebrochenen Akkorden auf, die durch viele Tonarten führen, letztendlich aber in T. 59 bei neuerlichem Einsetzen des Themas in c-Moll enden, wo sie auch begonnen haben. Zum Ende der „Passacala“ folgt eine sich zweimal wiederholende kurze Passage (jeder Takt wechselt hier

zwischen Tonika und Dominante in f-Moll), die sich durch eine absteigende Linie mit Überbindungen und die Verwendung einer Viertelpunktierung auszeichnet. Dieser Abschnitt und damit das gesamte Stück werden durch eine knappe, einfache Kadenz abgeschlossen. Interessant dabei ist die durch Hemiolenbildung erreichte Verbreiterung, die auf so kleinem Raum eine deutliche Schlusswirkung herbeiführt.

Der Unterschied dieser „Passacala“ zu den meisten anderen Stücken der Gattung besteht darin, dass kein Ostinato, weder im Bass noch in der mit diesem in Dialog stehenden Violinstimme mit den dazugehörigen Variationen auftritt, sondern dass das Thema selbst zu einer Art Ostinato wird, das in beiden Stimmen gleichberechtigt auftritt und nicht durch Umkehrungsformen oder andere Veränderungen wie in einer eigentlichen Fuge verarbeitet wird. Immer tritt es in der fast identischen Form des Anfangs auf, was ihm ostinate Qualität verleiht, außerdem kommt seine Zusammensetzung aus je zweitaktigen Einheiten dem Aufbau eines Ostinatos sehr nahe. Sehr gattungstypisch jedoch ist das Thema und damit das gesamte Stück durch den Sarabandenrhythmus geprägt. Der sich nur zwischen c' und c''' bewegende Ambitus sowie das gänzliche Fehlen virtuoser oder doppelgriffiger Passagen zeichnet die Violinstimme als sehr einfach aus. Der Schwerpunkt liegt hier deutlich auf der eingängigen Melodik, die sowohl das Thema als auch den Kontrapunkt prägt.

5.1.5.2 M. Mascitti: „Passagaglia Variata“ aus op. VII

Ostinate Wirkung durch quasiostinaten Aufbau samt präsenten Tetrachordvarianten, einem zweiten Bassmodell und imitatorischen Strukturen

Im letzten der vier Konzerte des Bandes [8] *Sonate a Violino Solo, e Basso e Quattro Concerti a sei Due Violini e Basso del Concertino – ed un Violino, Alto Viola Col Basso di Ripieno. Il Primo Violino ed il Basso del Concertino e Stampato in Questo Libro, Il secondo Violino e Le tre altre Parti di Ripieno sono Stampate in Quattro Libri separati. Da Michele Mascitti Napolitano. Opera Settima. Paris 1727. Boivin*, der 13 Jahre nach op. V erschien, befindet sich diese „Passagaglia Variata“ als letzter, überdimensional umfangreicher Satz. Interessant erscheint, dass sie nicht im Kontext der Solo-Sonaten steht, sondern einen Teil eines Concertos bildet, das außerdem als einziges der vier ausdrücklich auch in Solobesetzung auszuführen sein soll: „Questo Concerto Si potrà Sonare ancora a Violino

Solo col Basso di questo libro.⁵⁰⁵ Diese Ausgabe bietet, wie aus dem Titel ersichtlich, die Stimmen Violino I del Concertino und Basso del Concertino (samt Bezifferung).

Das Stück stellt also das einzige unter den vorliegenden dar, das den Großteil einer Concerto-Komposition bildet und außerdem zwei verschiedene Besetzungsmöglichkeiten aufweist.

Der „Passagaglia Variata“ mit insgesamt 333 Takten geht ein nur 39 Takte zählendes „Vivace“ als Einleitung voraus, dessen beide Teile jedoch jeweils wiederholt werden. Der Ostinato-Variationssatz stellt durch seinen Umfang also den in hohem Maße dominierenden Teil des gesamten Werkes dar.

T. 1–224: Andante (I) in französischer Dreiteiligkeit

T. 1–120, A-Dur: vorherrschend ist eine viertaktig-quasiostinatete Einteilung.

Das Tetrachord tritt gleich zu Beginn des Stückes, im weiteren Verlauf jedoch nur sporadisch in Erscheinung. Das Tetrachord erklingt im ersten Dur-Teil elfmal (T. 1 ff., T. 9 ff., T. 21 ff., T. 25 ff., T. 45 ff., T. 49 ff., T. 61 ff., T. 77 ff., T. 85 ff., T. 89 ff. und T. 105 ff.), dabei zuweilen in halbchromatischer Form (mit *gis* und *g*) und nur einmal in T. 49 ff. in der Violinstimme, wobei es hier nicht bis zum Ton *e* hinabgeführt wird, sondern zum *eis* als Leitton des im Folgetakt erreichten *fis*-Moll; es endet dort also wie üblich halbschlüssig, jedoch nicht auf der Dominante der Ausgangstonart A-Dur, sondern auf der der Zieltonart *fis*-Moll. Ein ähnliches Phänomen zeigt sich T. 21 ff.: Dieser Takt wird nach einem viertaktigen Couplet halbschlüssig in E-Dur beendet (nicht wie sonst üblich auf der dritten Zählzeit des vorhergehenden Taktes, sondern auf der ersten Zählzeit von Takt 21), und genau dort setzt das Tetrachord im Bass und in halbchromatischer Form (*dis* und *d*) ein und endet vier Takte später abermals in E-Dur, der Dominante des folgenden Couplets, in dem das Tetrachord in A-Dur in Oktavsprüngen im Bass erklingt. Unter diesen elf Ostinatoerscheinungen befindet sich auch eine Variante in h-Moll T. 77 ff. Auch hier zeigt sich eine Unregelmäßigkeit, da es im vierten Takt nach einer üblichen Harmonisierung auf der Basis der halbchromatischen Variante nicht in E-Dur, sondern in D-Dur endet, dazu im Sextakkord, auf der zweiten Zählzeit und mitten im Couplet, das sich hier über acht Takte erstreckt. Die harmonische Gestaltung der drei letztgenannten Tetrachord-Erscheinungen stimmt somit nicht mit der Norm überein, die Töne und deren Anordnung jedoch größten-

⁵⁰⁵ Vgl. die o. g. Ausgabe von Boivin (1727), S. 49, vgl. auch den Eintrag in Anh. I, S. 307.

teils sehr wohl; es bleibt also offen zu entscheiden, ob man diese als Tetrachord bezeichnen oder nur unter diesem ähnlichen Bassstrukturen fassen soll.

T. 121–184, a-Moll: auch hier ist ein viertaktig-quasiosstinater Aufbau prägend.

Das Tetrachord erscheint sechsmal, davon mehrmals in der vollchromatischen Variante, einmal in der Violinstimme und gleich im Anschluss einmal in umgekehrter Richtung in der Violinstimme. Die Tetrachordvarianten erklingen T. 125 ff., T. 153 ff., T. 161 ff., T. 165 ff. und in den letzten beiden Couplets des Teiles T. 177 ff. und T. 181 ff. Bei den beiden letzteren handelt es sich außerdem um die einzigen beiden Couplets des Stückes, die alle Parameter betreffend in beiden Instrumenten nahezu identisch gestaltet und somit paarig angeordnet sind. Das Tetrachord erscheint hier eher versteckt, da außer dem ersten Ton *a* alle Töne in Vierteln Zwischenharmonien erhalten und somit in ein übergeordnetes harmonisches Gefüge eingeordnet sind. Im zweiten Couplet wird das *f* ausgespart und durch ein *fis* ersetzt, wodurch eine eher ungewöhnliche halbchromatische Variante entsteht. Im zweiten Couplet erklingt am Ende des dritten Taktes A-Dur statt a-Moll, um fließend zum folgenden zweiten Dur-Teil überzuleiten.

T. 185–224, A-Dur: dieser Teil ist durch noch häufigere Modulationsvorgänge etwas unregelmäßiger als die beiden ersten Abschnitte gestaltet.

In diesem letzten Teil von Andante (I) kommt das Tetrachord nur ein einziges Mal T. 191 ff. leicht abgewandelt in E-Dur in der Violine vor. Außerdem erklingt einmal das Pendant des Tetrachords, das von der I. zur V. Stufe, hier also von A-Dur nach E-Dur aufsteigende Pentachord (T. 197 ff.). In diesem Abschnitt liegt der Schwerpunkt auf modulierenden sowie sequenzierenden Teilen, weshalb an seinem Schluss auch noch kein wirkliches Ende erreicht wird.

T. 225–244: Fortgesetzt wird er durch ein 20-taktiges Allegro im 9/8-Takt: Aufgrund des beschwingten Charakters, der Taktart und der typischen Figuren in Achtelgruppen kann man hier wohl von einer eingeschobenen Miniatur-Gigue sprechen. Sie ist ebenso regelmäßig in Form von zwei achttaktigen und einem dazwischen liegenden viertaktigen Couplet angelegt; das erste führt nach E-Dur, das zweite nach D-Dur und das dritte schließlich wieder zurück nach A-Dur.

Auch hier wird moduliert; das einzige Mal erklingt das Tetrachord im Bass und in D-Dur (T. 237 ff.): die vier Töne erscheinen in Fortspinnungen der diesen Teil prägenden Achtelfiguren verwoben und sind Teil einer schrittweise absteigenden Sequenz, treten jedoch einigermaßen deutlich hervor, wenn auch nie auf betonter Zählzeit; die Dominante wird außerdem bereits vor Schluss des hier vorliegenden achttaktigen Couplets erreicht, wodurch die deutliche Kadenzwirkung etwas verloren geht.

T. 245–308: Es handelt sich hier um einen kurzen Allegro-Teil im 2/4-Takt. Bis T. 267, in dem fis-Moll erreicht wird, finden sich regelmäßige viertaktige Couplets; im darauffolgenden achttaktigen Couplet wird nach D-Dur moduliert und in T. 277 schließlich wieder nach A-Dur zurückgeführt. Es folgt ein zwölftaktiges Couplet (bis T. 289), dessen Einteilung in dreimal vier Takte ebenso sinnvoll erschien, da nach je vier Takten jeweils eine Dominant-Tonika-Spannung erreicht wird (A-Dur in T. 281, E-Dur in T. 285 und wieder A-Dur in T. 289). Das letzte Couplet ausgenommen, besteht hier außerdem noch eine Binneneinteilung in je zweimal zwei Takte (im ersten Couplet werden die ersten beiden Takte identisch wiederholt, ebenso beim zweiten Couplet, dessen Figuren denen des ersten Couplets sehr ähnlich sind; das dritte Couplet hängt im ersten Takt noch motivisch mit dem zweiten zusammen und weist im zweiten und vierten Takt gleich rhythmisierte und sehr ähnliche Figuren auf. Ab da bis zum Schluss des Teiles findet man durchgehend viertaktige Couplets ohne Modulationen.

In diesem Allegro-Teil erklingt das Tetrachord fünfmal (T. 245 ff., T. 249 ff. und T. 257 ff. im Bass, T. 261 ff. in der Violine und ein letztes Mal T. 289 ff. im Bass). Größtenteils in der Ausgangstonart A-Dur gesetzt, erscheint es T. 289 ff. (*a-g-fis-e*) also mit *g* statt *gis* als zweitem Tetrachordton und einmal (T. 257 ff.) in E-Dur (*e-d-cis-h*). Auch hier liegt also ein Ganzton zwischen den ersten beiden Tetrachord-Tönen, wodurch sich eine mixolydische Variante des Tetrachords ergibt.

T. 309–333: Andante (II): dieser Schlussteil der „Passagaglia Variata“ führt wieder zum Ausgangstempo und zu rhythmischen Mustern des Andante (I) zurück, ohne aber dabei eine Passage wörtlich zu wiederholen. Prägend sind dabei Figuren in Achtelpunktierungen, solche also, die einen typisch französisch-tänzerischen Charakter erzeugen. Der Abschnitt ist in regelmäßige viertaktige Couplets unterteilt (+ einem Schlusstakt) und frei von Modulationsvorgängen.

In Andante (II) begegnet das Tetrachord nur einmal in gut hörbarer Form im Bass T. 317 ff. Damit ist das Tetrachord in allen Teilen der „Passagaglia“ präsent.

Der Schluss des Andante-Teiles (I) führt zu keinem wirklichen Abschluss, sondern wird ohne Zäsur in ihm folgenden kurzen Allegro-Abschnitt im 9/8-Takt weitergeführt. Ebenso bilden das zweite Allegro im 2/4-Takt und das Andante (II) eindeutig Abschnitte der „Passagaglia“ und sind nicht etwa als kürzere zusätzliche Sätze im Anschluss an die „Passagaglia“ anzusehen. Wiederkehrende Couplets existieren zwar nicht, jedoch sprechen zum einen das Vorkommen des Tetrachords in allen Teilen sowie ein Tonleiter-Bassmodell, welches in mehreren Teilen auftaucht, zum anderen der fast immer präsente regelmäßig quasiostinate Aufbau und das schon erwähnte, keine echte Schlusswirkung aufweisende Ende des Andante (I) dafür, dass die folgenden Tempoabschnitte in unmittelbarem Zusammenhang mit den beiden sie umgebenden Andante-Abschnitten stehen und ein großes Ganzes bilden.

Das zweite Bassmodell

Neben dem Tetrachord begegnet ein anderes Bassmodell, das zwar keinesfalls dessen Stellenwert erlangt, jedoch ausreichend häufig erklingt, um aufzufallen und nicht als zufällig zu gelten. Es handelt sich dabei um eine Tonleiter in A-Dur, die mit einem Oktavsprung aufwärts beginnt und erstmals ab T. 13 über drei Takte abwärts gerichtet erscheint; der vierte Takt wird hier für eine abschließende A-Dur-Kadenz genutzt. Gleich im Anschluss erklingt eine Variante desselben im Bass, die sich aufgrund von Tonwiederholungen einzelner Töne in Oktaven über vier Takte erstreckt; eine nur im letzten Teil geringfügig abgewandelte Variante dieser letztgenannten findet man sogar in gleicher Harmonisierung in T. 97 ff. im Bass. Das Interessante dieses Modells bildet der Umstand, dass bei der absteigenden Variante naturgemäß das Tetrachord in Form der ersten vier Töne enthalten ist, sodass man sogar von einer Ableitung bzw. einer Weiterführung desselben sprechen kann. Diese ersten beiden durch den Tonleiterbass geprägten Couplets finden sich hier außerdem im Verbund mit einem Tetrachord-Couplet vorher und zweien, die danach erklingen, was den substantiellen Zusammenhang dieser beiden Bassmodelle noch unterstreicht. Einmal sich über ein ganzes, viertaktiges Couplet erstreckend, findet man die Tonleiter mit Überbindungen und Tonrepetitionen in der Violinstimme T. 101 ff. samt dem charakteristischen

Oktavsprung zu Anfang. Auch hier steht sie im Verbund mit einer Tonleiter zuvor und einem Tetrachord danach im Bass. Diminuiert findet man die A-Dur-Tonleiter im ersten Dur-Teil von Andante (I) noch dreimal in der Violinstimme: T. 97 in aufsteigender Richtung auf etwas mehr als einen Takt verteilt und als Teil einer absteigenden Sequenz, T. 105 wieder absteigend auf mehr als zwei Zählzeiten verteilt sowie T. 107 auf einen Takt reduziert und durch zwei Wechselnoten variiert.

Im Moll-Teil des ersten Andantes erscheint diese Tonleiter nur zweimal T. 169 ff., wo sie im ersten Couplet wieder sehr an die ursprüngliche Form erinnert (Beginn mit aufsteigendem Oktavsprung und Verteilung über mehrere Takte). Hier wird das gesamte Couplet benötigt, wobei die letzten beiden Töne *h* und *a* Teil einer den gesamten vierten Takt ausfüllenden Achtelfigur sind. Direkt im Anschluss T. 173 ff. findet man eine Variation dieses Tonleitermodells, die sich über drei Takte erstreckt; der vierte Takt ist im Bass annähernd identisch mit dem des vorherigen Couplets gestaltet, wodurch zusätzlich Zusammenhang zwischen diesen beiden Couplets geschaffen wird. Die Variation besteht vor allem aus Wiederholungen einzelner Töne in Oktavsprüngen und Umspielungen einzelner anderer Töne durch Wechselnoten in Sechzehnteln. Die Violinstimme ist während dieser beiden Couplets in zwei unterschiedlich rhythmisierten Sequenzmelodien gestaltet. Im Abschnitt ab T. 153 fällt die Häufung von Tetrachord-Couplets auf, die bis zum Ende des Mollteiles in T. 184 nur durch die eben genannten Tonleitermodelle unterbrochen bzw. ergänzt werden. Acht aufeinanderfolgende Couplets sind somit hier vor allem durch das Tetrachord geprägt, dessen Erscheinungen nirgends (außer am Ende des Moll-Teiles) gleich gestaltet sind.

Im zweiten Dur-Teil des Andante (I) findet der Tonleiterbass keinen Platz. In diminuierter Form aufsteigend und außerdem in E-Dur erklingt er jedoch in T. 242 im Bass des 9/8-Allegros, allerdings ohne den vorletzten Ton *fis*. In ganz ausgeprägter Weise erscheint dieses Bassmodell im 2/4-Allegro. Die beiden letzten Phrasen bzw. die vier letzten Couplets (T. 293–308) sind, zu je zweien zusammengefasst, im Bass identisch gestaltet: Das erste Couplet bietet der aufsteigenden Tonleiter in A-Dur, das je zweite der absteigenden Platz; auffällig ist hier außerdem, dass die Couplets auch tatsächlich jeweils beide in E-Dur enden, da am Schluss des ersten noch ein Quartsprung abwärts zum *e* und damit zur Dominante angefügt ist und im zweiten eine deutliche Kadenz im vierten Bass-Takt erklingt.

Auch im zweiten Andante erklingt der Tonleiterbass in interessanter Zusammensetzung: Gleich zu Beginn des Abschnittes erscheint er in beiden Instrumenten in kontrapunktischer Art und Weise; aufsteigend beginnt die Tonleiter im Bass, überwiegend eingebettet in die

für die Andante-Teile typischen Figuren in punktierten Achteln und außerdem leicht variiert auf etwas mehr als zwei Takte verteilt. In der Violine erklingt die Tonleiter abwärts gerichtet auf der dritten Zählzeit des ersten Taktes (T. 309) beginnend; wiederum ist der punktierte Rhythmus vorherrschend und die Tonleiter auf kaum mehr als zwei Takte verteilt. Hier jedoch bleibt sie unverändert, abgesehen vom Rhythmus, der von der „Urgestalt“ in Vierteln im T. 13 abweicht. Das Tetrachord tritt innerhalb des gesamten Stückes (T. 25 ff. und T. 105 ff.) nur zweimal in identischer Form in Vierteln und Oktavsprüngen auf. Aufgrund der anders gestalteten Violinstimme jedoch ergibt sich auch hier eine unterschiedliche Harmonisierung.

Imitatorische Ansätze

Das gesamte Stück weist von Anfang an kontrapunktisch-imitatorische Elemente auf, die den Beginn aller Teile prägen; gleich zu Anfang der „Passagaglia“ werden in den ersten beiden Takten des zweiten Couplets im Bass die beiden ersten Takte des ersten Couplets der Violinstimme imitiert; lediglich der Beginn ist hier wie der weitere Verlauf des Stückes auftaktig, d. h. diminuiert in einer Achtelpunktierung gestaltet.

Zu Anfang des Mollteiles in T. 121 beginnen Violine und Bass im Abstand von drei Vierteln auftaktig mit vier schrittweise absteigenden Viertelnoten. T. 129 setzt ein achttaktiges Couplet auftaktig mit durchgehenden Achtelfiguren und zwei Achtel früher in der Violinstimme ein, wobei die ersten acht Noten der Figuren in beiden Stimmen identisch erklingen; in T. 132 wiederholt sich dieses Phänomen eine Quinte höher, hier jedoch sind immerhin noch sechs Töne identisch.

Auch der zweite Dur-Teil des Andante (I) hebt auftaktig und imitatorisch an, wobei sich die tonale Imitation hier auf das Anfangsmotiv in einem gebrochenen A-Dur- in der Violine bzw. D-Dur-Dreiklang im Bass beschränkt. Das in T. 201 einsetzende Modulationscouplet ist ebenfalls durch eine Imitation geprägt, ab der zweiten Hälfte dann besonders im Dialog zwischen Violine und Bass; im Bass wird das dieses Couplet dominierende Motiv Achtel – zwei Sechzehntel aufgegriffen, das im Einsatzabstand von zwei Achteln erklingt.

Der kurze gigueartige Teil weist ebenso m. E. besonders für Stücke französischer Provenienz typische imitatorische Strukturen auf, gleich sichtbar durch den versetzten Einsatz von Violine und Bass und im Folgenden durch Dialoge zwischen den Instrumenten.

Das nächste Allegro im 2/4-Takt ab T. 245 beginnt zunächst volltaktig; seinem Anfangsmotiv, das man schon beinahe als kleines Thema bezeichnen kann, wird zunächst im Bass kontrapunktisch das Tetrachord in Oktavsprüngen und durchgehenden Achteln unterlegt; dieses setzt dann nach zwei Couplets mit Tetrachord bereits imitatorisch im Abstand von fünf Achteln in Violine und Bass ein und wird in den folgenden zwei viertaktigen Couplets in beiden Stimmen weiter gesponnen. Das zweite, den Abschluss der „Passaglia“ bildende Andante kehrt im Charakter und durch Aufgreifen des Achtel-Punktierungs-Rhythmus wieder zur anfänglich weniger imitatorischen Gestaltung des Stückes zurück.

Der erste Andante-Teil erfordert einzelne Male die 3. Lage, die folgenden Abschnitte und auch der zweistimmige Schluss kommen mit der 1. Lage aus, sodass die Violinstimme im Ganzen betrachtet eher als einfach eingestuft werden kann, ein weiteres Indiz dafür, dass M. Mascitti sich sehr stark durch die frühe französische Kompositionsweise leiten ließ. Sehr ausgewogen und abwechslungsreich erscheint einerseits der Wechsel zwischen virtuos-konzertant gestalteten Passagen in Violine und Bass, andererseits – nicht zuletzt durch die verschiedenen Tempoabschnitte bewirkt – die Ausgeglichenheit zwischen den einzelnen Abschnitten. Für die Schlussphrase des Stückes, also die letzten 16 Takte oder vier letzten Couplets, verwendet Mascitti erstmals Doppelgriffe, oft auch in Terzen, was einen gediegenen, voll klingenden Abschluss ermöglicht. Zusätzlich dienen Hemiolen dazu, den Fluss der Musik auf natürliche Weise zum Schluss hin zu beruhigen.

5.1.5.3 G. B. Vitali: „Passagallo“

Ostinate Wirkung durch streng quasiostinaten Aufbau, anklingende Tetrachordvarianten sowie fast ostinaten Einsatz einzelner Bassmodelle

Erich Schenks Einschätzung von Giovanni Battista Vitalis „Passagallo“ aus den *Artificii musicali* als „das großartigste Stück [und einen der] schönsten Repräsentanten dieser Literaturgattung überhaupt, zudem von größtem historischen Interesse, [da er] doch in den Problemkreis der Modulation und der temperierten Stimmung [führe], die nach Festigung des Dur-Moll-Systems im ausgehenden 17. Jahrhundert bekanntlich das Interesse der Theoretiker und Komponisten [gefesselt habe]“⁵⁰⁶, kann man zweifelsohne auch auf den 478

⁵⁰⁶ Erich Schenk: „Beobachtungen über die modenesishe Instrumentalmusikschule des 17. Jahrhunderts, in: *StMw* 26 (1964), S. 41.

Takte zählenden, hier vorliegenden „Passagallo“ anwenden,⁵⁰⁷ dessen Existenz Schenk noch nicht bekannt gewesen sein dürfte.

Der „Passagallo“ weist zwar wie viele andere Beispiele eine Dreiteiligkeit auf, jedoch gestaltet sich diese bedeutend anders. Überhaupt wäre dieses Stück prädestiniert dazu, eine Pluralbezeichnung wie etwa *Passacagli* o. ä. zu tragen, da die drei Abschnitte prinzipiell auch als drei für sich stehende Passacaglien angesehen werden können.

Abschnitt 1: c-Moll, T. 1 bis 177: streng viertaktig und quasiostinat, wobei einige mehr oder weniger variierte Tetrachordvarianten sowie – wesentlich seltener – auch ab dem Grundton zur Dominante aufsteigende Linien (Pentachord), so T. 45 ff. und T. 53 ff. vorkommen.

Die Bassstimme und die Violinstimme zeichnen sich durch einen auffällig häufigen Gebrauch des Sarabandenrhythmus aus, und die Stimmen treten häufig in Dialog miteinander, indem ähnliche Motive imitiert werden bzw. von einem zum anderen Couplet die Stimme wechseln; ebenso wirken sich häufige Sequenzen prägend auf das Stück aus. Klar sichtbar ist auch eine Zunahme der Bewegungsintensität in beiden Stimmen bis die getragene, wieder durch Sarabandenrhythmen gekennzeichnete, hoch interessante Schlusspassage beginnt (T. 156). Die Violine erklingt erstmals in Doppelgriffen, die in T. 165 durch Doppelgriffe im Bass abgelöst werden – was für diese Entstehungszeit und für den hier vorliegenden Werkekorpus als einzigartig gelten darf⁵⁰⁸ –, um dann ab T. 173 bis zum Schluss des ersten Teiles dieses „Passagallos“ gemeinsam mit der Violine doppelgriffig spielend einen äußerst vollen, fast orchestralen Klang zu erzeugen.

Abschnitt 2: T. 178 bis 410, also 232 Takte: Wie der 261 Takte aufweisende „Passagallo“ in den *Artificii* findet hier eine Modulation durch den halben Quintenzirkel statt, ohne dabei auch nur einmal die strenge Viertaktigkeit, also den quasiostinaten Binnenaufbau, zu durchbrechen. Die Modulationsstationen zwischen den Exponenten Es-Dur und E-Dur sind exakt die gleichen wie in den *Artificii*: B-Dur, F-Dur, C-Dur, G-Dur, D-Dur und A-Dur.

⁵⁰⁷ Siehe weiter unten.

⁵⁰⁸ Spätere, Doppelgriffe und auch auffällig häufig gebrochene Akkorde, also arpeggierte Phrasen im Bass aufweisende Stücke stellen etwa jene von E. Mangean (1744), T. 101 ff., bzw. von J. Marchand (7. Suite) (1707) dar. In dessen 6. Suite stehen an mehreren Stellen „Doppelgriffe“ in auffällig weiter Lage, wobei bei einer dieser Passagen (T. 201 ff.) „Pour le Clavecin“ vermerkt ist, woraus hervorgeht, dass diese Partien nicht das Continuo-Streichinstrument zu übernehmen hat.

Wie beim „Passagallo“ aus den *Artificii* hält sich Vitali etwa 30 bis 40 Takte in einer Tonart auf, um im Anschluss dann eine Station im Quintenzirkel fortzuschreiten.

Interessant dabei ist, dass das viertaktige, zu Anfang dreimal vorgestellte Bassmodell⁵⁰⁹

Giovanni Battista Vitali: „Passagallo“, Bassmodell des zweiten Teiles



in gleicher Rhythmisierung in seiner nicht variierten, nicht ornamentierten Gestalt auch dann häufig auftritt, wenn die neue Tonart im Modulationsprozess gefestigt erscheint, genauer gesagt, wenn F-Dur, C-Dur, D-Dur, A-Dur und am Ende E-Dur erreicht werden, wodurch ein ostinater Charakter erzeugt wird. Das Bassmodell wird hier also nicht als durchgehender Ostinato eingesetzt, dominiert aber dennoch in hohem Maße das Stück.

Auch in diesem Teil ist der Sarabandenrhythmus sehr präsent, naturgemäß jedoch häufiger in der Violinstimme anzutreffen; Violine und Bass stehen häufig in Dialog miteinander (auch in Form von Sequenzen).

Abschnitt 3: B-Dur T. 411 bis 478: Das zugrunde liegende Bassmodell bleibt das gleiche wie im zweiten Teil und wird zu Anfang noch einmal unverändert vorgestellt. Auch in diesem Abschnitt wird die strenge Viertaktigkeit nicht unterbrochen, dennoch stellt er ein Kuriosum dar: Über der Violinstimme des Manuskriptes aus der Biblioteca Universitaria Estense in Modena⁵¹⁰ liest man: „il Violino sona in tempo ordinario e il basso in triplo“ und über der Bassstimme dementsprechend: „Il Violone sona in Triplas, e il Violino in tempo ordinario, e poi di mutano“. Das Stimmbuch der Violinstimme ist also von T. 411 bis T. 437 im 4/4-Takt notiert,⁵¹¹ der Bass behält die Vorzeichnung eines 3/4-Taktes, während ab T. 438 bis zum Schluss des Stückes die Violine wieder im 3/4- und der Bass im 4/4-Takt steht. G. B. Vitali wollte mit dieser Art von Notation offenbar für jede der Stimmen eigene, ganz spezielle Betonungen erzielen, die im Zusammenklang eine Art Hemiole über viele Takte, zumindest aber reizvolle Akzentverschiebungen zwischen den beiden Instrumenten erwirken.

⁵⁰⁹ Dieses Bassmodell kommt in gleicher Form und Rhythmisierung auch zu Beginn des „Passagallo“ aus den *Artificii* vor und bildet auch hier die harmonische Grundlage für das gesamte Stück.

⁵¹⁰ *Sonate di Giovanni Battista Vitali a Violino e Basso*. Mus.F.1250.

⁵¹¹ Das bedeutet bei einer Notation im 4/4-Takt eine strenge Dreitaktigkeit.

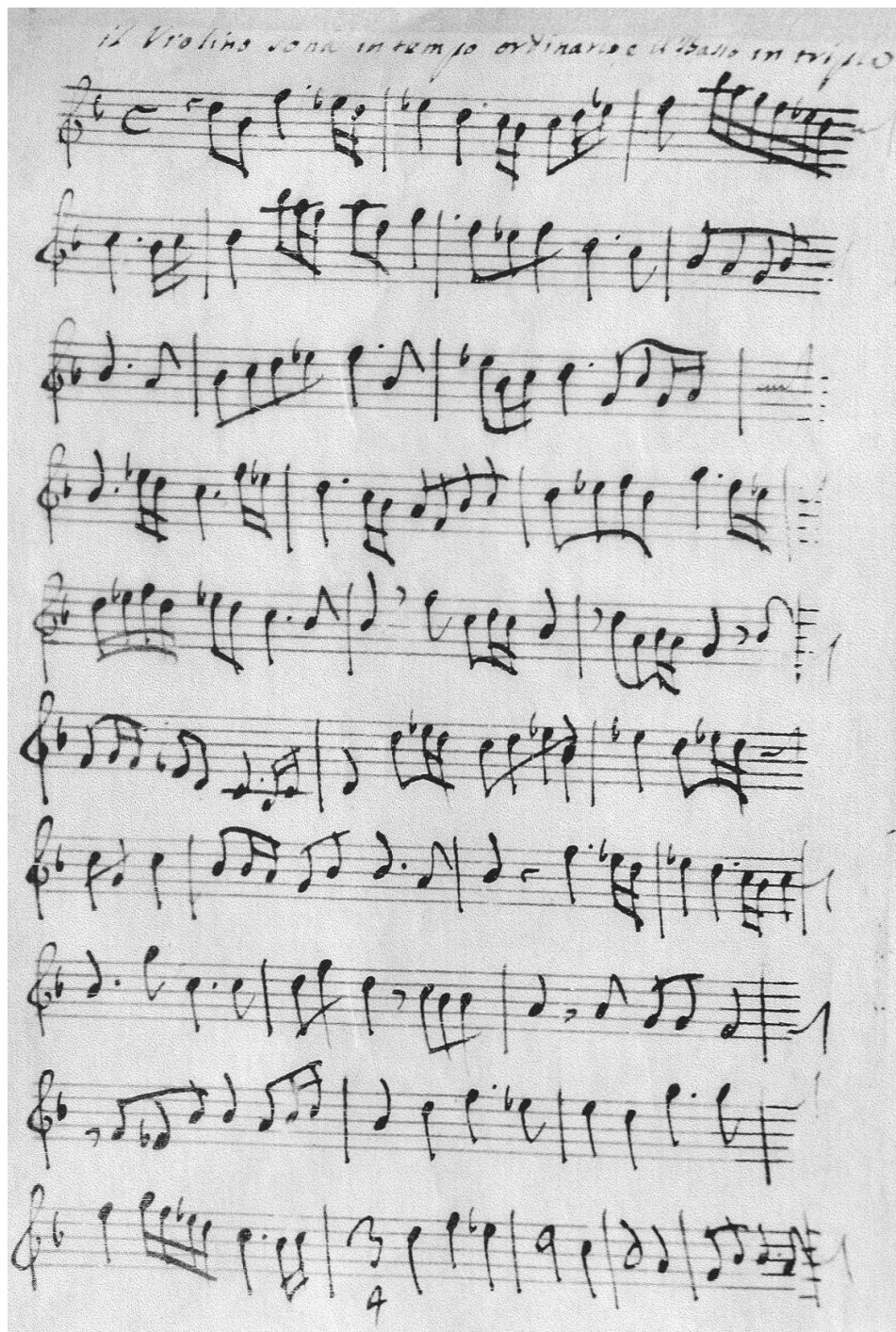
Auch in diesem kürzesten Teil des „Passagallos“ finden zwischen Bass und Violine Imitations- und Sequenzvorgänge wie in den vorherigen Teilen statt. Auffällig ist allerdings, dass das gesamte Stück verglichen mit dem klanglichen Abschluss des ersten c-Moll-Teiles eher unspektakulär, ja fast abrupt endet.

Der Ambitus der Violinstimme reicht von *as* bis *c'''*, ist jedoch überwiegend in der ersten Lage zu bewältigen. Auch die Doppelgriffpassagen sind allesamt in sehr bequemer erster Lage ausführbar, sodass die Anforderungen an den Geiger trotz einiger virtuoser Passagen eher gering bleiben.

Dieser „Passagallo“ im Speziellen und ebenso jener aus den *Artificii* zeichnen Giovanni Battista Vitali als einen äußerst experimentierfreudigen Komponisten aus.⁵¹²

⁵¹² Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 247 weist darauf hin, dass G. B. Vitali hier außerdem mit der zu der Zeit noch üblichen mitteltönigen Stimmung experimentiert haben muss, da die in dem Stück vorkommenden Tonarten Es-Dur (mit *as*) und E-Dur (mit *gis*) im mitteltönigen System nicht nebeneinander stehen können, da die Töne *gis* und *as* nicht die gleiche Tonhöhe aufweisen. Die Experimentierfreudigkeit G. B. Vitalis wirkte sich also auf mehrere musikalische Aspekte aus.

Abb. 18: Giovanni Battista Vitali: „Passagallo“, vorletzte Seite der Violinstimme



5.1.5.4 A. Favre: „Chaconne“

Ostinate Wirkung durch die paarig angeordnete, melodisch-rhythmische Wiederholung von Couplets bzw. Takten

Diese Chaconne Antoine Favres besteht aus einem sehr unvermittelt beginnenden, 27-taktigen Miniaturesätzchen: Der erste Teil umfasst 14 Takte im $\frac{3}{4}$ -Takt, ein weiterer 13 Takte im $\frac{6}{8}$ -Takt („Gracieusement“). Den ersten Teil bildet ein sich identisch wiederholendes viertaktiges, auftaktig gestaltetes Couplet. Die melodisch eingängige Violinstimme weist hier den für Chaconnen charakteristischen Sarabandenrhythmus auf; jedoch befindet sich diese Viertelpunktierungsform sowohl auf der ersten als auch auf der zweiten Zählzeit. Der Bass darunter weist eine halbchromatische und durch zusätzliche Töne umspielte Variante des Tetrachords auf: Alle Tetrachordtöne erscheinen auf der betonten ersten Zählzeit der entsprechenden Takte, jedoch wird zu Beginn des fünften Taktes, den durch die Auftaktigkeit unvollständigen ersten Takt füllend, zur Tonika zurückgeführt, sodass das Tetrachordmodell hier in einer geschlossenen Variante erklingt und so dem nächsten, ebenfalls tonikal endenden Couplet angepasst ist. Dieses zweite, viertaktige Couplet gestaltet sich in der Violinstimme melodisch weniger eingängig, weist im Bass jedoch eine sehr starke, für Ostinatokompositionen ebenfalls sehr typische Kadenzbildung in Form eines von der Quinte *a* abwärts gerichteten Oktavsprungs in Vierteln mit abschließendem Quartsprung zum *d* (Tonika) auf; das nächste Couplet scheint das vorhergehende, beginnend mit einem aufsteigenden Quintsprung im Bass, identisch wiederholen zu wollen, wird nach zwei Takten jedoch nicht zu Ende geführt, sondern in Form des im $\frac{6}{8}$ -Takt folgenden gigueartigen Teiles durch eine Variation der noch fehlenden zwei Takte weitergeführt, die eine gleiche Rhythmisierung aufweisen. In diesem zweiten Abschnitt zeigt sich generell die folgende Anordnung in Taktpaaren: In je zwei bzw. ab dem mit „fort“ bezeichneten Takt um eineinhalb Takte erweitert, sind die Violinstimme und der Bass gleich rhythmisiert, wobei der Bass in den Takten 3 bis 5 (des $\frac{6}{8}$ -Teiles) einen Orgelpunkt aufweist. Die vier Takte ab „fort“ stellen im Ganzen eine kurze, aufsteigende Sequenz in gebrochenen Akkorden und Sechzehntelläufen dar. Die letzten vier Takte, die neuerlich mit „gracieusement“ überschrieben sind, deuten wieder eine viertaktige Anordnung an und beenden das Stückchen mit tänzerischem Charakter in punktierten Achteln. Interessanterweise zeigt das nun folgende Da-Capo eine Wiederholung ab dem der Chaconne vorausgehenden 18-taktigen Sätzchen „Lentement“ an, sodass der „Lentement“- und der Chacannesatz mitei-

inander verwoben erscheinen und durch die gemeinsame Wiederholung auf einen Umfang von 90 Takten kommen.

Bedingt durch den geringen Umfang dieser Chaconne zeigt sich ein französisch-ostinater Aufbau nur andeutungsweise durch das erste viertaktige, sich wiederholende Couplet, durch die variierte Wiederholung des zweiten Viertakters (der sogar einen Taktwechsel miteinschließt) und in weiterer Folge in paariger Anordnung von einzelnen Takten.

Eine Sonderform in so geringem Umfang ist unter den vorliegenden Werken ein absolutes Unikum und verdeutlicht zudem, dass sich ein letzter Satz in Gestalt einer Ostinatoform – und hier sogar der letzte Satz des gesamten Bandes – nicht immer durch eine enorme Länge vom Rest der Sonate absetzen muss, sondern sich in ähnlich bescheidenem Rahmen wie die vorausgehenden Sätze bewegen kann.⁵¹³

⁵¹³ Vgl. in diesem Kontext auch die beiden Stücke J. J. Vilsmayrs („Ciaccona“ als letzter Satz der Suite II und „Passaglia“ als letzter Satz der Suite IV) sowie J. C. Schickhardts „Ciaccona“ (letzter Satz der Sonate II aus op. VIII).

Abb. 19: Antoine Favre: „Chaconne“



5.1.5.5 M. Kelz: „Ciaccona“

Ostinate Wirkung durch rhythmisch-melodisch quasi gleich gestaltete Abschnitte und ähnliche Figurierung

Die vorliegende „Ciaccona“ von Matthias Kelz bildet die Nr. 47 einer aus 50 Tänzen bestehenden Sammlung, die laut Simone Wallon auch „nach ihren Tonarten in ca. zwölfsät-zige Suiten eingeteilt werden können“⁵¹⁴.

⁵¹⁴ Simone Wallon: Art. „Kelz“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 9, Sp. 1642.

Das Stück besteht aus den folgenden beiden Teilen:

Teil 1: T. 1–36: 6/8-Takt; es werden die ersten 18 und auch die restlichen 18 Takte wiederholt (durch Wiederholungszeichen angezeigt).

Teil 2: T. 37–81: 9/12-Takt; der eigentlich einen 9/16-Takt darstellt; auch hier werden die ersten 18 Takte und die restlichen 27 wiederholt.

Zum einen fällt zunächst die bei der Gattung selten vorkommende Zweiteiligkeit auf, zum anderen die bemerkenswerte Taktart des zweiten Teiles, auf die im Kapitel 4.8 „Taktarten, Vortragsbezeichnungen und Tempoangaben“ bereits eingegangen wurde. Gemeint zu sein scheint ein Dreiertakt, sodass je drei Sechzehntel eine Zählzeit umfassen.

Ausgangs- und Endtonart ist F-Dur, die jedoch im Laufe des Stückes häufig verlassen wird.

Die ersten acht Takte, beginnend in F-Dur und am Ende sehr schnell nach B-Dur modulierend, werden zwischen T. 9 und T. 16, nun in B-Dur beginnend und in C-Dur endend, in gleicher Rhythmik, Harmonik und fast gleicher Melodik wiederholt. Es folgen noch zwei Takte bis zum Abschluss des ersten Abschnittes von Teil 1, die beide bereits zuvor verwendete Verknüpfungen rhythmischer Motive aufweisen.

Der zweite Abschnitt (ab T. 19) wiederholt das soeben Beschriebene in den Tonarten C-Dur und F-Dur und stellt somit eine transponierte Wiederholung des ersten Abschnittes dar, die abgesehen von einer Oktavtransposition abwärts in der Violinstimme und einigen für den Gesamteindruck unwesentlichen minimalen rhythmischen Veränderungen sowie oktavversetzten Tönen im Bass identisch verläuft. Der letzte Takt in beiden Stimmen, eine identische Wiederholung des unmittelbar davorstehenden Taktes in Echowirkung darstellend, sowie eine punktierte Viertel samt entsprechender Pause bilden den Abschluss des ersten Teiles.

Der gesamte Teil setzt sich aus den folgenden vier jeweils drei Achtel umfassenden rhythmischen Motiven zusammen (bzw. aus drei, wenn man das erste trotz der anderen Reihenfolge von Achtel und Punktierung als das gleiche ansehen will), wobei die beiden ersten meistens in genau der hier dargestellten Zusammenstellung vorkommen und die letzten deutlich unterrepräsentiert erscheinen, das allerletzte außerdem ausschließlich bei Schlusswendungen zu finden ist (dies gilt entsprechend auch für den zweiten Teil ab T.

37). Das dritte und vierte Motiv stellen außerdem offenbar Ableitungen des ersten/der ersten beiden dar.



Im Bass kommen ausschließlich punktierte Viertel und als Kontrast die Kombination Achtel – Viertel (bzw. umgekehrt) vor.

Zu erwähnen sind außerdem die das Stück ebenso stark prägenden Hemiolen, die stets den Abschluss der sich je zweimal wiederholenden Passagen pro Abschnitt einleiten (T. 6/7, T. 14/15, T. 24/25). Lediglich in den Takten 32 und 33, der entsprechenden vierten Stelle, bleibt sie aus.

Die harmonischen Stationen im ersten Abschnitt sehen folgendermaßen aus: T. 1–3: F; T. 4–7: C; T. 7–9: g; T. 9–12: B; T. 12–15: F; T. 15–18: C, im zweiten Abschnitt entsprechend von C aus beginnend.

Der zweite Teil dieser „Ciaccona“ stellt eine Variation des ersten dar; zwar ändert sich die Taktart sowie unwesentlich die Anordnung und Melodik der rhythmischen Motive, im Grunde handelt es sich jedoch um die gleichen wie vorher. Hier erscheinen die oben gezeigten Motive entsprechend in halbierten Notenwerten, ebenso jene im Bass.

Der erste Abschnitt dieses zweiten Teiles besteht ebenfalls aus einer zweimal rhythmisch, melodisch und vor allem sich harmonisch wiederholenden Passage, die in T. 37 in F-Dur beginnt und nach einem Zwischentakt mit bekanntem rhythmischem Material ab T. 44 von B-Dur aus wiederholt wird. Hier handelt es sich also um sechstaktige und damit um zwei Takte kürzere Kleinabschnitte als im ersten Teil. Der harmonische Verlauf samt Zwischenstationen gestaltet sich hier wie folgt: T. 37–39: F; T. 39–43: a; T. 43/44: g/B; T. 44–46: d; T. 46–50: d. Das harmonische Schema des zweiten Abschnittes des zweiten Teiles sieht genauso aus wie das des ersten, lediglich zunächst auf der Basis von C-Dur, dann von F-Dur ausgehend. Den Abschluss des ersten Abschnittes bilden hier fünf Takte, die wiederum aus 2x2+1 Takt bestehen: von C-Dur aus wird das rhythmisch-melodische Modell in den ersten zwei Takten vorgestellt und in F-Dur ab T. 52 wiederholt; im letzten Takt wird

dann nur noch einmal in Echowirkung identisch in Violine und Bass das unmittelbar zuvor erklangene Motiv repetiert.

Der zweite Abschnitt des zweiten Teiles von M. Kelz' „Ciaccona“ ist entsprechend dem ersten gestaltet und besteht somit aus der sich zweimal wiederholenden Passage des ersten Teiles, zunächst auf der Basis von C-Dur, ab T. 62 wieder in F-Dur, also wie zu Beginn des zweiten Teiles T. 37 ff., in der Violine außerdem eine Oktave tiefer (wie auch schon im ersten Teil der „Ciaccona“). Im Gegensatz zum ersten Teil wird hier auf Hemiolien gänzlich verzichtet. Der Schlussteil T. 68 ff. fällt mit einer Länge von insgesamt 14 Takten etwas umfangreicher aus als am Ende des ersten Teiles. Diese ähneln weitgehend in ihrem Aufbau und annähernd auch im harmonischen Gefüge den Abschlusstakten des ersten Teiles, hier jedoch werden die Figuren weitergesponnen und ab T. 72 in einer fast durchgängig schrittweise absteigenden und in Bass und Violine jeweils identisch rhythmisierten Sequenz ausgebaut, die von d-Moll über C-Dur, B-Dur und g-Moll wieder nach F-Dur zurückführt. Anschließend sind weitere fünf Takte zu hören, die sich durch wiederholte Motive und Figuren auszeichnen: In je zweieinhalb Takten wiederholt Kelz je zwei sehr ähnliche Figuren; die erste besteht aus den beiden ersten o. g. Motiven (die, wie erwähnt, auch als ein einziges Motiv mit umgekehrter Rhythmisierung angesehen werden können) mit nachfolgendem dritten Motiv (bzw. der Variation des ersten) – immer von *a'* aus beginnend und einer Wechselnote abwärts ab *g'*. Die zweieinhalb letzten Takte bestehen jeweils nur aus einer Aneinanderreihung des sogenannten ersten, dritten und vierten rhythmischen Motivs. Auch diese beiden Wiederholungen werden zusätzlich jeweils durch eine Echowirkung unterstrichen.

Trotz der in beiden Teilen sehr ähnlichen rhythmischen und vor allem zu Anfang auch melodisch kaum veränderten Gestaltung sowie auch im groben harmonischen Verlauf vergleichbar (z. B. enden die je ersten Abschnitte und beginnen die je zweiten in C-Dur), birgt diese „Ciaccona“ angesichts ihrer Kürze abwechslungsreiche harmonische Fortschreitungen, die aber der Entstehungszeit entsprechend noch teilweise archaisch wirken (z. B. T. 4 und 5 und entsprechende Takte in anderen Tonarten: C–B; F–Es).

Sehr gut zur Geltung kommt bei dieser „Ciaccona“ der der Gattung eigene tänzerische Charakter, lediglich in einer anderen Taktart als gewöhnlich; auch ist eine gewisse Virtuosität zu beobachten, die insbesondere durch das schnelle Tempo verursacht wird. Da die 3. Lage nur ein einziges Mal im zweiten Teil gefordert ist und Doppelgriffe gänzlich fehlen,

ist die Stimme als einfach einzustufen, obwohl sie, wie auch die Bassstimme, rhythmisch nicht immer gleich zu fassen ist.

Die Wiederholungen von Elementen, hier je Teil und Abschnitt repetierte, jeweils gleichlange, sich aus rhythmischen Motiven bzw. Figuren zusammensetzende Couplets, auch auf der Basis unterschiedlicher Tonarten, sowie die variierte Wiederkehr im zweiten Teil etc. erwirken überwiegend ostinate Wirkung und entsprechen somit in hohem Maße der Gattung Chaconne.

5.1.6 Die Rondeauform als Phänomen ostinater Werke aus Frankreich

Diese die Elemente des Rondeaus mit tänzerisch-ostinaten Merkmalen der Chaconne verbindende Gestaltungsform ist im Kontext dieser Arbeit in ihrer klassischen Gestalt mit ungleich langen, modulierenden Couplets zwischen den Refrains (auch premier couplet oder grand couplet genannt)⁵¹⁵ lediglich bei der Chaconne E.-C. Jacquet de La Guerres gegeben. Die drei anderen Stücke, die eine lediglich rondeauartige Gestaltung aufweisen, sind die „Passacaille“ Le Fevres, die Chaconne aus op. I/5 E. F. dall’Abacos sowie die Chaconne A. Dornels.

Da somit keine repräsentative Anzahl an Werken dieser Formgestalt vorliegt, können keine Auffälligkeiten beispielsweise zur Satzposition o. ä. festgestellt werden. Die Entstehungszeit der vier Werke im 18. Jahrhundert versteht sich im Kontext der bereits angesprochenen Entwicklung der Sonate und Violinmusik in Frankreich von selbst. Da es sich bei den vier Stücken fraglos um seltene und dazu äußerst interessante Exemplare ihrer Gattung handelt, seien zwei Beispiele davon in ausführlicheren Analysen vorgestellt.

5.1.6.1 „Passacaille de Mr. Le Fevre“

Ostinate Wirkung durch regelmäßig unverändert wiederkehrende Couplets

Diese nur 48 Takte zählende, in a-Moll stehende „Passacaille“ des Komponisten Le Fevre stellt ein äußerst kurzes Beispiel der Gattung dar. Sie gliedert sich in sieben viertaktige und zwei achttaktige Couplets, die jeweils wiederholt werden (durch Wiederholungszeichen

⁵¹⁵ Bates: *The passacaglia and ciaccona*, S. 17.

angezeigt). Diesen folgt zum Abschluss eine identische Wiederholung des ersten viertaktigen Couplets, zugleich des Refrains. Hier wird die für die französische Ostinatoform typische Wiederholung der Couplets durch Wiederholungszeichen angezeigt – in dieser Konsequenz einzigartig bei den hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien aus dieser Region. Diese und die kurze Chaconne A. Pointels stellen demnach außerdem die beiden einzigen Stücke dar, in denen bei den Coupletwiederholungen auf jegliche Variationen verzichtet wird.

Couplet 1 kehrt nach je zwei weiteren Couplets wieder, auch nach den zwei achttaktigen. Es weist die nicht ganz simple harmonische Abfolge t sP–dP d–sP s–D t auf. Gleich beim zweiten Couplet wird nach C-Dur moduliert. In der neuen Tonart beginnt dann das dritte Couplet, das nach a-Moll zurückkehrt, eine Tonart, die nun bis zum Ende des Stückes beibehalten wird.

Auch dieses in C-Dur beginnende und in a-Moll endende dritte Couplet kehrt als sechstes Couplet in identischer Wiederholung wieder. Somit ergibt sich der folgende Verlauf der „Passacaille“:

A – B – C

A – D – C⁵¹⁶

A – E – F – A

Es handelt sich damit um eine Art Miniatur-Rondeau, dessen Refrain jedoch immer erst nach je zwei, zu zwei Dritteln nicht modulierenden Couplets wiederkehrt, was dem sonstigen Aufbau des französischen Rondeaux eher nicht entspricht.⁵¹⁷

Diese mit „Grave“ überschriebene und somit in sehr ruhigem Tempo vorzutragende „Passacaille“ weist außer einer Sarabandenpunktierung in der Violinstimme zum Abschluss des ersten achttaktigen Couplets keine gattungstypischen rhythmischen Muster auf. Entsprechend ihrer Bestimmung als Flöten- oder Geigenstück besitzt die Oberstimme nur den eher kleinen Ambitus von *gis'* bis *c'''* (das allerdings immer in der dritten Lage gegriffen werden muss. Dennoch handelt es sich um eine Stimme simpelster Art, die – die französische Provenienz verratend – jedoch reichlich mit Verzierungszeichen versehen ist. Die

⁵¹⁶ Da Couplet D nicht nach C-Dur moduliert wie Couplet B, muss man lediglich den harmonischen Verlauf von Couplet 6 (C) auf a-Moll statt C-Dur beziehen, was beim Hörer selbstverständlich keinen Unterschied macht.

zu verzierenden Stellen sind durch „/“ über der jeweiligen Note unspezifisch gekennzeichnet, sodass dem Spieler überlassen bleibt, welche Art von Triller bzw. welche „wesentlichen Manieren“ er für angebracht hält.

5.1.6.2 E.-C. Jacquet de La Guerre: „Chaconne“

Ostinate Wirkung durch die Wiederkehr des „1er Couplet“ (Refrain)

Die 123 Takte lange, in D-Dur stehende „Chaconne“, die den letzten Satz aus der ersten Suite der *Pièces de Clavecin qui peuvent se jouer sur le Viollon* Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerres aus dem Jahr 1707 bildet, weist eine strenge Rondeauform auf.

Das auftaktig beginnende, 14 Takte zählende „1er Couplet“ (Refrain) bildet in unveränderter Form Anfang und Schluss des Stückes und erscheint noch drei weitere Male nach den als Couplet 2 bis 5 bezeichneten Teilen, die zwischen 11 und 14 Takte zählen, außer dem Couplet 2 alle volltaktig beginnen und auf der ersten und zweiten Zählzeit jener Takte enden, in denen sich jeweils wieder der Refrain anschließt.

Der Refrain zeigt einen wenig komplexen harmonischen Verlauf, der bis auf eine Zwischendominante zur Subdominante in T. 5 nur Grundfunktionen und deren Parallelen aufweist sowie tonikal beginnt und endet. Er fängt (in strenger Imitation) mit der Bassstimme an, wohingegen alle anderen stets in der Oberstimme bzw. Violinstimme beginnen und überwiegend in tonaler Imitation einsetzen.

Charakteristisch für den Refrain erweisen sich streckenweise zum einen für französische Chaconnen und Passacaglien typische durchgehende, tänzerische Achtelpunktierungsformen; zum anderen ein durch einen zweitaktigen Einschub einer in Achtelpunktierungsfiguren abwärts führenden D-Dur-Tonleiter zweimal sich (leicht variiert) wiederholender, die Abschlusskadenz bildender hemiolischer Takt. Die mit der gleich zweimal repetierten Akzentverschiebung einhergehende Verlangsamung⁵¹⁸ der vorangegangenen Bewegung sorgt für eine Abschlusswirkung, für Beruhigung und Verbreiterung. Wie bei M. Kelz ist also auch hier die Hemiole fest in der Struktur des Werkes verankert.

⁵¹⁷ Vgl. dazu etwa die „Chaconne“ E.-C. Jacquet de La Guerres.

⁵¹⁸ Diese ist in einem großen Dreiertakt notiert, ohne die Taktvorzeichnung zu ändern.

Die Couplets 2 und 3 greifen auf unterschiedliche Weise den punktierten Rhythmus des Refrains auf und zeichnen sich – wie auch die anderen beiden – durch Modulationsvorgänge nach a-Moll bzw. A-Dur aus, woran sich stets organisch der Refrain in D-Dur anschließen kann. Deutlich sichtbar ist eine Zunahme der Bewegungsintensität bei den modulierenden Couplets: Couplet 4 weist sich in Taktart und Figurgestaltung als eine Miniatur-Gigue im 9/8-Takt⁵¹⁹ in fast durchgehenden Achtelfiguren aus, die nun auch Eingang in den folgenden und somit hier rhythmisch-melodisch variierten Refrainabschnitt⁵²⁰ finden; die Achtelfiguren erscheinen bei unveränderter Harmonik ab dem vierten Takt und weichen lediglich in den vier letzten Takten, bevor das quasi durchgängig in Sechzehntel-Läufen gestaltete 5. Couplet einsetzt.

Die Beobachtungen W. H. Bates an Cembalowerken, insbesondere an den *Pièces de clavecin* F. Couperins, die besagen, dass die zwischen 8 und 16 Takte zählenden, meist dominantisch oder mediantisch schließenden Couplets im Gegensatz zum homophonen Refrain imitatorisch angelegt sind,⁵²¹ trifft auf die hier vorliegende „Chaconne“ E.-C. Jacquet de La Guerres insofern nur zur Hälfte zu, als der Refrain ebenso bei allen seinen Erscheinungen imitatorisch beginnt und mit seinen 14 Takten darüber hinaus umfangreicher als die üblicherweise aus acht Takten bestehenden ausfällt.

Zur Erläuterung des Titels äußert Catherine Cessac im Vorwort der Faksimileausgabe⁵²², dass eben die Erklärung „[...] qui peuvent se jouer sur [le]/un Violon“ der „innovativste Aspekt“⁵²³ an diesen Stücken sei, der sich bei der ersten Sammlung der Komponistin, dem *Premier Livre* der *Pièces de Clavecin* von 1687, zwar noch nicht im Titel, jedoch in einer Besprechung im *Mercure galant* abgezeichnet habe. Dort wurde darauf hingewiesen, dass die meisten der Stücke auch auf der Diskantvioline oder einer Gambe mit Bass ausgeführt werden können und somit das „erste bekannte Beispiel der ‚Cembalomusik mit Begleitung‘“⁵²⁴ darstelle. Jedoch gab E.-C. Jacquet de La Guerre keinerlei Hinweise, wie eine solche Begleitstimme (Violinstimme) auszusehen habe. Geht man jedoch prinzipiell von

⁵¹⁹ Das Faksimile der einzigen existenten Ausgabe aus der BN Paris (Vm7 1860) zeichnet für dieses Couplet 6/8 vor.

⁵²⁰ Der Refrain besteht hier aus Notationsgründen das einzige Mal aus 16 statt 14 Takten, da die zwei Hemiolentakte jeweils in zwei voneinander getrennten Takten notiert werden müssen. Auch sind die Achtelfiguren hier nicht im 6/8-, sondern im vorgeschriebenen 3er-Takt notiert, werden also quasi als Triole verstanden.

⁵²¹ Bates: *The passacaglia and ciaccona*, S. 18.

⁵²² Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon, 1707*. Présentation par Catherine Cessac et Jean Saint-Arroman 2001 (Facsimilé Jean-Marc Fuzeau: La musique française classique de 1650 à 1800, 137).

⁵²³ Ebd., S. VII.

⁵²⁴ Ebda.

der allgemein üblichen, einfachen Verdopplung der Oberstimme durch die Geige aus, so könnte die Stimme wie unten abgebildet aussehen.

Notiert sind hier bis auf das erste Erscheinen des „1er Couplet“ und seine einzige Variation vor Couplet 5 lediglich die Couplets zwischen den Refrains; die Übergänge, an denen jeweils der Refrain wieder eingeschoben erklingen würde, sind durch gestrichelte Taktstriche markiert. Die in der Cembalostimme eingetragenen, häufig vorkommenden Verzierungen, Vorschläge etc. sind hier ausgespart, da die gleichzeitige Ausführung derselben Verzierung von beiden Instrumenten wohl nicht gemeint sein kann. Zur Aufführung wäre etwa eine Aufteilung auf beide Instrumente vorstellbar.

Die Einfachheit der Stimmengestaltung ist besonders augenfällig, da kaum der in der ersten Lage erreichbare Ambitus ausgereizt wird: *cis'* bis *a''*. Aufgrund dieser tiefen Lage und dem damit einhergehenden überwiegend dunklen Klang kann die Violine kaum hervortreten oder gar das Cembalo überdecken, wodurch sie eindeutig nur Begleitstimme bleibt.

Der Gattung entsprechend weist das Stück dank zahlreicher Punktierungsformen einen durchweg tänzerischen Charakter auf und wirkt trotz des sehr dominanten Refrains kurzweilig und abwechslungsreich. Als ein typisch französisches Beispiel der Gattung weisen diese „Chaconne“ außerdem die reichhaltig und sehr präzise bezeichnet eingesetzten Verzierungen aus.

Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: „Chaconne“, eine mögliche Violinstimme

The musical score is written for a single violin part. It begins in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots on the 15th staff.

6. Übergeordnete Formmerkmale und Aspekte der Binnengliederung

Zu den übergeordneten Formmerkmalen zählen all jene Mittel, die den ostinaten Werken Struktur verleihen, und zwar unabhängig davon, welche großformale Anlage im oben beschriebenen Sinn oder welche Binnengliederung sie aufweisen. Das auffälligste und am häufigsten zu beobachtende übergeordnete Strukturmerkmal unter ihnen stellt die französische Dreiteiligkeit dar. Zu welchem Zweck diese von Komponisten eingesetzt wurde, wird in den folgenden Kapiteln erörtert. Im Anschluss daran werden andere strukturbildende Merkmale beleuchtet.

6.1 Die französische Dreiteiligkeit

Französische Dreiteiligkeit bedeutet, dass eine Chaconne bzw. Passacaglia drei längere Abschnitte aufweist, und zwar in der Form, dass der mittlere Teil in der gleichnamigen Molltonart (Variante) bzw. Durtonart steht, wenn die Ausgangstonart des Stückes Moll ist, wie es beispielsweise bei den Chacotten von J. S. Bach, L. Francœur und bei jenen aus der ersten und zweiten Suite L. Heudellines der Fall ist.

Die französische Dreiteiligkeit, die auf die Opern- und Ballettchaconne J.-B. Lullys⁵²⁵ zurückgeht und eine enorme Erweiterung hinsichtlich des Abwechslungsreichtums der Gestaltung ostinater Werke bewirkt – diese Teile sind prädestiniert dafür, die Stücke durch charakterlich gegensätzliches sowie neues „thematisches“ Material und/oder das Aufsuchen anderer tonaler Bereiche zu bereichern –, ist den übergeordneten Formungsprinzipien zuzuordnen und tritt in 19 Werken zutage.⁵²⁶

Wie zu erwarten, stammt der überwiegende Teil der Sätze in französischer Dreiteiligkeit tatsächlich aus der Feder französischer Komponisten: 13 der insgesamt 19 in der Tabelle. Daraus ergibt sich außerdem, dass 13 der 21 dieser Studie zugrundeliegenden aus Frank-

⁵²⁵ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 458.

⁵²⁶ Vgl. die Tabelle in Anh. VII, S. 350.

reich stammenden Chaconnen eine französische Dreiteiligkeit aufweisen – eine signifikant große Anzahl.

J. S. Bach vereinte bekanntermaßen sowohl französische als auch italienische Merkmale in seinem kompositorischen Schaffen, hier bediente er sich dieses französischen Formungsprinzips – als einziger Komponist aus dem deutschsprachigen Raum.

M. Mascitti lebte lange Zeit in Paris, was sich ganz offenbar auch in seinem Kompositionsstil niederschlug, hier formal betrachtet.⁵²⁷

Inwieweit C. A. Lonati mit französischen Traditionen in Berührung kam, ist nicht klar eruierbar, da über sein Leben und Wirken fast keine Informationen überliefert sind. Die Affinität E. F. dall’Abacos zu französisch geprägten Kompositionsströmungen lässt sich hingegen anhand prägender biographischer Gegebenheiten erklären.⁵²⁸

In diesem Zusammenhang von Interesse sind der als Chaconne bezeichnete Allegrosatz aus op. I/5, der eine variierte Ausprägung der in Frankreich eingeführten Rondeauform aufweist sowie die Chaconne aus op. I/12, die überwiegend französisch ostinat geprägt ist. Der Umstand, dass E. F. dall’Abaco dieses Opus in der Form bereits vor dem Frankreich-Aufenthalt geschaffen hatte, spricht für den frühen Einfluss, dem er in Modena durch die Estes unterworfen war, die den französischen Traditionen sehr offen gegenüber gestanden hatten. Möglicherweise erklärt sich aber aus der Entstehung seines op. I vor 1709 die nicht sehr ausgeprägt in Erscheinung tretende Formung hinsichtlich des französischen Ostinatos. Dieser erscheint hier nicht in aller Deutlichkeit, da die je einmal sich wiederholenden Couplets sehr starken Variationen unterworfen sind und dazwischen modulierende bzw. ausweichende Couplets und Abschnitte ohne Wiederholung treten. Hinsichtlich einer Veränderung der Kompositionsweise bei seinem op. IV kann hier keine klare Aussage gemacht werden, da lediglich eine einzige Passacaglia vorliegt, an der sich jedoch kaum noch

⁵²⁷ Andere Merkmale wie ein betont tänzerischer Charakter und eine vergleichsweise einfache Gestaltung der Violinstimme finden in der ausführlichen Analyse im Kapitel 5.1.5.2, S. 151 ff. Erwähnung.

⁵²⁸ Bereits 1696 kam der 1675 geborene Komponist in Modena – bedingt durch den der französischen Kultur ausgesprochen zugetanen Francesco II. d’Este – mit französischer Kultur und Musik in Berührung. Ab 1704 war E. F. dall’Abaco am Hofe Kurfürst Maximilian Emmanuels in München angestellt, wo 1705 seine Violinsonaten op. I und 1715/16 sein op. IV entstanden. Die zwischen 1709 und 1711 mit dem Hof Maximilian Emmanuels im Exil in Frankreich verbrachte Zeit wirkte sich offenbar besonders auf Dall’Abacos kompositorisches Schaffen aus. In seinem op. I kommen lediglich die Tanztypen Gigue und Chaconne vor, in seinem op. IV bereits 15 verschiedene Tanzbezeichnungen, die sicherlich aufgrund des Einflusses der französischen Tanzkultur Eingang in das Werk fanden.⁵²⁸ Auch seine *Concerti* op. V sind mit französischen Tanztypen durchwirkt. Zu den hier gemachten Angaben vgl. auch die Erläuterungen in den im „Werkecatalog“ genannten Faksimileausgaben von Dall’Abacos op. I und IV.

gattungstypische Merkmale festmachen lassen, außer etwa dem immer wieder durchschimmernden Tetrachordmodell sowie der Takt- und Tonart.

Allen drei von Dall'Abaco vorliegenden Beispielen kann man jedenfalls einen französisch-tänzerischen Charakter attestieren, der mit zahlreichen Punktierungsfiguren und -formen einhergeht.

Zu bemerken ist ferner, dass die französische Dreiteiligkeit fast ausschließlich bei Chacconnen vorkommt (die einzige und außerdem nicht-französische Ausnahme bildet hier die „Passagaglia Variata“ M. Mascittis). Dies ist darauf zurückzuführen, dass diese Art der Dreiteiligkeit gerade überwiegend bei französischen Komponisten zu finden ist, welche die Chaconne deutlich der Passacaglia vorzogen.⁵²⁹ Mit 21 Chacconnen und nur zwei Passacaglien wird dieses Phänomen auch bei den hier vorliegenden Werken evident.

Mit der Provenienz der die Dreiteiligkeit aufweisenden Stücke wiederum geht die Tatsache einher, dass sämtliche Beispiele aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen, aus einer Zeit also, in der die Solo-Violinmusik in Frankreich rasanten Entwicklungen unterworfen war.

Da eine Dreiteiligkeit in der Regel einen größeren Umfang einer Komposition voraussetzt, rückt im Kontext dieses Kapitels auch die Position der Sätze wieder besonders in den Blickpunkt des Interesses: Außer der Chaconne E. F. dall'Abacos (erster Satz), L. Heudellines (erste Suite, drittletzter Satz), L. N. Clérambaults (Einzelstück), C. A. Lonatis (erster Satz einer Sonderform) sowie M. Mascittis (erster Abschnitt des letzten Satzes einer Sonderform) bilden die Sätze in französischer Dreiteiligkeit allesamt den Abschluss der jeweiligen Sonate/Suite bzw. der gesamten Sammlung, wodurch (in der Regel) eben auch deren Länge bestimmt wird. Ausnahmen hierzu bilden lediglich die Chacconnen aus der ersten und zweiten Suite Heudellines, die mit 118 bzw. 110 Takten nicht so umfangreich ausfallen. Einschränkend ist hier jedoch zu bemerken, dass die Chaconne aus Heudellines dritter Suite ohne Dreiteiligkeit mit 78 Takten noch kürzer ausfällt, sodass davon ausgegangen werden kann, dass der Komponist insgesamt kürzere Formen bevorzugte. Die Ausnahmen hinsichtlich der Position der Sätze, außer der genannten Chaconne Heudellines, stammen von nicht-französischen Komponisten, wobei der überwiegende Teil – eine Ausnahme

⁵²⁹ Vgl. das Kapitel 2.3, S. 36 ff.

Unter den hier zusammengestellten Werken finden sich lediglich zwei Passacaglien französischer Komponisten, jene von Le Fevre und die „Passacaille“ von J. F. Rebel.

bildet hier die Chaconne Dall’Abacos – auch an nicht prominenter Stelle stehend Teil einer Sonderform bzw. ein per se schon hervorgehobenes einzelnes Stück darstellt.⁵³⁰

Die Chaconne Dall’Abacos bildet somit das einzige Stück, das nicht im Rahmen einer Sonderform steht sowie keine exponierte Position aufweist. Aufgrund dessen kann keine Aussage darüber getroffen werden, ob Sätze in französischer Dreiteiligkeit, die nicht an exponierter Stelle stehen, auch immer einen großen Umfang haben, wie es bei der Chaconne aus op. I/12 Dall’Abacos mit 180 Takten der Fall ist.

6.1.1 Sonderformen der französischen Dreiteiligkeit

Als Sonderform im Rahmen der französischen Dreiteiligkeit ist die „Ciaccona“ Nr. 6 aus dem Manuskript Add. 31500 anzusehen: Diese geht nach dem ersten streng ostinaten D-Dur-Teil nahtlos zum d-Moll-Teil über, der ein anderes streng ostinat behandeltes Bassmodell aufweist – soweit also in allem der französischen Dreiteiligkeit entsprechend. Das Bassmodell des d-Moll-Teiles erklingt jedoch nach einer Modulation nun in gleich strenger Weise bis zur Wiederkehr des D-Dur-Teiles in A-Dur. Hier wird also durch einen weiteren Tonartwechsel Variation und somit Abwechslung gestiftet und damit eine bei den vorliegenden Chaconnen und Passacaglien singuläre – möglicherweise auch gar nicht als solche intendierte – Variante der französischen Dreiteiligkeit geschaffen.⁵³¹

Ein weiteres Beispiel mit einem anders als gewöhnlich gestalteten Mittelteil bietet die Chaconne aus der ersten Suite von L. Heudelline, die zwischen anderen Sätzen mitten in der Suite platziert ist. Sie beginnt in d-Moll und geht nach einem längeren Abschnitt nach D-Dur über. Nach 22 Takten jedoch beginnt bereits eine Modulation nach a-Moll. Da dieser a-Moll-Abschnitt zu Beginn des Anfangscouplet des ersten d-Moll-Teiles – nun eben in a-Moll – wieder aufnimmt und eine weitere Wiederaufnahme beim modulationslosen, abrupten Zurückkehren nach d-Moll erfolgt, und beide Mollteile den gleichen Ostinato aufweisen, wird deutlich, dass der Teil in der Variante hier besonders kurz ausfällt. Der a-Moll-Teil ist aufgrund der ähnlichen Gestaltung offensichtlich zum zweiten großen Mollteil zu rechnen. Hier wird auch die Gegensätzlichkeit zwischen den Mollteilen und dem

⁵³⁰ Weitere Ausführungen zur Beziehung zwischen der Stellung der Sätze und der französischen Dreiteiligkeit bzw. regelmäßigem Aufbau finden sich in den Kapiteln 6.1.3.1+2, S. 190 ff. und 6.1.3.2.1–3, S. 192 ff.

⁵³¹ Siehe dazu auch das Kapitel 7.3.3.3, S. 267 ff.

Dur-Abschnitt sehr evident: Die Außenteile sind dreitaktig ostinat gestaltet, während der kurze Dur-Teil moduliert und keine Regelmäßigkeiten aufweist.

Die „Ciaconna“ J. Lemaïres entspricht nicht ganz der Norm der französischen Dreiteiligkeit. In der Regel hat man es mit mehr oder weniger im Umfang ausgeglichenen Teilen zu tun, d. h. mit drei größeren Abschnitten. Hier jedoch stehen ein Dur-Teil mit 80 Takten und ein Moll-Teil mit 56 Takten einem äußerst kurzen zweiten Dur-Teil gegenüber: Er weist nur 15 Takte auf, denen dann nur noch das achttaktige Da-Capo des „Themencouplets“ folgt. Es liegt also eine Dreiteiligkeit vor, lediglich die oft anzutreffende Ausgewogenheit zwischen den Teilen ist bei dieser „Ciaconna“ nicht gegeben. Auch hier ist der Mollteil der einzige Abschnitt, in dem kleinere Unregelmäßigkeiten bezüglich des französischen Ostinatos vorkommen, indem zwei Couplets im Dienste von Modulationen nicht wiederholt werden.

Eine völlige Ausgeglichenheit hinsichtlich des Umfangs der Teile ist bei den hier zusammengetragenen Werken jedoch generell nur selten anzutreffen, so etwa bei L. N. Clérambault (72 / 79 / 71) und auch bei J. Aubert (84 / 65 / 76). Bei J. S. Bach (132 / 76 / 48)⁵³² und G. Boni (153 / 35 / 64) fallen beispielsweise die ersten Teile besonders umfangreich aus, wohingegen bei der in e-Moll stehenden „Ciaccona“ L. Francœurs nach dem ersten Teil mit 85 Takten ein Dur-Teil von fast doppelter Länge (164 Takte) folgt; beschlossen wird das Stück durch einen 35-taktigen zweiten Mollteil, in dem sogar noch ein Taktwechsel (3/2) für die die „Ciaccona“ beschließenden drei Takte eingeschlossen ist, die sie im „Adagio“ und in langen Notenwerten ruhig ausklingen lassen.⁵³³ Hier liegt also ähnlich J. Lemaïres „Ciaconna“ ein auffälliges Ungleichgewicht zwischen den Teilen vor. Betrachtet man allerdings die Gestaltungsweise der Abschnitte, so wird klar, dass Francœur gerade durch diesen langen Dur-Teil Abwechslung schaffen möchte. Der erste Teil ist streng französisch ostinat mit Doppelcouplets über wechselnden Bassmodellen gestaltet, während der Dur-Teil viel stärker durch nicht repetierte Couplets und Modulationsvorgänge gekennzeichnet ist. Die Unregelmäßigkeiten bleiben hier allerdings auch in dem kurzen zweiten Moll-Teil bestehen.

⁵³² Thoene: *Johann Sebastian Bach CIACCONA* [2003], S. 95 weist darauf hin, dass die Regelmäßigkeit bei Bach jedoch in der Taktdifferenz zwischen den Formteilen zu suchen ist: Zwischen Teil I und II ergibt diese 56 und zwischen Teil II und III 28 Takte und somit die aus der Kunst bekannte Proportion 2:1.

⁵³³ Vgl. dazu das Kapitel 6.2.3, S. 208 ff. sowie das Notenbeispiel S. 212.

Die „Sonate en Chaconne“, die den Abschluss der zweiten Suite von L. Heudelline bildet, weist ein anderes Phänomen auf: Hier ist die Anlage in französischer Dreiteiligkeit gegeben, da größere Abschnitte in a-Moll, A-Dur und wieder in a-Moll aufeinanderfolgen. Dass alle drei Teile auf dem gleichen, streng durchgeführten Ostinato beruhen und darüber hinaus der zweite Mollteil bis auf das Fehlen der letzten beiden Couplets identisch als dritter Teil wiederholt wird, ist einzigartig unter den vorliegenden Stücken. Außerdem endet die „Sonate en Chaconne“ nicht an dieser Stelle, sondern der einleitende Teil in A-Dur, der vor dem Beginn der eigentlichen Chaconne die Position eines ersten Satzes der „Sonate“ einnimmt, wird als Da Capo wiederholt. Hier könnte man – die ganze Sonate einbeziehend – somit sogar von einer ineinander verschachtelten, doppelten französischen Dreiteiligkeit sprechen, deren Aufbau schematisch wie folgt darstellbar wäre:

A 1. Dur-Teil (1. Satz vor der Chaconne); B 1. Moll-Teil; C 2. Dur-Teil; B' 2., verkürzter Moll-Teil; A Da Capo des 1. Dur-Teiles

6.1.2 Beobachtungen zur Gestaltung der Mittelteile der Werke in französischer Dreiteiligkeit

Einleuchtend und auch bei allen hier vorliegenden Werken nachweisbar ist eine charakterlich gegensätzliche Gestaltung der mittleren Teile, also vergleichsweise sanglich-melodischere Mollteile oder heitere Dur-Teile stehen nebeneinander. J. Marchand etwa zeigt dies ganz unmissverständlich durch eine explizit genannte Tempoänderung „plus lent“ beim Mollteil der Chaconne aus der sechsten Suite an. Die These einer strukturellen Unterscheidung der Mollteile im Vergleich zu den sie umgebenden Teilen – im Falle der hier fast ausschließlich streng aufgebauten Werke wären somit eher freier gestaltete Mollabschnitte vorstellbar gewesen – hat sich nur tendenziell etwa bei L.-G. Guillemain, in L. Heudellines erster Suite und in J.-M. Leclairs op. V bestätigt, ein diesbezüglich durchgängiges Prinzip ist aber auch dort nirgends festzustellen.

Auch die folgenden Stücke weisen immerhin einige, nur auf den Mittelteil zutreffende Merkmale auf. In J. Lemaïres „Ciaconna“ sind einzelne Couplets des Mollteiles viel stärker variiert, ja teilweise kaum noch als Variationen zu erkennen und auch insgesamt sind in diesem Abschnitt kleinere Unregelmäßigkeiten zu entdecken (ein modulierendes Cou-

plet bleibt ohne Wiederholung). Bei der Chaconne aus J. Marchands siebenter Suite weist der Mollteil erstaunlicherweise wesentlich virtuosere Passagen in Violin- und Bassstimme auf, die sogar Doppelgriffe im Bass mit einschließen. Eine bedeutend bewegter gestaltete Bassstimme findet sich auch im Mollteil der Aubert'schen Chaconne. Die bei den beiden letzteren beschriebenen Merkmale belegen eine bei Moll- und Durteilen (leicht) differierende Kompositionsweise. Beispiele mit ohnehin freierem Aufbau wie aus J.-M. Leclairs op. IX und von L. Francœur erweisen sich zu Vergleichszwecken naturgemäß wenig aufschlussreich, etwas mehr jedoch die freier gestaltete Chaconne C.-F.-G. La Fertés.⁵³⁴

Bei einigen der streng strukturierten Chaconnen wie jenen von L. N. Clérambault, F. Duval, J. Mangan und der aus L. Heudellines zweiter Suite sind jedoch sogar bei den Übergängen von einem zum nächsten Großabschnitt kaum charakterliche oder andere Unterschiede festzustellen.

6.1.2.1 Kontrastierung durch Gegenüberstellung charakterlich/dynamisch unterschiedlich gestalteter Teile

Andere Beispiele weisen dagegen gerade an den Nahtstellen, also vor/zu Beginn oder auch am Ende der Mittelteile interessante Phänomene auf. Allen gemeinsam scheint dabei zu sein, einen möglichst großen Kontrast zu erzielen, der mit Hilfe verschiedenster Mittel geschaffen wird.

J. Aubert beginnt den wesentlich getrageneren Mollteil seiner „Ciaccona“ im Piano, wobei das erste Doppelcouplet auch eine den Fluss der Melodie hemmende Hemiole aufweist; beide Elemente bewirken einen konträren Charakter zu den im Forte stehenden, eher virtuoseren Passagen in Sechzehnteln davor und danach.

⁵³⁴ Siehe weiter unten in diesem Kapitel, S. 184.

Abb. 20: Jacques Aubert: „Ciaccona“, Übergang zum Mollteil (S. 40)



Beim Übergang zum zweiten Dur-Teil erzeugt Aubert keinen dynamischen Kontrast, aber doch eine Gegenüberstellung unterschiedlicher Charaktere: Einem in der Violinstimme melodisch und im Bass in Form von Sechzehntelfiguren sehr bewegt gestalteten Couplet folgt das fast einen Stillstand markierende erste Couplet des zweiten Dur-Teiles, in dem Synkopen zusätzlich zu dem Eindruck einer Verzögerung beitragen:

Abb. 21: Jacques Aubert: „Ciaconna“, Übergang zum zweiten Dur-Teil (S. 42)



G. Boni arbeitet in seiner „Ciacona“ bei der Überleitung zum zweiten Dur-Teil mit dem Kontrastprinzip: Die letzten drei Couplets des Mollabschnittes stellen die virtuosesten und schnellsten Passagen des gesamten Stückes dar, wobei sich sowohl im Bass als auch in der Violine dialogisierend Zweiunddreißigstel-Triolen als vorherrschend erweisen. Der Dur-Teil beginnt im Gegensatz dazu im „Adagio“ mit tänzerischen, an französische Chaconnen erinnernden Achtelpunktierungsformen in der Violinstimme sowie einer leichten Umspielung des Tetrachordmodells im Bass.

Abb. 22: Gaëtano Boni: „Ciacona“, Übergang zum zweiten Dur-Teil (S. 47)

Wie J. Aubert bedient sich auch G. Boni einer Gegensatzbildung, um die Teile voneinander abzugrenzen.

Bei der Chaconne C.-F.-G. La Fertés zeigt sich die Kontrastgestaltung auf sehr simple, zugleich aber subtilere Art und Weise: Den Beginn des Mollteiles des überwiegend unregelmäßig gestalteten Stückes stellt ein sich im Sinne des französischen Ostinatos wiederholendes, unwesentlich verändertes, viertaktiges Couplet dar, das als einziges dieser Art der gesamten Chaconne den Abschnittwechsel markiert.

Auch M. Mascitti schafft in seiner „Ciaccona“ am Übergang zum Mollteil durch die Gegenüberstellung streng gestalteter und freierer Abschnitte einen Gegensatz: Nach viertaktig gegliederten und auf dem Tetrachordmodell basierenden Couplets folgt der erste, sehr freie, modulierende Abschnitt des Mollteiles.⁵³⁵

Abb. 23: Michele Mascitti: „Ciaccona“ (op. IV), S. 41 Systeme 2 und 3



Beim „Sostenuto“, dem letzten Abschnitt des Mollteiles in C. A. Lonatis „Ciaccona“, zeigt sich ein ähnliches Phänomen. Hier handelt es sich um den einzigen, ca. 70 Takte umfassenden Teil in dem fünfsätzigen und 589 Takte zählenden Werk, der nicht auf dem viertaktigen Tetrachordmodell basiert, sondern viertaktig quasiostinat – im Vergleich zu allem

⁵³⁵ Dieser unregelmäßige Aufbau setzt sich im Mollteil jedoch nicht fort. Hier erklingen sogar mehrere, nach französischer Tradition paarig angeordnete Couplets. Der zweite Dur-Teil hingegen ist wesentlich freier gestaltet und durch größere ausweichende und modulierende Abschnitte geprägt.

Vorherigen und Nachfolgenden also nicht so streng – gestaltet ist. Außerdem unterscheidet sich dieser Abschnitt vom Rest des Stückes, da er als einziger fast ausschließlich Doppelgriffe und arpeggierte Teile aufweist, wodurch eine Kontrastgestaltung erzielt wird, die größer nicht sein könnte.

6.1.2.2 Kontrastierung bei gleichzeitiger Erzeugung ostinaten Charakters

Ein weiteres, bei mehreren Komponisten, so bei J. S. Bach, E. F. dall'Abaco (op. I/12), L.-G. Guillemain und J.-M. Leclairs op. V zu findendes, kontraststiftendes Merkmal im Rahmen der französischen Dreiteiligkeit ist folgendes: die Wiederaufnahme von „Themencouplets“ mitten im Stück bzw. unmittelbar vor Beginn des neuen Großteiles, um noch einmal die (kontrastierende) Thematik in Erinnerung zu rufen. W. H. Bates, der diese Wiederaufnahmen („restatements“) als ein Derivat der von F. Couperin angelegten Rondeauform bezeichnet – die bei Werken für Tasteninstrumente außerdem insbesondere in Mitteldeutschland vorkomme⁵³⁶ – ist durchaus zuzustimmen. Sowohl bei der Rondeauform als auch durch die Wiederkehr von „Themencouplets“ wird bekanntes musikalisches Material nach harmonisch und charakterlich sich weiter entfernenden Abschnitten bewusst wieder aufgenommen. Dieses Mittel setzt auch A. Dornel in genau dieser Funktion, jedoch in etwas abgewandelter Form in seiner Chaconne ein, obwohl sie mit wenig mehr als 100 Takten nicht zu den umfangreichen Stücken zählt und, wohl aufgrund ihrer Kürze, auch auf die französische Dreiteiligkeit verzichtet. Das „Themencouplet“ bei Dornel stellt genau genommen ein doppeltes, achttaktiges „Themencouplet“ dar, da es das Werk in dieser langen Form durch ein Da Capo (allerdings mit einem statt in Achteln in Sechzehntelfiguren geführten Bass) beendet. Innerhalb des Stückes jedoch kehrt das zweite der „Themencouplets“ und somit das zweite Couplet des Stückes, dreimal wieder: das erste Mal unverändert, die beiden folgenden Male variiert. Insbesondere die dritte Erscheinung dieses Abschnittes (T. 100 ff.) am Ende des Stückes, unmittelbar nach einem harmonisch ausweichenden, achttaktigen Couplet und vor der Wiederaufnahme beider Doppelcouplets des Anfangs ist sowohl in Violine als auch im Bass derart umspielt, dass sie zunächst nicht auffällt. Insbesondere bei diesem Beispiel kann man also deutlich eine Anlehnung an die Rondeauform feststellen, obwohl nicht das gesamte Couplet des Beginns wiederaufge-

⁵³⁶ Bates: *The passacaglia and ciaccona*, S. 124.

nommen wird. Bekanntes wird hier systematisch vor allem nach harmonisch abschweifenden Abschnitten kontrastierend und gleichzeitig an die Thematik des Stückes zurückerinnernd eingesetzt.

In dieser Funktion findet sich das Phänomen z. B. ebenso bei L.-G. Guillemain, in J.-M. Leclairs op. V und zu Beginn des zweiten Dur-Teiles auch bei E. F. dall'Abaco⁵³⁷ sowie bei J. S. Bach, womit auch zumindest ein mitteldeutsches Violinstück vorliegt, das zwar nicht die Rondeauform, jedoch die durch Bates mit ihr in Zusammenhang gebrachte Wiederaufnahme von „Themencouplets“ aufweist.

In Bachs „Ciaccona“ erklingt eine Variante des sehr getragenen „Themencouplets“, das verlängert und durch Akkorde und Arpeggien klanglich bereichert den Abschluss dieses Teiles nach einem virtuellen Couplet in Zweiunddreißigstel-Läufen bildet. Danach setzt melodiös und mit wesentlich heiterem Charakter der Dur-Teil ein.⁵³⁸

⁵³⁷ Das Phänomen der Wiederaufnahme von „Themencouplets“ beschränkt sich keineswegs auf Werke in französischer Dreiteiligkeit. Nähere Erläuterungen dazu finden sich im Kapitel 6.2.3, S. 208 ff.

⁵³⁸ Hinzu kommen hier tiefere Bedeutungsebenen, die Thoene: *Johann Sebastian Bach CIACCONA* [2003], S. 73 anhand der bereits erwähnten Tonbuchstabenwerte und gematrischen Verfahren erläutert: Die 23 Töne des so leicht und schlicht klingenden ersten Couplets des Dur-Teiles ergeben laut Thoene einen dreimaligen Sanctus-Ruf (die Summe der Zahlen 1 bis 23 ergibt die Dreieckszahl 276, die wiederum den gematrischen Wert dieses dreimaligen Sanctus (3mal 92 = 276) ergibt. Außerdem bilden die Tonbuchstabenwerte der 23 Töne 297, eine Zahl, die ihrerseits wiederum dem gematrischen Wert des „Quoniam tu solus sanctus“ („Denn Du allein bist heilig“) entspricht. Unterstrichen sieht sie diese Bedeutungen durch „himmlische“ Klänge, die durch Dur-Dreiklangsbrechungen, durch signalartig trompetenimitierende und trommelartig repetierende Effekte in den folgenden Couplets dieses Dur-Mittelteiles erzeugt werden. Der vorhergehende Mollteil aber beinhaltet – hier zwar harmonisch verändert und ausgeweitet – wie auch Beginn und Schluss der „Ciaccona“ die erste und letzte Zeile des gleichlautenden Osterliedes „Christ lag in Todesbanden“ sowie das „Halleluja“ (ebd., S. 86.) und somit einen thematisch großen Kontrast. Gleiches gilt für den Abschluss des Dur-Teiles mit seiner groß angelegten, Freude ausdrückenden Arpeggio-Passage mit den in den oberen Stimmen zwar vorhandenen, aber nicht hervortretenden Choraltonen von „Drauf kann ich fröhlich sein“, die direkt neben dem wieder sehr zarten Beginn des dritten Teiles, des zweiten Mollabschnittes der „Ciaccona“ steht, der wiederum in den ersten acht Takten versteckt die Choralzeile „Nun lob, mein Seel, den Herren“ aufweist. Vgl. ebd., S. 133–135.

Abb. 24: Johann Sebastian Bach: „Ciaccona“, T. 121 bis 136



Neben dem Ziel, Gliederung sowie Kontrastierung zu erzeugen, erfüllt die Wiederaufnahme von „Themencouplets“ m. E. auch ebenso die der Gattung entsprechende Funktion, ostinate Wirkung zu schaffen; sehr anschaulich gestaltet sich dies bei den Chacconnen L.-G. Guillemains und J.-M. Leclairs (op. V).

Bei beiden Stücken dieser Komponisten erklingen die „Themencouplets“ hier jeweils einmal unmittelbar vor Beginn des Mollteiles (Leclair T. 84 ff.) und werden somit dem darauffolgenden „Moll-Themencouplet“ in sanfterem Charakter gegenübergestellt. (Interessanterweise wiederholen sowohl Guillemain als auch Leclair das „Mollthema“ bei seiner ersten Erscheinung als Doppelcouplet, im Gegensatz zum nur einfach erklingenden „Themencouplet“ des Dur-Teiles, wodurch eine 16taktige Einleitungsphrase entsteht). Bei Leclair wird zusätzlich zur Gegenüberstellung der „Themencouplets“ beider Teile ostinate Wirkung erzielt, da die Wiederaufnahme unmittelbar nach dem einzigen, unregelmäßigen, modulierenden Abschnitt des ersten Dur-Teiles erfolgt. Guillemain wiederholt das Mollthema einmal nach einem variierten achttaktigen und einem weniger variierten viertaktigen und vor einem folgenden, sich thematisch wieder etwas weiter entfernenden, sequenzierenden, sich wiederholenden achttaktigen Couplet (T. 186 ff.); noch einmal erklingt es nach einem 29 Takte umfassenden, modulierenden Abschnitt und bildet damit den Abschluss des Mollteiles. Umgekehrt stehen hier somit das Mollthema und das nun zu Beginn des Dur-Teiles wieder aufgenommene „Dur-Thema“ direkt nebeneinander (T. 137 bis T. 160). Auch bei Leclair kehrt das „Mollthema“ noch einmal wieder, wiederum deut-

lich sichtbar nach einem harmonisch ausweichenden, nicht regelmäßig gestalteten Abschnitt (T. 116–123).

Die These der Erzeugung ostinaten Charakters durch die Wiederaufnahme bekannten Materials sei noch anhand von zwei weiteren Beispielen aus J. Mangeans „Chiaconna“ belegt (die jedoch nicht aus deren Mollteil stammen). Nach einem fünftaktigen, sich wiederholenden und durch Sequenzierung sich stark vom eigentlichen thematischen Kern absetzenden Couplet wird das „Themencouplet“ wiederholt (im Gegensatz zum Beginn des Stückes jedoch nur einmal). Genau mit der gleichen Funktion sowie mit der Intention, dem Stück einen Rahmen zu verleihen, kehrt das „Themencouplet“ in einfacher Ausführung nochmals am Ende der „Chiaconna“, nach einem ebenfalls sequenzierenden Couplet, das im Bass Sechzehntelfiguren aufweist, wieder. Im Kontext der hier ersichtlichen, sehr regelmäßigen und offenbar kaum experimentierfreudigen Kompositionsweise Mangeans zeigen sich die genannten Beispiele zwar nicht so offensichtlich wie etwa bei den Leclair'schen Passagen, dennoch ist die Wirkung der Wiederaufnahme unübersehbar:

Abb. 25: Etienne Mangean: „Chiaconna“, Schluss



E. F. dall'Abaco nimmt das „Themencouplet“ zu Beginn des zweiten Dur-Teiles nach einem längeren modulierenden Abschnitt wieder auf, wodurch Regelmäßiges mit unmittelbar folgendem Unregelmäßigem kontrastiert und zugleich die eigentliche Thematik des Stückes wieder in Erinnerung gerufen wird.

Bei allen genannten Beispielen wird also durch die Wiederaufnahme zum einen (überwiegend) klar ersichtlich ein Kontrast zu den unmittelbar angrenzenden Couplets geschaffen. Andererseits spricht die Platzierung nach unregelmäßig gestalteten oder stärker als gewöhnlich abweichenden Abschnitten m. E. jedoch ebenso für die gezielte Intention der Komponisten, auf diese Weise ostinaten Charakter zu erzeugen: Die Reprise des regelmäßig, meist aus zweimal vier Takten bestehenden „Themencouplets“ bildet den direkten Bezug, die Rückbesinnung zum eigentlichen Wesen, zur Thematik und Struktur des Stückes, das bzw. die vorübergehend durch freier gestaltete Abschnitte in Vergessenheit zu geraten drohte. Die Wiederholung bekannter, im Ohr des Rezipienten bereits verankerter Elemente schafft darüber hinaus Struktur, weshalb dieses Phänomen, auch wenn es nur kleine Bereiche der jeweiligen Komposition betrifft, im Rahmen der Kapitel zur Formgestaltung der Chacconen und Passacaglien Erwähnung finden muss.⁵³⁹

Die einzigen italienischen Beispiele, die Wiederaufnahmen von themenartigen Gebilden am Schluss des gesamten Stückes (G. Boni) und zu Beginn des zweiten Dur-Teiles (E. F. dall'Abaco) aufweisen, sind durch die gleichzeitige Anwendung der französischen Dreiteiligkeit geprägt und stehen dadurch in starkem Bezug zur französischen Gestaltungsweise, wodurch ihre Provenienz aus Italien eher in den Hintergrund gerät. Somit kann man an dieser Stelle schon festhalten, dass sich das Phänomen der Wiederaufnahme von Gebilden thematischen Charakters offenbar auf Frankreich und Deutschland/Österreich beschränkt.⁵⁴⁰

Außerdem ist auf den gezielten Einsatz bzw. die Wiederholung von Soloostinati im Laufe sowie am Ende streng ostinater bzw. teilweise streng ostinat gestalteter Werke zu verweisen, die eine ganz ähnliche Funktion erfüllt wie die Wiederaufnahme von „Themencou-

⁵³⁹ Weiterführende Beobachtungen zu diesem Thema, das keinesfalls auf französische Komponisten beschränkt ist, sondern insbesondere auch auf streng italienisch ostinat gestaltete Werke deutsch-österreichischer Komponisten zutrifft, finden sich u. a. im Kapitel 6.2.3, S. 208 ff.

⁵⁴⁰ Vgl. dazu auch (überwiegend) die Stücke von H. I. F. Biber und von J. J. Vilsmayr.

plets“: Strukturbildung und Verstärkung des ostinaten Charakters bzw. Rückbesinnung auf die Ausgangsthematik des jeweiligen Stückes oder wie es Hans Pimmer formulierte: „Es [das Ostinatomodell, Anm. der Verf.] wird auch formbegrenzend zu thematischer Intonation und Abschnittseinteilung eingesetzt.“⁵⁴¹

6.1.3 Die französische Dreiteiligkeit in Relation zur (binnen-)formalen Gliederung und zur Position der Sätze

6.1.3.1 Die französische Dreiteiligkeit in Relation zu strengem Aufbau

Die Gestaltung in französischer Dreiteiligkeit korreliert neben den genannten Merkmalen auch mit der Verwendung des französischen Ostinatos, natürlich bedingt durch die Provenienz der jeweiligen Stücke: 10 der 16 Chaconnen französischer Komponisten mit französischem Ostinato weisen auch die Dreiteiligkeit auf. Eines der nicht-französischen Beispiele – die Chaconne aus E. F. dall’Abacos op. I/12 – zeigt auch eine Dreigliedrigkeit und eine weitgehende Gestaltung mit französischen Ostinati – ein weiterer Hinweis auf die bereits erwähnte Orientierung des Komponisten an französischen Vorbildern. Die vier restlichen nicht-französischen Beispiele mit französischer Dreiteilung (J. S. Bach, G. Boni, C. A. Lonati und M. Mascittis Passacaglia aus op. VII) bedienen sich einer strengen Gestaltung in Form des italienisch geprägten Ostinatos (Bach, Boni, Lonati) oder sind quasiostinat angelegt (Mascitti op. VII). Zwei weitere französische Beiträge mit Dreiteiligkeit weisen ebenfalls eine strenge Formgestalt auf: Die Chaconne aus L. Heudellines zweiter Suite ist italienisch ostinat gestaltet, und dessen Chaconne aus der ersten Suite weist zumindest in ihren beiden Außenteilen einen streng durchgeführten, dreitaktigen, italienischen Ostinato auf.

Das bedeutet, dass die französische Dreiteiligkeit interessanterweise auch in Verbindung mit italienisch ostinat gestalteten Werken erscheint, die somit Mischformen nationaler Merkmale darstellen; zu finden sind diese außerdem bei Komponisten aller hier vertretenen Länder (J. S. Bach, L. Heudelline, G. Boni, C. A. Lonati), bei M. Mascitti auch verbunden mit dem (bei den hier vorliegenden Stücken) für italienische Werke charakteristischen quasiostinaten Aufbau.

⁵⁴¹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 460. Siehe dazu das Kapitel 6.2.1, S. 195 ff.

Hoch signifikant zeigt sich also der Zusammenhang der französischen Dreiteiligkeit mit einer auch sonst äußerst regelmäßigen Anlage der Stücke.

Die einzige dreiteilige französische Chaconne, die diesbezüglich aus dem Rahmen fällt, ist die Chaconne C.-F.-G. La Fertés, die, wie bereits erwähnt, auch sonst eher wenige Merkmale der Gattung zeigt. Ein anderes, nicht sehr streng gestaltetes Beispiel ist die „Ciaccona“ aus M. Mascitti op. IV: Sie weist immerhin einen durchgehend viertaktig gegliederten, auf dem Tetrachord basierenden ersten Dur-Teil auf, und auch der Mollteil ist bis auf den Beginn regelmäßig in dieser Weise angelegt. Der durch seine Aufenthalte in Paris stark französisch geprägte Mascitti bedient sich in einigen Abschnitten einzelner Doppelcouplets, also einem Merkmal des französischen Ostinatos. Lediglich der zweite Dur-Teil zeigt hier Unregelmäßigkeiten mit Modulationsabschnitten.

Insgesamt betrachtet, scheint das Ergebnis aber auch einen Beweis dafür zu liefern, dass die französischen Komponisten hinsichtlich übergeordneter und binnenformaler Gliederungsmerkmale der Werke keine überaus große Experimentierfreude zeigten, da sie nur in wenigen Fällen auf die Dreiteiligkeit und eine Binnengliederung in Form des französischen Ostinatos verzichteten.

6.1.3.2 Chaconnen und Passacaglien in exponierter Position⁵⁴²

Mit 28 der insgesamt 63 vorliegenden Chaconnen nimmt nahezu die Hälfte die hervorgehobene Position am Abschluss der Sonate ein, eine signifikant hohe Anzahl. Jedoch haben nur fünf von 19 Passacaglien, also nur etwa ein Fünftel, eine exponierte Stellung am Ende der Sonate bzw. des Zyklus. Insgesamt liegen damit 33 von 82 Chaconnen und Passacaglien vor, die den Abschluss von Sonaten/Suiten bilden, also deutlich mehr als ein Drittel aller Stücke.

Im Kontext der Besprechung der aus dem „Werkekatalog“ ersichtlichen einzelnen Parameter der Stücke wurde bereits im Kapitel 4.5 „Die Stellung der übrigen Chaconnen und Passacaglien innerhalb der Sonaten bzw. Sonatensammlungen“ auf diese besondere Positi-

⁵⁴² Vgl. dazu auch die Tabelle in Anh. II, S. 336 f. sowie das Kapitel 4.5, S. 106 ff.

onierung von Chaconne und Passacaglia am Schluss von Sonaten-/Suitenbänden eingegangen. Hier soll nun dieses sich auf dreierlei Weise darstellende Phänomen näher beleuchtet und gleichzeitig in Bezug zur Verwendung der französischen Dreiteiligkeit gesetzt werden. Dennoch sind auch jene Stücke mit einbezogen, die keine französische Dreiteiligkeit aufweisen.

Zum einen treten Chaconnen und Passacaglien als letzter Satz der letzten Sonate eines Bandes oder auch einer Sonate innerhalb der Sonatensammlung auf, zum anderen ersetzen sie die letzte Sonate von Sonatenbänden. Hierbei handelt es sich oft um die 12. Sonate. Ausnahmen bilden das Opus 3 von G. Boni, das lediglich 10 Sonaten umfasst, denen die „Ciacona“ als krönender Abschluss hinzugefügt ist, sowie die „Passagaglia“ aus den *Rosenkranzsonaten* H. I. F. Bibers, die die 16. Sonate darstellt.

6.1.3.2.1 Letzter Satz als Abschluss des Bandes

Dieses Phänomen zeigt sich ausschließlich bei Werken aus dem 18. Jahrhundert, und zwar überwiegend in Frankreich (acht von elf Chaconnen) und zusätzlich bei M. Mascittis Chaconne aus op. IV; bedingt durch seinen längeren Aufenthalt in Frankreich, kann man Mascitti hinsichtlich der Gestaltung seiner Werke quasi den Franzosen zuordnen. Hinzu tritt der Umstand, dass alle außer der kurzen Chaconne A. Favres und den echt italienischen Beiträgen (F. M. Veracini und B. Marcello) außerdem die französische Dreiteiligkeit sowie den französischen Ostinato aufweisen. Die Stücke Veracinis und Marcellos sind überwiegend streng viertaktig ostinat auf dem Tetrachord basierend, also auch ausgesprochen regelmäßig gestaltet (und Veracini bildet darüber hinaus zusammen mit der Passacaglia, dem ersten Satz der Sonate, eine Sonderform); Mascittis „Ciaccona“ (op. IV) ist immerhin in ihrem ersten Teil viertaktig (mit Tetrachordvarianten) sowie in französischer Dreiteiligkeit angelegt. Der Miniatursatz A. Favres weist bedingt durch seine Kürze lediglich in Ansätzen eine französisch ostinate Gestaltungsweise und auch eine Sonderform auf.

Neben den elf Chaconnen nimmt nur eine Passacaglia die Stellung am Ende eines Bandes ein, bezeichnenderweise jene aus Mascittis op. VII, also auch ein aus dem 18. Jahrhundert stammendes, in weiten Teilen quasiostinat gestaltetes Stück, das darüber hinaus als Teil einer Sonderform noch zusätzlich hervorgehoben wird.

Die Position am Ende der Sonate und des Bandes geht somit einerseits signifikant häufig mit einem strengen Formaufbau an sich einher und schließt andererseits die Anwendung der französischen Dreiteiligkeit mit ein, die bei neun von zwölf dieser Stücke vorliegt.

6.1.3.2.2 Anstelle einer letzten Sonate

Auch bei den Chaconneformen, die als besonders umfangreich angelegtes Stück die letzte Sonate des gesamten Bandes ersetzen, zeigt sich ein interessantes Phänomen: Im Gegensatz zu den fast ausschließlich in Frankreich vorkommenden Beispielen als letzter Satz der Sonate, stammen die hier vorliegenden fünf Beispiele allesamt aus Italien und aus dem 18. Jahrhundert bzw. T. Vitalis Chaconne (C-Dur) aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Bei C. A. Lonati liegt zusätzlich eine Sonderform vor. Bei G. Boni, P. R. Castrucci und Lonati zeigt sich eine sehr regelmäßige Anlage, die den beiden freier gestalteten Exemplaren von T. Vitali und C. A. Marino gegenübersteht. Eine ähnlich hervorgehobene Stellung nimmt die streng ostinat angelegte Passacaglia aus Biber's *Rosenkranzsonaten* ein, als einsätziges, den Zyklus beschließendes Werk, ein zweiter Beitrag dieser Kategorie aus dem 17. Jahrhundert.

Da es sich fast ausschließlich um Beispiele italienischer Provenienz handelt, bilden die Stücke in französischer Dreiteiligkeit eine Minorität. Nur Boni und Lonati griffen auf sie zurück und letzterer zudem nur im ersten Satz; insgesamt bildet diese Sonate jedoch auch eine Sonderform. Die Dreiteiligkeit ist hier also bei einem Drittel der Stücke anzutreffen. Bei vier von sechs Beispielen zeigt sich eine strenge Gestaltung, somit bei zwei Dritteln der Werke, eine signifikant hohe Anzahl.

6.1.3.2.3 Der letzte Satz einer Sonate oder Suite

Von den 28 Chaconnen, die den Abschluss von Sonaten oder Sonatenbänden bilden, stehen 13 Beispiele – also beinahe die Hälfte – als letzter Satz einer Sonate/Suite, wobei elf aus dem 18. Jahrhundert und nur zwei aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts (Biber, Kodex), sechs aus dem deutsch-österreichischen Bereich (davon die beiden genannten aus dem 17. Jahrhundert) und sieben aus Frankreich stammen; es liegt somit erstaunlicherweise kein einziges Beispiel aus Italien vor.

Auch hier zeigt sich deutlich die Tendenz zur regelmäßigen Gestaltung, sind doch fast alle Beispiele des deutsch-österreichischen Raums sehr regelmäßig angelegt: bei J. S. Bach, H. I. F. Biber, J. C. Schickhardt und J. J. Vilsmayr liegen strenge ostinate Sätze vor, zweimal mit viertaktigen Ostinati (Bach und Schickhardt) und bei Biber und seinem Schüler Vilsmayr mit zwölftaktigen Ostinatomodellen. J. C. Pepuschs Chaconne ist immerhin zur Hälfte streng ostinat gestaltet und die „Ciacona“ aus dem Kodex XIV/726 weist stark variierende, aber nach französischem Vorbild bei wechselnden Bassmodellen paarig angeordnete Couplets auf – angesichts ihrer Provenienz aus dem deutsch-österreichischen Raum und aus der Zeit vor 1700 erstaunlich.

Auch die Exemplare aus Frankreich gestalten sich überwiegend streng (A. Dornel und J. F. Rebel französisch ostinat bzw. eine Mischform aus französischem und italienischem Ostinato aufweisend), L. Heudellines Chaconne aus der zweiten Suite („Sonate en Chaconne“) streng französisch ostinat und außerdem als Teil einer Sonderform. Mit E.-C. Jacquet de La Guerres Chaconne liegt eine Rondeauform vor, die im Kontext dieser Arbeit aufgrund ihrer Einzigartigkeit als Sonderform behandelt wird, die Chaconnen von L. Francœur und aus J.-M. Leclairs op. IX sind immerhin in größeren Abschnitten französisch-ostinat angelegt. Die freiere Gestaltung der Chaconne C.-F.-G. La Fertés wurde bereits an anderer Stelle erwähnt. Von den 13 Beispielen weisen auch fast ein Drittel die französische Dreiteiligkeit auf, drei aus Frankreich (Heudelline, La Ferté und Leclair) und eines aus Deutschland (Bach).

Auch die drei aus dem 18. Jahrhundert stammenden Passacaglien (G. H. Albicastro, M. Mascitti, op. V und J. J. Vilsmayr) bilden die letzten Sätze von Sonaten. Jene des stark durch die französische Kompositionsweise geprägten Mascitti stellt den einzigen italienischen Beitrag in dieser Sparte dar, der somit wohl nicht als solcher zu werten ist. Albicastro Passacaglia weist eine Sonderform auf und ist dadurch zusätzlich hervorgehoben. Die Passacaglia aus Mascittis op. V und die Chaconne La Fertés weisen somit die am freiesten gestalteten Exemplare der Rubrik auf. Mit Vilsmayr liegt ein weiteres streng ostinates Beispiel vor.

Bei den Schlusssätzen von Sonaten, die bis auf zwei Chaconnen alle Beispiele aus dem 18. Jahrhundert darstellen, zeigt sich somit auch eine klare Hinwendung zu streng angelegten Sätzen.

Das übergeordnete Gliederungselement der französischen Dreiteiligkeit findet sich also gehäuft in allen Sparten, ein diesbezüglich höchst signifikantes Ergebnis zeigt sich allerdings allein bei solchen Sätzen (außer der Passacaglia aus M. Mascittis op. VII nur bei Chaconnen), die den gesamten Sonatenband beschließen.

6.2 Andere Mittel der Strukturbildung

6.2.1 Solo-Ostinato-Einschübe als Gliederungs- und Abgrenzungselement

Solo-Ostinato-Einschübe bei streng ostinat gestalteten Werken werden zur Gliederung des Stückes in mehrere Abschnitte, dabei jedoch insbesondere zur Abgrenzung zweier (unterschiedlicher) Werkabschnitte eingesetzt. Es versteht sich von selbst, dass dieses Phänomen lediglich bei Stücken mit italienisch geprägten Ostinati evident ist, da bei solchen in französischer Anlage die Bassmodelle derart häufig gewechselt werden, dass nicht ein einzelner, das gesamte Stück prägender Ostinato mit oder ohne gliedernde Funktion vorliegt. Dementsprechend treten Soloostinati auch selten oder gar nicht in Verbindung mit der französischen Dreiteiligkeit auf.

Im Werkekorporus der vorliegenden Studie kommen als Gliederungselement eingesetzte Soloostinati nur in den folgenden sieben Stücken vor: Anonymus „Paßsagagli Adagißsimo“ und „Contrapunct sopra la Baßsigaylos d’Altr“ sowie „Ciaccona“ (Nr. 6 aus Add. 31500), außerdem bei A. Bertali, H. I. F. Biber „Ciacona“ (Kremsier) und „Passagaglia“ (*Rosenkranzsonaten*) sowie bei C. A. Lonati. Neben den zwei Beispielen aus Italien tritt das Phänomen somit insbesondere in Chaconnen und Passacaglien des deutsch-österreichischen Raums auf. Der gebürtige Italiener Bertali war ab seinem 20. Lebensjahr ebenso in dieser Region, in der Wiener Hofkapelle tätig, eine Tatsache, die womöglich in dieser Hinsicht Einfluss auf seine Kompositionsweise ausgeübt haben könnte.

Auf den ersten Blick betrachtet, nimmt man an, Soloostinati würden gemäß einem genauen Plan oder bestimmten dramaturgischen Verlauf eines Stückes eingesetzt, um es in bestimmte kleinere oder größere Teile zu gliedern. Fraglos wird durch den Einsatz von Soloostinati tatsächlich eine Mehrteiligkeit erreicht, von besonderem Interesse dabei sind

jedoch in erster Linie die unmittelbar an die Soloostinati grenzenden Variationen. Denn die Soloostinati stehen nicht mehr oder weniger wahllos zwischen größeren Abschnitten, sondern dienen dazu, konträr angelegte Variationen oder Abschnitte voneinander abzusetzen, die ohne ihr Erklingen direkt aufeinanderprallen würden. Soloostinati lockern somit in der Regel zudem den Verlauf des Stückes beträchtlich auf und dienen darüber hinaus der Erinnerung an das eigentliche „thematische Material“ des Stückes.

Mit der Anwendungshäufigkeit von Soloostinati gehen die einzelnen Komponisten äußerst unterschiedlich um, wobei mehrere, jedoch größtenteils nur in Nuancen voneinander zu unterscheidende Funktionen beobachtbar sind, die nun (meist) anhand von exemplarischen Notenbeispielen gezeigt werden.

Am häufigsten werden Solo-Ostinato-Einschübe vorgenommen, um konträr angelegte, aus einzelnen Variationen oder Variationspaaren/-gruppen bestehende Werkabschnitte voneinander zu trennen, d. h. dass etwa virtuos in Zweiunddreißigstelpassagen und getragenslangsame (mitunter auch noch zusätzlich durch einen gegensätzlichen Charakter anzeigende Tempoangaben gekennzeichnete) Passagen durch ein Soloostinato voneinander abgesetzt werden.

In H. I. F. Bibers „Ciacona“ (Kremsier), die u. a. in einer anonymen, um 1670 entstandenen Abschrift vorliegt, treten Soloostinati auffällig häufig und stets mit ganz klar gliedernder Funktion auf. Ausnahmslos werden sie eingesetzt, um gegensätzlich gestaltete Abschnitte deutlich voneinander abzusetzen: Beispielsweise steht hier ein Soloostinato zwischen zwei Variationen in durchgehenden Sechzehntelfiguren und einem Variationspaar, das sich durch seine zwei- bis dreistimmige Anlage mit weitaus ruhigerem Charakter auszeichnet (T. 53–72), oder aber er trennt eine Variation bestehend aus eher einförmigen, sich wiederholenden, im Intervall einer kleinen Terz schrittweise abwärts verlaufenden Achteltriole von einem wesentlich bewegter in Zweiunddreißigstel-/Sechzehntelfiguren angelegten Variationspaar (T. 109–124).

Besonders evident erscheint die Abgrenzung gegensätzlicher Teile im folgenden Notenbeispiel aus Bibers „Ciacona“: Ein rascher, einstimmig geführter Teil wird durch den Soloostinato von einem akkordisch angelegten, wenig rhythmisierten abgesetzt.

Heinrich Ignaz Franz Biber: „Ciacona“ (Kremsier), T. 213 bis 224



In Biber's aus 131 Takten bestehender Solo-„Passagaglia“ aus den *Rosenkranzsonaten*, die auf dem absteigenden Tetrachord basiert – hier in g-Moll und im 6/8-Takt in punktierten Vierteln auf nur zwei Takte verteilt – wird der Ostinato neben seiner Solo-Vorstellung zu Beginn des Stückes noch vier weitere Male solistisch eingesetzt, und zwar immer in der gleichen Funktion: Virtuose, schnelle Passagen werden von mehrstimmig-akkordisch gestalteten Abschnitten abgegrenzt. Im folgenden Notenbeispiel ist neben einem gegensätzlichen Charakter der Variationen außerdem ein Stimmtausch zu beobachten, d. h. der Ostinato wechselt für einige Variationen in die Oberstimme. Sieht man das Tetrachord als „Thema“ des Stückes an, so vollzieht sich zu Anfang dieser Passage zudem eine Engführung desselben, indem das Tetrachord um einen Takt versetzt auch noch einmal in der zweiten, tieferen Stimme erklingt.

Heinrich Ignaz Franz Biber: „Passagaglia“ (*Rosenkranzsonaten*), T. 71 bis 78



In C. A. Lonatis „Ciaccona“ und im „Contrapunct sopra la Baßsigaylos d’Altr“, die ebenfalls beide auf dem absteigenden Tetrachord in Dur basieren, wird mit dem Einsatz von Soloostinati sehr sparsam umgegangen, kommt doch nur je einer innerhalb dieser äußerst umfangreichen Stücke vor. Hier kann somit nicht von einem systematischen Einsatz dieses Elementes gesprochen werden. Jedoch kommt er in beiden Fällen in mehr oder minder „klassischer“ Funktion zur Anwendung. Bei Lonati ist der Zweck des Soloostinatoeinsatzes allerdings zunächst nicht sehr deutlich erkennbar. Nach einem Largo-Teil, in dem die Bewegungsintensität nach und nach zunimmt und der über zwei mit „Spiritoso“ bezeichneten Variationen in ein „Allegro“ mit überwiegenden Sechzehntelfiguren mündet, folgt nach nur einer einmal wiederholten Variation im neuen, schnellen Tempo bereits der Soloostinato, ohne dass sich nach ihm wesentlich der Charakter der Variationen ändern würde. Tempo und Dynamik (*forte*) bleiben gleich, jedoch handelt es sich nun um durchgehende Sechzehntelpassagen, die in virtuoson Figuren samt gebrochenen Akkorden nach sechs Variationen den ersten Teil der groß angelegten „Ciaccona“ beenden, bevor ab T. 73 nahtlos der nächste, eher kantabel gestaltete „Largo“-Teil beginnt. Hier hat der Soloostinato offenbar eher den Sinn, den letzten, schnellen Teil, der in ähnlich gestalteten Variationen eine Einheit bildet, einzuleiten bzw. vom vorherigen, längeren Abschnitt abzugrenzen.

Ein mitunter ähnlicher Grund für den Einsatz des Soloostinatos ist im „Contrapunct sopra la Baßsigaylos d’Altr“ zu beobachten. Der eigentliche ostinat gestaltete Teil des Stückes endet in T. 192, wobei ab T. 122 bereits die 6-versige Chormelodie zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ in der Violinstimme über dem unverändert wiederholten absteigenden Tetrachord intoniert wird. Im zweiten, 230 Takte umfassenden Choralvariationsteil erscheint das Tetrachord nicht mehr.⁵⁴³ Die Takte 101 bis 104 des ostinaten Abschnittes umfassen den einzigen Soloostinato des Werkes; er erscheint unmittelbar vor den in durchgehenden Achtelfiguren sehr ähnlich gestalteten letzten vier Variationen, die in T. 122 fast unvermittelt in den weitaus ruhigeren Teil übergehen, in dem die Chormelodie vorgestellt wird. Auch hier leitet der Soloostinato somit einen letzten Abschnitt mit ähnlichen Variationen vor etwas Neuem ein. Hinzu kommt aber auch seine Funktion als Trennungselement zwischen Teilen mit unterschiedlich angelegten Figuren in der Violinstimme: Die drei Variationen vor dem Soloostinato differieren in ihrem getragenen, überwiegend durch

⁵⁴³ Vgl. hierzu die ausführliche Analyse der möglicherweise von Nikolaus Adam Strungk stammenden Passacaglia in Drescher: *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing 2004, S. 188–197.

gebrochene Akkorde geprägten Charakter deutlich von den fließenden Achtelreihen im Anschluss daran.

Eine kuriose Nuance hinsichtlich der Trennung zweier unterschiedlicher Abschnitte findet sich in Biber's „Ciacona“ (Kremsier). Eine über zwei Variationen durch Tonrepetitionen eher einförmige Passage in durchgehenden Sechzehntelpassagen, die jedoch auf der jeweils ersten und dritten Zählzeit eines jeden Taktes durch Akkorde klanglich bereichert sind, folgt ein Soloostinato. Im Anschluss daran erscheint ein Abschnitt über sechs Variationen, der eine „Bogenstudie“, eine Etüde par excellence zu sein scheint. Biber setzt hier überwiegend auf absteigende Tonleiterfiguren in unterschiedlicher Artikulation, am besten zu beobachten an den ersten beiden Variationen nach dem Soloostinato:

Heinrich Ignaz Franz Biber: „Ciacona“ (Kremsier), T. 249 bis 264



Wie bereits erwähnt, erscheinen Soloostinati auch in Zusammenhang mit neuen Tempovorschriften, bei der vorliegenden Biber'schen „Ciacona“ ist dies dreimal vor langsamer gestalteten Abschnitten zu beobachten (T. 329 ff. vor „Grave“ und T. 373 ff. bzw. T. 421 ff. vor „Adagio“). Der Soloostinato dient hier also noch als zusätzliches, verstärkendes Mittel, um einen neuen, differenten Abschnitt einzuleiten. Im folgenden Notenbeispiel

stehen die einzigen beiden chromatisch angelegten und einige Dissonanzen hervorrufenden Variationen zu Beginn eines neuen, langsamen Abschnittes.

Heinrich Ignaz Franz Biber: „Ciacona“ (Kremsier), T. 417 bis 428



Ein einziges Mal (T. 223 ff.) wendet auch A. Bertali dieses Mittel in seiner „Chiacona“ an, wobei der Soloostinato hier aber neben der Einleitung eines konträr gestalteten und durch die Tempovorgabe „Adagio“ noch zusätzlich abgesetzten Abschnittes noch weitere Funktionen umfasst: Vor den zwei Soloostinati (Bertali belässt es in seiner mit 321 Takten Länge sehr umfangreichen, mit Soloostinati durchsetzten „Chiacona“ häufig nicht bei nur einem einzigen Erklingen des Modells) wechselt das Ostinatomodell für zwei Variationen in die Violinstimme (T. 215 ff.), d. h. im Anschluss daran soll der Einsatz des Soloostinatos wohl noch zusätzlich verdeutlichen, dass der Ostinato nun wieder in seine ursprüngliche Lage zurückversetzt erklingt. Zudem wird in den beiden Soloostinati von G-Dur über a-Moll wieder zurück ins ursprüngliche C-Dur geführt, ein Prinzip, das Bertali für schnell vorgenommene Modulationsvorgänge in seiner „Chiacona“ häufig mithilfe von Soloostinati anwendet.

Antonio Bertali: „Chiacona“, T. 215 bis 224



Auch in der anonymen D-Dur-„Ciaccona“ (Nr. 6 aus Add. 31500), in der auffällig häufig Soloostinati zu finden sind, wird zweimal das Tempo nach Erklängen des Soloostinatos zu Beginn eines anders gestalteten Teiles verlangsamt („Adagio“), und zwar einmal im Moll-Mittelteil T. 167 ff. und ein weiteres Mal im zweiten Dur-Teil T. 243 ff. In diesem Stück findet sich darüber hinaus noch ein singuläres Phänomen hinsichtlich Soloostinatoeinsätzen.⁵⁴⁴ Zu Anfang des Stückes erklingt über dem unablässig sich wiederholenden Ostinato eine viertaktige, melodisch eingängige, zweistimmig angelegte Phrase, die sich im Lauf des Stückes als eine Art „Thema“ herausstellt, da sie mehrfach (auch variiert) wiederkehrt. Das in diesem Kontext eigentlich interessante Charakteristikum dieser Phrase stellt aber der ihr stets folgende Soloostinato dar – sogar nach T. 89 ff., in dem das „Thema“ zweimal hintereinander variiert erklingt, sowie nach dem Abschluss des ersten Dur-Teiles T. 112 ff. ist jeweils ein Soloostinato gesetzt, bei letzterer Stelle jedoch nicht gefolgt vom bereits bekannten Ostinatomodell, sondern vom neuen, den folgenden Mollteil prägenden Ostinato. Dieser nach dem „Thema“ gesetzte Soloostinato steht zwar meist zusätzlich vor Variationen oder Teilen, die sich durch andere Motivik auszeichnen, so signifikant wie bei den

⁵⁴⁴ Vgl. zu diesem Stück auch die Analyse im Kapitel 7.3.3.3, S. 267.

gezeigten Beispielen erscheinen die Unterschiede hier jedoch nicht. Lediglich ein einziges Mal, und zwar am Anfang des zweiten Dur-Teiles T. 239 ff., sind nicht nur „Thema“ und Ostinato unmittelbar verbunden, im Anschluss an das ganze Gebilde folgt zudem ein gegenüber den zwei bewegten, in durchgehenden Achteltriolen gestalteten Variationen vor dem „Thema“ (T. 231–238) wirklich deutlich unterschiedlich angelegter Teil im „Adagio“, wie aus dem folgenden Notenbeispiel ersichtlich ist. Man kann fast sagen, dass Soloostinati in diesem Stück, auch losgelöst vom „Thema“, beinahe inflationär eingesetzt werden, zu Beginn des Mollteiles sogar nur eine einzelne Variation einschließend (T. 123–134). Dieser Umstand bringt mit sich, dass offenbar auch nicht immer sehr konträre Teile voneinander abgegrenzt werden; z. B. zeichnen sich sowohl die zwei Variationen vor dem Soloostinato T. 228 ff. als auch die beiden nach diesem durch Achteltriolenfiguren aus. Auch wenn die Variationen im Abschnitt davor und danach nicht gleich sind, ist doch kein deutlicher Unterschied in der Motivik wie etwa bei den hier zitierten Stücken H. I. F. Bibers zu entdecken.

Anonymus: „Ciaccona“ (Add. 31500, Nr. 6), T. 239 bis 250

In den anonymen 248 Takte zählenden „Paßsagagli Adagißimo“, in denen mehrere Male von einzelnen Soloostinati Gebrauch gemacht wird, tritt noch eine kleine Anwendungsvariante hinzu: Unmittelbar vor Erklängen des Soloostinatos wird bereits mit Hilfe einer Hemiole eine Abschlusswirkung herbeigeführt, bevor nach dem Soloostinato eine anders gestaltete Variation folgt. Der Soloostinato wird hier somit noch zusätzlich zur Hemiole eingesetzt, um einen Abschluss vor etwas Neuem zu erzielen.

Anonymus: „Paßsagagli Adagißsimo“, T. 200 bis 211



Die gezeigten Beispiele belegen anschaulich die gliedernde Funktion von Soloostinati, die als bewusst gesetzte „Atempausen“ bei den streng italienisch ostinaten Stücken zudem Auflockerung bewirken. Soloostinati erzielen eine Mehrteiligkeit, indem sie überwiegend sehr unterschiedliche Abschnitte der Werke voneinander trennen, um anschließend erklingendes neues Figurenwerk oder differente Motivik noch besser zur Geltung kommen zu lassen. Dies geschieht häufiger nur in Bezug auf einzelne Variationen oder Variationspaare und seltener, um größere, aus Variationsgruppen bestehende Werkteile voneinander abzugrenzen. Soloostinati werden mitunter auch verwendet, um virtuose, einstimmige von mehrstimmigen Teilen abzugrenzen (H. I. F. Biber „Passagaglia“, *Rosenkranzsonaten*) sowie um Modulationen auf engstem Raum darzustellen, wie am Beispiel von A. Bertali verdeutlicht wurde. Soloostinatoeinschübe erscheinen zudem vor Abschnitten mit neuen Tempovorschriften, die interessanterweise ausschließlich langsame Tempi bezeichnen. Ein einziges Mal innerhalb des vorliegenden Werkekorpus konnte auch eine Hemiole in Zusammenhang mit Soloostinati beobachtet werden, die quasi mit diesem gemeinsam eine besonders starke Abschlusswirkung zu erzielen vermag.

Der Einsatz von Soloostinati kann somit sowohl als Mittel zur Binnengliederung als auch als übergeordnetes Formungsprinzip sowie als ein besonderes Charakteristikum von streng italienisch ostinaten, überwiegend aus dem deutsch-österreichischen Raum stammenden Werken angesehen werden.

6.2.2 Strukturbildung durch Tempo- und Taktwechsel

Eine weitere Möglichkeit, einsätzigen ostinaten Stücken Struktur zu verleihen und damit Kontraste und Varietas zu erzielen, besteht darin, durch den gezielten Einsatz verschiedener Tempo-/Vortragsbezeichnungen und Taktwechsel bzw. durch die Kombination aus Tempo- und Taktwechseln verschiedene Abschnitte voneinander abzugrenzen. Sowohl jedes einzelne Merkmal als auch die Verbindung mehrerer erfüllen die gleiche Funktion: Auf eine klare, sehr einfache Art und Weise wird ermöglicht, auf engstem Raum Abwechslung zu schaffen, wobei letzteres insbesondere bei streng ostinat gestalteten Werken wirksam wird. Die Gliederung in verschiedene Tempoabschnitte scheint dabei mit einer strengen Strukturierung der Stücke in Zusammenhang zu stehen.⁵⁴⁵

Etwa bei der Hälfte (bei neun von 19) der Passacaglien findet man Tempo- und/oder Taktwechsel, wobei vier Beispiele aus dem deutsch-österreichischen Raum und dem 17. Jahrhundert, drei weitere aus dem 17. Jahrhundert und Italien (bzw. einmal nicht zuzuordnen) und nur zwei aus dem 18. Jahrhundert und aus Italien stammen. Bei zwei Passacaglien aus dem 17. Jahrhundert (H. I. F. Biber (1681) und S. Mazzella) beziehen sich die Tempoangaben ausschließlich auf den Schlussteil des Stückes: bei Mazzella auf die letzten beiden viertaktigen Couplets, bei Biber sogar nur auf die letzten drei Takte. Vom Mittel des Taktwechsels wurde wesentlich weniger Gebrauch gemacht, noch weniger von der Kombination von Taktwechsel und Tempobezeichnung, die lediglich zweimal bei den „Passag-lli“ und bei M. Mascitti vorkommt.

Wechselnde Tempoangaben sind nur bei drei sehr streng ostinat aufgebauten Werken (H. I. F. Biber (1678), F. M. Veracini und J. J. Walther), bei drei quasiostinaten (M. Mascitti, S.

⁵⁴⁵ Zur besseren Übersicht werden hier Passacaglien und Chaconnen wieder in separaten Tabellen aufgeführt, vgl. die Tabellen in Anh. VIII, S. 351 f.

Mazzella und G. B. Vitali) sowie bei zwei in Teilen streng ostinaten Stücken („Passaglli“ und „Contrapunct“) und bei einem freier gestalteten Beispiel (Biber, 1681) anzutreffen.

22 der insgesamt 63 vorliegenden Chaconnen, also etwa ein Drittel, weisen Tempo- und/oder Taktwechsel auf. Sieben Stücke entfallen auf den deutsch-österreichischen Bereich, wovon jedoch nur ein Beispiel aus dem 18. Jahrhundert stammt (J. C. Pepusch). Die restlichen Chaconnen entstanden bis auf die Bertali-Chaconne und die beiden Stücke S. Mazzellas im 18. Jahrhundert, insgesamt neun in Italien sowie sechs in Frankreich. Somit liegt ein recht ausgewogenes Verhältnis hinsichtlich der Herkunft vor, jedoch stammt die Mehrheit der Stücke aus dem 18. Jahrhundert, hier bedingt durch die nicht unbeträchtliche Anzahl an französischen Beispielen, die ja fast ausschließlich diesem Jahrhundert zuzurechnen sind.

Taktwechsel wurden auch bei den Chaconnen wesentlich seltener eingesetzt, insgesamt viermal in Kombination mit Tempobezeichnungen. Außerdem gilt auch hier die Einschränkung, dass bei fünf Chaconnen die Tempoänderungen lediglich für die Schlussgestaltung verwendet werden, so bei der „Ciacona“ aus dem Kodex XIV/726, bei E. F. dall’Abacos op. V, bei L. Francœur, J.-M. Leclair und J. F. Rebel. Bei Leclair folgen die beiden Tempobezeichnungen sehr dicht aufeinander und bei Francœur und Rebel wird das neue Tempo noch durch einen entsprechenden Taktwechsel hervorgehoben.

Tempowechsel zur Schlussgestaltung werden somit bei sieben Werken eingesetzt.⁵⁴⁶

Unter den Chaconnen befinden sich elf Beispiele, bei denen der regelmäßig ostinate Aufbau nach italienischem bzw. französischem Prinzip mit Tempowechseln kombiniert erscheint, und zwar bei Kompositionen aller Länder (außer England) und überwiegend in Werken aus dem 18. Jahrhundert. Taktwechsel erscheinen dagegen nur bei drei streng aufgebauten Stücken, so bei P. R. Castrucci, J. Marchand (sechste Suite) und J. F. Rebel.

Die regelmäßige Anlage der Chaconnen korreliert demnach mit der gleichzeitigen Verwendung von Tempowechseln, wodurch einerseits ermöglicht wird, die streng gestaltete Binnengliederung aufzuweichen und andererseits auf engem Raum Kontrast und Variation zu erzielen.

⁵⁴⁶ Vgl. dazu das Kapitel 6.2.3, S. 208 ff.

Einige Belege für den Einsatz von Taktwechseln als strukturbildendes bzw. die Architektur bedingendes Element wurden bereits angeführt.⁵⁴⁷ Auch auf engstem Raum durch eingeschobene Couplets in anderen Taktarten hervorgerufene Kontraste wurden schon anhand der „Ciaccona“ Nr. 9 aus Add. 31500 im Kapitel 4. 8, Taktarten, Vortragsbezeichnungen und Tempoangaben“ gezeigt.

Besonders schöne und ergiebige Beispiele zur Veranschaulichung von Kontrastwirkung und Strukturbildung mit Hilfe von mehrfach eingeführten Tempobezeichnungen liefern auch die „Ciaccona“ C. A. Lonatis sowie die „Ciacona“ G. Bonis.⁵⁴⁸ Ein anderes sehr eindrückliches Beispiel hierzu weist der Schluss der „Ciacona“ aus den *Rosenkranzsonaten* H. I. F. Bibers auf.⁵⁴⁹

In F. M. Veracinis „Ciacona“ erscheint die Tempobezeichnung sowohl strukturbildend als auch einen unmittelbar aufeinander treffenden charakterlichen Kontrast erwirkend, wobei beide Elemente untrennbar miteinander verwoben sind: Im letzten Teil dieses Satzes kehrt die Vortragsbezeichnung – „Largo assai“ – gepaart mit einer Wiederaufnahme von thematischem Material und der Tonart des „Passagallos“ (des ersten Satzes der gleichen Sonate) wieder und bildet so eine zyklische Anlage, einen Zusammenhang zwischen diesen beiden ostinaten Sätzen, die die Eckpfeiler der gesamten Sonate bilden. Unmittelbar an diesem Punkt der „Ciacona“ treffen außerdem sehr gegensätzliche Satztypen aufeinander: Einer langen, überwiegend in Sechzehntelläufen und homophon gestalteten Passage im Ausgangstempo („Allegro“) des Stückes folgt nun dieser Teil („Largo assai“), der sich durch den Fluss verzögernde Sarabandenpunktierungen sowie durch chromatische Tetrachordvarianten des Beginns des „Passagallos“ und durch eine imitatorische Anlage auszeichnet. Die ähnliche Gestaltung dieser beiden Teile einerseits und die gegensätzliche Anlage unmittelbar vor Beginn des „Largo assai“-Teiles der „Ciacona“ andererseits zeigen die beiden Notenbeispiele unten.

⁵⁴⁷ Vgl. hierzu etwa die „Passagaglia Variata“ aus M. Mascittis op. VII und die „Ciaccona“ von M. Kelz in den Kapiteln 5.1.5.2 bzw. 5.1.5.5, S. 151 ff. und 165 ff. sowie als Beispiel eines die Vortragsbezeichnung unterstreichenden Taktwechsels die „Chaconne“ aus der sechsten Suite von J. Marchand im Kapitel 4.8, S. 127 und 128.

⁵⁴⁸ Belege aus beiden wurden bereits im Kapitel 6.1.2.1, S. 183 und S. 184 herangezogen.

⁵⁴⁹ Vgl. dazu die Analyse im Kapitel 7.3.3.1, S. 258 ff.

Francesco Maria Veracini: „Passagallo“, Anfang

Largo assai e come sta, ma con grazia

The musical score for the beginning of 'Passagallo' is written for two staves in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is 'Largo assai e come sta, ma con grazia'. The first system shows the initial measures with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a whole rest. The second system continues the melody in the treble staff and adds a bass line.

Francesco Maria Veracini: „Ciacona“, T. 191 bis 201

Largo assai

The musical score for measures 191-201 of 'Ciacona' is written for two staves in 3/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is 'Largo assai'. The first system shows a treble staff with a complex rhythmic pattern and a bass staff with a simpler line. The second system continues the piece, featuring a triplet in the treble staff.

6.2.3 Rahmen- und Abschlussgestaltung

Eng verknüpft mit der strukturellen Anlage der vorliegenden Chaconnen und Passacaglien erweisen sich die Gestaltungsweisen der Schlüsse, sind sie doch nahezu ebenso unterschiedlich und vielfältig wie die Stücke selbst angelegt. Den Anstoß zu einer näheren Betrachtung der Abschlussgestaltung erwirkte die Beobachtung, dass auffällig häufig „Themencouplets“ am Ende wiederkehren und damit eine zyklische Geschlossenheit hervorrufen, wodurch sich gleichermaßen die Frage aufdrängte, bei welchen Werken dies tatsächlich der Fall ist und wie sich die Schlüsse jener Werke darstellen, die von dieser Wiederholung keinen Gebrauch machen.

Tatsächlich war es offenbar die Absicht der meisten Komponisten, den Abschluss der Chaconnen und Passacaglien vom Rest des Stückes abzuheben und entsprechend besonders zu gestalten, d. h. abermals wird von Kontrastbildung Gebrauch gemacht. Bestimmte Lösungen zur Schlussvorbereitung sind auch für andere Gattungen relevant; aufgrund der bei den vorliegenden Werken vorhandenen Vielgestaltigkeit einerseits und der Häufung einiger Merkmale andererseits scheint die Abschlussgestaltung hier jedoch offenbar von besonderem Interesse zu sein. Ein auffallender, vom unmittelbar Vorhergehenden oder sogar vom Charakter des gesamten Stückes sich abhebender Schluss (dies schließt z. B. auch die Wiederaufnahme von „Themencouplets“ mit ein) ist bei 58 von 82 Werken zu beobachten. Ein Grund mehr, das Phänomen detaillierter zu betrachten.

6.2.3.1 Rahmenbildung durch Wiederaufnahme von „Themencouplets“ und/oder Schlusswirkung durch zwei- oder mehrstimmige Passagen⁵⁵⁰

Besonders bemerkenswert sind jene Schlüsse, die sich durch die Wiederaufnahme von „Themencouplets“ auszeichnen und/oder mit Hilfe von Doppelgriff-, Akkord- oder sogar Arpeggiopassagen eine voll klingende, das gesamte Klangvolumen der Violine ausschöpfende, krönende Abschlusswirkung erzielen, im Folgenden kurz als „volltönig“ bezeichnet. In der Tabelle aufgeführt werden auch jene Werke, die nur einzelne Elemente oder Couplets des Anfangs oder des ersten Abschnittes wiederaufnehmen, so also beispielsweise einen Rhythmus oder den Charakter, in der Tabelle als „Varianten der Wiederaufnahme“

⁵⁵⁰ Vgl. dazu die Tabelle in Anh. IX, S. 353 f.

bezeichnet. Die Rubrik „Kombination aus beiden“ meint die Wiederaufnahme von „Themencouplets“, die auch gleichzeitig „volltönig“ gestaltet sind, wodurch verdeutlicht wird, dass diese Werke jedenfalls einen „volltönigen“ Rahmen besitzen. Nicht aufgeführt sind jene beiden Stücke, die eindeutig eine Rondeauform (E.-C. Jacquet de La Guerre) bzw. eine Abwandlung dieser Form (Le Fevre) aufweisen, da sich die Wiederkehr der Refrains am Ende von selbst versteht. E. F. dall’Abaco (op. I/5) sowie A. Dornel sind aufgeführt, da bei ihren Stücken nur eine an das Rondeau angelehnte Formgestalt vorliegt. Auch nicht mit aufgenommen sind hier die Chaconnen von L. Heudelline (zweite Suite) und A. Favre, in denen der jeweils kurze, vor der Chaconne stehende Satz als Abschluss noch einmal wiederholt wird.

Die Wiederaufnahme von Anfangsabschnitten, hier überwiegend in Form von nicht variierten „Themencouplets“, durch welche eine zyklische Formung des gesamten Stückes erzielt wird, liegt bei 17 von 82 Stücken vor, bei 15 Chaconnen und bei zwei Passacaglien, die beide aus Deutschland/Österreich und aus dem 18. Jahrhundert stammen. Eine davon (J. J. Vilsmayr) weist außerdem einen „volltönigen“ Abschluss auf.

Die Chaconnen verteilen sich wie folgt auf die vertretenen Länder und Jahrhunderte: Fünf entstanden im deutsch-österreichischen Bereich, drei (H. I. F. Biber und Anonymus/Granata) im 17. Jahrhundert und zwei (J. S. Bach, J. J. Vilsmayr) im 18. Jahrhundert, die (ausgenommen Granata) außerdem allesamt „volltönige“ Anfänge und Schlüsse besitzen. Zwei weitere Beispiele, aus jedem Jahrhundert (Kodex XIV/726 und G. H. Albicastro) weisen am Schluss dem Anfang ähnliche Teile auf und sind beide „volltönig“ angelegt. In der Region Deutschland-Österreich ist somit eine besondere Affinität zum Phänomen der Wiederaufnahme samt „volltöniger“ Anlage zu beobachten.

Aus Frankreich liegen sieben Chaconnen vor, die das Anfangscouplet am Ende wieder aufnehmen, vier darunter enden „volltönig“.

Italienische Chaconnen sind lediglich durch drei Beispiele vertreten; S. Mazzella aus dem 17. Jahrhundert nimmt am Ende eine Variante des ersten Couplets wieder auf, in zwei weiteren aus dem 18. Jahrhundert liegen auch keine identischen Wiederaufnahmen der „Themencouplets“ vor: G. Boni – seine „Ciacona“ stellt das einzige „volltönige“ Beispiel italienischer Provenienz dar – spart das erste „Unisono“-Couplet bei der Wiederaufnahme aus, E. F. dall’Abaco fügt der Wiederaufnahme noch Takte bis zum eigentlichen Abschluss hinzu. Drei weitere Beispiele weisen Sonderformen hinsichtlich wieder aufgenommenen

Materials auf: Bei der aus dem 17. Jahrhundert stammenden „Ciaccona & L'Arpetta“ wird lediglich das Bassmodell, bei P. R. Castrucci (18. Jahrhundert) ein Arpeggio-Teil mitten aus dem Stück wieder aufgegriffen und bei F. M. Veracini liegt eine Sonderform vor, die insbesondere durch „thematische“ Gemeinsamkeiten der beiden ostinat gestalteten Ecksätze entsteht. Bei den italienischen Komponisten zeigt sich also lediglich eine Tendenz zur zyklischen Anlage.

Die kurzen „Chacones“ von Eccles weisen keine sehr spezifischen Merkmale auf: Die eine (Armida) rekurriert lediglich auf den Charakter des Beginns (Sarabandenpunktierung, Beruhigung des Tempos), in der anderen greift Eccles das zweite, wenig melodisch gestaltete Couplet des Stückes am Ende wieder auf.

In der Rubrik der „volltönigen“ Abschlüsse ohne Rekurs auf Elemente des Beginns befinden sich insgesamt zehn Beispiele, drei Passacaglien (H. I. F. Biber, M. Mascitti op. VII und J. F. Rebel) und sieben Chaconnen, wovon drei aus Italien (zwei von G. Colombi und M. Mascitti op. IV), zwei aus dem süddeutsch-österreichischen Bereich des 17. Jahrhunderts (H. I. F. Biber, Add. 31500 Nr. 6) sowie zwei aus Frankreich stammen. Die beiden deutsch-österreichischen Chaconnen und die Passacaglia sind im 17. Jahrhundert entstanden, wohingegen Italien durch Beiträge aus beiden Jahrhunderten und Frankreich (J. Aubert und J. Marchand) nur mit solchen aus dem 18. Jahrhundert vertreten ist.

„Volltönige“ Abschlüsse werden also von Komponisten aller hier vertretenen Länder gestaltet, wobei sie im (süd)deutsch-österreichischen Bereich eher im 18. Jahrhundert beliebt waren. Aufgrund der wenigen vorliegenden Beispiele mit diesem Phänomen kann diesbezüglich jedoch keine allgemeingültige Aussage getroffen werden.

Bei der Mehrzahl der Beispiele, und außerdem in Werken aller Länder zu sehen, wird am Schluss zusätzlich eine durch verschiedene Mittel erzeugte Beruhigung erreicht.⁵⁵¹

⁵⁵¹ Vgl. dazu auch die Tabellen in Anh. X und XI, S. 355 f. und S. 357 f.

Abb. 26: Jacques Aubert: „Ciaconna“, T. 201 bis T. 217 (Schluss)



Dieses Beispiel aus J. Auberts „Ciaconna“ zeigt die „volltönige“ Anlage eines Schlusses, die hier in Kombination mit einer den Fluss der Melodie hemmenden Hemiole erscheint, auf deren je letzter Note zur Verstärkung ihrer Wirkung zusätzlich ein Ornament gesetzt ist (T. 208 und T. 216). Hinzu kommt eine dynamische Beruhigung: Die Wiederholung des Couplets erklingt im *Piano*.

6.2.3.2 Tempo- und/oder Taktwechsel zur Gestaltung von Schlüssen⁵⁵²

Der alleinige Taktwechsel kurz vor Schluss des Werkes kommt lediglich einmal vor, und zwar im deutsch-österreichischen Bereich des 17. Jahrhunderts („Contrapunct sopra la Baßsigaylos d’Altr“, Kodex XIV/726). Einen Sonderfall stellt der „Passagallo“ G. B. Vitalis dar, der im ganzen letzten Teil des Stückes in Violine und Bass abwechselnd $\frac{3}{4}$ bzw. C vorzeichnet und somit einen langen Abschnitt mit in Violine und Bass unterschiedlichen Akzentverhältnissen erzeugt.

Eine Kombination aus Takt- und Tempowechsel ist nur fünfmal zu beobachten, zweimal bei französischen Chaconnen, zweimal in Italien bei M. Mascittis Chaconne aus op. IV und bei dessen Passacaglia aus op. VII sowie einmal bei den anonymen „Passagli“ aus dem 17.

⁵⁵² Vgl. die Tabelle in Anh. X, S. 355 f.

Jahrhundert, womit vor allem Werke des 18. Jahrhunderts vorliegen. Ein Beispiel aus Deutschland oder Österreich fehlt.

Tempowechsel zum Abschluss der Stücke kommen dagegen gehäuft im deutsch-österreichischen Bereich des 17. Jahrhunderts vor, bei sieben von insgesamt zehn der in der Tabelle aufgelisteten Werke. Außerdem wurde bis auf eine Ausnahme (Add. 31500 Nr. 9, „Presto“) immer „Adagio“, also ein langsamer Schluss gewählt.

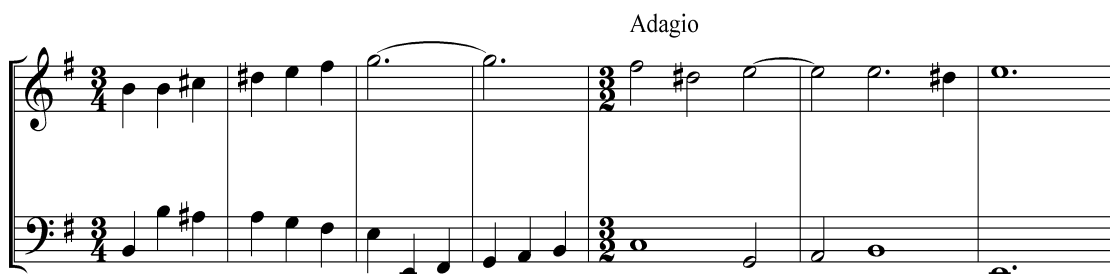
In Frankreich kommt dies lediglich in J.-M. Leclairs op. IX vor, einem Spezialfall: Auf engstem Raum stellt Leclair zwei sehr kurze Abschnitte in kontrastierenden Tempi gegenüber.⁵⁵³

In Italien finden sich kurz vor Schluss bei je zwei Stücken aus dem 18. und dem 17. Jahrhundert (neue) Tempobezeichnungen, wobei hier nur zwei Komponisten (S. Mazzella und M. Mascitti) und zudem mit den jeweils gleichen Tempoangaben vertreten sind.

Schlüsse in schnellen Tempi kommen selten und bis auf Leclair ausschließlich im 17. Jahrhundert in Frankreich (J. F. Rebel), in Italien (Mazzella) und bei den anonymen „Passagalli“ vor.

Insgesamt besteht also eine Tendenz zu getragen-langsamem Abschlüssen, insbesondere bei deutsch-österreichischen Komponisten aber ist eine Vorliebe für Schlüsse in anderen (langsamen) Tempi festzustellen.

Louis Francœur (le fils l'aîné): „Ciaccona“, T. 278 bis 284 (Schluss)

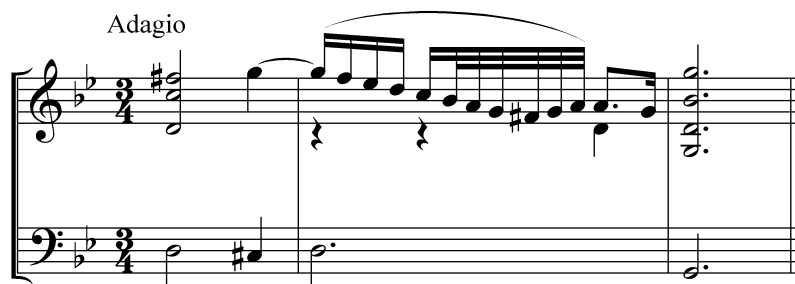


Dieses Notenbeispiel zeigt einerseits die Kombination von Takt- und Tempowechsel zum Schluss des Stückes, eine Augmentation der Notenwerte, als auch eine dadurch entstehende – quasi durch den Taktwechsel angekündigte – Hemiole. Auch der Ambitus der Violinstimme verringert sich am Ende.

⁵⁵³ Vgl. das Notenbeispiel auf S. 214.

Der Schluss aus E. F. dall'Abacos op. I/5 zeigt eine extreme Verringerung des Tempos allein für die letzten drei Takte, die auf die variierte Wiederaufnahme des „Themencouplets“ folgen. Der Großteil des Stückes ist mit „Allegro“ überschrieben.

Evaristo Felice dall'Abaco: Allegro (Chaconne) op. I/5, T. 113 bis 115 (Schluss)



Neben der Beruhigung des Tempos am Schluss zeigt dieses Beispiel auch eine der wenigen bei den hier vorliegenden Stücken vorkommende, ausgeschriebene kadenzartige Verzierung. Tendenzen solistischen Kadenzierens sind ansonsten etwa in T. 85–89 (der sogenannten „Solokadenz“)⁵⁵⁴ in J. S. Bachs „Ciaccona“ zu entdecken. Die Viertaktigkeit bleibt hier gewahrt, die Akzentschwerpunkte wechseln jedoch, womit auch der ostinate Charakter aussetzt. A. Silbiger führt dies sehr treffend als ein Beispiel für „simulierte Improvisation“⁵⁵⁵ an, wobei das Improvisieren an sich ein ursprüngliches Kennzeichen der Ostinato- bzw. Variationspraxis darstellte.

Ein Sonderfall der Abschlussgestaltung liegt in Leclairs op. IX vor: Dem „Tempo di Ciaccona“ stehen nur die im Folgenden dargestellten beiden konträren Tempobezeichnungen am Schluss gegenüber:

⁵⁵⁴ Heinrich Poos: „J. S. Bachs Chaconne für Violine solo aus der Partita d-Moll BWV 1004. Ein hermeneutischer Versuch“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (Berlin)*, Stuttgart u. a. 1993, S. 163.

⁵⁵⁵ Silbiger: „Bach and the Chaconne“, S. 364/65.

Jean-Marie Leclair: „Tempo di Ciacona“, T. 258 bis 263 (Schluss)



Hierbei handelt es sich außerdem um eines der wenigen, explizit in schnellem Tempo endenden Werke. J.-M. Leclair führt zwei gegensätzliche Schlussvorbereitungen ein: die Retardierung zusätzlich zu einer Pause und harmonischer Spannung und eine effektvolle Tempobeschleunigung, die zum Haupttempo des Werkes in Kontrast steht samt einer zusätzlichen Taktwiederholung.

6.2.3.3 Beruhigung durch Hemiolen, große Notenwerte und Verkleinerung des Ambitus⁵⁵⁶

Sehr häufig wird an Schlüssen eine Beruhigung erzielt. Ohne gesondert hinzugefügte Angaben oder etwa die Wiederaufnahme von zum unmittelbar Vorhergehenden kontrastierenden „Themencouplets“ (z. B. bei J. S. Bach) wird dieses Zur-Ruhe-Kommen auf folgende Arten erreicht:

- durch die Anwendung von Hemiolen – oft auch in Kombination mit anderen Merkmalen⁵⁵⁷
- durch den Gebrauch großer Notenwerte (entweder absolut oder aber in Relation zum unmittelbar Vorhergehenden betrachtet)

⁵⁵⁶ Vgl. die Tabelle in Anh. XI, S. 357 f.

⁵⁵⁷ Vgl. dazu insbesondere die Anmerkungen zur ersten Spalte der Tabelle in Anh. XI, S. 357 f.

– durch eine melodische Beruhigung, d. h. der Ambitus der Violinstimme wird auf ein Minimum reduziert (Prim bis Quarte) bzw. sie schweigt gänzlich und der Bass beendet das Stück mit einem Soloostinato; auch kann sowohl das eine als auch das andere nacheinander erfolgen, wie die Tabelle (Anhang XI, S. 357 f.) verdeutlichen soll.

Durch die Hemiolen innewohnende Eigenschaft, den Fluss der Musik abzubremsen, eignen sie sich besonders gut, um Abschnitte oder hier eben Abschlüsse zu markieren.

In dieser Funktion finden sie sich bei insgesamt acht Werken, bei je vier Chaconnen und Passacaglien und bei nur zwei Stücken aus dem 17. Jahrhundert (Anonymus/Granata, H. I. F. Biber). Drei Stücke aus dem deutsch-österreichischen Bereich, zwei aus Frankreich (L. Francœur mit eingeschlossen) sowie weitere bei drei französisch geprägten Stücken italienischer Herkunft liegen vor. Mit einrechnen lässt sich wohl auch das Experiment der sich bildenden Akzentverschiebungen durch die in verschiedenen Taktarten notierten Stimmen im „Passagallo“ G. B. Vitalis. Eine deutliche Tendenz zum Gebrauch von Hemiolen ist im deutsch-österreichischen Raum, in Frankreich sowie bei durch französischen Stil beeinflussten Komponisten zu beobachten.

Große Notenwerte bzw. zum unmittelbar Vorhergehenden deutlich ruhiger gestaltete Schlusspassagen kommen bei insgesamt 16 Stücken aller Länder und beider Jahrhunderte vor, wobei auch hier die deutliche Mehrzahl aus dem deutsch-österreichischen Raum stammt, davon fünf aus dem 18. Jahrhundert.

Frankreich und Italien sind jeweils mit nur drei Stücken vertreten, davon entstanden zwei der italienischen im 17. Jahrhundert, außerdem die „Chacone“ (Armida) von Eccles.

Wie bereits bei „Adagio-Schlüssen“ festgestellt, neigen auch die deutsch-österreichischen Komponisten zu Abschlüssen in ruhigeren Notenwerten.

Die deutliche Verringerung des Ambitus der Violinstimme kennzeichnet acht Stücke, wobei auch hier die Hälfte der Werke auf den deutsch-österreichischen Bereich entfällt (eins davon auf das 18. Jahrhundert). Zwei weitere Stücke stammen aus Frankreich sowie zwei aus Italien (je eines aus dem 17. und 18. Jahrhundert).

Die dynamische Beruhigung ist bei J. Aubert, in H. I. F. Bibers „Passagaglia“ (1678), bei G. Boni, M. Mascittis op. IV und VII sowie bei J. C. Schickhardts op. VIII und somit in allen Ländern (außer England) und vorwiegend im 18. Jahrhundert zu finden.

Im Kontext der jeweils anzutreffenden Kompositionsweisen sind auch noch die beiden folgenden, ähnlich gelagerten Abschlussgestaltungen von Interesse:

J. Marchand schließt seine Chaconne der sechsten Suite mit dem einzigen im Stück nicht französisch ostinat wiederholten Couplet; C. A. Marino dagegen kommt mit der identischen Wiederholung eines viertaktigen Couplets zum Schluss, eine Besonderheit angesichts seiner ansonsten sehr unregelmäßig angelegten „Chiacona“.

Mehrmalige Hemiolen dienen der Abschlussvorbereitung in E. F. dall’Abacos „Passagaglio“ (aus op. IV):

Abb. 27: Evaristo Felice dall’Abaco: „Passagaglio“, T. 148 bis 166 (Schluss)



Die erste Hemiole befindet sich hier zwischen Takt 12 und 13 vor Schluss (zweites System), die zweite im zweit- und drittletzten Takt des Stückes. Beide Male wird die retardierende Wirkung der Hemiole durch einen Triller auf ihrer letzten Note noch hervorgehoben. Hinzu kommt eine variierte Wiederholung des vorletzten Couplets, wobei E. F. dall’Abaco mit einer Kontrastierung der Dynamik, einem dicht aufeinander

folgenden Piano-Forte-Wechsel operiert sowie eine Überhöhung der Schlusswirkung durch eine Oktavversetzung ab dem dritten Takt des letzten Couplets erreicht. Dall'Abaco hat also zahlreiche miteinander kombinierte Kunstgriffe eingesetzt, um einen glanzvollen Schluss zu gestalten.

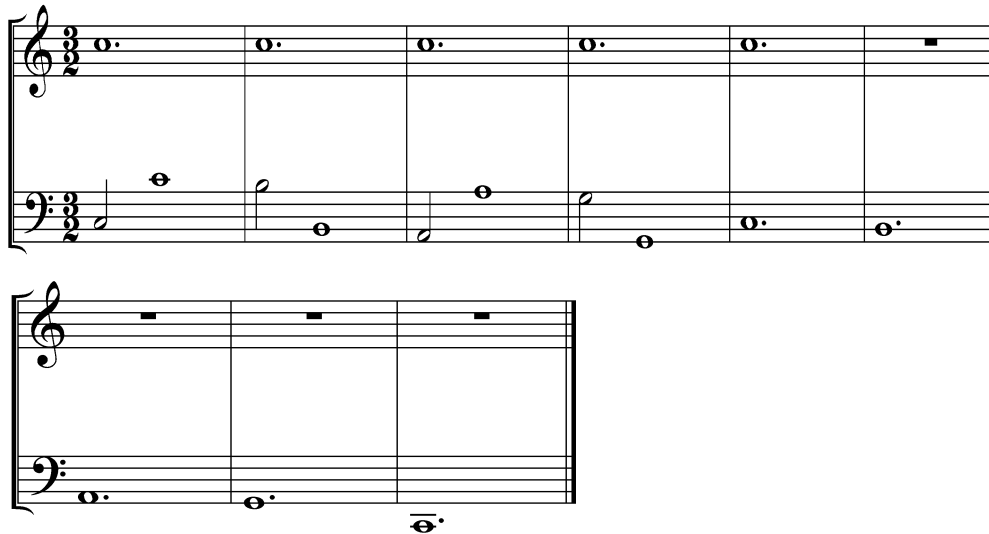
Die beiden folgenden Notenbeispiele veranschaulichen verschiedene Merkmale extremer Beruhigung:

Johann Christian Schickhardt: „Ciaccona“ (op. VIII), T. 49 bis 61 (Schluss)

The musical score is written for a single instrument, likely violin, in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of staves. The first system contains measures 49 to 52. The second system contains measures 53 to 56. In the second system, the word "Piano" is written above the treble clef staff in measure 54, indicating a dynamic change. The notation shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Diese letzten drei Couplets der „Ciaccona“ zeigen deutlich die sehr unterschiedliche Gestaltung der Melodielinie in der Violinstimme, das Ersterben der Melodie in den letzten beiden Couplets: Bis auf eine kleine Sekunde jeweils zum Abschluss der Couplets erklingen nur noch Tonrepetitionen. Bei der Wiederholung des Couplets kommt noch die Reduzierung der Dynamik hinzu. Außerdem wird hier erst am Schluss die strenge Durchführung des Tetrachords durch eine davon abweichende Bassgestaltung durchbrochen.

Tomaso Vitali: „Chiacona“ (C-Dur), T. 110 bis 118



Der Schluss dieser „Chiacona“ T. Vitalis zeigt noch deutlicher als bei J. C. Schickhardts Stück das Ersterben der Melodik: Im vorletzten Couplet wird die Violine nur noch in Primen und fast frei von jeglicher Rhythmik geführt, im letzten bleibt der Bass alleine übrig, wodurch eine absolute rhythmisch-melodische Beruhigung erzielt wird. Vitali reduziert das Geschehen auf das Elementarste, entlässt den Hörer und überlässt ihn der Erinnerung an die Variationen oder der Imagination neuer Variationen.

Das Bestreben, den Hörer durch langsam-ausklingende Schlusspassagen, durch Beruhigung des musikalischen Geschehens auf das Ende des Stückes vorzubereiten, ist in den untersuchten Ostinatoformen also deutlich zu erkennen. Tempiwechsel sowie Abschlüsse in größeren Notenwerten zusammen genommen, dienen dabei am häufigsten diesem Zweck; die Verringerung des Ambitus verfolgt das gleiche Ziel. Der Schwerpunkt bezüglich aller genannten Kategorien liegt bei deutsch-österreichischen Werken. Bei Komponisten aller Länder⁵⁵⁸ sind Hemiolen zu finden, wobei auch hier deutsche/österreichische und französische bzw. französisch beeinflusste italienische Komponisten stark vertreten sind.

Sehr häufig ist auch die Wiederaufnahme von „Themencouplets“ zu beobachten, oft auch in Verbindung mit einer Verlangsamung des Tempos. Auch hier dominieren Werke aus dem deutsch-österreichischen Bereich, die zudem besonders häufig eine „volltönige“ Abschlussgestaltung aufweisen. Reprisen finden sich darüber hinaus oft in französischen Werken.

⁵⁵⁸ Da England mit nur zwei Stücken im Werkekörper vertreten ist, kann zu dieser Herkunftsregion diesbezüglich keine Aussage getroffen werden.

6.3 Versuch eines Vergleichs zwischen der französisch und italienisch ostinaten Gestaltungsweise

Sowohl italienisch als auch französisch streng ostinat gestaltete Werke weisen verschiedene übergeordnete Gestaltungsmerkmale wie die französische Dreiteiligkeit sowie durch Tempovorschriften, Vortragsbezeichnungen oder Taktwechsel und durch die Wiederaufnahme von „Themencouplets“ bzw. „Themenphrasen“ erzeugte Abschnitte auf, die in den entsprechenden Kapiteln dieser Arbeit mit all den damit zusammenhängenden Auffälligkeiten besprochen werden. In streng italienisch ostinaten Werken können darüber hinaus verschiedene Unterteilungen und damit Abwechslung und Kontraste durch Solo-Ostinato-Einschübe erzeugt werden, eine Möglichkeit, die der französisch ostinate Aufbau aufgrund ständig wechselnder Basslinien nicht bietet.

Das folgende Kapitel widmet sich nun unabhängig von übergeordneten Formmerkmalen Eigenarten und Verschiedenheiten der Binnengliederung italienisch und französisch ostinat gestalteter Werke. Das Bilden von Variationen folgt zwar bei beiden Arten ähnlichen Prinzipien, dennoch sind Unterschiede festzustellen, die eng mit den verschiedenen Grundsätzen, ostinaten Charakter zu schaffen in Zusammenhang zu stehen scheinen. Um diese herausfiltern zu können, werden die Eigenheiten der französischen und italienischen Art der ostinaten Gestaltung zunächst nochmals gebündelt zusammengefasst. Ausgegangen wird dabei von der strikten Behandlung, also von einer streng gefassten ostinaten Gestaltungsweise.

Streng italienisch ostinat angelegte Stücke beinhalten ein einziges, kurzes (in den meisten Fällen viertaktiges), eingängiges Ostinatomodell, das viele Male unverändert wiederholt bzw. selbst (leichten bis höhergradigen)⁵⁵⁹ Variationen unterzogen wird. Darüber reihen sich Variationen, die entweder alleine, meist jedoch auf bestimmte Weise paarig bzw. gruppiert erscheinen.⁵⁶⁰ Das bedeutet, das Variieren findet schwerpunktmäßig in der Violinstimme statt, wodurch auch das Bilden von Coupletta und -gruppen auf die Ober-

⁵⁵⁹ Zu nennen sind hier v. a. Oktavierungen, Umspielungen, rhythmische und chromatische Varianten (insbesondere beim Tetrachordmodell), leichte harmonische Variationen und – im Rahmen nicht mehr gänzlich streng angelegter Werke – auch ein Vorkommen in anderen Tonarten, vgl. etwa die Chaconnen A. Bertalis oder T. Vitalis (g-Moll).

⁵⁶⁰ Näheres dazu weiter unten, S. 226.

stimme beschränkt bleibt.⁵⁶¹ Die Länge der Variationseinheiten bzw. Couplets bleibt durch das vorgegebene Bassmodell grundsätzlich gleich, variiert jedoch natürlicherweise von Werk zu Werk, abhängig von der Struktur des jeweils zugrundeliegenden Ostinatomodells.⁵⁶²

Eine streng französisch ostinate Anlage hingegen bedeutet, dass verschiedenste Bassmodelle bzw. Basslinien, die auch durchaus von sehr unterschiedlichem Umfang sein können, samt der darüber gesetzten Violinstimme einmal wiederholt werden, um dann vom jeweils nächsten in der gleichen Weise behandelten Couplet abgelöst zu werden, sodass sich ein Doppelcouplet an das nächste anschließt. Die kleinste Einheit dieser Formen bilden demnach grundsätzlich keine einzelnen Couplets, sondern Doppelcouplets. Allerdings ist zu beobachten, dass sogar bei den französischen Komponisten Viertakter vorherrschend bleiben, d. h. sehr häufig sind vor allem zu Beginn achttaktige, einmal repetierte Doppelcouplets zu finden, die ihrerseits aus zweimal vier, sich (variiert) wiederholenden Takten bestehen. Durch dieses Prinzip entsteht die Coupletlänge betreffend eine Vielzahl an Variationsmöglichkeiten. Beispielsweise beginnt J.-M. Leclair seine „Ciaccona“ aus op. V – um nur ein Stück explizit zu nennen – mit einem achttaktigen „Themencouplet“, das seinerseits in zweimal vier Takte gegliedert ist und darüber hinaus noch wiederholt wird. Hier entsteht für den weiteren Verlauf des Stückes somit die Freiheit, Couplets von vier, acht oder gar sechzehn Takten Umfang samt (wörtlicher) Wiederholung zu setzen. Verglichen mit dem italienischen Ostinato wird dadurch eine wesentlich größere Palette an Möglichkeiten geschaffen, Abwechslung zu erzielen, denn darüber hinaus sind auch bei französischen Stücken Coupletgruppierungen zu finden. Variationen rhythmisch-melodischer Art v. a. an den Coupletabschlüssen sind – wie auch bei italienisch ostinat angelegten Coupletpaaren – häufig anzutreffen, ebenso solche, die die Gesamtanlage der Violinstimme und der Bassstimme betreffen. Eine ganz strikte Ostinatobehandlung sieht diese allerdings nicht vor. (Leichtere) Veränderungen, die die gesamte Anlage der Violin- oder Bassstimme betreffen, scheinen bei französisch ostinat gestalteten Stücken allerdings seltener vorzu-

⁵⁶¹ Wird ein viertaktiges Ostinatomodell bei zwei aufeinanderfolgenden Couplets z. B. in identischer Weise rhythmisiert o. ä., so würde auch im Bass ein Zusammenhang zwischen den beiden Couplets geschaffen werden. Dies ist jedoch eher die Ausnahme, da hier grundsätzlich von der ganz strikten ostinaten Behandlung ausgegangen wird, die eine solche „Paarbildung“ nicht vorsieht, da das Ostinatomodell selbst i. d. R. nicht so stark verändert wird.

⁵⁶² Einige Details zur italienisch ostinaten Gestaltungsweise sind u. a. auch im Rahmen der Analysen im Kapitel 7.3.3, S. 258 ff. beschrieben.

kommen, sind jedoch auch in diesen zu finden, etwa in Form einer schlichten Oktavierung⁵⁶³ oder einer Umspielung.

Abb. 28: Louis Francœur (le fils l'aîné): „Ciaccona“, T. 134 bis 149



L. Francœur, dessen Chaconne nur teilweise streng angelegt ist, wählte in diesem regelmäßigen Abschnitt seines Stückes eine einfache Art, die ursprünglichen Notenwerte der Haupttöne in der Violinstimme im ersten Teil des Doppelcouplets rhythmisch zu verändern und mit einer entsprechenden Artikulation zu versehen. Eine echte Umspielung der Töne mit hinzugefügtem Tonmaterial findet also nicht einmal statt.⁵⁶⁴

Auch in französischen Ostinatoformen treten mehrere Couplets durch verschiedenste Mittel und ganz ähnlich den italienisch ostinaten Formen miteinander verbunden auf,⁵⁶⁵ auch wenn in erster Linie durch die wechselnden Bassmodelle nach zwei Couplets neue musikalische Gedanken an erster Stelle stehen, und zwar i. d. R. melodisch-rhythmisch als auch

⁵⁶³ Vgl. etwa das Notenbeispiel (Abb. 5) aus L.-G. Guillemains „Ciacconna“ im Kapitel 3.5 S. 69.

⁵⁶⁴ Interessant ist auch die Notationsweise im ersten Teil des Doppelcouplets: Hier werden keine Bögen zur Überbindung der Noten in den nächsten Takt angewendet, sondern die halben Noten sind auf bzw. über den Taktstrich gesetzt, um ihre Dauer über die Taktgrenzen hinweg anzudeuten. Im zweiten Teil des Doppelcouplets hingegen sind Überbindungsbögen vorhanden.

⁵⁶⁵ Vgl. etwa eine Passage in L.-G. Guillemains „Ciacconna“: T. 285 ff. wird ein aus zweimal sechs und einmal vier Takten zusammengefügt, 16-taktiges Couplet zweimal repetiert. Die erste Wiederholung ist identisch, in der zweiten findet ein Stimmtausch statt. Auch schön zu beobachten ist hier die klare Strukturierung längerer Phrasen in kleinere Segmente, wie u. a. auch bei F. Duvals Chaconne sichtbar wird, vgl. das Notenbeispiel (Abb. 29), S. 226.

harmonisch betrachtet. Selbst längere, sich harmonisch weiter von der Ausgangstonart entfernende Couplets werden regelmäßig identisch wiederholt.⁵⁶⁶

Die französisch geprägte Art der Binnengliederung ist somit insbesondere durch den regelmäßigen Wechsel der Basslinien samt der darüber gelegten Violinstimme und daraus resultierend durch unterschiedlich lange Phrasen geprägt, die innerhalb der regelmäßigen Struktur auch in näher oder weiter entfernte harmonische Gefilde schweifen können. In einer wirklich streng aufgefassten italienisch ostinaten Form wäre das so nicht möglich. Variation wird auf diese Weise schon per se erzeugt, der ostinate Charakter aber durch die das ganze Stück hindurch aufrecht erhaltene, einmalige Repetition jedes einzelnen, meist dominantisch endenden bzw. zu Beginn des folgenden wieder zur ersten Stufe zurückkehrenden Couplets erzielt.⁵⁶⁷ Die Wiederholung bezieht sich im Gegensatz zum italienisch ostinaten Prinzip gleichermaßen auf die Violin- und die Bassstimme.

Durch den Einsatz eines eingängigen „Themencouplets“ zu Beginn eines Stückes rücken französisch strukturierte Ostinatostücke m. E. zudem sehr in die Nähe einer klassischen Variation. Auch wenn die Harmonik in den Folgencouplets nicht immer gleich ist, verstärkt sich doch der Eindruck, dass die Coupletgestaltung näher an dem „Thema“ orientiert bleibt. Besonders evident erscheint mir dies bei Leclairs „Ciaccona“ (op. V), die, diesen Eindruck unterstützend, auch beinahe durchgängig aus zwei Viertaktern aufgebauten achttaktigen Couplets besteht. Wechselt der Coupletumfang allerdings stark, so entfernt sich das innere Gliederungsprinzip auch wieder von einer echten Variationsform im klassischen Sinn, ebenso wenn das „Thema“ in Grundgestalt mehrmals wiederkehrt. Damit ist, wie bereits erwähnt, eher eine Annäherung an die Rondeauform verbunden. Das ostinate Grundprinzip der italienischen und französischen Binnengestaltungsweisen differiert also beträchtlich.

Jedoch scheint mir die durch die einmalige (identische) Wiederholung der Couplets geprägte Strukturierung bei französischen Chaconnen (und Passacaglien) klar in der italienischen Tradition vorgebildet zu sein: Vielfach sind auch bei italienisch ostinat gestalteten Stücken identische Wiederholungen sichtbar, in der einfachsten Form durch Wiederho-

⁵⁶⁶ Eine Ausnahme bildet diesbezüglich etwa die Chaconne A. Dornels, die je einmal ein viertaktiges (T. 40 ff.) und achttaktiges (T. 92 ff.), harmonisch ausweichendes Couplet aufweist, ansonsten aber sehr regelmäßig angelegt ist.

⁵⁶⁷ Diese Art der Binnengestaltung ähnelt somit in Grundzügen dem Quasiostinato. Hier wie dort sind keine echten Bassformeln vorhanden, die repetiert werden; ostinater Charakter wird durch die Rückkehr zur Tonika mit starken Kadenzen an den Coupletabschlüssen herbeigeführt.

lungszeichen angezeigt wie etwa für die ersten Couplets in N. Matteis' „Diverse bizzarrie Sopra la Vecchia, Sarabanda ò pur Ciaccona“ geltend, und in stellenweise penibelster Weise in der anonymen Chaconne (Ms. Dresden) oder in C. A. Lonatis „Ciaccona“. Sogar L. Heudellines Chaconne aus der zweiten Suite weist als einziges französisches Beispiel durchgängig dieses Prinzip auf. In den Chaconnen H. I. F. Bibers aus den *Sonatae* und aus den *Rosenkranzsonaten* sowie in den beiden Stücken J. J. Vilsmayrs, denen längere Bassmodelle zugrunde liegen, wird sogar jeder einzelne Abschnitt wiederholt. Eben dieses Prinzip machten sich französische Komponisten ganz offenbar auch zunutze (sogar in L.-G. Guillemains „Ciacconna“ ist die Wiederholung des „Themencouplets“ noch mit Wiederholungszeichen dargestellt und in der rondeauartig gestalteten „Passacaille“ Le Fevres werden die Doppelcouplets ebenfalls durch Wiederholungszeichen erzeugt), jedoch nahmen diese im Wesentlichen von den gebetsmühlenartig repetierten, kurzen, prägnant-eingängigen Modellen italienischer Tradition Abstand, und der Schwerpunkt wurde auf die Einführung neuen Materials in Form ständig wechselnder, häufig auch umfangreicher Couplets gelegt. Die Wiederholung der Couplets bleibt i. d. R. einmalig und bezieht sich gleichermaßen auf die Basslinie wie auf die Violinstimme, nicht nur auf letztere wie beim italienisch geprägten Ostinato. Gleichwohl finden sich auch bei französischen Komponisten immer wieder mehr oder weniger deutliche Reminiszenzen an Tetrachord- oder Pentachordmodelle, sogar bei Meistern wie J.-M. Leclair, auch wenn dies nur für eine einzige oder wenige der zahlreichen Basslinien eines Stückes gelten mag. Einen direkten Vergleich zwischen einer französisch geprägten Basslinie und einem in der Form durchaus auch in einem Stück italienischer Provenienz vorstellbaren Bassmodelltyp (Tetrachord rhythmisiert und im zweiten Couplet oktaviert, die Violinstimme ist zum Schluss des Doppelcouplets leicht variiert) zeigen der Beginn der Chaconne aus J. Marchands sechster Suite und der Anfang des zweiten Teiles dieses Stückes in einer anderen Taktart.⁵⁶⁸ Allerdings bleibt hier in beiden Doppelcouplets die Viertaktigkeit erhalten.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden ostinaten Binnengestaltungsarten liegt demnach m. E. darin, dass streng italienisch aufgebaute Werke von Beginn an auf einen bestimmten Umfang der Couplets bzw. Variationen festgelegt sind, d. h. wird zu Anfang des Stückes ein wie auch immer angelegtes Bassmodell vorgestellt, so wird dieses aus-

⁵⁶⁸ Vgl. die Notenbeispiele (Abb. 16 und 17) im Kapitel 4.8.1, S. 127 und 128.

schließlich in der selben Länge (Taktanzahl) wiederholt, wie auch in den Traktaten zeitgenössischer Theoretiker festgehalten wurde.⁵⁶⁹ Hier besteht jedoch die Möglichkeit, die Gestaltung der Violinstimme vom Bassmodell abzukoppeln, indem die Oberstimme beispielsweise eine achttaktige Phrase über zwei viertaktigen, gleichbleibenden Ostinatomodellvorstellungen bildet,⁵⁷⁰ was bei französischen Werken in der Form nicht möglich ist. Französischen Kompositionen ist ein Festlegen auf einen bestimmten Coupletumfang eher fremd. Wird eine Chaconne beispielsweise mit einem viertaktigen Couplet eröffnet, das sich einmal wiederholt, kann ihm unmittelbar im Anschluss durchaus ein acht-, zwölf- oder gar 16-taktiges Doppelcouplet folgen, das in seiner Struktur unter keinem Aspekt mit dem vorhergehenden zu tun hat. Naturgemäß bleibt die Violinstimmengestaltung dadurch aber in ihrem Umfang viel stärker an die dazugehörige Basslinie gebunden.⁵⁷¹

Aus dem Prinzip der Aneinanderreihung ungleich langer Couplets resultiert aber auch, dass französische Basslinien meist kaum noch den „Modellcharakter“ italienisch geprägter Ostinati aufweisen, d. h. sie haben nicht mehr diese schnell erfassbare Eingängigkeit und Prägnanz, die kurzen, womöglich bekannten und von mehreren Komponisten verwendeten italienisch geprägten Ostinatomodellen wie etwa dem Tetrachord o. ä.⁵⁷² eigen sind. Das

⁵⁶⁹ Vgl. hierzu das Kapitel 2.1, S. 19 ff.

⁵⁷⁰ Weniger strenge Formen enthalten auch modulierende, mitunter sogar von der ursprünglichen Taktanzahl abweichende Teile.

⁵⁷¹ Ausnahmen bilden hier etwa die beiden Chaconnen J. Marchands, die einerseits dem Tetrachord und damit weitgehend auch der Viertaktigkeit noch sehr verpflichtet scheinen, wobei die Violinstimme durchaus wie bei italienisch ostinaten Gestaltungen auch achttaktige Phrasen über zwei Ostinatovorkommen aufweist. Auch die Chaconne L. N. Clérambaults, die offenbar noch stark an italienischen Vorbildern orientiert ist, weist einige Tetrachord- oder Pentachordvarianten und andere, kürzere Bassmodelle auf, die somit durchaus noch echten Modellcharakter aufweisen und sich im Wesentlichen im Rahmen einer Viertaktigkeit bewegen. Ebenso ist A. Pointels Chaconne regelmäßig viertaktig angelegt. Bei allen drei Stücken handelt es sich bezeichnenderweise um solche aus der sehr frühen und frühen Zeit der französischen Solo-Literatur, also aus dem letzten Viertel des 17. und den ersten zehn Jahren des 18. Jahrhunderts. Die Entstehungszeit von L. N. Clérambaults Chaconne ist zwar nicht bekannt, die eher einfache Faktur, auch ersichtlich an der meist konservativen Auswahl und Behandlung der Basslinien, spricht für eine Entstehung zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

⁵⁷² Neben dem Tetrachord sind m. E. auch davon abgeleitete Modelle (Derivate) zu beobachten, die gerade daher ihre Prägnanz und ihren Wiedererkennungswert beziehen. Da sie von mehreren Komponisten (teils auch in abgewandelter Form) verwendet werden, erhalten sie den Stellenwert eigenständiger Modelle. Ihr Charakteristikum ist es, zwischen die sonst vorhandenen Tonschritte (des Tetrachords) Zwischentöne bzw. Zwischenharmonien einzufügen. Zu finden sind solche z. B. in den anonymen „Paßsagagli. Adagißimo“, in denen sowohl der zweite als auch der dritte Tetrachordton mit einer ihnen folgenden Harmonie versehen wird; in fast identischer Weise geschieht dies auch in L. N. Clérambaults Chaconne T. 73 ff., in stärkerer Abwandlung auch im ersten Viertakter des Bassmodells in G. H. Albicastro's „Ciaccone“ (hier entsteht zwischen dem zweiten und dritten Hauptton eine übermäßige Sekunde (*cis–b*), die beim Tetrachord generell eher ungewöhnlich ist), vgl. das Notenbeispiel in Kapitel 7.3.3.3, S. 272. In P. R. Castrucci's „Ciaccona“ wird im ersten Abschnitt des achttaktigen Modells das Tetrachord angewendet, dessen dritter und vierter Ton durch eine Zwischenharmonie miteinander verbunden werden, vgl. das Notenbeispiel (Abb. 2) im Kapitel 3.5, S. 62. Ein weiteres eingängiges, zweitaktiges Modell, findet sich in der anonymen „Ciaccona & L'Arpetta aus den *Pezzi brevi*; darauf basieren außerdem A. Bertalis „Chiaccona“, H. Kradenthallers „Ciaccona“ und auf einer Variante davon N. Matteis' Chaconne, vgl. die Notenbeispiele S. 121 und 201. Eine weitere, auf vier

heißt jedoch nicht, dass nicht-französische Bassmodelle nicht auch umfangreicher ausfallen können, wie etwa die zwölftaktigen Modelle in J. J. Vilsmayrs Solo-„Ciaccona“ sowie in der „Ciacona“ aus H. I. F. Bibers *Rosenkranzsonaten* beweisen; dennoch behält vor allem der Ostinato in letzterer starken Modellcharakter – durch die Rückkehr nach je vier Takten zur Tonika (geschlossene Form) und wohl auch begünstigt durch die jeweilige Wiederholung jedes Coupletabschnittes.

Allerdings stellt die Zusammensetzung längerer Couplets aus mehreren kleinen Abschnitten eine Eigenart dar, die durchaus auch manches französische Bassmodell aufweist, jedoch etwas anders geartet. Die Chaconne (1. Suite) J. F. Rebels weist beispielsweise ein sich wiederholendes, 20 Takte umfassendes, aus 4+6+5+5 Takten zusammengesetztes Couplet auf (T. 63–103), wobei die kleinen Abschnitte zum einen durch Modulationsvorgänge sowie durch ähnliche Figurierung in der Violinstimme entstehen. Auch bei F. Duval ist Ähnliches festzustellen; er verfährt in seiner regelmäßig angelegten und somit gar nicht „kapriziösen“ „Chaconne. La Capricieuse“⁵⁷³ folgendermaßen: Ein zwölftaktiges, sich identisch wiederholendes Couplet (T. 144–167) setzt sich aus dreimal vier Takten zusammen, wobei die ersten beiden Viertakter in Violin- und Bassstimme versetzt einsetzend identisch rhythmisiert sind, im zweiten Viertakter aber um eine Quinte aufwärts transponiert in E-Dur erklingen; der dritte Viertakter führt im Sinne einer Weiterführung in ähnlicher Rhythmisierung zum Ende des Couplets und wieder zurück in die Ausgangstonart A-Dur. Neben dieser m. E. für französisch ostinat gestaltete Stücke charakteristischen Kleingliederung umfangreicherer Couplets weist dieses Coupletpaar jedoch noch zwei ebenso für die Mehrzahl der hier vorliegenden Ostinatostücke charakteristische Elemente auf: Imitationen und – häufig in Verbindung damit – Dialoge zwischen Violin- und Bassstimme, wobei es sich hierbei sogar um eine strenge Imitation mit im Abstand von zwei Takten erfolgenden Einsätzen handelt. Die Bassstimme weist die gleichen Motive und Figuren auf wie die Violinstimme – bei einem im engeren Sinne streng gestalteten italienisch ostinaten

Takte ausgeweitete sowie zur ersten Stufe zurückführende Abwandlung dieses Modells bestimmt über weite Teile die „Ciaccona“ Nr. 6 aus Add. 31500, vgl. das Notenbeispiel im Kapitel 7.3.3.3, S. 268. Da dieses Modell normalerweise in der zweitaktigen Variante verwendet wird, fällt es nicht gleich ins Auge, jedoch stellt auch dieses m. E. ein Derivat des Tetrachordmodells dar, bei dem lediglich der zweite Ton der absteigenden, vier Töne umfassenden Linie nicht erklingt.

⁵⁷³ Martial Leroux sieht diese bei F. Duval häufig vorkommenden „sprechenden Titel“ nach dem Vorbild F. Couperins in musikalischer Hinsicht eher als suggestiv denn deskriptiv an, wie es eben auch bei dieser Chaconne offenbar wird, vgl. Martial Leroux: Art. „Duval, Francois“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 5, Sp. 1731.

Stück mit unaufhörlich repetiertem Ostinatomodell die absolute Seltenheit und, wenn überhaupt, nur im Rahmen eines kurzzeitigen Stimmtausches der Figuren.⁵⁷⁴

Abb. 29: François Duval: „Chaconne. La Capricieuse“, T. 150 (144) bis 167



Die Takte 156 bis 161 kommen in dieser Form auch T. 144 bis 149 vor.

Sowohl in französisch als auch in italienisch ostinat gestalteten Werken sind verschiedenste Variationsarten zu beobachten: Neben der einfachsten Art der bereits beschriebenen Paarbildung durch identische Wiederholung, die somit quasi nicht als Variation angesehen werden kann, und dem sehr häufig feststellbaren Variieren am Schluss von Doppelcouplets bzw. von zwei zusammen gefügten Couplets, umfasst das Variationsrepertoire vielfältige auffälliger Möglichkeiten der Paar- oder Gruppenbildung, darunter Oktavierungen, figurale Umspielungen, unterschiedliche Figuren oder nur einzelne, wechselnde Figurteile mit der gleichen Rhythmisierung, ein Wechsel der Bewegungsrichtung bei gleicher/ähnlicher Rhythmisierung und Figurierung – für die beiden zuletzt genannten Arten bietet etwa H. I. F. Bibers Kremsierer Chaconne vielfältige Beispiele –, dynamische Abstufungen (bei J. Aubert,⁵⁷⁵ C. A. Lonati sowie bei P. R. Castrucci⁵⁷⁶ und A. Bertali sogar mehrmals innerhalb eines Couplets), Stimm- bzw. Parttausch, d. h. der Ostinato bzw. Figuren der Basslinie wechseln (meist für ein Couplet) in die Violinstimme, während der Bass figural gestal-

⁵⁷⁴ Eine Ausnahme in jeglicher Hinsicht bildet hier die „Ciacona“ G. Bonis. Kein anderer Komponist der hier vorliegenden Stücke macht so extremen Gebrauch von einem Dialogisieren zwischen Violin- und Bassstimme (in ähnlicher Weise ist dies nur bei E. F. dall’Abaco zu beobachten, der als Cellist wirkte), d. h. von dem Wechsel der Figuren von der Violinstimme in den Bass, was ganz offenbar mit G. Bonis Tätigkeit als Cellist der Accademia filarmonica in Bologna zu tun hat. Diese „Ciacona“ kann man durch seine Faktur beinahe als Violin-Cello-Duo bezeichnen, vgl. auch das Notenbeispiel (Abb. 22) im Kapitel 6.1.2.1, S. 183.

⁵⁷⁵ Vgl. die Notenbeispiele (Abb. 20 und 21) im Kapitel 6.1.2.1, S. 182 und 183.

⁵⁷⁶ Vgl. das Notenbeispiel (Abb. 2) im Kapitel 3.5, S. 62.

tet ist, oder akkordische bzw. arpeggierte Teile werden sehr bewegten an die Seite gestellt. Kompliziertere Akkord- oder Arpeggiofolgen kommen jedoch in französischen Werken erst ab J.-M. Leclair, bezogen auf den Werkekorpus dieser Arbeit also ab Mitte der 1730er-Jahre, und auch bei J. Aubert und L.-G. Guillemain vor. Ebenso werden ruhige virtuos-passagenartigen oder tänzerischen Couplets kontrastierend gegenübergestellt, wobei in französischen Werken der melodiose Aspekt auch bei späterer Entstehungszeit und komplexer Spieltechnik ein wichtiges Charakteristikum bleibt. Bei den französisch ostinaten Stücken gelten die genannten, in erster Linie Abwechslung schaffenden Variationsarten für den jeweils zweiten Coupletteil, also für die einmalige Wiederholung. Couplet-Gruppierungen oder in irgendeiner Weise miteinander verbundene Doppelcouplets sind dagegen viel seltener, aber auch zu beobachten,⁵⁷⁷ nicht verwunderlich, da, wie bereits erwähnt, der Schwerpunkt vielmehr darauf liegt, ständig neue Ideen einzubringen und dies auf alle erdenklichen Parameter bezogen: Die Basslinien variieren stark im Umfang, die Figurierung, Rhythmisierung und melodische Gestaltung ändert sich bei jedem neuen Modell, wobei auch hier natürlich simple Beispiele (A. Pointel), eher einfache (L. N. Clérambault) oder klar strukturierte, aber sehr abwechslungsreiche (F. Duval, A. Dornel, E. Mangean) und komplexe, aber dennoch eine gut sichtbare, mehr oder minder strenge Struktur aufweisende Werke (J.-M. Leclair, L.-G. Guillemain, J. Aubert etc.) zu unterscheiden sind.

Meiner Beobachtung nach sind für französisch ostinate Stücke über die genannten Variationskomponenten hinaus insbesondere kontraststiftende Merkmale besonders prägend, die nicht mit übergeordneten Formmerkmalen wie verschiedenen Tempoabschnitten o. ä. zusammenhängen, sondern die Binnenstruktur betreffen. Zwei eng miteinander verknüpfte fanden bereits Erwähnung: Imitationsteile neben homophonen und häufige damit einhergehende Dialoge zwischen Bass- und Violinstimme, sowie Sequenzen.⁵⁷⁸ Auch scheinen besonders häufig eher melodiose Teile neben figural geprägten, virtuos Couplets zu stehen.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Wie etwa das Notenbeispiel (Abb. 31) aus E. Mangeans „Chiaconna“, S. 230 belegt.

⁵⁷⁸ Sequenzen oder sequenzartige Teile sind zwar durchaus auch in italienisch geprägten oder deutschen Stücken (J. S. Bach, G. Boni, B. Marcello, G. B. Vitali und in der anonymen Dresdner Chaconne zu finden), in französischen scheinen sie jedoch ein besonders wichtiges Mittel zur Kontrastgestaltung darzustellen. Imitatorisch angelegte Teile sind vereinzelt auch in nicht-französischen Beispielen zu finden, vgl. etwa die Stücke F. M. Veracinis, ebenso Dialoge, vgl. z. B. B. Marcellos „Ciaccona“ oder F. M. Veracinis „Ciacona“.

⁵⁷⁹ Vgl. dazu auch die Kapitel 6.1.2.1, S. 181 ff. und 6.1.2.2, S. 185 ff.

Abb. 30: Etienne Mangean „Chiaconna“, T. 93 bis 124



Dieser Ausschnitt aus E. Mangeans „Chiaconna“ zeigt gleich mehrere Facetten der französisch ostinaten Gestaltungsweise. Zu Beginn steht ein Sequenzen-Doppelcouplet, das zudem dialogartig zwischen Violine und Bass angelegt ist und zumindest die Bassstimme betreffend zu den stärker variierenden Couplet-Beispielen französischer Art gehört. Im ersten Coupletteil wird eine rhythmisch umspielte Tetrachordvariante, im zweiten Abschnitt bei gleicher Rhythmisierung eine auf vier Takte verkürzte Pentachordvariante verwendet. Diesem sich eher durch rhythmische Figuren auszeichnenden Couplet folgt das melodiose achttaktige Eröffnungscouplet des Mollteiles, das imitatorisch angelegt ist und identisch wiederholt wird. Wiederum kontrastierend dazu erklingt direkt im Anschluss ein melodisch sehr einförmiges Couplet, in dem bei der Wiederholung erneut nur der Bass leichten Variationen unterworfen ist.

Hier sind also die kontraststiftenden Parameter Sequenz, Dialoge durch ähnliche, abwechselnd in Bass und Violine erklingende Figuren sowie Imitation, in diesem Fall mit besonderer Melodik verknüpft, vereint.

Auffällig häufig, d. h. in nahezu allen hier vorliegenden französischen oder durch die französische Tradition geprägten Beispielen⁵⁸⁰ werden sequenzierende Abschnitte und/oder Imitationen zum Zwecke der Abwechslung bzw. Kontrastbildung eingesetzt, etwa bei J. Aubert.⁵⁸¹

Das dort abgebildete, sich identisch wiederholende viertaktige Couplet folgt unmittelbar dem acht Takte umfassenden, sanglichen ersten Couplet des Mollteiles, dessen Zartheit noch zusätzlich durch ein Piano unterstrichen wird. Dieses Couplet nun zeichnet sich insbesondere durch seine rhythmische Qualität aus: Synkopen und motorische Sechzehntelpassagen im Bass, dazu im Forte, kontrastieren in höchstem Maße mit dem vorherigen Teil. Die Bewegung wird im dann folgenden Couplet von der Violinstimme, nun in durchgehenden Sechzehnteln, aufgenommen und weitergesponnen, hier findet außerdem also eine Art Stimmtausch statt und zudem werden zwei Doppelcouplets durch ähnliche rhythmische Figuren miteinander in Verbindung gebracht.

Auch im ersten Teil der „Chiaccona“ E. Mangeans finden sich zwei Doppelcouplets, die durch die fast identische Rhythmisierung der Bassstimme bzw. Violinstimme im zweiten Couplet verbunden werden. In der Bassstimme wird die rhythmische Figur exponiert, wobei sowohl der Bass als auch die Violinstimme im zweiten Abschnitt leicht variiert erklingen. Im folgenden, fünftaktigen Couplet wird der Rhythmus nach dem Prinzip des Stimmtausches von der Violine übernommen und durch eine zweistimmige Anlage der Violinstimme klanglich bereichert. Der erste Teil des identisch wiederholten Couplets zeichnet sich zudem durch eine kurze Sequenz aus.

⁵⁸⁰ Vgl. etwa M. Mascittis „Ciaccona“ aus op. IV.

⁵⁸¹ Vgl. das Notenbeispiel (Abb. 20) im Kapitel 6.1.2.1, S. 182.

Abb. 31: Etienne Mangean: „Chiaconna“, T. 25 bis 42



Ein besonders schöner, sanglicher Imitationsteil befindet sich auch gleich zur Eröffnung in F. Duvals „Chaconne. La Capricieuse“, dem ein homophon gestaltetes, eher wenig melodisches, durch Tonrepetitionen in der Violinstimme und Sechzehntelfiguren im Bass bestimmtes Couplet folgt.

Abb. 32: François Duval: „Chaconne. La Capricieuse“, Doppelcouplets 1 und 2



Ein stark rhythmisiertes Sequenzen-Couplet erscheint in L.-G. Guillemain's „Ciacconna“ unmittelbar vor dem zweistimmig angelegten „Themencouplet“, das hier den ersten Dur-Teil des Stückes konträr zum Vorhergehenden beschließt.

Abb. 33: Louis-Gabriel Guillemain: „Ciacconna“, T. 129 bis 144



Die Variationsprinzipien an sich unterscheiden sich bei der französisch und italienisch ostinaten Gestaltungsweise kaum; bei den französischen Werken beziehen sie sich aber jeweils auf den zweiten Teil des Doppelcouplets (gleichermaßen auf die Bass- und die Violinstimme) während sie in italienisch geprägten Stücken im Wesentlichen auf die Violinstimme beschränkt bleiben und das jeweils nächst folgende Couplet betreffen. Dennoch findet man auch hier eine Tendenz zur Bildung von Couplet-Paaren, die jedoch im Gegensatz zur französischen Gestaltung nur durch die gleiche oder ähnliche Anlage der Violinstimme erzeugt werden. Stimmtausch sowie die Paarbildung von Couplets durch ähnliche oder gleiche Rhythmisierung werden sowohl in französisch als auch in italienisch ostinaten Stücken manifest (bei letzteren werden auch mehrere Couplets durch dieses Prinzip in Gruppen zusammengefasst), jedoch neigen französisch ostinate Werke aufgrund ihres Prinzips, stets neues Material einzubringen, weit weniger dazu.

Entscheidende Unterschiede zwischen der streng aufgefassten italienischen und französischen ostinaten Binnengestaltung betreffen m. E. folgende Parameter:

Französisch ostinat gestaltete Werke weisen aufgrund ihrer ständig neuen Couplets und der daraus resultierenden, auf die Einführung immer neuen Materials ausgerichteten Anlage

per se schon eine abwechslungsreiche Anlage auf, auch wenn jedes einzelne Couplet repetiert wird, während bei italienisch ostinaten Stücken die strikte Wiederholung des ostinaten Bassmodells im Vordergrund steht. Kontrast muss hier einerseits mit Hilfe übergeordneter Formungsprinzipien wie wechselnden Tempoabschnitten o. ä. erzielt werden oder aber durch die Aneinanderreihung kontrastierender Coupletpaare und -gruppen.

Außerdem zeichnen sich französisch ostinate Stücke grundsätzlich durch einen eher variablen Coupletumfang aus, wobei die strikte einmalige Wiederholung der Couplets losgelöst davon durchgängig angewendet wird; italienisch ostinate Werke bleiben durchgehend auf die zu Anfang durch das Ostinatomodell vorgegebene Taktanzahl beschränkt. Diesem entgangen werden kann nur etwa durch das Zwischenschieben freier gestalteter (modulierender) Teile, die jedoch kein Charakteristikum strenger Formen darstellen. Die kleinste Einheit in italienisch ostinaten Stücken ist in der Regel das Einzelcouplet, in französischen hingegen, wie bereits erwähnt, das Doppelcouplet.

Darüber hinaus liegen bei französischen oder französisch beeinflussten Werken die Schwerpunkte der kontrastierenden Binnenabschnittsbildung erkennbar auf den Parametern Sequenz, Imitation, Dialoge zwischen den Stimmen und Gegenüberstellung melodischer und bewegter Teile bzw. Couplets. Bei italienisch ostinaten Stücken treten diese Merkmale zwar auch auf, jedoch nicht in dieser auffälligen Häufigkeit wie in französischen Werken, in denen sie somit beinahe als Prinzip der Kontrastgestaltung angesehen werden können. Diese Art der Gegensatzgestaltung bietet sich bei französisch ostinaten Werken viel mehr an, da sie durch die rhythmisch-melodisch und harmonisch variablen Basslinien in ihrer Binnenstrukturierung viel weniger beschränkt sind als die auf ein und demselben, meist kurzen Bassmodell basierenden italienisch ostinaten Werke.

Der wesentliche Unterschied besteht also darin, dass italienisch ostinate Werke schwerpunktmäßig auf der Basis des gleichbleibenden Ostinatos anhand der Violinstimme auf Variation des Vorgegebenen setzen, während französische grundsätzlich sehr variabel bleiben und noch mehr und schwerpunktmäßig auf das Bilden von Kontrasten hin angelegt sind. Da französische Stücke darüber hinaus wie die italienisch ostinaten übergeordnete Formmerkmale wie die französische Dreiteiligkeit, Abschnitte in anderen Tempi etc. aufweisen, stellen sie insgesamt betrachtet wohl die abwechslungsreicheren Werke dar.

7. Die Skordatur als Phänomen der deutsch-österreichischen Chaconne und Passacaglia

7.1 Definition und Notation

Skordatur oder Scordatura nennt sich die „willkürliche Abänderung einer bestehenden Instrumentenstimmung“⁵⁸² (accordatura). Der deutsche Begriff leitet sich vom italienischen Ausdruck scordare = verstimmen, scordato = verstimmt ab, der wiederum mit discordare = nicht übereinstimmen korrespondiert. Partizipformen wie discordato/discordato oder frz. discordé wurden in Notenausgaben und Manuskripten des 17. und 18. Jahrhunderts als Zusatz zum betreffenden Instrument genannt, etwa „violino discordato“, oder im deutschsprachigen Raum auch häufig „violino (violini) verstimmt.“⁵⁸³ J. Mattheson plädierte allerdings bereits 1740 für die adäquatere Bezeichnung Umstimmung: „Der gemeine Mann nennet solches eine Verstimmung der Geige; aber nicht mit Fug. Es sollte vielmehr eine Umstimmung heißen.“⁵⁸⁴ In Frankreich findet man als Bezeichnung für Skordatur bereits im 16. Jahrhundert den Ausdruck „avalé“ oder „ravalé“, „à corde avalée“ im *Second livre de tablature* 1554 des Lautenisten Albert de Rippe/Alberto da Ripa⁵⁸⁵, bei Michel Corrette in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts auch „à cordes ravallées.“⁵⁸⁶

Unabhängig vom Instrument setzt eine Umstimmung der Saiten naturgemäß eine standardisierte Normalstimmung voraus, durch die Abweichungen erst ersichtlich werden. Bei der Violine ist die bis heute gültige Stimmung in Quinten seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts gegeben.

Im Wesentlichen begegnet man der Violinskordatur im 17. und 18. Jahrhundert in Werken für Solovioline oder auch in geringstimmiger Kammermusik (Trios).⁵⁸⁷ Vor dem betref-

⁵⁸² Andreas Moser: „Die Violinskordatur“, in: *AfMw* 1 (1918/19), S. 573.

⁵⁸³ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 48.

⁵⁸⁴ Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte* [...], Hamburg 1740. Vollständig originalgetreuer Neudruck, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910, S. 65.

⁵⁸⁵ David D. Boyden: Art. „Scordatura“, in: *New Grove* 1, Bd. 17, S. 56.

⁵⁸⁶ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 48: „Der Wortstamm aval bedeutet etwas in die Tiefe bewegen (wie en aval, in das Tal absteigend) [...]; später erhält das Wort bei den französischen Geigern allgemein den Sinn von verstimmen, nach unten oder oben.“

⁵⁸⁷ Marianne Rônez: Art. „Scordatura“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1225: Ausnahme ist Vivaldis Violinkonzert in A-Dur, RV 343, bei dem außer der Solovioline auch die 1. und 2. Tutti-Geigen in *a-e'-a'-e'* gestimmt werden sollen.

fenden Stück ist meist der „Accordo“ oder „Accord“ notiert – wie in H. I. F. Bibers Sonaten von 1681 bzw. bei J. J. Vilsmayr – der die gewünschte Stimmung in vier Noten im System darstellt. Häufig fehlt jedoch dieser Hinweis und der Spieler muss selbst „anhand von Akkorden oder typischen Spielfiguren“⁵⁸⁸ die Umstimmung herausfinden. Beim vorliegenden Werkekorpus trifft dies immerhin auf die „Ciaccone“ von G. H. Albicastro und zwei der drei „Ciacconas“ aus dem Manuskript Add. 31500 (Nr. 6 und 9) zu.

Die Notation eines skordierten Stückes für Violine richtet sich nach dem Fingersatz in Normalstimmung, d. h. es handelt sich um eine Griffnotation, die voraussetzt, dass man prinzipiell ausschließlich die 1. Lage und die leeren Saiten benutzt, es sei denn, etwas anderes ist vorgeschrieben.⁵⁸⁹ Das Lagenspiel bleibt dabei der obersten Saite vorbehalten, außerdem der Gebrauch des vierten Fingers,⁵⁹⁰ mit Ausnahme der Primklänge, die aber sogar mit nur wenig Übung schnell im Notenbild erkennbar sind. Georg Arnold (1662) beschreibt die Notation nach Griffen sehr schön umständlich mit folgenden Worten: „Wann all diese [die Saiten, Anm. d. Verf.] wol zusammen accordieren, und rain gestimmt werden, solle alsdann derjenige Musicus der, welcher solches auff der Violin streicht, oder geigt, so braucht er die Griff wie sonsten gebräuchig, und als wann keine Verstimmung da wäre.“⁵⁹¹

Akzidentien beziehen sich bei einer skordierten Stimmung nur auf die betreffende Note, nicht aber auf ihre höhere oder tiefere Oktave,⁵⁹² wobei *b*-Zeichen häufig als Auflösungszeichen eingesetzt werden.⁵⁹³ Als Klangschrift wurde sie nur in seltenen Fällen dargestellt, wie in op. 8 von B. Marini, da sich dies genauso wie das Umstimmen innerhalb eines Stückes oder Satzes (z. B. in H. I. F. Bibers Sonate Nr. 6, 1681) oder gar nur für einen kurzen Abschnitt ohne viel Zeit zum Umstimmen (Marini, op. 8). als sehr unvorteilhaft und unpraktisch erwies.

⁵⁸⁸ Rônez: „Scordatura“, Sp. 1218.

⁵⁸⁹ David D. Boyden: Art. „Scordatura“, in: *MGG* 1, Bd. 12, Sp. 427 f.

⁵⁹⁰ Diesbezüglich muss der Spieler auf der Hut sein, da nun der vierte Finger auf allen Saiten gebraucht wird, sowohl bei absteigenden als auch bei aufsteigenden Figuren.

⁵⁹¹ Beckmann: *Das Violinspiel*, S. 49.

⁵⁹² Stowell: *The Early Violin*, S. 74.

⁵⁹³ Rônez: „Scordatura“, Sp. 1226. Vgl. J. J. Vilsmayr und Add. 31500 Nr. 6. *b*-Zeichen als Auflösungszeichen sind jedoch unabhängig von der Skordaturnotation auch noch in viel später entstandenen Werken zu finden, so u. a. in P. R. Castruccis „Ciaccona“.

7.2 Ursprung und Funktion

Der Ursprung der Skordatur lag im Bestreben der italienischen Lautenisten, den Tonumfang des Instrumentes zu erweitern, was schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts z. B. in J. A. Dalzas *Intabulatura da lauto* (Mailand 1508) bei Tieferstimmung der unteren Saite(n) als „Bordone discordato“ bezeichnet wurde; in Deutschland nannte man dieses Tieferstimmen um einen Ton „Abzug.“⁵⁹⁴ Auch im Lyra-Viol- und Viola-da Gamba-Spiel wurde die Saitenumstimmung häufig angewandt. Jedoch liegen „die Anfänge der Violinskordatur [überwiegend] im Dunkeln.“⁵⁹⁵ Nachweise dafür in Form von Kompositionen fehlen weitgehend, was D. Glüxam insbesondere auf die anfänglichen Schwierigkeiten mit der Aufzeichnung der Violinstücke in Skordatur zurückführt. Durch die Notation in Tabulaturen bei Laute und Viola da Gamba war die Notation skordierter Stücke hingegen kein Problem.⁵⁹⁶

Den Auslöser, überhaupt eine Umstimmung in Erwägung zu ziehen, stellte zum einen die leichte Umstimmbarkeit der Saiteninstrumente dar und zum anderen – violinspezifisch – Reiz und Möglichkeit zur Nachahmung anderer Instrumente wie Laute, Viola d’Amore, Viola da Gamba, Orgel oder Trompete. Der Einfluss anderer Saiteninstrumente auf die Violine blieb somit nicht auf das Umstimmen an sich beschränkt, insbesondere die Idiomatik der genannten Instrumente machte sich mit Hilfe der Umstimmung auch die Violine zu eigen (mehrstimmiges Spiel, Akkorde, Arpeggios, latente Polyphonie). Diese instrumentale Einwirkung konnte sich auch unmittelbar in ein und derselben Komponistenpersönlichkeit widerspiegeln, wie es beispielsweise bei H. I. F. Biber als Gambist und Violinist gegeben war.

Einen direkten Zusammenhang sieht D. Glüxam zwischen der Violinskordatur und der Umstimmungspraxis der insbesondere im England des 17. Jahrhunderts sehr beliebten Lyra Viol, für die zwischen 1590 und 1685 bisher 60 Stimmungsarten nachgewiesen wur-

⁵⁹⁴ Boyden: „Scordatura“, Sp. 426.

⁵⁹⁵ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 79.

⁵⁹⁶ Ebda.

den.⁵⁹⁷ Nicht nur die Umstimmungsfreude bezüglich dieses fünfsaitigen Gambeninstrumentes, sondern vor allem die Tatsache, dass einige der Stimmungen der oberen vier Saiten mit Violinskordaturen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts übereinstimmen, sprechen für eine eindeutige Anregung der Violin-Skordaturpraxis durch die Lyra Viol – besonders klar ersichtlich bei Violinstimmungen, die stark vom Standard abweichen und zudem nichts mit den höheren Stimmungen des Violino piccolo (Diskantgeige) zu tun haben, wie z. B. die „Lyra way“-Stimmung.⁵⁹⁸ Einen weiteren Hinweis zu einem sicherlich bestehenden Zusammenhang der Skordaturpraxis dieser beiden Instrumente bietet die in zeitgenössischen Schriften vorkommende Bezeichnung „lira manner of tuning.“⁵⁹⁹ Zudem ist bekannt, dass H. I. F. Biber mit diesem Instrument vertraut war, da sich auch der mit ihm bekannte Jakob Stainer damit beschäftigte, nachdem es William Young als Innsbrucker Hofmusiker im süddeutschen Raum bekannt gemacht hatte.⁶⁰⁰ Im Kontext dieser Studie sind nur die als „Fifths“ und „Eights“ bezeichneten Skordaturen der Lyra Viol von Relevanz, da sie auch in hier vorliegende Ostinatoformen Eingang gefunden haben.⁶⁰¹

Die erste nachweisliche Anwendung einer Violinskordatur findet sich in B. Marinis *Sonata seconda per il Violino d'inventione* aus den *Sonatae, Symphoniae, Canzoni* [...], op. 8 von 1629: Die E-Saite soll hier in einer Pause nur für eine kurze Passage auf *c''* hinunter gestimmt werden, aus dem einzigen Grund, die grifftechnisch sehr zweifelhafte Erleichterung zu erreichen, in Quintgriffen klingende Terzen spielen zu können. Die ersten Nachweise für die Anwendung der Violinskordatur im deutschsprachigen Raum bieten dagegen erst Sätze für eine oder zwei Violinen aus den *Canzoni, Sonatae* (1653) des damals berühmten Komponisten und Organisten (an St. Aegidi in Nürnberg)⁶⁰² und auch im „Werkekatalog“ dieser Studie mit einer nicht skordierten Chaconne vertretenen J. E. Kindermann sowie von mehreren anderen Komponisten dieser Zeit, wobei es sich vor allem um eher wenig anspruchsvolle Tanzsätze und andere kurze Instrumentalstücke handelt.⁶⁰³

⁵⁹⁷ Auf dem Festland waren eher die Gambeninstrumente Viola bastarda und Viola d'amore gebräuchlich, für die bisher 70 Stimmungen inkl. der Transpositionen nachgewiesen werden konnten; hier wurde also ganz stark das der Tonart angepasste Umstimmen praktiziert. Vgl. Rônez: „Scordatura“, Sp. 1229.

⁵⁹⁸ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 80.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 81.

⁶⁰⁰ Schmid: „Kommentar“, S. 104.

⁶⁰¹ Vgl. dazu die Analysen in den Kapiteln 7.3.3.1, S. 258 ff. und 7.3.3.3, S. 263 ff.

⁶⁰² Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 83.

⁶⁰³ Ebd., S. 86 weist Glüxam darauf hin, dass in der 5. Sonate der *Canzoni* für Solovioline die Skordatur *a-e'-h'-e''* bei h-Moll und einer nicht schwierigen Violinstimme ohne Doppelgriffe, Akkorde und nur andeutungsweise Passagenspiel angewendet werde, und dass vor allem die oberen beiden Saiten und das Erklin-

G. M. Bononcini verwendet in seinen *Sonate da Camera* (op. 2, 1667) als erster italienischer Komponist seit B. Marini wieder eine Skordatur, wobei hier offenbar jedoch die Umstimmungen nur für einzelne Sätze und insbesondere mit dem Ziel verlangt werden, die klingenden leeren Saiten zur Geltung kommen zu lassen.⁶⁰⁴ Außerdem ist hier schon eine gewisse latente Mehrstimmigkeit im Sinne von größeren Intervallsprüngen zu entdecken, die einen häufigen Saitenwechsel erfordern.⁶⁰⁵ In drei von insgesamt 27 Tanzsätzen aus Bononcinis op. 4 *Arie, Corrente* [...] aus dem Jahr 1671 sind lediglich zwei verschiedene Umstimmungen zu finden, die insbesondere durch ein erhebliches Höherstimmen der G-Saite auffallen: *c'-e'-a'-c''* oder *b-d'-a'-d''*.⁶⁰⁶

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts existierten parallel zwei Linien der Skordaturanwendung: Zum einen wurde die Skordatur im Wesentlichen als ein modisches Mittel verwendet, ohne spieltechnisch oder ausdruckssteigernd notwendig zu sein (z. B. bei M. Kelz, J. E. Kindermann, H. Hake, W. C. Briegel und in G. M. Bononcinis Opus 2, s. o.). Hier dient sie vor allem dem Klang leerer Saiten und häufigem Saitenwechsel, verursacht durch die durch Umstimmung entstandenen Quarten und Terzintervalle.

Zum anderen wurde die Skordatur in Kompositionen eingesetzt, in denen sie spieltechnisch (für die Realisierbarkeit hochvirtuoser, mehrstimmiger Sätze) und klangerweiternd unverzichtbar geworden war (H. I. F. Biber etc.) und somit als

Mittel der technischen Steigerung par excellence [galt]. Als besonders geeignet für die Präsentation des modifizierten Violinklages zeigen sich neben dem üblichen mehrstimmigen Spiel mannigfaltig gestaltete Tonwiederholungen und Akkordreihungen mit großzügiger Ausnützung der leeren Saiten sowie des gesamten Tonumfangs; weiters die Scheinpolyphonie, die durch die Aufsplitterung der melodischen Linie in zwei – klanglich veränderte – kontrastierende Lagen ebenso einfach wie wirkungsvoll diesem Zweck dient.⁶⁰⁷

Die Skordatur kam also stets sowohl unter klanglichen als auch spieltechnischen Aspekten zur Verwendung. Auf die für die vorliegende Studie relevanten Funktionen 1. der Verklei-

gen von *h''* genutzt würden, was das Mitschwingen der auf *h'* gestimmten A-Saite und der auf *e'* gestimmten D-Saite begünstige.

⁶⁰⁴ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 118.

⁶⁰⁵ Dagmar Glüxam: „Das Prinzip der Nachahmung instrumentaler Idiomatik im 17. und frühen 18. Jahrhundert“, in: J. Sehnal (Hrsg.): *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovsky. Referate des Symposiums Kremsier 1993*, Brunn 1994, S. 183. Den Ursprung der großen Intervallsprünge beim Passagenspiel, also dem „Präludieren“ der Solovioline (häufig bei H. I. F. Biber und J. J. Walther zu finden) sieht Glüxam beim Orgelspiel, bei dem jedoch durch das Abwechseln der beiden Hände die Möglichkeiten für extravagantere fingertechnische Passagen bedeutend größer seien.

⁶⁰⁶ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 403.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 265 f.

nerung des Tonumfanges, 2. der technischen Erleichterung und 3. der klanglichen Bereicherung sei – gestützt auf die umfassenden Ausführungen von D. Glüxam – an dieser Stelle ausführlicher eingegangen.

Zu 1: Der Tonumfang der Violine wurde im 17. und im früheren 18. Jahrhundert durch Höherstimmen der G-Saite und Tieferstimmung der E-Saite zunächst eher eingeschränkt als erweitert, was dem zunächst seltenen Gebrauch höherer Lagen entspricht.⁶⁰⁸ Die durch Skordatur erzeugten Intervalle zwischen den Saiten überstiegen im 17. Jahrhundert nur sehr selten die Quinte und wenn doch, so um das Greifen von Doppelgriffen, z. B. Oktaven, zu erleichtern und klanglich zu begünstigen, da die Skordatur die Einbeziehung leerer Saiten und somit das freie Resonieren der Saiten, vor allem auch bei Akkorden, förderte. Die häufigsten, allesamt den Tonraum verkleinernden Umstimmungen der ca. 30 nachgewiesenen Violin-Skordaturen stellten in dieser Reihenfolge die folgenden dar: *a-e'-a'-e''*, *g-d'-a'-d''*, *a-e'-a'-cis''* und *a-e'-a'-d''*.⁶⁰⁹

Zu 2: Der Aspekt der technischen Erleichterung durch eine Skordierung darf a) nie losgelöst von Punkt 3 gesehen werden, da man im 17. Jahrhundert oft Stücke findet, die auch ohne Skordatur sehr gut spielbar wären, jedoch ohne die Umstimmung an klanglichem Reiz verlieren würden, und b) ist eine technische Erleichterung niemals nur auf das angeblich noch unterentwickelte technische Vermögen der Geigenpraxis im 17. Jahrhundert zurückzuführen.

Zu Beginn ihres Auftretens (um die Mitte des 17. Jahrhunderts) wurde die Skordatur für eher einfache Sätze genutzt, was D. Glüxam als ein Herantasten an eine neue Technik deutet. Da sich die Geigentechnik als solche ab dieser Zeit aber zudem erst rasant zu entwickeln begann und im Zuge dessen allgemein die Möglichkeiten des Instrumentes ausgetestet wurden, können die Umstimmungen auch im Kontext dieser Experimentierfreude, der „Freude am Entdecken neuer Effekte“⁶¹⁰, gesehen werden, oder anders ausgedrückt: Die Skordatur wurde gemeinsam mit der allgemeinen Geigentechnik ausgefeilter und fand somit schließlich auch in kompliziertere Kompositionen Eingang. Die frühen Kompositionen für skordierte Violine stammten allerdings häufig nicht unbedingt von Geigern als solchen,

⁶⁰⁸ Glüxam: „Die Rosenkranzsonaten von H. I. F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte“, in: *ÖMZ* 54/4 (1999), S. 15.

⁶⁰⁹ Boyden: „Scordatura“, Sp. 427.

⁶¹⁰ Rônez: „Scordatura“, Sp. 1225.

zuweilen sogar von Dilettanten, die die Skordatur demnach einfach als eine typische „Technik“ dieser Zeit anwendeten, also nicht in erster Linie mit künstlerischen Absichten.⁶¹¹ Eine technische Erleichterung war hier also nicht thematisiert. Wie schon kurz angerissen und damit schon auf Punkt 3 hindeutend, wurden jedoch bereits in dieser früheren Zeit der Skordaturanwendung klangliche Aspekte berücksichtigt: Bei H. Hake beispielsweise kommen in eher einfachen Sätzen stärker vom Standard abweichende Umstimmungen vor (z. B. *a-d'-fis'-cis''* oder *g-d'-g'-h''*), wobei vor allem das starke Hinunterstimmen der E-Saite um bis zu eine Quarte auffällt. Diese bewusst eingesetzte Umstimmung mit dem Ziel, den Klang der Geige durch schwächere Saitenspannung stark zu verändern,⁶¹² verlieh somit der Skordatur auch in simpel gestalteten Sätzen Berechtigung und ist nicht nur als „modisches Zubehör“ zu werten. Dies manifestierte sich eben gerade in der fehlenden Höhe, die den Klang der Geige „weicher, sonorer und bratschenartiger“⁶¹³ macht oder in Mischstimmungen, bei denen die oberen Saiten hinunter und die unteren hinauf gestimmt werden und so einen „schwebenden, zwielichtigen Klang“⁶¹⁴ erzeugen.

Unter dem Gesichtspunkt wirklicher technischer Erleichterung wurde die Skordatur erst in den 1670er-Jahren vermehrt verwendet, da sie ab dieser Zeit mit hoher spieltechnischer Virtuosität verbunden auftrat (Vereinfachung bzw. überhaupt das Spielbarmachen von Doppelgriffen oder Akkorden).⁶¹⁵ Im Zuge des eigentlich gewünschten Ausmerzens einer technischen Schwierigkeit kamen aber durchaus andere Erschwernisse hinzu wie z. B. Quartgriffe oder „zur Erleichterung“ eingesetzte Quintgriffe, die klingende Terzen oder Sexten ermöglichen sollten.⁶¹⁶ „Überhaupt zielte die Skordatur, zumindest seit der Zeit Bibers, in erster Linie auf besondere klangliche Effekte und erst in zweiter auf Erleichterung des Fingersatzes. Sie diente in Wirklichkeit niemals dazu, Liebhabern technische Probleme zu erleichtern, sondern blieb [...] ein Kunstgriff der Virtuosen.“⁶¹⁷

⁶¹¹ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 62.

⁶¹² Ebd., S. 89.

⁶¹³ Róñez: „Scordatura“, Sp. 1222.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Ebd. Beispielsweise erhält die 11. Rosenkranzsonate (Auferstehungs-Sonate) die Stimmung *g-g'-d'-d''*, wobei schnelle Sprünge bis zu Duodezimen gefordert werden; große Intervalle wie Dezimen und Undezimen können bei dieser Stimmung mit Septimen- oder Oktavgriffen ausgeführt werden, was eine Erleichterung des Spiels darstellt. Vgl. auch die Analyse von G. H. Albicastro's „Ciaccone“ im Kapitel 7.3.3.3, S. 272 ff.

⁶¹⁶ Vgl. z. B. das bereits erwähnte Opus 8 B. Marinis.

⁶¹⁷ Boyden: „Scordatura“, Sp. 427.

Zu 3: Das zuletzt angeführte Zitat leitet zum nächsten wesentlichen Aspekt, dem der klanglichen Bereicherung, über. D. Glüxam spricht von einem durch die Umstimmung erreichten Registerwechsel – hervorgerufen durch das unterschiedliche Resonanzverhalten bei verschiedenen Saitenspannungen – wobei allein schon der Begriff an eine Inspiration durch das Orgelspiel denken lässt. In diesem Zusammenhang scheint es außerdem logisch, dass die Umstimmungspraxis vornehmlich im deutschsprachigen Raum – durch eine große Orgeltradition geprägt – verbreitet war, wohingegen in Italien der Schwerpunkt eindeutig auf der Nachahmung der menschlichen Stimme durch kantables Spiel lag.⁶¹⁸

Die meisten der gebräuchlicheren Skordaturen wurden der Tonart des Stückes angepasst, speziell bei H. I. F. Biber, um vor allem die klanglichen Vorteile der leeren Saiten auszukosten, wobei man voraussetzen muss, dass das Nutzen der leeren Saiten konsequent durchgeführt wurde und im Barock (noch) ein ästhetisches Merkmal darstellte; diese freie Resonanz der leeren Saiten bei einer der Tonart angepassten Stimmung verstärkte das „sympathetische Mitschwingen der Töne der Hauptstufen,“⁶¹⁹ bei der Normalstimmung *g-d'-a'-e''* betraf dies die Tonarten G-Dur/g-Moll, D-Dur/d-Moll und auch A-Dur/a-Moll. Die Skordaturen *a-e'-a'-e''* oder *a-e'-a'-cis* wurden für A-Dur und *c'-e'-g'-c''* für C-Dur verwendet. Skordaturen, die wenig von der Standardstimmung abweichen, ließen sich mit mehreren Tonarten kombinieren und veränderten weniger den eigentümlichen Klangcharakter des Instrumentes. Eine einfache Umstimmung stellte *g-d'-a'-d''* dar, die im 17. und 18. Jahrhundert gerne für g-Moll, D-Dur und B-Dur verwendet wurde und offensichtlich „eine Kremsierer und Wiener Spezialität“⁶²⁰ darstellte (hier bei den Chaconnen von J. J. Vilsmayr und Add. 31500 Nr. 9 eingesetzt).⁶²¹ Die einfache oder zweifache Tonverdoppelung steigerte außerdem erheblich die klangliche Wirkung, da „die leeren Saiten [...] Teil der Hauptstufen der Tonart des jeweiligen Stückes“⁶²² sind und damit die wichtigsten Akkorde mit leeren Saiten spielbar werden. Hinsichtlich der Tonartauswahl gab es jedoch keine Regeln; klarerweise waren Skordaturen mit Terzintervallen in Form von Dur- oder Molldreiklängen auf eine Tonart beschränkt, so z. B. *d'-f'-a'-d''* oder *c'-g'-c''-e''*. Die Anpassung der Skordatur an die gegebene Tonart unterstrich außerdem den klanglichen

⁶¹⁸ Glüxam: *Das Prinzip der Nachahmung*, S. 186.

⁶¹⁹ Rônez: „Scordatura“, Sp. 1219.

⁶²⁰ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 426.

⁶²¹ Die Skordatur *g-d'-a'-d''* bei g-Moll ist bei H. I. F. Biber insgesamt dreimal zu finden: In der X. Rosenkranzsonate, in der VI. Sonate (1681) und in der V. Partia aus *Harmonia Artificiosa*.

⁶²² Rônez: „Scordatura“, Sp. 1219.

Unterschied zwischen den Tonarten und ließ sich somit auch in den Dienst der Tonartensymbolik und Affektausdeutung⁶²³ stellen.⁶²⁴

Die Skordatur wurde mit der unter 1–3 erläuterten Zielsetzung verstärkt insbesondere im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und Italien angewendet, wobei Wien als „ein bedeutendes Zentrum der Violinskordatur“⁶²⁵ galt, zu dem es J. H. Schmelzer gemacht hatte. Interessant erscheint, dass die Violinskordaturen bis 1670 hauptsächlich Quart-Quint-Kombinationen und eine beliebte Mischung aus Quint, Quart und Terz (*a-e'-a'-cis''*) aufwiesen, während reine Terz-Quartstimmungen erst später, also etwa ab 1670 bei H. I. F. Biber, W. C. Briegel und in den Kremsierer Handschriften auftauchten.⁶²⁶

Dass die Skordatur im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum gerne verwendet wurde, lässt sich allein anhand einiger hier vorliegender Ostinatosätze von Komponisten wie G. H. Albicastro, Anonymen, (J. J. Vilsmayr) und vor allem von dem als Hauptvertreter dieser Technik geltenden H. I. F. Biber belegen, dessen *Rosenkranz-* oder *Mysterien*sonaten sogar als „Skordatursonaten“⁶²⁷ bezeichnet wurden.

Neben dem Schaffen Bibers bilden der Codex Rost,⁶²⁸ die Martinelli-Sonatensammlung M 73 des Klagenfurter Landesmuseums, der Kodex XIV/726 des Musikarchivs des Wiener Minoritenkonventes und die Handschrift Add. 31500 der British Library (London) weitere sehr wichtige Quellen zur Violinmusik mit Skordatur in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum.⁶²⁹

⁶²³ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 64.

⁶²⁴ Drei weitere Aspekte der Skordatur, zum einen die Darstellung anderer Instrumente und außermusikalischer Inhalte auf der Violine, zum anderen die Vergrößerung des Tonumfangs, insbesondere das wesentliche Tieferstimmen der G-Saite, um z. B. Oktav- und Dezimengänge zu erleichtern, und das Höherstimmen der E-Saite sowie die Verstärkung des Violinklages durch das Höherstimmen aller Saiten um das gleiche Intervall („Transpositionsskordatur“) wurden insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. und im 19. Jahrhundert relevant und haben somit für den Gegenstand dieser Studie keine Bedeutung (vgl. Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 216).

⁶²⁵ Ebd., S. 94.

⁶²⁶ Ebd., S. 80.

⁶²⁷ Beckmann: *Das Violinspiel*, S. 50.

⁶²⁸ Im Codex Rost (in F-Pn) finden sich vor allem Skordaturen für A-Dur/a-Moll wie *a-e'-a'-e''* oder *a-e'-a'-cis''*, in dieser Zeit besonders oft im österreichischen Raum angewendet. Vgl. Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 133.

⁶²⁹ Die beiden letzteren werden noch Gegenstand näherer Betrachtungen sein, vgl. das Kapitel 7.3.1, S. 246 ff.

In Frankreich ging aus bereits dargelegten Gründen auch die Einführung der Skordatur viel später vonstatten: In Michel Correttes (1709–1795) *L'École d'Orphée* (op. 18, 1738) wurde erstmals von ihr Gebrauch gemacht, wobei auf Umstimmungen mit Quart-Quint-Intervallen des 17. Jahrhunderts zurückgegriffen und bei einer davon auch ein neuartiges Tieferstimmen der D-Saite um eine kleine Terz eingeführt wurde. Wie H. I. F. Biber nutzte auch Corrette die Skordatur für das Spielen von Oktaven, was wiederum mit dem Bestreben in Zusammenhang zu bringen ist, der Violine mehr Klangvolumen zu verleihen (Verdopplung des Tones/Klanges). Da es sich bei dem Werk jedoch um ein Unterrichtswerk handelt, kann man eine Einstellungsänderung gegenüber der Skordatur feststellen: Zuvor (1688) beschrieb sie Georg Falck d. Ä. in seiner *Idea bonis conatoris* noch „denen, in selbigen wohlgeübten Künstlern“⁶³⁰, also dem Virtuosen, überlassen – woraus in Anbetracht der seltenen Erwähnung in Lehrwerken oder theoretischen Abhandlungen dieser Zeit wohl auch die gängige Haltung zum Thema Skordatur sprechen dürfte – nun aber hatte sie sich etabliert und kam sogar in diesem Lehrwerk für den Anfangsunterricht zur Sprache, stellte also ein allgemein bekanntes Phänomen dar, das als technisches Mittel auf diese Weise weitergegeben wurde. Außer in Frankreich, wo sie dann erstmals hohen Stellenwert erlangte und auch in Werken von J. Lemaire, 1739 und in De Tremais' op. 4, 1740⁶³¹ vorkam, wurde die Skordatur im 18. Jahrhundert auch wieder sehr häufig in Italien gebraucht wie bei A. Lolli, G. Tartini, E. Barbella, P. Castrucci u. a.

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts – und damit auch gegen Ende des Untersuchungszeitraumes dieser Studie – verschwand die Skordatur im oben beschriebenen Ausmaß jedoch mehr und mehr⁶³² – zum einen aufgrund von Notationsproblemen, d. h. je weiter die Skordatur vom Standard abweicht, desto störender wirkt sich die „Diskrepanz von Notenbild und Klang“⁶³³ aus, wozu auch die kompliziertere Art der Vorzeichnung gehört. Zum anderen wurde die häufig höhere Saitenspannung moniert, die sich nachteilig auf den Bezug und bei längerer Dauer auch auf das Instrument auswirkt, und außerdem die Einbuße des charakteristischen Eigenklanges und der „ungeheuren intonatorischen Widrigkeiten“,⁶³⁴ die durch das Zerstören des Quintverhältnisses zwischen den Violinsaiten und allgemein durch das Umstimmen auf eine nicht der Standardspannung entsprechende Tonhö-

⁶³⁰ Rônez: „Scordatura“, Sp. 1225.

⁶³¹ Die Skordatur wird bei drei von sechs Sonaten Tremais' verwendet, vgl. Anthony: *French Baroque*, S. 394.

⁶³² J. J. Quantz bezeichnete das Phänomen Skordatur bereits 1752 als veraltet.

⁶³³ Rônez: „Scordatura“, Sp. 1223.

⁶³⁴ Glüxam: „Das Prinzip der Nachahmung“, S. 184.

he entstehen. Darüber hinaus musste man häufig die Art der Umstimmung aus Mangel an Angaben selbst herausfinden, und Skordaturen mit engen Intervallen bedeuteten eine bogentechnische Erschwernis, da – häufig in schnellem Tempo – extrem viele Saitenwechsel über zwei oder drei Saiten zu bewältigen waren; zudem kamen teilweise ungewohnte Griff-
fe vor, wie z. B. eine verminderte Oktave statt einer (ganz einfachen, klingenden) kleinen Sexte am Schluss der 6. (Ölberg)-Rosenkranzsonate.⁶³⁵

Vielfach machte auch das fortgeschrittene Lagenspiel die Skordatur überflüssig. Doppelgriffe waren nun ohne Einschränkung in allen Lagen üblich, womit die Skordatur als Mittel der technischen Erleichterung eine ihrer Begründungen verlor. Das Doppelgriff- und Akkordspiel auf allen Saiten und jeder Höhe konnte nur durch die in reinen Quinten gestimmte Violine gepflegt werden, da nur die gleichen Intervallverhältnisse zwischen den Saiten auch gleiche grifftechnische Bedingungen in allen Lagen ermöglichten.⁶³⁶

Festzustellen ist somit, dass die Art der Anwendung der Skordatur stets stark mit den ästhetischen Erfordernissen der jeweiligen Epoche zusammenhängt und „einen weiteren Schritt im Bereich des bestehenden Spielstils darstellt,“⁶³⁷ somit auch immer im Zeichen des Experimentierens mit neuen Effekten steht. Erst standen die Tonraumverkleinerung und Klangfarbenerzeugung, zum Teil auch die Erleichterung des mehrstimmigen Spiels im Vordergrund, dann die Erweiterung des Tonumfangs und damit einhergehend auch die Verstärkung des Violinklangs, wobei letztere außerdem eng mit der Entwicklung des Solokonzertes im 18. Jahrhundert zusammenlief.

⁶³⁵ Rônez: „Scordatura“, Sp. 1223.

⁶³⁶ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 214.

⁶³⁷ Glüxam: „Die Rosenkranzsonaten von H. I. F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte“, S. 16.

7.3 Die vorliegenden Chaconnen und Passacaglien mit Skordatur

Der Werkekorpus der vorliegenden Arbeit umfasst einige Stücke, die sich der Skordatur bedienen. Diese stammen ausschließlich aus dem deutsch-österreichischen Raum, jedoch sowohl aus dem 17. als auch aus dem 18. Jahrhundert, womit die Skordatur als spezielles Charakteristikum ostinater Violinwerke dieser Region im Zeitraum von ca. 40 Jahren um die Jahrhundertwende herum gelten darf.

Zu nennen sind H. I. F. Bibers *Rosenkranzsonaten* und *Sonatae Violino Solo 1681*⁶³⁸ und die 1715 entstandenen Sonaten seines Schülers J. J. Vilsmayr sowie G. H. Albicastro's handschriftlich überlieferte Sonaten vom Beginn des 18. Jahrhunderts, die anonyme Sonate Nr. 81 aus dem Kodex XIV/726 des Wiener Minoritenkonventes (um 1690) und zwei der drei „Ciacconas“ aus der Handschrift Add. 31500 der British Library, die ca. auf das Jahr 1679 datiert wird.⁶³⁹ Die Sonatensammlung des Sängers und Geigers C. A. Lonati aus dem Jahre 1701 bedient sich ebenfalls bei der Hälfte der zwölf vier- bis sechssätzigen Sonaten der Skordatur, nicht jedoch bei der letzten Sonate („Ciacconna“) und den ersten fünf Sonaten der Sammlung; die sechste Sonate ist sogar für ein fünfsaitiges Instrument mit der Stimmung *a-e-a'-e''-a''* gedacht. Da hier, wie auch bei Vilsmayr, insgesamt nur drei verschiedene Skordaturen (*g-d'-g'-d''*, *a-d'-a'-d''* und *a-e'-a'-e''*) vorkommen, sind die beiden Sammlungen hinsichtlich der Vielfalt und Originalität an Skordaturen in keiner Weise vergleichbar vor allem mit den *Rosenkranzsonaten* Bibers. Lonati verwendete beispielsweise nur solche Skordaturen, die durch Quart-Quint-Kombinationen mit höchstens zwei umgestimmten Saiten und Oktavverdopplungen gekennzeichnet sind und die „in der Praxis

⁶³⁸ Manfred Hermann Schmid bezieht sich in der „Unbezeichneten Textbeilage“ der Faksimile-Ausgabe detailliert auf H. I. F. Bibers Vorrede zu den *Sonatae*, in der Bezüge zu anderen seiner Werke hergestellt wurden, die Rückschlüsse auf die vorliegenden Violinsonaten zulassen. Beispielsweise sei der im 1680 erschienenen Druck *Mensa sonora seu musica instrumentalis* verlangte ‚plenus chorus‘ als Effekt „concentus plurimum instrumentorum musicorum“ trotz der ja viel geringeren Solobesetzung auch in den *Sonatae* zu finden. Diese dort angesprochenen Ensemblestrukturen manifestieren sich insbesondere in der latenten Triosonatenstruktur, die durch die zwei Oberstimmen in Doppelgrifftechnik fingiert wird, so auch in den beiden im Kontext dieser Arbeit relevanten Stücken, in der „Ciaccona“ aus Sonate VII, vor allem aber in der Passacaglia der Sonate VI. Die den Band beschließende VIII. Sonate stellt sich sogar als auskomponierte Triosonate dar, wobei die in zwei Systemen notierten Oberstimmen jedoch von einem einzigen Geiger bewältigt werden müssen und dieser am Schluss sogar auch noch den Bass zu übernehmen hat, vgl. Manfred Hermann Schmid: „Unbezeichnete Textbeilage“, in: Heinrich Ignaz Franz Biber: *Sonatae Violino Solo Salzburg 1681*, hrsg. von M. H. Schmid, Bad Reichenhall 1991 (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter Leitung von Gerhard Croll, 3), S. 69.

⁶³⁹ Drescher: *Spielmännische Tradition*, S. 142.

vielfach erprobt [worden waren] und somit zuverlässig die gewünschte klangliche Wirkung⁶⁴⁰ erzielen konnten. Hinsichtlich der Skordaturverwendung ist bei Lonati jedoch zu beachten, dass er diese Sonaten Kaiser Leopold I. widmete, der häufige Gebrauch der Skordatur somit womöglich schlicht als „Huldigung an den österreichischen Violin-Stil“⁶⁴¹ gedacht war, wo dieser eindeutig am meisten ausgeprägt in Erscheinung trat.⁶⁴² Lonati folgte in dieser Hinsicht demnach eher der deutsch-österreichischen Tradition als seiner eigenen, italienischen.

Die Skordaturen der vorliegenden Werke sind außerdem überwiegend einige zu Bibers Zeiten sehr gebräuchliche, also vor allem solche, die auch schon vor 1670 in Form von Quart-Quint-Kombinationen existierten;⁶⁴³ ausgefallene Umstimmungen kommen im Kontext der vorliegenden Untersuchung demnach nicht vor.

Die „Passaglia“ von J. J. Vilsmayr, die anonyme „Ciaccona“ (Nr. 6) aus Add. 31500 sowie die „Ciaccone“ von G. H. Albicastro verlangen die Stimmung *a-e'-a'-d''* bei Verwendung der Tonart D-Dur bzw. d-Moll (bei der Lyra viol „Fifths“ genannt). Vilsmayrs „Ciaccona“, die anonyme „Ciaccona“ (Nr. 9) aus Add. 31500 und der vorletzte und letzte Satz (g-Moll) der VI. Sonate der *Sonatae 1681* H. I. F. Bibers, der aber erst nach der „Passaglia“ (c-Moll) folgt, erfordern bei B-Dur bzw. g-Moll die Stimmung *g-d'-a'-d''* (bei Biber muss schnell zwischen den Sätzen umgestimmt werden), die eine der einfachsten Skordaturen darstellte und – wie man allein schon an den wenigen hier vorliegenden Beispielen sehen kann – von mehreren Komponisten im 17. und 18. Jahrhundert für g-Moll, B-Dur oder auch D-Dur angewendet wurde.⁶⁴⁴ Die 81. Sonate des Kodex XIV/726 in A-Dur, die laut F. W. Riedel⁶⁴⁵ eine einsätzige Passacaglia darstellt, jedoch nicht als solche bezeichnet ist, verlangt die in ihrer Entstehungszeit ebenfalls äußerst gängige Umstimmung *a-e'-a'-e''*,⁶⁴⁶ bei der lediglich die beiden unteren Saiten um eine große Sekunde

⁶⁴⁰ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 163.

⁶⁴¹ Rônez: „Scordatura“, Sp. 1226.

⁶⁴² Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 164: Auch C. A. Lonati legte wie seine deutsch-österreichischen Kollegen aus den 50er- und 60er-Jahren Wert auf das Ausnutzen des Klanges leerer Saiten, verband dies jedoch mit virtuoson Passagen mit zwei- bis dreistimmigen gebrochenen Akkorden; weiterhin weist Glüxam darauf hin, dass sich solche Passagen gehäuft in mit „Spiritoso“ überschriebenen Sätzen oder Abschnitten befinden, was darauf hindeute, dass Lonati die Skordatur affektbildend einsetzte.

⁶⁴³ Drescher: *Spielmännische Tradition*, S. 125.

⁶⁴⁴ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 63.

⁶⁴⁵ Friedrich W. Riedel: *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien. Katalog des älteren Bestandes vor 1784* (Catalogus musicus, I), Kassel 1963, S. 81 f.

⁶⁴⁶ Eine gebräuchliche Umstimmung für A-Dur.

hinauf gestimmt werden.⁶⁴⁷ Die einsätzliche, IV. Sonate („Ciacona“) aus den *Rosenkranzsonaten* verlangt bei d-Moll die Skordatur *a-d'-a'-d''* (bei der Lyra viol als „Eights“ bezeichnet). Auch bei dieser Umstimmung wird der Tonumfang der Violine, wie im 17. Jahrhundert üblich, verringert.

Die zuletzt genannte Umstimmung und jene der 81. Sonate des Kodex XIV/726 (*a-e'-a'-e''*) weisen außerdem auf das Phänomen hin, die Skordatur einzusetzen, um die „bisherigen klanglichen Möglichkeiten [der Violine zu] überschreiten“⁶⁴⁸, indem sie in Anlehnung an die virtuose Gamben- und Lautenmusik der Zeit bei realer und latenter Mehrstimmigkeit gebraucht wurde und dabei das für die beiden genannten Instrumente typische Einbeziehen von leeren Saiten voll ausgenutzt werden konnte. Dies ist bei den beiden Skordaturen allein schon durch die Töne der umgestimmten Saiten sehr gut sichtbar, da bei d-Moll (Biber) und A-Dur (Sonate 81) zweimal der Grundton *d* bzw. *e* und zweimal die Quinte *a* auf leeren Saiten liegen und somit Oktavverdopplungen und Primklänge sehr gut realisierbar sind und den Klang der Violine dadurch erheblich bereichern. Insbesondere bei den beiden zuletzt genannten Umstimmungen wird deutlich, dass die Skordatur eindeutig der gewählten Tonart angepasst wurde; dies jedoch war generell bei den meisten bekannten Skordaturen der Zeit Usus.⁶⁴⁹

7.3.1 Der Kodex XIV/726 und die Handschrift Add. 31500

Der Kodex XIV/726 des Wiener Minoritenkonventes, ein Manuskript bestehend aus 102 Violinsonaten, enthält 27 anonyme Sonaten und außerdem Abschriften bzw. handschriftliche Exemplare der *Scherzi* und des *Hortulus Chelicus* von J. J. Walther, der Biber'schen Sonaten von 1681, Stücken von J. H. Schmelzer und die wohl einzige Abschrift der zwölf Violinsonaten Ignazio Albertinis. Manche der anonymen Stücke legen „aufgrund von Korrespondenzen zu Sonaten des Druckes von 1681 Bibers Autorschaft nahe“⁶⁵⁰ wie z. B. die für den Kontext dieser Arbeit interessante, eine Passacaglia enthaltende Sonata in c-Moll (Nr. 75), die auch Eric Chafe für eine frühere Fassung einer der *Sonatae* von 1681 hält.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ Näheres zu dieser Sonate in Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 139.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 62.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 63.

⁶⁵⁰ Bernhard Moosbauer: „Vorwort“, in: H. I. F. Biber: *Sonate für Violine und Basso continuo. (Minoritenkodex XIV/726)*, hrsg. von B. Moosbauer, Salzburg 2002 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 12), S. VIII.

⁶⁵¹ Eric Thomas Chafe: *The Church Music of Heinrich Biber* (Studies in Musicology, 95), Ann Arbor 1987, S. 4.

Durch die Abschriften der beiden großen Walther-Werke besteht die Sammlung zu einem beträchtlichen Anteil auch aus eher mitteldeutschen Kompositionen, wodurch sich vielleicht auch die Mitaufnahme der offenbar aus protestantisch geprägtem Kontext stammende Choralfantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 82: „Contrapunct sopra la Baßsigaylos d’Altr“) erklären ließe. Ferner sind in dem Band insbesondere Werke unbekannter Komponisten zu finden, so etwa Sonaten von J. Voita, R. I. Mair u. a. Der Sammelband stammt aus dem Nachlass des Minoriten Pater Alexander Giessel (1694–1766), der lange Zeit als Chorregent an der Wiener Minoritenkirche tätig, mit dem Hoforganisten Gottlieb Muffat befreundet und vermutlich einer der Schüler Johann Joseph Fux’ war.⁶⁵² Wer der Schreiber der Sonaten und der Vorbesitzer der Sammlung war, konnte nicht mehr rekonstruiert werden.⁶⁵³ Die in der auf die Zeit um 1690 datierten Sammlung⁶⁵⁴ enthaltenen Sonaten sowie Tanz- und Variationsformen ermöglichen ein gutes Bild über den zu dieser Zeit erreichten Stand der Violintechnik mit Passagenwerk, Anwendung der Skordatur, Naturimitationen und außermusikalischen Darstellungen, etwa der Türkenbelagerung in Wien im Jahr 1683 etc., und gilt somit als die „wichtigste Sammlung der süddeutsch-österreichischen Violinliteratur des 17. Jh.“⁶⁵⁵

Hinsichtlich der Skordaturanwendung in dieser Sammlung fasst D. Glüxam zusammen, dass alle Spielarten wie der exzessive Gebrauch leerer Saiten, doppelgriffiges bzw. mehrstimmiges Spiel, Doppelgrifffolgen in bogentechnisch schwierigen, latent polyphonen Abschnitten und in Passagen mit gebrochenen Akkorden vertreten seien,⁶⁵⁶ dass aber das Doppelgriffspiel bei höheren Skordaturen, also solchen, bei denen insbesondere die tiefen Saiten sehr hoch gestimmt werden wie z. B. *c'-g'-c''-f''* eindeutig seltener vorkomme als bei wenig von der Standardstimmung abweichenden Umstimmungen; außerdem werde das mehrstimmige bzw. latent mehrstimmige Spiel auch mit virtuosen Passagen in Achteln, Sechzehnteln oder Zweiunddreißigsteln kombiniert – wie z. B. in der Sonate 81 – die wegen der Terz-Quart- oder Quart-Quint-Skordaturen häufige und oft komplizierte Saiten-

⁶⁵² Friedrich W. Riedel: „Zur deutschen Violinsonate mit Generalbaß um 1680. Untersuchungen anhand des Kodex 726 im Musikarchiv des Wiener Minoritenkonventes“, in: W. Salmen (Hrsg.): *Jakob Stainer und seine Zeit. Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung Innsbruck 1983*. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 10), Innsbruck 1984, S. 123.

⁶⁵³ Drescher: *Spielmännische Tradition*, S. 129–131.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 123 ff. und S. 141 f.: Nähere Informationen zur Datierung, Angaben zu Wasserzeichen etc.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 131.

⁶⁵⁶ Was im Kontext dieser Arbeit anhand der Chaconne G. H. Albicastro aufzeigt wird, vgl. S. 275 ff.

übergänge enthielten.⁶⁵⁷ Die im „Werkekatalog“ aufgeführten beiden Passacaglien und die Chaconne aus diesem Band sind nicht skordiert.

Die Handschrift Add. 31500 (um 1679)⁶⁵⁸ wurde in den Katalogen der British Library lange Zeit unter Orgel-Literatur geführt, weshalb sie bis zu den umfangreichen Untersuchungen von Richard Hudson (1982) und Thomas Drescher (2004) nicht in Hinblick auf die Violinliteratur des 17. Jahrhunderts untersucht wurde. Sie enthält 23 Sonaten, Suiten und einzelne Tänze auf über 100 Seiten, einige in Skordatur. Für die vorliegende Studie sind die drei anonymen „Ciacconas“ (Nr. 6, Nr. 9 und Nr. 10) von Interesse, letztere stammt laut Hudson möglicherweise von G. B. Granata und weist als einzige der drei keine Skordatur auf. Die Hinweise auf einen deutschsprachigen Schreiber bzw. eine Entstehung im deutschsprachigen Raum geht explizit aus Überschriften im Manuskript hervor, wie z. B. bei der 12. Sonate „genandt dass Jäger Horn“; weiterhin und speziell auf den Wiener Raum deuten Konkordanzen mit J. H. Schmelzers *Sonatae*. Die Sonate 100 aus dem Kodex XIV/726 beispielsweise, dort explizit unter Schmelzers Namen, stimmt genau mit der dritten Sonate aus Add. 31500 überein. Drescher vermutet daher, dass womöglich eine dritte, heute nicht mehr bekannte Quelle Vorlage für beide Sammlungen gewesen sein könnte; einen direkten Zusammenhang zwischen dem Kodex XIV/726 und Add. 31500 hält er aufgrund von zu wenigen Übereinstimmungen dagegen für unwahrscheinlich.⁶⁵⁹ Allein schon der sehr häufige Gebrauch der Skordatur deutet jedenfalls auf eine Herkunft aus dem deutsch-österreichischen Raum hin.

Die Entstehungszeit dieser Sammelhandschrift liegt um ca. ein Jahrzehnt vor der des Kodex XIV/726. Beide zusammen „repräsentieren mit insgesamt 125 Werken den weitaus größten Teil von Solomusik für Violine in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Bereich.“⁶⁶⁰ Ihre Bedeutung ist somit als gleichrangig einzustufen.

⁶⁵⁷ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 138.

⁶⁵⁸ Weitere Informationen zu Wasserzeichen etc. bei Drescher: *Spielmännische Tradition*, S. 145 ff.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 144.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 147.

7.3.2 H. I. F. Biber und J. J. Vilsmayr und ihre „Skordatur“-Sonatenzyklen

Um die Chaconnen und Passacaglien enthaltenden Sonatensammlungen Heinrich Ignaz Franz Bibers und Johann Joseph Vilsmayrs als bedeutende Zeugnisse dieser Technik in den Gesamtzusammenhang der Skordaturepoche einordnen zu können, wird vor den ausführlichen Analysen näher darauf eingegangen. Die *Rosenkranzsonaten* Bibers werden zudem hinsichtlich der neuesten Erkenntnisse zur Entstehungszeit bzw. Datierung der Veröffentlichung beleuchtet, die mitunter in Zusammenhang mit der Skordaturverwendung steht.

J. J. Vilsmayr war nachweislich von 1689 bis 1722 Hofviolinist und von 1697 bis 1722 Ante-Camera-Kammerdiener am Salzburger Hof. Aus den Eintragungen im Hofzahlamtsgutachten von 1722 geht außerdem hervor, dass er „bei Hr. Capellmeister von Bibern selb. in der Geigenkunst und dann auf eigene Spesen in verschiedenen anderen Instrumenten perfectioniert“⁶⁶¹ wurde, wodurch belegt ist, dass Vilsmayr tatsächlich H. I. F. Bibers Schüler war und er auf diese Weise viel über den Kompositionsstil seines Lehrers erfahren haben dürfte. Dafür spräche jedenfalls seine häufige Verwendung verschiedenster Skordaturen. Nach J. H. Schmelzer, H. I. F. Biber und C. A. Lonati ist J. J. Vilsmayr der nächste Komponist, der die Skordatur „als einen wesentlichen Bestandteil einer ganzen Sammlung und in Verbindung mit virtuosem Violinstil vielfach in den stilisierten virtuoson Tanzsätzen anwendete“⁶⁶², wie es auch Biber praktizierte.

Sein offenbar einziges⁶⁶³ (bekanntes) Werk *Artificiosus Concentus pro Camera, distributus in sex partes, seu partias a violino solo con basso belle imitante* (1715)⁶⁶⁴ existiert nur noch als Faksimile eines sehr schönen Druckes in der British Library. Die sechs Suiten wurden von Barbara Theresia Helena de Lespier gestochen und erschienen offenbar nicht

⁶⁶¹ Ernst Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*. 2 Bde., Dissertation Salzburg 1972, Bd. II, S. 442/443.

⁶⁶² Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 167.

⁶⁶³ Durch sein alleiniges Amt als Geiger bei der Salzburger Hofmusik war J. J. Vilsmayr offenbar nicht verpflichtet, Kompositionen abzuliefern, weshalb er wahrscheinlich nur das hier vorliegende komponiert haben dürfte, vgl. Kubitschek: „Der Druck *Artificiosus concentus pro camera*“, S. 148.

⁶⁶⁴ Allen sechs Suiten gemeinsam ist ein eröffnendes Prelude, also ein Satz ohne Tanzcharakter. Die restlichen Sätze stellen überwiegend stilisierte Tänze dar, deren Reihenfolge recht frei, lediglich auf Tempokontrastwirkung hin angelegt scheint; auch die „Aria“ ist mit insgesamt 15 Sätzen stark vertreten.

in einem Verlag, sondern vermutlich in ganz kleiner Auflage als Widmungsdruck.⁶⁶⁵ E. Kubitschek weist darauf hin, dass Vilsmayr möglicherweise sogar bei der Wahl des Titels Biber zum Vorbild genommen haben könnte.⁶⁶⁶

Der Passus „con basso belle imitante“ verleitete mehrfach dazu anzunehmen, eine dazugehörige Bassstimme sei verloren gegangen; da es bei Stimmbüchern in Drucken überdies üblich war, das jeweilige Instrument auf der ersten Seite zu vermerken (was hier jedoch nicht der Fall ist), liegt der Verdacht nahe, dass immer nur diese eine Stimme existiert hat. E. Hintermaier vertritt die Ansicht, dass mit „belle imitante“ wohl gemeint sei, dass „der Basso überhaupt nur improvisierend – schön nachahmend – ausgeführt“⁶⁶⁷ werden solle. Dem pflichtet auch D. Glüxam bei, indem sie erklärt, dass die Violinstimme „mit Hilfe des vielfältig angewandten mehrstimmigen Spiels die Basstimme supplier[e]“,⁶⁶⁸ d. h. die Violinstimme imitiere sich selber. Darüber hinaus würde „in einem solchen Fall [...] der Skordatur eine besondere Rolle zugeteilt, weil sie durch die gesteigerte Resonanz der mit-schwingenden Saiten die tonale Zugehörigkeit des Stückes unterstütz[e]“. ⁶⁶⁹

Angesichts der vielfach angewandten Doppelgrifftechnik in den sechs mindestens acht eher kurze (Tanz)sätze aufweisenden Suiten ist dem nur zuzustimmen, da zudem die Art der Formulierung im Titel und die in sich geschlossenen Stimmen der Tänze absolut dafür sprechen. Zu dem Geigenspiel der „nördliche[n] Tradition, [die das] Doppelgriffspiel kultiviert“⁶⁷⁰ habe und in Zusammenhang mit H. I. F. Biber's Stil stehe, zieht M. H. Schmid eine weit zurück liegende Verbindung zum Bordunspiel, das sich charakteristischerweise durch das Streichen von zwei Saiten auszeichnete und somit eine Bassstimme markiert wurde, die das Mitwirken eines eigentlichen Bassinstrumentes überflüssig machte. Möglicherweise wählte Vilsmayr genau in diesem Sinne den Titel seiner Suitensammlung. E. Kubitschek weist nach, dass echte Imitationen im Bass prinzipiell nirgends funktionieren,

⁶⁶⁵ Ernst Hintermaier: „Heinrich Franz Biber und die Musik in Salzburg“, in: G. Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht, Salzburg 1997, S. 33/34 Anmerkung 25.

⁶⁶⁶ Kubitschek: „Der Druck *Artificiosus concentus pro camera*“, S. 149, vgl. Biber's *Harmonia artificiosa-ariosa [...] in septem partes vel Partias distributa [...]*. „Concentus“ wurde für Titel sowohl bei J. H. Schmelzer als auch bei J. J. Fux verwendet. Wie H. I. F. Biber in seiner *Harmonia* verwendet J. J. Vilsmayr für alle seine Suiten verschiedene Skordaturen, ausgenommen die Ecksuiten, um ein zyklisches Gebilde, einen inneren, formalen Zusammenhang zu schaffen.

⁶⁶⁷ Ernst Hintermaier: „Johann Joseph Vilsmayr. *Artificiosus concentus pro Camera, distributus in sex partes, seu partias a violino solo con basso belle imitante*“, in: P. Eder OSB / E. Hintermaier (Hgg.): *Heinrich Franz Biber (1644–1704). Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*. Katalog zur 3. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg 1994, Katalogteil, S. 238.

⁶⁶⁸ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 167.

⁶⁶⁹ Ebda.

⁶⁷⁰ Manfred Hermann Schmid: „Elemente schriftlosen Musizierens in Violinwerken des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für das spätere Solokonzert“, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, 13, 1988, S. 34.

und dass ein „gut passender“ Bass eben zumindest teilweise bereits in den Basstönen der Violinstimme (in dem von Schmid angesprochenen Sinne) enthalten sei, beispielsweise beim akkordischen Satz;⁶⁷¹ dies entspräche auch ganz dem Geiste der Soloviolinsätze des späten 17. Jahrhunderts, dem sich Vilsmayr auch durch den Gebrauch „von Skordatur und [der] Art ihrer Verwendung auch noch ganz verpflichtet“⁶⁷² fühlte, auch wenn die Blütezeit der Skordatur (ca. zwischen 1660 und 1710) bereits vorbei war.

Interessant erscheint, dass die „Partien“ II–V (Nr. II enthält die „Ciaccona“ und Nr. IV die „Passagalia“) Skordatur erfordern (II: B-Dur: *g-d'-a'-d''*, III: c-Moll *g-d'-a'-c''*, IV: D-Dur *a-e'-a'-d''*, V: g-Moll *g-d'-a'-d''*) und die beiden Eckpartien demnach unskordiert (im auch bei Normalstimmung sehr gut klingenden A-Dur) erscheinen und somit einen Rahmen bilden. Die Sätze liegen sehr gut in der Hand, was Vilsmayr als beflissenen Geiger erkennen lässt, jedoch sind sie einschließlich der Chaconne und der Passacaglia nicht sehr virtuos angelegt. Wie sein Lehrer benutzte Vilsmayr verschiedene Skordaturen, jedoch eher solche, die sich nicht weit von der Normalstimmung entfernen. Auffällig ist die Kürze der Sätze, die eventuell als Unterrichtsliteratur gedacht gewesen sein könnten; dagegen sprächen jedoch wiederum die zahlreichen doppelgriffigen Passagen.⁶⁷³

„Niemals vor und kaum nach Biber [hat] ein Komponist derart großzügig und dabei trotzdem künstlerisch begründet Gebrauch vom Umstimmen der Violinsaiten gemacht.“⁶⁷⁴ Bei H. I. F. Biber⁶⁷⁵ sind insgesamt 15 Umstimmungen⁶⁷⁶ in drei bedeutenden Werken nachgewiesen, darunter die *Rosenkranzsonaten* und die *Sonatae* (1681).⁶⁷⁷

⁶⁷¹ Kubitschek: „Der Druck Artificiosus concentus pro camera“, S. 157.

⁶⁷² Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 171.

⁶⁷³ Kubitschek: „Der Druck Artificiosus concentus pro camera“, S. 156 und 158.

⁶⁷⁴ Ernst Kubitschek: „Vorwort“, in: Heinrich Ignaz Franz Biber: *Mysterien-Sonaten* („*Rosenkranz-Sonaten*“), hrsg. von E. Kubitschek, Bad Reichenhall 1990 (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter Leitung von Gerhard Croll, 1), S. 7.

⁶⁷⁵ Ausführliches zu Bibers Leben und seiner (guten) wirtschaftlichen Lage bei Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, Bd. 1, S. 22–26.

⁶⁷⁶ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 125.

⁶⁷⁷ Bei dem dritten Werk handelt es sich um die *Harmonia artificiosa-ariosa* (1696). Seinen ersten Band Solosonaten nannte Biber selbst nicht Mysterien- oder Rosenkranzsonaten. Den Begriff „Sonata“ verwendete er im Kontext dieser Sammlung nur als Satzbezeichnung, insbesondere für einleitende Sätze ohne Tanzcharakter, in anderen Zusammenhängen auch für instrumentale Einleitungen und Zwischenspiele in Vokalwerken. Als Sonata bezeichnete man ungefähr um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien – das ja Vorbildfunktion für viele deutsch-österreichische Komponisten besaß – auch Musikstücke, die mehrere, in Tempo, Charakter und Satzart entgegengesetzt gestaltete Teile aufwies. Diese, aus der Kanzone hervorgegangenen musikalischen Gebilde sind aber nicht mit den hier vorliegenden Sätzen zu vergleichen, sodass man davon ausgehen kann, dass Biber zur Bezeichnung seines Werkes tatsächlich nicht den Begriff „Sonate“ verwendete. Eher mag hier das Wort Partita gelten, da diese eine Zusammenstellung von in sich geschlossenen Tanz-

Das genaue Entstehungsdatum der *Rosenkranzsonaten*⁶⁷⁸ war bisher nicht sicher zu ermitteln; klar war jedoch, dass sie vor den Sonaten von 1681 entstanden sein müssen, was bereits E. Luntz im Vorwort der DTÖ-Ausgabe Bd. 25 anhand stilistischer und technischer Kriterien begründet. Vermutet wird, dass viele der Sonaten (oder gar alle) bereits in Biber Kremsierer Zeit entstanden sind, wo er 1668–1670/71 als Streicher im Dienste des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn stand, dessen Vorliebe für tonmalerische Musik und Kompositionen „auf verstimbten geigen“⁶⁷⁹ belegt ist. Da die *Mysterien-sonaten* 14 verschiedene (+ der Normalstimmung), auf den programmatischen Inhalt und die Tonart der einzelnen Sonaten abgestimmte Skordaturen verlangen – liegt der Gedanke nahe, dass sie bereits im Umkreis des Bischofs entstanden sind. D. Glüxam weist auch auf die Nähe der Sammlung zum katholischen Kirchenlied⁶⁸⁰ hin, die ebenfalls bei den anonym überlieferten *Balletti. Violino Solo* Sign. A 4683 der Musikaliensammlung des Kremsierer Fürsterzbischofs zu spüren sei, welche außerdem, neben anderen gemeinsamen Merkmalen, wie die *Rosenkranzsonaten* verschiedene, z. T. auch identische Skordaturen (in den *Balletti* immerhin fünf verschiedene),⁶⁸¹ häufiges Doppelgriff- und Akkordspiel und latente Polyphonie bei vorwiegend stilisierten Tanzsätzen⁶⁸² aufweisen.⁶⁸³ Die Anregung zu diesem Vergleich resultierte aus dem Fehlen „sämtlicher Anhaltspunkte für eine Beschäftigung Biber mit der Skordatur vor den Rosenkranz-Sonaten.“⁶⁸⁴ Da sich Biber in Kremsier, das als eines der wichtigsten Zentren der Violinskordatur überhaupt galt, aufgehalten hatte, als erster Komponist die Skordatur auch bei virtuos-mehrstimmigen Stücken einsetz-

sätzen bzw. Variationsreihen sowie Ostinatostücken meinte. Ein Titelblatt der Handschrift dieser Sonaten existiert nicht, sodass nicht nachzuvollziehen ist, wie Biber den Sonatenzyklus tatsächlich selbst nannte. Heute hat sich der Titel Mysterien- oder Rosenkranzsonaten durchgesetzt, der sich zum einen aus Formulierungen in der Widmungsrede („Haec omnia Honori XV. Sacrorum Mysteriorum consecravi“) und außerdem aus den jeder Sonate statt einer durchgehenden Zählung vorangestellten Kupferstichen als außermusikalischem Programm (Rosenkranz) zusammensetzt.

⁶⁷⁸ Das Rosenkranzgebet hat stark meditativen Charakter und betrachtet in dreimal fünf Geheimnissen das Leben (die Geheimnisse des freudreichen Rosenkranzes), das Leiden (die Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes) und die Verherrlichung Jesu (die Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes). Die Kupferstiche vor den Sonaten stellen das jeweilige Rosenkranzgeheimnis dar, sodass die Sonaten keines wörtlichen Titels mehr bedürfen.

⁶⁷⁹ Chafe: *The Church Music*, S. 10.

⁶⁸⁰ Hier sei nur der von Glüxam in „Die Rosenkranzsonaten von H. I. F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte“, S. 21 herausgestellte Bezug des Ostinatos der Sonate XVI („Passaglia“) zu dem Lied *Süsser Jesu, Süsser Christus* genannt. Vgl. auch die Ausführungen auf S. 255.

⁶⁸¹ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 395.

⁶⁸² Zu betonen ist, dass H. I. F. Biber, anders als J. H. Schmelzer, alle möglichen violintechnischen Errungenschaften dieser Zeit, kurzum das virtuos-polyphone Violinspiel, erstmals mit hochstilisierten Tanzformen in Einklang brachte. Vgl. auch Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 142.

⁶⁸³ Glüxam: „Die Rosenkranzsonaten von H. I. F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte“, S. 17.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 16.

te⁶⁸⁵ und in Gestalt der *Rosenkranzsonaten* in „allen ihren Formen und Facetten“⁶⁸⁶ ausschöpfte, liegt die Überlegung nahe, dass sich Biber bereits vor ihrer Entstehung sehr eingehend mit dem Thema auseinander gesetzt haben muss. Daher ist anzunehmen, dass diese anonymen *Balletti* höchstwahrscheinlich aufgrund der nachgewiesenen Parallelen aus Bibers Feder stammen und somit die „Vorstudien“⁶⁸⁷ zu den *Rosenkranzsonaten* darstellen, die D. Glüxam treffend als „ein Paradebeispiel für eine ungemeine Vielschichtigkeit der Skordaturanwendung und deren völlige Integration in das musikalische Kunstwerk“⁶⁸⁸ bezeichnet. Die Verwendung der bekannten Kirchenlieder bei den *Balletti* diene möglicherweise als die „gedankliche Ausgangsbasis für die Rosenkranzsonaten“.⁶⁸⁹

Auch die Datierung der Widmung und somit der Veröffentlichung der Sonaten erschien bisher unsicher. Fest steht aber, dass Biber spätestens im Frühjahr 1671 seinen Dienst unter dem Salzburger Erzbischof Max Gandolph Graf Kuenburg am dortigen Hof antrat, wo er nach verschiedenen Ämtern ab 1684 als Hofkapellmeister fungierte, dem höchsten Amt, „das ein Musiker in der Gesellschaft erreichen konnte.“⁶⁹⁰ Dementsprechend folgte 1690 die Nobilitierung, nach der er sich Biber von Bibern nennen durfte.⁶⁹¹ Die musikalischen Ambitionen des Salzburger Erzbischofs waren ähnlich gelagert wie die Liechtenstein-Kastelkorns; jedoch kam bei ihm ein starker Hang zur Marienverehrung hinzu, dem er als „energischer Förderer des Rosenkranzes“⁶⁹² nachkam (1674 trat er der Rosenkranzbruderschaft bei) und der wohl nicht zuletzt die Voraussetzung für die Entstehung bzw. Veröffentlichung des Rosenkranz-Zyklus gewesen sein könnte.⁶⁹³

⁶⁸⁵ Im Gegensatz zu den Komponistenkollegen des deutschsprachigen Raums in den 1650er- und 1660er-Jahren.

⁶⁸⁶ Glüxam: „Vorwort“, in: Heinrich Ignaz Franz Biber: *Rosenkranzsonaten*, veröffentlicht von D. Glüxam, Generalbass von Ingomar Rainer, Graz 2003 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 153), S. X.

⁶⁸⁷ Ein weiterer Hinweis auf die Autorschaft Bibers könnte sein, dass „die Kremsierer Sonaten für skordierte Violin[en] und Violen da braccio [...] zu den spieltechnisch anspruchsvollsten Kompositionen der Sammlung überhaupt [gehören]. Sie tragen alle Merkmale des hochentwickelten deutschen Violinstils mit Doppelgriff- und Akkordspiel, latenter Polyphonie, virtuosem Passagenspiel, Lagenspiel bis in die V. Lage und der Skordatur. Darüber hinaus zeig[e] sich in einigen Sonaten der italienische Einfluss in Form von ungewöhnlich schöner kantabler Melodik“, wie Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 261 zusammenfasst.

⁶⁸⁸ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 261.

⁶⁸⁹ Glüxam: „Vorwort“, S. IX.

⁶⁹⁰ Schmid: „Unbezeichnete Textbeilage“, S. 71.

⁶⁹¹ Weitere Details zu Bibers Leben und guter finanzieller Lage in: M. H. Schmid: „Kommentar“, S. 99 ff.

⁶⁹² Albrecht Juergens: „H. I. F. Bibers Mysterien-sonaten von 1674“, in: *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik 2*, Frankfurt am Main 2002, S. 781.

⁶⁹³ Zu weiteren Datierungsversuchen vgl. Dieter Haberl: „Heinrich Franz Biber. Rosenkranz- oder Mysterien-Sonaten“, in: P. Eder OSB / E. Hintermaier (Hgg.): *Heinrich Franz Biber (1644–1704). Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*. Katalog zur 3. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg 1994, Katalogteil, S. 216 und Schmid: „Kommentar“, S. 91.

Im Jahr 2008 nun wurde eine sichere Quelle zur genauen Datierung und zum Anlass der Entstehung bzw. Fertigstellung der Sonaten gefunden, in Form eines großformatigen Einblattdruckes aus dem Archiv der Erzdiözese Salzburg, aus dem Biber die den Sonaten vorangestellten Kupferstiche entnommen hat. Dieses Blatt diente dazu, neue Mitglieder für die Rosenkranzbruderschaft zu werben und das Dokumentieren von Einschreibungen in die Bruderschaft zu erleichtern, da es auch den Text der Satzung enthielt. Diese von Paul Seel d. Jüngeren (1642–1695) hergestellte Druckplatte ist mit dem Datum 1678 versehen.⁶⁹⁴ Die Wahrscheinlichkeit, dass aus drucktechnischen Gründen eventuell einzelne Teile des Blattes wie die Medaillons schon früher fertig gestellt worden sind, oder dass Biber erst Jahre nach der Entstehung auf den Druck zurückgegriffen haben soll, hält M. H. Schmid für unwahrscheinlich und stellt die Entstehung des Druckes sowie der Sonaten in direkten Zusammenhang mit der landesweiten Ausbreitung der Rosenkranzbruderschaft.⁶⁹⁵

Neben den besonderen Eigenschaften (Kupferstiche als Programm, keine Zählung, 14 verschiedene Skordaturen) springt vor allem die suitenhafte Anlage ins Auge, da diese Häufung verschiedenster Tanzsätze im sakralen Kontext alles andere als üblich war. Es bleibt bis dato ungeklärt, ob Biber die *Rosenkranzsonaten* tatsächlich für die Aufführung in der Kirche vorgesehen hatte. E. T. Chafe und M. H. Schmid ziehen eher private, meditative und fromme denn öffentlich-liturgische Zwecke in Betracht.⁶⁹⁶ Belegt ist jedenfalls, dass zur damaligen Zeit im Rosenkranzmonat Oktober (seit 1571 wurde sogar ein eigenes Rosenkranzfest gefeiert, das – seit 1716 offiziell eingeführt – immer um den 8. Oktober herum begangen wird)⁶⁹⁷ in den Kirchen das Gebet begleitende Musik oder Zwischenspiele gepflegt wurden, und es somit sehr plausibel erscheint, dass die *Rosenkranzsonaten* zu diesem Anlass ganz oder nur partiell zur Aufführung gelangt sind. Außerdem wurde ab 1667 in Österreich das Schutzengelfest am 2. Oktober feierlich begangen,⁶⁹⁸ wodurch auch die XVI. Sonate (Passacaglia) mit in die Aufführung eingeschlossen gewesen sein dürfte.

Eine explizite musikalische Darstellung der Rosenkranzgeheimnisse war jedoch offenbar nicht vorgesehen, was E. T. Chafe⁶⁹⁹ auch damit begründet, dass sie andernfalls einen größeren Bezug zu den programmatischen Inhalten aufweisen müssten, dem auch M. H. Schmid zustimmt.⁷⁰⁰ Auch Kubitschek geht davon aus, dass es Biber nicht darum gegan-

⁶⁹⁴ Schmid: „Kommentar“, S. 91.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 92.

⁶⁹⁶ Chafe: *The Church Music*, S. 185.

⁶⁹⁷ Juergens: „H. I. F. Bibers Mysteriensonaten“, S. 781.

⁶⁹⁸ Paul Nettl: „Heinrich Franz Biber von Bibern“, in: *StMw* 24 (1960), S. 74.

⁶⁹⁹ Chafe: *The Church Music*, S. 187.

⁷⁰⁰ Schmid: „Kommentar“, S. 101/102.

gen sein kann, die einzelnen Szenen in Musik abzubilden, wie es beispielsweise für J. J. Walther in seiner „realistisch-materialistischen Art“⁷⁰¹ bezeichnend gewesen wäre, sondern eher darum, eine themenbezogene Grundstimmung zu erzeugen, die den Zuhörer in die Lage versetzt, sich der Meditation über die Rosenkranzgeheimnisse widmen zu können.⁷⁰²

Eng mit dem Charakter des Mysteriums hängt der Gebrauch der Skordatur zusammen: Sie gilt quasi als „musikalisches Mysterium, da Notenbild und Klang“⁷⁰³ nicht übereinstimmen und – in Anbetracht der Häufung in diesem Kontext – somit als Sinnbild für die Mysterien des Rosenkranzes stehen. Lediglich bei der ersten Sonate (Verkündigungssonate), die die biblische Szene anspricht, in der quasi das „Heilsgeschehen seinen Anfang [nimmt und] in seinem Verlauf in immer geheimnisvollere Glaubensbereiche führt“,⁷⁰⁴ wird keine Skordatur angewandt; ebenso wenig in der den fünfzehn Geheimnissen folgenden, den Zyklus zum Abschluss krönenden g-Moll-Passacaglia, deren vorangestelltes Medaillon einen ein Kind führenden Schutzengel zeigt und somit nicht mehr zum Rosenkranz gehört.⁷⁰⁵

Der Sinn dieses hinzugefügten Stückes und seines Inhalts mag wohl in der Tatsache liegen, dass sowohl Maria (Rosenkranz) und der Schutzengel Helfer der Menschen sind und dieses spezielle Gebet das vorrangige Ziel der Fürsprache besitzt. Kubitschek sieht einerseits im Fehlen des Bassfundamentes die musikalische Darstellung der nun nicht mehr vorhandenen biblischen Thematik bzw. des nicht mehr vorhandenen Rosenkranzinhaltes, andererseits den das ganze Werk als Zyklus vereinenden Aspekt in der fehlenden Saitenumstimmung der Ecksonaten. Der in der Passacaglia unablässig sich wiederholende Viertono-Ostinato des absteigenden Moll-Tetrachords, der auch den Anfang des Kirchenliedes *Einen Engel Gott mir geben*⁷⁰⁶ darstellt, mag das immerwährende, nie ende wollende Wachen des Schutzengels über die Menschen symbolisieren.⁷⁰⁷

⁷⁰¹ Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels*, S. 253.

⁷⁰² Kubitschek: „Die Mysterien-Sonaten“, S. 181.

⁷⁰³ Haberl: „Heinrich Franz Biber. Rosenkranz- oder Mysterien-Sonaten“, S. 216.

⁷⁰⁴ Kubitschek: „Vorwort“, S. 11.

⁷⁰⁵ Die IV. Sonate der freudenreichen Mysterien, „Ciacona“, zeigt auf ihrem Medaillon die „Reinigung Mariae: Das Jesuskind auf den Armen von Simeon im Tempel von Jerusalem“.

⁷⁰⁶ Nettl: „Heinrich Franz Biber von Bibern“, S. 74.

⁷⁰⁷ Eine weniger „romantische“, drucktechnische Erklärung für das Hinzunehmen der Passacaglia führt Schmid: „Kommentar“, S. 97 an: Die letzte Sonate (XV) endet auf Blatt 39 (S. 76), also noch vor der Mitte der letzten Lage, was drei leere Blätter bzw. sechs leere Seiten am Ende des Druckes bedeutet hätte und für ein Widmungsexemplar nicht akzeptabel gewesen wäre. Somit erscheint es denkbar, dass erst in diesem Moment die Notwendigkeit einer zusätzlichen Sonate entstand. Die Passacaglia braucht darüber hinaus gerade so viel Platz, dass das letzte Blatt – symmetrisch zum ersten – unbeschrieben und unpaginiert bleibt. Außerdem lässt die Erweiterung durch die Passacaglia eine Teilung des 80 Seiten aufweisenden Opus in zweimal 40 zu, wobei genau in der Mitte das Bild der Kreuzigung zu stehen kommt.

Der Bogen vom Rosenkranz zur abschließenden Passacaglia wird offenbar mit Hilfe folgender Details geschlagen: Die Erscheinung des Ostinatos sorgt durch den Oktavwechsel im mittleren Abschnitt des Stückes (*g'-f'-es'-d'*) für eine dreigliedrige Folge von 30, 15 und 20 Tetrachordeinheiten, wobei eben in der Mitte die Rosenkranzzahl 15 erscheint und die Rahmenteile addiert die Zahl 50 ergeben, die als die wichtigste Teilzahl des Rosenkranzes gilt.⁷⁰⁸ H. Pimmer weist außerdem auf die Abschnittsbildung durch das fünfmalige solistische Erklängen des Ostinatomodells hin, wodurch die Passacaglia einen starken formalen Bezug zu den ihr vorausgehenden je fünf Rosenkranzgeheimnissen erhält.⁷⁰⁹

Die einzigartige Position, die diese Sonatensammlung H. I. F. Bibers innerhalb der gesamten Musikgeschichte einnimmt, brachte ihr Bibers Idee ein, „die Skordatur als verbindendes und zugleich ordnendes Mittel für einen Zyklus mit programmatischem Inhalt“⁷¹⁰ und darüber hinaus weitere Aspekte barocker Symbole, die sich insbesondere deutlich in der Anzahl der Einzelsätze des gesamten Zyklus manifestieren, zu verwenden: 54 Sätze, die der Anzahl der Perlen des Rosenkranzes (+1) entsprechen.⁷¹¹ Weitere frappierende symbolische oder bildliche Verknüpfungen erläutert M. H. Schmid ausführlich.⁷¹² Biber hat für die in den Sonaten thematisierten 5 freudreichen, 5 schmerzhaften und 5 glorreichen Geheimnisse einen eigenen Tonartenplan angelegt, ebenso werden auch die Skordaturen in 5er-Gruppen unterschieden: die VI. Sonate – die erste der schmerzhaften Geheimnisse – weist mit dem „Accord“ *as-es'-g'-d'* eine Umstimmung aller Saiten auf; überhaupt wurden die Sonaten der schmerzhaften Geheimnisse mit den höchsten Stimmungen ausgestattet, als „Parallele zum seelischen und körperlichen Zustand des gepeinigten Menschen: so

Der sehr auffällige Bruch zwischen den XV Sonaten und der Passacaglia kommt nicht nur dadurch zum Tragen, dass sie als einzige eine Senza Basso-Ausführung erfordert, sondern auch durch kleinere „formale Fehler“ verglichen mit dem Vorhergehenden: Zum ersten Mal fehlt der „Accord“ zur Angabe der Saitenstimmung – was ich jedoch eher darauf zurückführen würde, dass hier keine Umstimmung erforderlich ist – und am Ende steht ein Schlussornament, das in seiner Einfachheit und Art in keiner Weise denen der anderen Sonaten entspricht; besonders auffällig ist aber das Hinzufügen eines ganz anders gearteten Medaillons in Gestalt einer lavierten Federzeichnung zu Anfang der Passacaglia, das viel heller als die übrigen erscheint, aber den anderen entsprechend in die gleiche Größe und Form gebracht wurde.

⁷⁰⁸ Vgl. Schmid: „Kommentar“, S. 97: Rosenkranz = lat. Rosarium; der Begriff entstand aus der ursprünglichen Angewohnheit, Marienbilder und -statuen mit Rosen zu schmücken; zur Gebetsform an sich wurde der Rosenkranz erst im 13. Jahrhundert, wobei die echten Rosen durch 50 Ave Maria ersetzt wurden; gemäß der Trinität wurde dies verdreifacht (=150) zur Zahl der Psalmen, weshalb auch von Marienpsalter gesprochen wurde. Die Fünffzahl der Geheimnisse erinnert zahlensymbolisch außerdem an die Wunden Christi, die Dreizahl eben an die Dreifaltigkeit, die Zehnzahl an die 10 Gebote. All diese zahlensymbolischen Bezüge fanden somit Eingang in den Sonatenzyklus.

⁷⁰⁹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 293.

⁷¹⁰ Haberl: „Heinrich Franz Biber: Rosenkranz- oder Mysterien-Sonaten“, S. 216.

⁷¹¹ Christian Berger: Art. „Biber von Bibern“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 2, Sp. 1577.

⁷¹² Schmid: „Kommentar“, S. 102.

wie sich das Leiden Christi bis zum Unerträglichen steigert, so werden die Saiten des Instrumentes buchstäblich bis zum ‚Zerreißen‘ [!] hochgestimmt“⁷¹³ (VII. Sonate/Geißelung: *c'-f'-a'-c''* und VIII. Sonate/Jesus mit Dornen gekrönt: *d'-f'-b'-d''*). Die Sonate XI (Auferstehung) aus den glorreichen Geheimnissen weist ein anderes Kuriosum auf, indem die mittleren Saiten beim Obersattel sowie beim Steg vertauscht werden müssen, wodurch auf dem Instrument im Wirbelkasten sowie zwischen Steg und Saitenhalter ein Kreuzeszeichen sichtbar wird.⁷¹⁴ Hier wird die „verblüffende Veränderung der scheinbar unveränderbar bestehenden Saitenordnung [bezogen auf] das außergewöhnliche Ereignis der Auferstehung Christi“, ⁷¹⁵ die auf anderer Ebene ebenso unerwartet und verblüffend gewesen ist, versinnbildlicht.

Für die 15 Umstimmungen verwendete Biber außerdem insgesamt zwölf verschiedene Töne – nicht zufällig eine der wichtigsten Zahlen der biblischen Symbolik: Neben dem Zeichen für 12 Monate und 12 Apostel galt die 12 insbesondere als Symbol für das Erreichen von Vollkommenheit bzw. Vollendung.⁷¹⁶ Auch spieltechnisch betrachtet ging Biber bei dieser Sonatensammlung „über die gleichzeitigen Italiener wie Corelli weit hinaus, er [schrieb] bis in die siebte Lage und [wusste] aus der Violine mancherlei bisher noch kaum gehörte Effekte herauszuholen“⁷¹⁷, womit außer den künstlerisch-klanglichen Zielen der Skordaturanwendung auch Bariolage, Doppelgriffe etc. gemeint sind.

⁷¹³ Glüxam: „Vorwort“, S. XI.

⁷¹⁴ Schmid: „Kommentar“, S. 103.

⁷¹⁵ Glüxam: „Vorwort“, S. XI.

⁷¹⁶ Ebda.

⁷¹⁷ Kolneder: *Das Buch der Violine*, S. 295.

7.3.3 Skordatur-Beispiele in Analysen

7.3.3.1 Ein Beispiel mit der Skordatur *a-d'-a'-d''*

H. I. F. Biber: Sonate IV, „Ciacona“, aus den *Rosenkranzsonaten*

Die einsätzliche „Ciacona“, die vorletzte der die fünf freudenumreichen Geheimnisse repräsentierenden Sonaten, steht in d-Moll und weist eben eine jener Stimmungen auf (*a-d'-a'-d''*), die Grundton und Quinte der Tonart stark hervorhebt; außerdem engt sie den Tonraum ein, da die E-Saite einen Ton tiefer und die G-Saite um einen Ton nach oben gestimmt ist.

In dem 104 Takte aufweisenden Stück wird ein harmonisch, rhythmisch und melodisch gleich bleibender, achttaktiger Ostinato 13mal wiederholt. Er besteht aus zwei viertaktigen (jeweils wiederholten), geschlossen-tonikal endenden Teilen – ein eher selten zu findendes Phänomen. Die „Ciacona“ weist eine melodische, in dem getragenen Tempo sehr innig klingende „Themenphrase“ auf, die zu Anfang, nach sechs Variationen eine Oktave tiefer und schließlich noch einmal zum Abschluss des Stückes nach vier weiteren Variationen erklingt. Somit ergibt sich ein prinzipiell zweiteiliger Aufbau des Stückes, eingerahmt von der Wiederaufnahme der „Themenphrasen“ bzw. „Themencouplets“. Ein dramaturgischer Aufbau im Sinne von sich im Tempo steigernden Variationen o. ä. innerhalb der zwei Großteile lässt sich zuweilen (Bsp. Var. 1–3 von vorwiegend Vierteln über Achtel bis hin zu Sechzehnteln), aber nicht durchgängig feststellen. Sehr auffällig zeigt sich die zweite Variation nach der Wiederkehr der „Themenphrase“: In dieser Variation gleicht sich – einzigartig in dieser Komposition – die Figurierung der Violinstimme im ersten und zweiten Teil des Couplets überhaupt nicht, zusätzlich werden zwei völlig unterschiedliche Charaktere „Adagio“ (piano) und „Presto“ (dem Erscheinen nach als „wild“ einzustufen) nebeneinander gestellt, was eine gelungene Kontrastwirkung erzeugt. Einen starken Gegensatz bilden außerdem die beiden letzten Variationen vor der ersten, oktavierten Wiederkehr der sanglichen „Themenphrase“ und gleichzeitig eben die wilde, letzte Variation des ersten Teiles mit dem zarten, darauf folgenden „Themencouplet“. Biber scheint offensichtlich in diesem Stück mehr an Kontrast und Abwechslung gelegen gewesen zu sein als an stetig sich steigernden Variationen im Sinne eines dramaturgisch wirksamen Aufbaus. Jedenfalls

zeigt sich hier deutlich die – für Biber typische – „gelungene Synthese des deutschen virtuososen Violinspiels mit italienischer kantabler Melodik.“⁷¹⁸

Die Skordatur wird in dieser „Ciacona“ vielfältig in den zuvor beschriebenen Funktionen auskostenet: Zu nennen sind die Primklänge (gegriffen 3. Finger und leere Saite), die insgesamt 14mal an den Perioden- bzw. Coupletenden klanglich bereichernd erscheinen, bei der „Themenphrase“ sogar am Schluss beider Teile. Ein Oktavklang, der das Überspringen von der A-Saite erfordert (also leere D- und E -Saite, klingend *d''*) taucht erstaunlicherweise nur einmal auf (T. 12), wohingegen das mit dem 3. Finger erzeugte *d''* auf der A-Saite zusammen mit der D-Saite als Oktavklang zweimal erklingt (T. 44 und T. 92). Saitenübersprünge sind außerdem in rasanten Sechzehntel-Passagen der letzten Variation vor der Wiederaufnahme der „Themenphrase“ erforderlich, jedoch wäre hier auch ein Greifen des *d''* in der oberen der beiden in latenter Zweistimmigkeit anklingenden Stimmen mit dem 3. Finger auf der A-Saite denkbar, vermutlich war dies jedoch von Biber nicht intendiert. Die schönste klangliche durch die Skordatur erzeugte Bereicherung erscheint jedoch in Form von Akkorden, die, insbesondere an Perioden- und Coupletschlüssen bzw. in den jeweils letzten Takten derselben als Stützakkorde auf betonter Taktzeit eingesetzt werden (als solche fungieren jedoch häufiger nicht allzu schwierig zu greifende Akkorde vor allem in der Teilvariation („Presto“), die meist nur eine leere Saite gebrauchen). Zu nennen wäre hier der erste Teil der Doppelgriff-Variation (T. 36), der auf unbetonter Zählzeit in leeren Quinten *d-a* und auf drei leeren Saiten (D-, A- und E-Saite) beendet wird, wie auch noch ein zweites Mal zum Abschluss der „Presto“-Variation. Ein gebrochener Vierton-Akkord (leere G-, A- und E-Saite und gegriffen die Quinte *e* auf der D-Saite) tritt zweimal auf: zum Abschluss des ersten Teilcouplets in T. 44 sowie in der letzten Variation vor der das Stück beschließenden, wiederaufgenommenen „Themenphrase“. In Normalstimmung beispielsweise wären alle drei Stützakkorde der ersten drei Takte der „Presto“-Variation nicht als Akkorde realisierbar, da jeweils zwei Töne auf einer Saite lägen bzw. auf einer Saite zu greifen wären (*d'-fis'-a'*; *g'-b'-d''* und *d'-cis''-e''*). Die Skordatur wird somit nicht als Erleichterung zur Realisierung gebraucht, sondern um Akkorde in dieser Tonart erst zu ermöglichen. Hinzuweisen ist ferner auf den auffällig häufigen Gebrauch der G-Saite, die – hier auf *a* gestimmt – als Quinte des Tonika-Dreiklangs bzw. als Grundton der Dominante vielfach eingesetzt wird.

⁷¹⁸ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 146.

Das Stück kommt ohne jeglichen Lagenwechsel aus, lediglich in einem Takt wäre ein kurzer Gebrauch der dritten Lage auf der E-Saite für *c'''* denkbar, jedoch bei Streckung des vierten Fingers nicht unbedingt erforderlich. Bis auf wenige gebrochene Akkorde und nicht sehr komplizierte Doppelgriffe – am schwierigsten auszuführen sind vielleicht die Quartparallelen im vierten Takt der Doppelgriffvariation und zwei sehr virtuos-konzertierende Variationen mit Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Passagen – ist die Violinstimme als nicht schwierig einzustufen, da solche Passagen „zum technischen Grundrepertoire virtuoser Violinmusik“⁷¹⁹ zählen.

Für Biber typisch sind jedoch noch zwei weitere erwähnenswerte Elemente, die auch durchaus in den Bereich anspruchsvollerer Violinliteratur gehören: die leichtere, jedoch klanglich sehr bereichernde, ist die Bariolage-Technik, die gleich zu Beginn der ersten Variation (T. 9) im Wechsel vom 3. Finger auf der A-Saite und der leeren E-Saite und noch einmal in T. 45 auf denselben Saiten erscheint, in größerem Umfang aber erst zu Beginn des zweiten Abschnittes der letzten Variation in Sechzehntelfiguren (T. 94 ff.) vor dem Abschluss-Thema; hier erinnert sie in ihrer Anlage fast an den Eröffnungssatz der E-Dur-Partita J. S. Bachs. Die Griffnotation der Skordatur wirkt sich hier lesetechnisch allerdings ein wenig verwirrend aus, da die beiden gleichen Töne (*d''*) als *d''* oder *e''* notiert sind. Eine eher schwierige Bogentechnik zeigt sich aber in den für Biber charakteristischen Ricochets im drittletzten Couplet der „Ciacona“ (T. 82 ff.): Hier müssen in äußerst raschem Tempo Achteltriolen bewältigt werden, zwei der Noten im Abstrich auf einem Bogen und geworfen, die letzte jeweils im Aufstrich, zu Beginn des zweiten Abschnittes der Variation sogar verbunden mit Bariolage. Der bereits erwähnte „Presto“-Teil davor hat schon den aufgeregt-aufgewühlten Charakter dieser Passage eingeläutet, der nun mit Hilfe dieser Bogentechnik weiter geführt wird. Marianne Rônez gibt allerdings zu bedenken, dass dieser Strich mit einem leichten, kurzen Bogen sowie mit Untergriff-Technik, die zur Zeit Bibers noch gängig war, leicht auszuführen gewesen sei.⁷²⁰

In dieser virtuos, jedoch als nicht allzu schwer spielbar einzustufenden „Ciacona“ Bibers kommt der Anwendung der Skordatur also äußerste Berechtigung zu, da sie die Klangmöglichkeiten unwahrscheinlich erhöht und verschönert sowie manche Akkorde erst ausführbar macht.

⁷¹⁹ Rônez: „H. I. F. Biber – J. J. Walther“, S. 245.

⁷²⁰ Ebd., S. 253.

7.3.3.2 Beispiele mit der Skordatur *g-d'-a'-d''*

J. J. Vilsmayr: „Ciaccona“

Bei der vorliegenden, nur 36 Takte umfassenden „Ciaccona“ des Biber-Schülers J. J. Vilsmayr handelt es sich um ein kurzes Exemplar dieser Gattung (samt Da Capo 48 Takte). Die „Ciaccona“ ($\frac{3}{4}$ -Takt, B-Dur) beginnt und bleibt volltaktig und stellt den zehnten und letzten Satz der zweiten „Partia“ dar, nimmt also eine exponierte Position ein.

Es liegt ein 12-taktiger Ostinato vor, der sich in drei viertaktige Perioden (die jeweils wiederholt werden) unterteilt. Diese Einteilung bleibt das ganze Stück über bestehen.

Dem ersten Couplet folgen lediglich zwei Variationen: Die erste ist durch Sprünge in fast durchgängiger Achtelbewegung gekennzeichnet, die zweite durch Dreiklangsfiguren in Sechzehnteln. Zum Abschluss kehrt das Anfangscouplet als Da Capo wieder, womit ein sowohl symmetrischer als auch ein sehr beliebter Aufbau erreicht wird.⁷²¹ Kubitschek macht auf den Liedcharakter der einleitenden, melodiös-eingängigen und somit auch der abschließenden Phrase aufmerksam und zieht außerdem eine Parallele zum Schluss der „Ciaccona“ (und damit der gesamten VII. Biber'schen Sonate aus den *Sonatae* von 1681), die ebenso im Da Capo eine aus drei Viertaktern bestehende Einleitungsphrase wiederholt.⁷²² Womöglich diene diese „Ciaccona“ Vilsmayr als Vorbild, da auch der Werkekorpus dieser Studie nur diese beiden Beispiele mit einem aus dreimal vier Takten bestehenden, 12-taktigen Ostinato umfasst.

Die Basstöne und die anderen harmoniebildenden Töne bleiben auf gleicher Taktzeit in beiden Variationen erhalten, somit auch der harmonische Ablauf; gelegentlich sind sie nur um eine Oktave transponiert. Denkt man sich den Viertel-Rhythmus in einer Bassgruppe dazu, so kann man auch von einem rhythmisch strengen Ostinato sprechen; jedenfalls aber liegt ein harmonisch strenger Ostinato vor. Rhythmisch gesehen ist eine Zunahme der Bewegungsintensität in den Variationen von Viertel-, Achtel- und schließlich Sechzehntelfiguren festzustellen, wodurch eine deutliche Steigerung erreicht wird, bis das Anfangscouplet als Da Capo das Stück beschließt.

Harmonisch interessant ist, dass zwei der drei Perioden in der Ausgangstonart B-Dur stehen, die mittlere aber in F-Dur; die Dominante wird also hier kurzzeitig zur neuen Tonika.

⁷²¹ Vgl. auch die Kapitel 6.2.3 und 6.2.3.1, S. 208 ff.

⁷²² Kubitschek: „Der Druck Artificiosus concentus pro camera“, S. 153.

Das harmonische Gerüst des 12-taktigen Ostinatos im Ganzen sieht folgendermaßen aus: 1. Periode in B-Dur: T D⁷–D₃⁷ T–T₃ Sp₃–D T://: 2. Periode in F-Dur: Sp₃ D–D Tp–T₃ Sp₃–D T₃://: 3. Periode wieder in B-Dur: (DD⁷)–D⁷–T₁₃ Sp₃–D T:// Nennenswerte harmonische Varianten innerhalb der Variationen sind nicht zu beobachten. Es handelt sich hier offenbar um kein bekanntes, also etwa auch bei anderen Komponisten in ähnlicher oder gar gleicher Form vorkommendes Ostinatomodell.

Die Violinstimme ist zu Anfang durch Doppelgriffe, vorwiegend in Terzen und Sexten, geprägt. Auffällig sind außerdem ständige Saitenwechsel, d. h. große Intervallsprünge. Da die Variationen sehr nahe am „Thema“ bleiben, weisen sich auch diese durch große Intervallsprünge aus. Das Variieren läuft hier unter sehr konservativen Bedingungen ab, alle Töne der Anfangsphase bleiben erhalten. In der ersten Variation werden die in Vierteln stehenden Doppelgriffe des ersten Couplets in Achtelfiguren gebrochen dargestellt; außerdem werden die Abschlüsse der B-Dur-Perioden durch Punktierungsformen reicher variiert. In der zweiten Variation liegen ausschließlich Umspielungen der Ausgangstöne in durchgehenden Sechzehntelfiguren vor.

Der Ambitus dieser „Ciaccona“ liegt bei nur fast zwei Oktaven und kann in der 1. Lage bewältigt werden. Wegen der in Doppelgriffen gestalteten Stimme muss der Spieler aber ein relativ hohes spieltechnisches Niveau besitzen.

Die Skordatur – in Form des Tieferstimmens der E-Saite um einen Ganzton – ist hier offenbar tatsächlich nur angewandt, um Terzen in der 3. Lage zu vermeiden. Diese B-Dur-Zweiklänge (*b'* und *d''*), die immerhin fünfmal innerhalb des kurzen Stückes vorkommen, müssten bei Normalstimmung mit dem 1. und 3. Finger auf der A- bzw. D-Saite gegriffen werden, in Skordatur aber ganz simpel mit dem 1. Finger auf der A-Saite und leerer E-Saite (klingend *d''*), also in bequemer Position in der 1. Lage. Von den klangverschönernden Möglichkeiten der Skordatur, beispielsweise in Form von Primklängen, Oktaven o. ä., macht Vilsmayr in diesem Stück keinen Gebrauch, sodass der Verdacht nahe liegt, dass die Technik hier ausschließlich der technischen Erleichterung dient.

Anonymus: Add. 31500 Nr. 9, „Ciaccona“

Die Violinstimme dieser eher frei gestalteten, 113 Takte zählenden „Ciaccona“, deren Aufbau durch viele unterschiedliche Bassmodelle gekennzeichnet ist, die sich zum Teil harmonisch ähneln oder in fast gleicher Form wiederkehren und sowohl geschlossen als auch offen-dominantisch enden, nutzt überwiegend tiefere Lagen, vornehmlich die A- und D-Saite. Wie bei den bereits besprochenen Stücken ist auch hier lediglich einmal eine Streckung des vierten Fingers auf der E-Saite oder wahlweise ein kurzes Übergehen in die 3. Lage vonnöten. Die Möglichkeiten der Skordatur werden kaum ausgenutzt: Einige Male wird sie zur Erzeugung einzelner Primklänge und einfacher Klänge der leeren E-Saite eingesetzt und dies, bis auf eine Ausnahme (T. 86), auch nur am Abschluss von Coupletteilen oder an Phrasenenden. Insgesamt jedoch weist diese „Ciaccona“ einige Doppelgriffe, insbesondere Terzen in B-Dur auf, die durch das Tieferstimmen der E-Saite erheblich erleichtert werden, da so, wie bei J. J. Vilsmayrs „Ciaccona“, der Wechsel in die 3. Lage vermieden wird (T. 1, T. 20, T. 32, T. 34, T. 82). Auch in diesem Stück dient also die Skordatur in erster Linie der technischen Erleichterung, klangliche Aspekte rücken eher in den Hintergrund. Durch die weiteren vorkommenden Akkorde, Dreiklänge, Quinten und zum Teil virtuoseren Passagen ist diese „Ciaccona“ aber als technisch nicht einfach einzustufen und weist somit genau den Stand der Kompositionsweise in der Zeit um 1670/80 auf.

7.3.3.3 Beispiele mit der Skordatur *a-e'-a'-d''*

J. J. Vilsmayr: „Passaglia“

In den folgenden Beispielen wird die Skordatur *a-e'-a'-d''* verwendet, die auch bei H. I. F. Biber zweimal in Zusammenhang mit der Tonart D-Dur vorkommt: in der XIV. Rosenkranzsonate und der IV. Sonate (1681). Ein weiteres Mal, in der I. „Partia“ aus Bibers *Harmonia artificiosa*, erscheint sie in Kombination mit d-Moll.⁷²³ Hier bleibt Vilsmayr also auch bei der Wahl der Skordatur seinem Lehrer verpflichtet.

Die D-Dur-„Passaglia“ steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und bildet den neunten und letzten Satz der IV. „Partia“. Auch ihr fällt die Position am Ende der Suite zu, jedoch gehört sie mit nur 56 Takten zu den eher kurzen Beispielen dieser Kategorie. Wie bei der „Ciaccona“ wird aber

⁷²³ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 127.

jeder Abschnitt wiederholt, d. h. man kommt insgesamt auf die doppelte Taktanzahl, also 112 Takte.

Der der „Passaglia“ bzw. der sie enthaltenden Suite vorangestellte „Accord“ gilt (wie auch bei der „Ciaccona“) für die gesamte Suite. Bei der „Passaglia“ ist aber eine äußerst eigenartige, für skordierte Stücke jedoch typische Vorzeichnungsart zu beobachten: Für die obere Oktave – also ab *c''* – sind die Kreuze für *fis*, *cis* und *gis* eingetragen, im unteren Teil des Systems entsprechend *b*-Zeichen für diese Töne. Die Vorzeichnung zeigt an, dass bei der oberen vorkommenden Oktave des Stückes *cis* und *fis* vorkommen (d. h. auf der A-Saite *cis*, auf der e-Saite gegriffen *gis* und *fis*, also klingend *fis* und *e*), wohingegen diese in der unteren Oktave durch die generell angegebenen *b*-Zeichen wieder aufgehoben sind (auf der G-Saite soll also kein *cis*, sondern *c* gegriffen werden, sodass *d* erklingen kann, auf der D-Saite sollen *f* und *g* gegriffen werden, sodass die Töne *g* und *a* erzeugt werden können). *Cis* auf der normal gestimmten A-Saite stellt also den Leitton zu *d* dar, falls nicht gewünscht bzw. in anderer Funktion, wird es durch Vorzeichnung mit *b* wieder aufgehoben, z. B. in T. 21. Durch extra Kreuze (quasi Doppelkreuze) wird ein notiertes *fis* auf der D-Saite häufig zum Leitton *gis* zur Dominante A-Dur gemacht (jeweils in T. 3 der „Themenphrase“). Da die unteren Vorzeichenhebungen keine Töne des Dreiklangs von D-Dur bzw. d-Moll berühren, muss das *fis* auf der E-Saite (also notiert *gis*) als Indikator dafür gelten, dass es sich hier nicht um d-Moll, sondern um eine Passacaglia in D-Dur handelt. Schaut man sich den Verlauf des Stückes an, hat auch nur diese Tonartinterpretation wirklichen Sinn. Spätestens in T. 17 ff., also ab der zweiten Variation, ergäben sich in Moll harmonisch eher befremdliche Tonfortschreitungen wie z. B. *b-cis* oder ähnliches. Das auf der G-Saite notierte *h* wird durch das Höherstimmen um einen Ganzton automatisch zum *cis*, muss also nicht eigens angegeben werden.

Wie die „Ciaccona“ ist auch die „Passaglia“ J. J. Vilsmayrs streng symmetrisch und zyklisch aufgebaut: Die Vorstellung des „Themencouplets“ im Viertelrhythmus und überwiegend in Doppelgriffen kehrt genau in der Mitte des Stückes nach den ersten zwei Variationen und wieder zum Abschluss der „Passaglia“ nach weiteren zwei Variationen auf. Die Anfangsphrase tritt also in gleicher Form dreimal im ganzen Stück auf, und dazwischen liegen insgesamt vier ebenso lange Variationen.

Bei diesem Stück liegt ein achttaktiger Ostinato unterteilt in zwei viertaktige Perioden vor. Der harmonische Verlauf T–D₃–S₃ DD⁴³–D://:T₃–S T₃–D⁴³–T://: bewegt sich im einfachen Kadenzbereich, wobei der erste Abschnitt, anders als in H. I. F. Bibers „Ciaccona“ aus den

Rosenkranzsonaten, halbschlüssig auf der Dominante endet, wodurch die Wirkung der Zusammengehörigkeit der beiden Teilcouplets erhöht wird. Im ersten Teil des Couplets taucht das von der ersten zur fünften Stufe absteigende Tetrachord in geringfügiger Variation auf; zumindest auf der ersten Viertel jedes Taktes, in den ersten zwei und im letzten Takt auch auf der dritten Viertel, stehen die entsprechenden Tetrachordtöne. Im zweiten Teil des Couplets erklingt eine einfache Kadenz, die von der Tonika über die Subdominante und Dominante wieder zur Tonika führt; denkt man sich auch für diese „Passaglia“ wieder eine die Basstöne verstärkende Continuo-Gruppe hinzu, so wäre hier für die acht Takte wohl die Tonfolge *d d-cis cis-h e-a:: fis fis-g fis-a-d::* vorstellbar, also die Haupttöne oder harmoniebildenden Töne zur Violinstimme.

Die genannte Harmoniefolge bleibt auch in den Variationen weitgehend erhalten; erwähnenswert diesbezüglich ist nur die zweite Variation, die die am stärksten variierende des Stückes darstellt. Hier ändert sich auch ein wenig die Harmonieabfolge: T–D₃–DD₅⁷–D::T₃ (D₅⁷)–S–D–T:: Das deutliche Erklingen der Tetrachordtöne auf der ersten Viertel bleibt aber erhalten; in den ersten beiden Takten des zweiten Teilabschnittes treten die vorher genannten vorstellbaren Basstöne nicht so deutlich hervor: Das zweite *fis* im ersten und das *fis* im zweiten Takt fehlen ganz.

In der ersten Variation der Violinstimme erklingen die Töne der ersten Vorstellung der „Themenphrase“ in durchgehenden Achtelfiguren als gebrochene Akkorde, alle Töne bleiben auf diese Weise erhalten. Die Bewegungsintensität erhöht sich gegenüber dem Anfang um das Doppelte. Die harmonisch stärker veränderte zweite Variation variiert auch rhythmisch am stärksten: In ihr wechseln sich durchgehend Zweiunddreißigstel-Punktierungsfiguren, Achteltriolen und punktierte Achtelmotive ab, außer im letzten Takt, in dem zwei Achteltriolen vorkommen. Die Triller wirken sehr dominant, da sie in allen Takten, mit Ausnahme der beiden letzten, auf der dritten Zählzeit erscheinen. Im zweiten Teilabschnitt nur dieser Variation erklingen in den ersten drei Takten auf der je ersten Zählzeit Doppelgriffe in Terzen, die an die Vorstellung des Ostinatos erinnern. Durch die stärkeren Abwandlungen, die Doppelgriffe, die schnellere Bewegung und die größere Vielfalt dieser Variation wird bis zum unmittelbar danach folgenden Aufgreifen des „Themencouplets“ genau in der Mitte des Stückes eine deutliche Steigerung erreicht. Dies gilt auch für die dritte und vierte Variation, die vor dem dritten Erklingen des das Stück beschließenden „Themencouplets“ stehen. Variiert wird hier weniger abwechslungsreich als in der

zweiten Variation, aber eine Steigerung der Bewegungsintensität in der letzten Variation ist deutlich feststellbar. Es handelt sich hierbei um Sechzehntelmotive, die in gebrochenen Akkorden alle (Haupt-)Töne der Anfangsphrase umspielen; in der ersten der beiden Variationen aber enden alle Takte mit einer Viertelnote, d. h. die Bewegung wirkt abgebremst, da die Sechzehntel unterbrochen werden. Die letzte Variation aber besitzt durchgehende Sechzehntelfiguren und keine vorgegebene Artikulation mehr wie die vorausgehenden Couplets. Bindebögen, die in der durch gebrochene Akkorde geprägten Variation jeweils zwei Achtel bzw. Sechzehntel oder mehr Noten zusammenfassen, fehlen in der letzten Variation erstmals gänzlich, was spieltechnisch bedingt auch zusätzlich den Eindruck einer Tempozunahme erwirkt, da der Bogen sehr viel häufiger auf und ab gestrichen wird – im Vergleich zum unmittelbar davor stehenden Couplet doppelt so oft.

Wie bei der „Ciaccona“ handelt es sich also auch bei der „Passaglia“ um ein streng ostinates und zyklisch-symmetrisch geschlossenes Werk: Bis auf die kleine Abweichung in der zweiten Variation kann man von einem durchgehend harmonisch strengen Ostinato sprechen. Da die entsprechenden Basstöne auch stets auf der ersten Zählzeit jedes Taktes stehen, liegt außerdem ein melodisch und rhythmisch strenger Ostinato vor.

Der Skordatur fallen in diesem Stück zwei verschiedene Funktionen zu: Zum einen erleichtert sie ungemein das Greifen insbesondere der Terzen in der „Themenphrase“; als Beispiel sei nur die allererste genannt, die bei Normalstimmung mit dem 2. und 4. Finger gegriffen werden müsste und mit Skordatur ganz bequem mit dem 1. und 3. Finger greifbar wird. Zu erwähnen ist auch das Überspringen von Saiten (A- und D-Saite), die z. B. in T. 17/18, also in den ersten beiden Takten des zweiten Couplets, und in T. 43 durch die Umstimmung vermieden werden können.

Zur Klangbereicherung andererseits dient die Skordatur in diesem Stück nur relativ selten, dann jedoch vor allem zur Erzeugung von Primklängen (leere E-Saite, also klingend *d''* und gegriffen *d''* auf der A-Saite) jeweils am Ende des Anfangscouplets und am Ende von Variation 2, einmal immerhin auch zur Erzeugung eines A-Dur-Akkordes mit zwei leeren Saiten (klingend *a* und *e'*, gegriffen *cis''* auf der A-Saite) am Schluss des ersten Teiles von Variation 2.

Die Umstimmung bringt im Gegenzug dazu allerdings eine Erschwernis hervor: Der bei Normalstimmung ganz einfach zu greifende Doppelgriff *g'-cis''* (3. Finger auf der D- und 2. auf der A-Saite) erfordert in T. 39 und T. 47 nun ein ganz ungewöhnlich hohes Aufsetzen des 1. Fingers auf der D-Saite, um ein gelesenes *f'* zu greifen bzw. in T. 15 ein seltsa-

mes Rutschen mit dem 2. Finger von *cis*'' auf der A-Saite zu einem gegriffenen *f*' (klingend *g*') auf der D-Saite. Verglichen mit den häufiger vorkommenden Terzen in den „Themenphrasen“ und den vermiedenen Übersprüngen der Saiten nimmt sich diese Erschwernis jedoch recht gering aus.

Anonymus: Add. 31500 Nr. 6, „Ciaccona“

Die ohne Wiederholungen 276 Takte zählende anonyme „Ciaccona“ zählt zu den umfangreicheren Exemplaren ihrer Gattung. Sie steht in D-Dur, im $\frac{3}{4}$ -Takt und weist wie J. J. Vilsmayrs „Passaglia“ das Phänomen auf, die Vorzeichnung für verschiedene Oktaven extra anzugeben, da durch die Umstimmung der Saiten die üblichen Tonpositionen wechseln. So sind für die obere Oktave Kreuze für *gis*, *fis* und *cis* angegeben, welche die klingenden Töne *fis*, *e* und *cis* bezeichnen; die untere Oktave weist nur ein *b*-Zeichen als Auflösungszeichen für *f* auf, was auf der um einen Ton höher gestimmten D-Saite bedeutet, dass nicht *gis* sondern *g* erklingen soll. Die Vorzeichnung im Bass ist – obwohl nicht notwendig – angeglichen, indem ein Kreuz für *fis* in der unteren und oberen Oktave eingezeichnet ist (und eines für *cis*). Beim d-Moll-Teil sind bei Violin- und Bassstimme lediglich 3 *b* als Auflösungszeichen für die vorherigen 3 Kreuze eingezeichnet, die erforderlichen Vorzeichen aber jeweils bei den Tönen der Stimme vermerkt. Interessant gestaltet sich auch die Vorzeichnung beim A-Dur-Teil: Hier tauchen im Bass lediglich *fis* und *cis* auf, da der streng geführte Ostinato den Ton *gis* nicht enthält und so die Angabe des Vorzeichens überflüssig wird. In der Violinstimme findet man die Kreuze *gis*, *fis*, *cis* und ein *fis* in der unteren Oktave, welche die klingenden Töne *fis*, *e*, *cis* und außerdem *gis* in der unteren Oktave bezeichnen. Das Kreuz für das klingende *e* ist also hier wie auch im D-Dur-Teil eher als eine Art Auflösungszeichen zu verstehen, in dem Sinne, dass keinesfalls der Ton *es* gemeint sein kann.

Das Stück weist einen interessanten Bauplan auf, der u. a. das Charakteristikum eines längeren Mollteiles aufweist, hier allerdings nicht in der Varianttonart wie bei der französischen Dreiteiligkeit üblich:

T. 1–122, D-Dur-Teil: Der geschlossene, also tonikal endende, viertaktige Ostinato wiederholt sich unverändert 31mal mit folgendem harmonischem Verlauf (nicht beziffert): T–D Tp–T₃ S–D⁴³ T. Klanglich eher befremdlich erscheinen Takt 2 bis 4 des „Themencou-

plets“, da die Gestaltung in Doppelgriffen mehrere unvorteilhaft klingende Oktavparallelen zwischen Violine und Bass bewirkt, die in Skordaturnotation nicht unbedingt gleich ins Auge fallen, jedoch in diesem Stück einige Male erklingen.

Anonymus: „Ciaccona“ (Add. 31500, Nr. 6)

Erstes Couplet mit Oktavparallelen (zweiter bis vierter Takt)



T. 123–162, d-Moll-Teil: Der neue viertaktige Ostinato erklingt zehnmal, wobei das letzte Vorkommen in den letzten beiden Takten leicht variiert erscheint, da eine kleine, eher abrupte Modulation nach A-Dur innerhalb der vier Takte untergebracht ist. Das harmonische Schema sieht ohne zuweilen bezifferte, kleinere harmonische Varianten folgendermaßen aus: $t D_5^7 - t_3 s - s^{56} D t - D t$.

T. 163–238, A-Dur-Teil: Der gleiche Ostinato (quasi unbeziffert) wie im Moll-Teil, nur jetzt eben nach A-Dur transponiert, erklingt 19mal, wobei der letzte Viertakter wieder ein wenig variiert erscheint, da nach D-Dur zurück geführt wird. Der ‚normale‘ harmonische Verlauf $T Sp - T_3 (D_3^7) s - d T - D^{43} T$ gestaltet sich also etwas komplexer als die anderen Teile, jedoch wirkt insbesondere die Fortschreitung von der Mollsubdominante zur Molldominante sehr archaisch.

T. 239–276, 2. D-Dur-Teil: Der Ostinato (des ersten Dur-Teiles) erklingt siebenmal unverändert, die zusätzlichen letzten beiden Vorkommen sind leicht variiert und der letzte auch um einen Takt verlängert.

Wie häufig anzutreffen, besitzt auch dieses Stück ein „Themencouplet“, hier in Form einer einfachen, eingängigen Melodie über dem Ostinatomodell, der eine zweite Stimme hinzugefügt ist. Das „Themencouplet“, das einmal zu Anfang des Stückes mit Wiederholung vorgestellt wird und dem ein Solo-Ostinato im Bass folgt, erscheint noch weitere Male,

und zwar in T. 57 ff. in identischer Form samt Solo-Ostinato im Gefolge, also nachdem insgesamt 14mal der Ostinato erklingen ist (14 Couplets), dann wieder T. 89 ff. nach sieben weiteren Couplets (inkl. dem Solo-Ostinato), hier jedoch in variierten Form, wobei der Doppelgriff-Charakter erhalten bleibt; diese Variation des „Themencouplets“ zieht unmittelbar noch eine weitere Variation nach sich, die in ihrem ersten und dritten Takt nur durch ein rhythmisches Motiv geprägt ist und in den anderen beiden identisch mit der Vorherigen ist. Ihr folgt auch ein Solo-Ostinato im Bass. Nach fünf weiteren Couplets beendet das „Themencouplet“ schließlich den ersten Dur-Teil (T. 119 ff.) und kehrt in eben derselben Form zu Anfang des 2. Dur-Teiles in T. 239 ff. wieder, abermals gefolgt von einem Solo-Ostinato im Bass. Beim Abschluss des ersten Teiles übernimmt die Solo-Vorstellung des Moll-Ostinatos zu Beginn des neuen Teiles quasi den bei den nicht variierten „Themencouplet“-Vorstellungen angehängten Solo-Ostinato. Untypischerweise beschließt das „Themencouplet“ jedoch nicht das gesamte Stück, sodass der Zyklus nicht ganz geschlossen wirkt.

Innerhalb der mittleren zwei Teile findet man keine themenähnlichen Gebilde. Allen vier Teilen gemeinsam ist jedoch die auffällige Häufung von Solo-Ostinati im Bass, die zum Einprägen nicht notwendig erscheinen. Der Moll-Teil beginnt sogar „klassisch“ mit einer Solo-Vorstellung des Ostinatos im Bass. Sechsmal kehrt das Solo im ersten Abschnitt wieder, im zweiten dreimal, im A-Dur-Teil viermal, im letzten Abschnitt nur zweimal. Die Solo-Ostinati tauchen offenbar nicht nach einem bestimmten Prinzip auf, um beispielsweise etwa sehr konträr gestaltete Phrasen oder Variationen voneinander abzuheben o. ä., wie es im Gegensatz dazu bei anderen, streng italienisch ostinaten Werken durchaus zu beobachten ist.⁷²⁴

Ungewöhnlich sind bei diesem Stück die Wiederholungen gesetzt: meist nach den je viertaktigen Couplets (manchmal aber auch erst nach acht Takten (T. 29 ff.) oder nach 16 Takten (T. 41–56), wohl um zusätzlich zu der ähnlich rhythmisierten Figurierung die Zusammengehörigkeit der Variationen bzw. Couplets zu unterstreichen. Die 16 Takte weisen z. B. in den ersten acht Takten vor allem aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln zusammengesetzte Motive auf, die im letzten Takt allmählich in durchgehende Sechzehntel übergehen, wodurch der Fluss und die Bewegungsintensität gesteigert werden, wie bei Ostina-

⁷²⁴ Vgl. das Kapitel 6.2.1, S. 195 ff.

toformen häufiger zu beobachten ist. Die Perioden enden jedoch nie auf dem Grundton, sondern alle auf der Terz oder der Quinte, weshalb bis nach 16 Takten kein echter Abschluss erzielt werden kann. Aber auch das Setzen der Doppelstriche mit Wiederholungszeichen scheint keinem Plan zu folgen, da auch eindeutig nicht zusammenhängende Teile aneinander gereiht erscheinen, z. B. stehen T. 65–96 je zwei und drei nur durch einen Solo-Bass-Ostinato unterbrochene Variationen und ein „Themencouplet“ samt zugehöriger Variation an einem Stück, ohne wiederholt zu werden. Die genannten zusammengehörenden vier Couplets T. 73 ff. variieren folgendermaßen: Einer durch Stützzakke geprägten Variation, der sich ein Bass-Solo-Ostinato anschließt, folgt wiederum eine direkte Variation, in der Form, dass die Tonfolge identisch bleibt, jedoch die Rhythmisierung verändert wird. Auch die darauf folgende Variation gehört noch dazu, da sie das markante rhythmische Motiv der Vorherigen (Achtel, zwei Sechzehntel) beibehält; melodisch jedoch wird sie völlig anders geführt.

Zu finden sind also einige in Ostinatokompositionen häufig anzutreffende Arten der Variation: melodische, figurtechnische, einzelne, für sich stehende durch Wiederholungszeichen wiederholte Variationen und Variationsketten, die meist zu zweien aus fast gleichen und zu mehreren aus sehr ähnlichen Figuren gebaut sind.

Der Ambitus der Violinstimme bewegt sich auch hier im Rahmen der 1. Lage; die Schwierigkeit der Stimme besteht aber in dem häufigen doppelgriffigen bzw. akkordischen Spiel, was ja bereits im eingängigen, zweistimmigen „Themencouplet“ angelegt wird. Auch sind mehrere Passagen in virtuoson Sechzehntelpassagen und auch in Zweiunddreißigsteln zu meistern, sodass alle Elemente virtuoser Violinpraxis der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vertreten sind. Besondere bogentechnisch-artikulatorische Schwierigkeiten finden sich jedoch keine: Mehr als vier Staccato-Noten unter einem Bogen kommen nicht vor (T. 175 ff.), was, noch dazu im „Adagio“, weit unter dem Schwierigkeitsgrad etwa von Beispielen J. J. Walther oder H. I. F. Bibers liegt.

Auffällig erscheint der ausgiebige Gebrauch der G-Saite (klingend *a*), insbesondere im je letzten Couplet- oder Phrasentakt; hier sind signifikant häufig drei- bis vierstimmige Abschlussakkorde gesetzt, durch die der Klang leerer Saiten ausgiebig ausgekostet wird (G- und D-Saite für den Dominant-Akkord und der Tonika-Akkord mit den leeren oberen beiden Saiten). Auch werden zum einen die bekannten Primgriffe sowohl zwischen A- und E-Saite als auch zwischen D- und A-Saite gebraucht, zum anderen Zweiklänge mit zwei leeren Saiten (klingend *a'* und *d''*).

Bei dem genannten D-Dur-Vierklang zeigt sich die Skordatur auch wieder in ihrer Funktion, manche Akkorde erst spielbar zu machen, in dem Sinne, dass die Töne prinzipiell alle gleichzeitig klingen könnten (klingend *d'-fis'-a'-d''*, gegriffen bzw. leere Saiten *c'-e'-a'-e''*), d. h. die oberen beiden wären in Normalstimmung nur nacheinander, nicht aber gleichzeitig klingend und keinesfalls so gut resonierend möglich. In drei zweistimmigen, mit Stützakorden versehenen Variationen T. 143 ff. dient die Skordatur dazu, ein kurzzeitiges Ausweichen in die 3. Lage für die Ausführung von Sekunden und Terzen zu vermeiden (klingend *c''-d''* und *b'-d''* in T. 144 und 148); gleichzeitig ergibt sich jedoch die Schwierigkeit, Liegetöne in einer der Stimmen nicht halten zu können, da Töne in der anderen Stimme erst auf der übernächsten Saite spielbar sind (T. 150/51 ein klingendes *e''* in einer halben Note mit dem ersten Finger gegriffen und der zweite Finger auf der D-Saite, um ein *g'* erklingen zu lassen).

Kleine Erschwernisse bleiben aber die absolute Ausnahme. Die Skordatur ermöglicht hier Doppelgriffe und drei- und vierstimmige Akkorde in äußerst bequemer Lage, erhöht aber gleichzeitig erheblich die Klangqualität des Stückes durch den häufigen Einsatz vom Prim- und Quintklängen auf leeren Saiten und klangvollen Akkorden mit möglichst vielen leeren Saiten. Für das häufig anzutreffende Phänomen des Zusammenspiels von technischer Erleichterung und klanglicher Bereicherung bei skordierten Stücken bietet diese „Ciaccona“ ein gelungenes Beispiel.

G. H. Albicastro: „Ciaccone“

G. H. Albicastro, den noch J. J. Quantz in einem Atemzug mit anderen bekannten Komponisten barocker Violinliteratur erwähnte („Die Solos von Biber, Walther, Albicastro studierte ich fleißig, bis ich die von Corelli und Telemann bekam, welche mich noch zu größerem Fleiße anreizeten“),⁷²⁵ legte diese im $\frac{3}{4}$ -Takt notierte „Ciaccone“ in d-Moll vor, die, wie bereits erläutert, nicht den exponierten Platz am Ende der Sonate, sondern vermutlich den vorletzten einnimmt.⁷²⁶ Mit nur 80 Takten zählt sie zu den eher kürzeren Beispielen.

Bei dem diesem Stück zugrundeliegenden Ostinato handelt es sich um ein elfmal wiederholtes achttaktiges Modell, das sich aus zweimal vier Takten zusammensetzt; interessant dabei ist, dass der jeweils letzte Takt des Ostinatos zugleich den Anfangstakt des nächsten bildet, sodass sich die Ostinati in einem Fluss und ohne Pausen durch das ganze Stück ziehen. Da Takt 1 und 8 identisch sind, könnte man auch sagen, es handele sich um einen sieben-taktigen, sich ohne Unterlass wiederholenden Ostinato. Hier liegt eine Bezifferung vor, die abgesehen von gelegentlichen Zusätzen von Akkordtönen wie Sexte oder Septime oder sehr seltenem Tausch der Harmonie etwa durch die Paralleltonart, die folgende Harmoniefolge anzeigt: t–D₃₁–s₃₁–D–t₃ sP–s s₆–D–t. Der erste Teil endet nach vier Takten offen auf der Dominante, wirkt so also nicht abgeschlossen und drängt danach, zur Tonika zurückgeführt zu werden. Die rhythmische, melodische und harmonische Gestaltung des Ostinatos bleibt in den ersten beiden Couplets streng:

Giovanni Henrico Albicastro: „Ciaccone“, Ostinatomodell⁷²⁷



Takt 8 ist zugleich der letzte Takt des Couplets und Anfangstakt des folgenden, wobei die Violinstimme das Couplet auf der ersten Viertel beendet und das nächste mit der Sarabandenpunktierung auf der zweiten Zählzeit beginnt.

⁷²⁵ Ernst Kubitschek: „Der kompositorische und spieltechnische Einfluss von H. I. F. Biber“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert*. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1996, S. 114.

⁷²⁶ G. H. Albicastro scheint sich formal an der italienischen, viersätzigen Sonatenform Corelli'scher Prägung orientiert zu haben, vgl. auch Marx-Weber: „Albicastro, Giovanni Henrico“, Sp. 365.

⁷²⁷ Vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 4.8, S. 120.

Die ersten drei Takte der beiden Ostinato-Teile erscheinen also auch im gleichen Rhythmus. Rhythmus, Melodik und Harmonik des Ostinatos bleiben auch im dritten Couplet erhalten, hier erklingt er jedoch um eine Oktave nach unten transponiert. Spätestens nach den ersten drei Couplets ist der Ostinato (im Folgenden O5, O6 etc. genannt) somit ausreichend im Ohr des Rezipienten verankert. Im vierten Couplet wechselt er in die Violinstimme, während die Bassstimme erstmals durch Figuren in scharf punktierten Rhythmen gekennzeichnet ist, die wie Weiterführungen oder Verstärkungen der Achtelpunktierungsformen zuvor über O3 in der Violinstimme wirken. O5 steht wieder in der Ausgangsoktave im Bass, O6 wieder nach unten oktaviert, O7 wieder wie zu Beginn, O8 wieder eine Oktave tiefer, die stark figurierte Variation bei O9 variiert um die Ausgangsoktave herum und die beiden letzten (O10 und O11) schließlich sind dann wieder in der Ausgangsoktave notiert; hier und am Anfang tritt der Ostinato also zweimal hintereinander in der gleichen Oktave, am Anfang völlig identisch, am Schluss sehr ähnlich in der gleichen, leicht abweichenden Variation auf. Das neunte Vorkommen des Ostinatos stellt die am stärksten abweichende Variation des Ostinatos dar: Die Ostinatotöne (und die Harmonik) bleiben zwar erhalten, nicht aber auf betonter Taktzeit und durch die figurierte Umspielung eher versteckt. Durch die jeweils auf der ersten Zählzeit erklingenden Achtel mit darauf folgenden durchgehenden Sechzehntelfiguren wird zumindest am Anfang aber die jeweilige Harmonie ein wenig markiert. Die Ostinati 10 und 11 nähern sich wieder stark der ursprünglichen Form an; bei O10 sind zumindest die Hälfte der Takte identisch mit der Gestaltung zu Beginn des Stückes, die anderen erscheinen durch Oktavsprünge und Umspielungen in Achtel-Punktierungsformen (Takt 67+68) leicht variiert; letztere sind in gleicher Art auch in O11 in den entsprechenden Takten (74+75) zu finden und stammen ursprünglich aus dem dritten Takt der Anfangsmelodie in der Violinstimme; die anderen Takte von O11 sind identisch mit dem Anfangsostinato. Harmonisch ändert sich im Vergleich zum Beginn wenig, in O10 erscheint lediglich im dritten Takt (66) auf der ersten Zählzeit die sP B-Dur statt s₃, und der Subdominante in der zweiten Takthälfte wird die Sexte hinzugefügt (wie auch vorher schon einmal in O6); in T. 69 tritt außerdem die Dursubdominante mit Sixte ajoutée auf, wie allerdings auch schon in vorherigen Ostinati, so in T. 55 in O8. In O11 wird der Akkord mit hinzugefügter Sexte durch einen Terzquartakkord der Dominante A-Dur ersetzt, wie auch schon in O2. Die harmonischen Varianten bewegen sich also in einem eher überschaubaren Rahmen.

Der Schluss des Stückes besteht aus lediglich drei Takten bzw. zwei Takten mit Auftakt, die an O11 angehängt werden; in der Violinstimme handelt es sich um eine Wiederholung der unmittelbar davor stehenden Takte 76–78, die Basslinie bildet wie in diesen Takten eine einfache Kadenz von der Dominante zur Tonika und bedient sich ein letztes Mal – in stärkerem Maße aber die Violinstimme – des Achtelpunktierungsmotivs. Die „Ciaccone“ wird auf diese Weise also relativ abrupt beendet.

Der Ambitus der auftaktigen Violinstimme reicht über zwei Oktaven, die 3. Lage ist nicht erforderlich und kann an nur zwei Stellen durch Streckung des vierten Fingers vermieden werden. Auffällig dagegen ist der sonstige Schwierigkeitsgrad dieser Stimme: In weiten Teilen hat es der Ausführende mit Doppelgriffen, akkordischem Spiel und Arpeggien zu tun. Den Anfang kennzeichnet aber eine auftaktige, melodisch-schöne, eingängige und einstimmige Melodie, die auffällig vom für die Gattung typischen Sarabandenrhythmus und größeren Intervallsprüngen geprägt ist. Sie kehrt in nahezu gleicher Gestalt noch einmal über O9 auf, jenem Ostinatovorkommen, das (mit O4) am stärksten von der Vorlage abweicht. Wiedererkennungswert und damit ostinate Wirkung wird hier also insbesondere durch die bereits vom Anfang her bekannte Melodik und weniger durch die versteckten Ostinatotöne im stark figurierten Bass erzeugt. Sehr nah an der rhythmischen Gestaltung der Anfangsmelodie über O1 bleiben die Variationen 1 und 11 der Violinstimme (T. 8 ff. bzw. T. 71 ff.) mit ebenso ausgeprägtem Sarabandenrhythmus. Variation 1 kehrt also zum Schluss in sehr ähnlicher Gestalt noch einmal zurück. Die Variation 2 T. 15 ff. greift das Achtel-Punktierungsmotiv der Anfangsmelodie, das in der ersten Variation schon häufiger auftritt, heraus und paart dies mit den großen Intervallsprüngen, die hier jedoch deutlich weiter sind als in der Anfangsmelodie. Die dritte Variation übernimmt der Bass, da O4, wie erwähnt, in der Violine erklingt. Die Bewegungsintensität erhöht sich deutlich, da diese Variation sich ausschließlich Sechzehntel-Punktierungen und durchgehenden Sechzehntel-Figuren bedient. Durch die Punktierungen wird das Fließende jedoch immer noch ein wenig zurück gehalten, nicht mehr so stark aber in den Variationen 4 und 5 über O5 und O6. Der jeweils zu Beginn jedes Taktes stehenden Achtel folgen Sechzehntelfiguren, die die jeweiligen Akkordtöne umspielen, wobei je zwei Sechzehntel auf einem Bogen zusammengefasst werden. Die Art der Artikulation und die gleichbleibende Rhythmik stiften Zusammenhang zwischen Variation 4 und 5, obwohl Variation 5 (über O6), wie der Ostinato, um eine Oktave nach unten versetzt anhebt und in den restlichen Takten leichten Veränderungen unterworfen ist. Die beiden folgenden Variationen bilden den ersten spiel-

technischen Höhepunkt des Stückes: Hier wird eine durchgehende Kette vierstimmiger Akkorde bzw. Arpeggien im Viertelrhythmus einmal identisch wiederholt. Noch weniger als die vorherigen beiden Variationen haben diese Arpeggien mit der Ausgangsmelodie gemeinsam. Dramaturgisch wirksam erklingt diese (bis auf den Schlusstakt melodisch identisch, rhythmisch aber leicht variiert) nach diesen am meisten abweichenden Variationen und dem ersten klanglichen Höhepunkt des Stückes über dem stark veränderten O9. Dieser weist wiederum außer im ersten Takt den gleichen Rhythmus auf wie die Variationen über O5+6, wodurch rückwirkend Zusammenhang mit diesen hergestellt wird. Über O10 erklingt nun eine Variation, die sich Elementen der Variationen 3 (Rhythmus) und 4 (Akkorde bzw. hier teils auch Arpeggien auf der betonten ersten Zählzeit) bedient. Sämtliche Takte weisen den Rhythmus Achtel, sechs Sechzehntel und zweimal wiederholte punktierte Sechzehntel+Zweiunddreißigstel auf, wobei letztere Figur schon am Schluss des ersten Taktes von O9 zu hören war, wodurch wieder rückblickend Zusammenhang gestiftet wird. Nach den Arpeggienvariationen und der Wiederaufnahme der Anfangsmelodie wird somit nun die Bewegung wieder lebhafter und steuert bereits mit großem Schwierigkeitsgrad der Violinstimme auf das Ende des Stückes zu. Zum Abschluss erreichen Virtuosität und spieltechnische Erfordernisse ihren Höhepunkt: Doppelgriffe, Arpeggien und Akkorde lösen sich in schnellem Wechsel ab und werden dabei in Rückbesinnung auf den Beginn des Stückes mit der sanglich-bedächtigen Melodie verbunden. Die „Ciaccone“ endet damit auf höchstem spieltechnisch-musikalischem Niveau.

Bei diesem Beispiel, das G. H. Albicastro ganz unverkennbar als einen mit dem doppelgriffig-akkordischen und virtuoson deutsch-österreichischen Stil der Zeit bestens vertrauten, „vortrefflichen Violinist(en)“⁷²⁸ ausweist, besteht das Hauptmotiv für die Verwendung von Skordatur darin, bei z. T. gleichzeitiger Nutzung des Klanges leerer Saiten komplexe Akkorde erst spielbar zu machen, und zwar in dem Sinne, dass prinzipiell alle vier Töne gleichzeitig erklingen könnten – praktisch also mindestens die zwei jeweils nebeneinanderliegenden – und dass die Akkorde dadurch sehr an Klangqualität gewinnen. Bei Normalstimmung wären diese gar nicht, da teilweise zwei Akkordtöne auf einer Saite liegen, oder eben nur arpeggiert zu realisieren. Gezeigt sei in diesem Zusammenhang zum einen ein sehr oft wiederkehrender, vierstimmiger d-Moll-Akkord, der in Normalstimmung folgen-

⁷²⁸ Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792)* und *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, Bd. 1, hrsg. von O. Wessely, Graz 1977, Bd. 1, Sp. 52.

dermaßen gegriffen und somit arpeggiert werden müsste: 4. Finger G-Saite, 2. Finger D-Saite, leere A-Saite, 3. Finger A-Saite. Mit Hilfe der Skordatur jedoch ist er ganz bequem mit dem 3. Finger auf der G-Saite, dem 1. Finger auf der D-Saite und den zwei oberen leeren Saiten schön zu streichen, von der guten Resonanz zweier leerer Saiten ganz abgesehen. Zum anderen ist die Arpeggien-Variation von Interesse, die eben sehr viele dieser nur arpeggiert realisierbaren Akkorde aufweist (T. 47 letzte Viertel ein B-Dur-Sextakkord, T. 48 ein g-Moll- und ein G-Dur-Akkord, T. 52 dreimal hintereinander ein g-Moll-Akkord etc.). Bei all diesen Akkorden ergibt sich das Problem, dass die oberen beiden Töne auf der A-Saite gegriffen bzw. auf der leeren Saite klingend und gegriffen werden müssten, was als Zusammenklang nicht möglich und außerdem sehr unbequem für die linke Hand ist. Die Akkorde mit Skordatur allerdings klingen zum einen besser, da sie bis auf einzelne Ausnahmen mindestens eine leere Saite, meist aber zwei davon zum Schwingen bringen, insbesondere die G- und D-Saite; zum anderen sind sie dadurch aber auch weit bequemer zu greifen, da nur zwei Finger zu setzen sind. Ein Akkord allerdings ist auch mit Skordatur nur arpeggiert spielbar, der in Normalstimmung zwar auch nicht unbedingt leicht greifbar, jedoch auch ohne Arpeggio ausführbar wäre. Es handelt sich dabei um einen G-Dur-Akkord (Dur-Subdominante mit sixte ajoutée im Bass), der in Skordatur mit dem 3. Finger auf der G-Saite, dem 2. auf der D-Saite, dem 1. Finger auf der A-Saite und schließlich auch mit dem 3. Finger auf der E-Saite zu greifen wäre (in Skordatur notiert: *c-f'-h'-a''*), was nur arpeggiert geschehen kann; durch die Wiederholung der Akkord-Phrase bleibt dieser jedoch nur eine zweimalige Ausnahme.

Den Haupteindruck beim Spielen dieses Stückes mit skordierten Saiten bildet die deutlich vereinfachte Griffweise der Akkorde gepaart mit einem viel besseren Klangerlebnis. Dieses Beispiel vereint damit überzeugend die beiden häufig ineinander greifenden Aspekte der Skordatur, nämlich Klangverschönerung bzw. -bereicherung durch Resonanzveränderung und technische Erleichterung, in diesem Fall das Spielbarmachen komplizierter Akkorde. Der wiederholte Einsatz der klangstiftenden Primklänge (in diesem Beispiel auch zwischen D- und A-Saite) sei hier nur erwähnt.

Bei zwei Terzgriffen (im Anfangs- und Schlusscouplet des Stückes) wird durch die Skordatur jedoch auch das schnelle Springen in die 3. Lage und wieder zurück vermieden und die Terz im Vergleich zu diesem Aufwand recht einfach mit dem 4. Finger auf der G-Saite und dem 2. auf der D-Saite in der 1. Lage greifbar (T. 10. und T. 73 dritte Zählzeit) – quasi ein kleiner „Bonus“ zu den weit höheren Zielen der hier eingesetzten Umstimmung.

Trotz der durch die Skordatur zum Teil erreichten spieltechnischen Erleichterung ist diese Violinstimme als absolut anspruchsvoll zu bezeichnen, da sehr große Intervallsprünge und somit viele Saitenwechsel, Doppelgriffe wie Terzen oder Quinten und drei- bis vierstimmige Akkorde zu bewältigen sind, verbunden mit virtuosens, durch Punktierungen spritzig gestalteten Variationen (T. 64 ff.). Charakteristisch für die Gattung ist die häufig anzutreffende Sarabandenpunktierung mit Betonung auf der zweiten Taktzeit und die zyklische Anlage, hier zwar nicht in wörtlicher Wiederholung, jedoch mit deutlicher Rückführung zum sanglichen Anfangsthema der „Ciaconne“, die als äußerst gelungenes Beispiel ihrer Gattung gelten darf.

Die in diesen Kapiteln besprochenen Beispiele ostinater Violinwerke vermögen einen guten Querschnitt durch die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten und die Notationseigenarten der Skordatur zu vermitteln: Sie erscheint ganz eindeutig der jeweiligen Tonart angepasst, macht häufigere Saitenwechsel nötig, dient der Erleichterung von Doppelgriffen, indem eben beispielsweise kurze Wechsel in die 3. Lage vermieden werden, macht Drei- und Vierklänge erst wirklich ausführbar und verbindet diesen Aspekt der Erleichterung in den meisten Beispielen mit dem großen Vorteil der Klangbereicherung (vor allem bei den Akkordreihen von G. H. Albicastro's „Ciaconne“ und bei Nr. 6 aus Add. 31500) durch die häufige Verwendung der unvergleichlich gut resonierenden leeren Saiten – dies auch in nahezu allen Beispielen durch den vielfachen Einsatz von Primklängen und Oktaven verdeutlicht. In allen Stücken zeigt sich außerdem der die virtuose deutsch-österreichische Violinliteratur kennzeichnende Einsatz von Zweistimmigkeit und/oder akkordischem Spiel sehr präsent, was die Verwendung der Skordatur verbunden mit den zuvor erwähnten Aspekten absolut rechtfertigt und unabdingbar macht. Bei allen hier besprochenen Stücken wird der Tonraum aktiv durch die jeweilige Skordatur eingeengt, dabei bleibt der Ambitus durch den zusätzlichen Verzicht auf die 3. Lage (oder höhere) ebenso in einem eher beschränkten Rahmen, was der Skordaturpraxis dieser Zeit absolut, gleichzeitig entstandenen unskordierten Stücken jedoch nicht entspricht. Mit Ausnahme der formal eher frei behandelten „Ciaccona“ Nr. 9 aus Add. 31500, stellen alle Werke zudem überwiegend streng italienisch ostinat angelegte Repräsentanten ihrer Gattung dar. Damit weisen diese Beispiele einige der wesentlichen Merkmale des Variierens und Kontrastierens bei streng ostinaten Stücken auf: Das Ostinatomodell wird oktaviert, rhythmisch (und

leicht harmonisch) variiert, figural umspielt und wechselt in die Oberstimme, Zusammenhang zwischen ganzen Couplets wird durch ähnliche oder gleiche Rhythmisierung und Artikulation, durch ähnlichen Satz (figural oder akkordisch geprägt) bzw. schlicht durch wörtliche Wiederholung (angezeigt durch Wiederholungszeichen oder ausgeschrieben) erreicht. Zudem lassen sich, ebenso charakteristisch für italienisch ostinat gestaltete Werke, Tempo- oder Klangsteigerungen im Sinne eines dramaturgischen Aufbaus und daraus resultierende Abschnittsbildungen erkennen, die außerdem durch Wiederaufnahmen von „Themencouplets“ noch in ihrer Wirkung verstärkt werden.

8. Schlussbemerkung

Die ausführliche Vorstellung einzelner, außergewöhnlich strukturierter und somit auf unübliche Weise ostinate Wirkung erzielender Werke stand neben der mehr oder minder tiefgehenden formalen Analyse der Skordaturstücke, die weitgehend streng ostinat im herkömmlichen Sinne gestaltet sind, ein Teil-Anliegen dieser Arbeit dar. Denn nicht das Altbekannte, gemeinhin unter Ostinato verstandene Prinzip, sondern das Abweichen davon ist von besonderem Interesse, es sei denn, die Ablösung davon ist derart strikt, dass nur noch rudimentäre Merkmale der Gattung zurückbleiben, wie auch bei einigen der hier vorliegenden Stücke zu beobachten ist. Die Tatsache, dass zahlreiche (vorab gewählte) einzelne Komponenten der Werke zu beachten sind und miteinbezogen werden müssen, hatte aber auch zur Folge, dass Stücke, die womöglich von ähnlicher oder noch größerer Relevanz bzw. Schönheit als die hier mitunter en detail besprochenen wären, lediglich unter einzelnen Aspekten in Tabellen untergebracht oder mit kürzeren Kommentaren, sogar z. T. nur in Anmerkungen, bedacht sind, die ihnen nicht gerecht werden können. Weiterführende Studien, die beispielsweise nur Teilgruppen oder einzelne der vorliegenden Werke bzw. noch weitere Bereiche der Kompositionen (z. B. die Bassgestaltung) berücksichtigen, könnten hier ergänzen. Ein in eine ähnliche Richtung weisendes besonderes Anliegen meinerseits bestünde zudem in der Herausgabe einzelner herausragender Stücke, um sie ihrem bisherigen Dornröschenschlaf in Archiven und Bibliotheken zu entreißen und interessierten Interpreten zugänglich zu machen.

Die im Rahmen dieser Studie gewonnenen Erkenntnisse basieren auf den Merkmalen und Eigenheiten von 82 zusammengetragenen, nahezu ausschließlich aus den Regionen Deutschland/Österreich, Frankreich und Italien sowie zu fast gleichen Teilen aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammenden Chaconnen und Passacaglien, die etwa im Zeitraum von 1650 bis 1750 entstanden sind.

Hinsichtlich der Werkbezeichnungen, insbesondere der Chaconnen, scheint die italienische Schreibweise in all ihren Varianten regionsunabhängig am beliebtesten gewesen zu sein, wie an den deutsch-österreichischen und sogar an einigen französischen Stücken wie jenen von E. Mangean, L. Francœur, L.-G. Guillemain, J.-M. Leclair u. a. ablesbar ist.

Die ostinaten Formen Chaconne und Passacaglia kommen in allen hier vertretenen Entstehungsregionen und in beiden Jahrhunderten zu nahezu gleichen Anteilen vor, wobei Italien mit den meisten Werken vertreten ist, wozu allerdings auch mehrere kleine, wenig repräsentative Stücke wie die *Pezzi brevi* und die kurzen Senza-Basso-Chaconnen G. Colombis zählen. Deutschland/Österreich ist im 18. Jahrhundert etwas unterrepräsentiert, Frankreich dagegen, wie vorab angenommen, fast ausnahmslos mit Beiträgen aus diesem Jahrhundert vertreten. Passacaglien erscheinen in Frankreich allerdings kaum, somit spiegeln auch die Violinwerke die dortige gattungsübergreifende Tendenz wider, die Chaconne der Passacaglia vorzuziehen.

Wenige Passacaglien weisen einen gemäß den Theoretikern charakteristischen volltaktigen Beginn auf, mehr als die Hälfte aller Chaconnen jedoch eine ihnen zugeordnete Auftaktigkeit. Hinsichtlich der verwendeten Tonarten sind keine Auffälligkeiten oder besondere Häufungen zu erkennen, viele Tonarten von 4b bis 4# kommen vor; wie beispielsweise bei J. Mattheson postuliert, stehen Chaconnen meist in Dur, Passacaglien, bis auf einige Unregelmäßigkeiten bei den italienischen Repräsentanten, häufiger in Moll. Die eher wenigen Stücke, die vom $\frac{3}{4}$ -Takt abweichende Taktarten aufweisen, stammen aus Italien und Deutschland/Österreich; außerdem erscheinen im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts im deutsch-österreichischen Raum die seltenen Beispiele in geraden oder zusammengesetzten Taktarten, also eher individuelle Lösungen. Explizite und für große Teile oder das gesamte Werk geltende Vortrags- oder Tempobezeichnungen sind vornehmlich im 18. Jahrhundert, am häufigsten in Italien, am wenigsten bei deutschsprachigen Komponisten und insgesamt bei etwas mehr als einem Viertel aller Stücke zu finden. Mehrere Tempoangaben im Verlauf des Stückes, die teils auch nur wie bei G. Bonis „Ciacona“ einzelne Variationen betreffen, kommen jedoch auch bei weiteren Stücken vor.

Da in der Forschung bisher zu einem großen Teil Abhandlungen zu Ostinatoformen für Tasteninstrumente zu finden und diese weitgehend auf die Betrachtung der Basslinienstruktur bzw. der Ostinatomodelle fokussiert sind, verfolgt die vorliegende Studie bewusst ein anderes Ziel. Im Mittelpunkt stehen hier per se eher weniger mit Ostinatotechnik assoziierte Solo-Violinstücke, d. h. Werke für ein Melodieinstrument mit und ohne Basso continuo, wobei schwerpunktmäßig eine auf die verschiedenen Herkunftsregionen bezogene Darstellung der formalen Anlage hinsichtlich übergeordneter und binnenstruktureller

Merkmale sowie erkennbaren, größeren Unterschieden zwischen der früheren und späteren Entstehungszeit der Stücke angestrebt wurde. Der besprochenen Gattung „Violin-Solo-Musik“ entsprechend widmen sich umfangreichere Kapitel außerdem der Violintechnik der Entstehungszeit und im Speziellen der Skordatur, die ein prägendes technisches Element sowie Charakteristikum im Untersuchungszeitraum darstellt und tatsächlich in all ihren zeittypischen Funktionen und Facetten, und zwar ausschließlich in mehr oder minder kunstvoll gestalteten, meist streng ostinaten Werken des deutsch-österreichischen Raums zur Anwendung kam. Zumindest einige italienische Beiträge wären hier gemäß der Herkunft und Entwicklung dieser Technik zu erwarten gewesen.

Dem spieltechnischen Stand der solistischen Violinmusik im Untersuchungszeitraum inklusive Bogentechniken entsprechen Chaconne und Passacaglia weitgehend – sogar die kurzen Solo-Chaconnen G. Colombis und zum Teil die *Pezzi brevi* weisen doppelgriffige Passagen auf – ausgenommen sind hier wenige, sehr simple Beispiele, die auch einer früheren Zeit entstammen könnten wie etwa die beiden Chaconnen J. C. Schickhardts oder jene von J. C. Pepusch und H. Kradenthaller. Zudem werden in den hier vorliegenden Werken zeittypische Verzierungen und entsprechende Zeichen dafür verwendet (bei Stücken in schnellem Tempo sind zusätzlich die „wesentlichen Manieren“, bei französischen oder französisch beeinflussten mit tänzerischem Charakter außerdem die Inégalité vorauszusetzen), wobei die um Jahrzehnte versetzt ablaufende technische Entwicklung zwischen Italien und Deutschland in der frühen Zeit bzw. zwischen Frankreich und Italien und den viel wesentlich früher entstandenen Stücken deutsch-österreichischer Komponisten und den französischen vom Beginn des 18. Jahrhunderts auch bei den ostinaten Stücken sämtliche Parameter betreffend zu beobachten ist. Besonders evident wird dieser Unterschied im Vergleich etwa der Werke H. I. F. Bibers und G. H. Albicastro mit französischen ab den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts, die beide anspruchsvolles doppelgriffig-akkordisches Spiel aufweisen, jedoch in der Entstehungszeit 30 bis fast 70 Jahre auseinander liegen. In später entstandenen französischen Stücken etwa bei J.-M. Leclair, J. Lemaire und L.-G. Guillemain sind durchaus auch virtuose Passagen mit mehrstimmigem Spiel verknüpft – Charakteristika, die eher für die deutsch-österreichische und auch die italienische Violinpraxis als prägend angenommen wurden.

Eng mit der technischen Entwicklung verknüpft, werden wechselseitige nationale Beeinflussungen hinsichtlich formaler und charakterlicher Merkmale bei einigen hier vorliegenden Stücken sichtbar (J. S. Bach, G. Boni, E. F. dall'Abaco, M. Mascitti, L. Heudelline, J. F. Rebel) und können somit bestätigt werden. Ein häufig auch mit Hilfe punktierter Rhythmen transportierter tänzerischer Impetus, den französische Ostinatowerke auch bei hoher Komplexität nie ganz ablegen, jedoch entgegen der Annahmen bei diesen auch nicht grundsätzlich als vorherrschend bezeichnet werden kann, wird tatsächlich auch in italienischen Werken, so bei M. Mascitti, E. F. dall'Abaco, G. B. Vitali sowie in deutschen, darunter bei J. S. Bach, G. H. Albicastro oder M. Kelz spürbar. Im 17. Jahrhundert entstandene Werke wie H. I. F. Bibers Passacaglia aus den *Sonatae* von 1681 und die „Ciacona“ aus dem Kodex XIV/726, die hinsichtlich ihrer Binnengliederung an französischen Werken orientiert zu sein scheinen (Tendenz zur Bildung von Doppelcouplets und zu wechselnden Basslinien), sind aber erstaunliche Ausnahmen. Französische Einflüsse bleiben damit, wie angenommen, weitgehend auf Werke des 18. Jahrhunderts beschränkt. J. S. Bachs „Ciaccona“ etwa vereint allein nur äußerlich betrachtet Merkmale wie die französische Dreiteiligkeit und Sanglichkeit, tänzerische Anklänge, eine weitgehend strenge auf dem Tetrachord basierende Viertaktigkeit sowie virtuoses Passagen-, Doppelgriff- und Arpeggienspiel und stellt somit eine Mischform par excellence dar.

Die auch bei anderen Gattungen feststellbare exponierte Position der ostinaten Formen Chaconne und Passacaglia manifestiert sich in signifikanter Weise auch bei den Violinstücken, und zwar in allen vertretenen Ländern, jedoch sind dabei deutlich verschiedene Schwerpunkte zu erkennen: In Form eines letzten, meist umfangreichen Satzes zum Abschluss des Sonaten- bzw. Suitenbandes kommen sie insbesondere im 18. Jahrhundert und bei französischen oder durch die französische Kompositionsweise geprägten Komponisten vor. Hier ist überwiegend auch die den übergeordneten Formmerkmalen zuzuordnende französische Dreiteiligkeit zu beobachten, die auch in italienische sowie in ein deutsches Werk Eingang gefunden hat. Die Position einer letzten Sonate nehmen Chaconnen und Passacaglien nur in Italien (eine Ausnahme bildet H. I. F. Bibers „Passagaglia aus den *Rosenkranzsonaten*“) und in beiden Jahrhunderten ein. Als abschließender Satz einer Sonate innerhalb des Bandes erklingen ostinate Sätze schwerpunktmäßig bei französischen und deutsch-österreichischen Komponisten und ebenso in beiden Jahrhunderten, jedoch mit Schwerpunkt im 18. Jahrhundert. Deutlich ist in allen Kategorien die Tendenz zu einer strengen formalen Anlage, der Umfang ist bis auf wenige Ausnahmen insbesondere bei

Sätzen, die den Sonaten-/Suitenband abschließen, größer. Als Einzelwerke kommen Chaconne und Passacaglia dagegen nur selten vor: sechs umfangreiche Stücke aus drei Ländern sowie aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert. Als Stücke zwischen anderen Tänzen oder Suiten stehen insgesamt 22 Chaconnen und Passacaglien in allen möglichen Umfängen, allesamt aus dem 17. Jahrhundert und hauptsächlich aus Deutschland/Österreich und Italien stammend.

Als bestätigt angesehen werden kann auch die Annahme, dass das Tetrachord länderübergreifend das absolut beliebteste Bassmodell darstellt, auch wenn dies weitgehend nur tabellarisch dargestellt wurde. Es kommt streng durchgeführt, nur abschnittsweise oder sogar nur sporadisch in allen erdenklichen Harmonisierungen und Varianten (chromatisch, diatonisch, Mischungen davon etc.) und auch rhythmisch verändert vor. Daneben sind bei mehreren Komponisten des 17. Jahrhunderts auch andere, eingängige Modelle zu beobachten, die den Häufigkeitsstatus des Tetrachords keinesfalls erreichen, jedoch offenbar Derivate desselben zu sein scheinen. Eine prinzipiell sicherlich lohnenswerte systematische Betrachtung der Bassmodelle zählt im Rahmen einer Studie zu ostinaten Violinstücken aber nicht zum Naheliegendsten und wurde daher nicht vorgenommen. In der vorliegenden Arbeit bleiben die Informationen im Wesentlichen auf den Umfang der Modelle beschränkt, da damit die sehr wohl thematisierte Binnengliederung in engem Zusammenhang steht.

Diesbezüglich – und auch hinsichtlich übergeordneter Gliederungsmerkmale – unterscheiden sich tatsächlich die französisch ostinat gestalteten Werke (solche in der für diese Region typischen Rondeauform angelegten mit eingeschlossen) wesentlich von den italienischen Pendants, welche, wie angenommen, sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Italien vorkommen. Die wesentlichen zu entdeckenden formalen Unterschiede hinsichtlich der Entstehungsregionen beziehen sich demnach weniger auf die äußere Form, sondern insbesondere auf übergeordnete und binnenstrukturelle formale Aspekte. Mischformen von Reihenvariationen im italienischen Sinn und der französisch ostinaten Binnengestaltungsweise sind äußerst selten zu beobachten (J. F. Rebel, L. Heudelline, erste Suite), letzterer wendet die italienische in seiner zweiten Suite sogar in Reinform an. Weder Stücke, in denen Elemente der italienisch und französisch ostinaten Gestaltungsweise gemischt werden, noch ausschließlich italienische Ostinati bei französischen Komponisten waren zu erwarten. Bezeichnend ist, dass Merkmale des italienischen Ostinatos ausschließlich bei

Werken aus der frühen Zeit der französischen Solo-Violinmusik auftreten. Die im Rahmen einer strengen ostinaten Auffassung nach der jeweils einmaligen Wiederholung wechseln und im Gegensatz zu den italienischen nicht auf einen bestimmten Umfang und ein Bassmodell festgelegten französischen Couplets scheinen noch vielmehr als die in Reihenvariationen organisierten italienischen auf Kontrastgestaltungen innerhalb der Binnenstruktur ausgerichtet zu sein, ein Charakteristikum, das jedoch auch übergeordnete Formmerkmale mit einbeziehend auffallend häufig in den Blickpunkt gerät – nicht verwunderlich, da es sich dabei um ein Wesensmerkmal barocker Musik per se handelt.

Ein Beharren auf Bekanntem, Gleichbleibendem sowie das Variieren stellen die beiden grundlegenden Elemente ostinater Formen dar. Diese zeichnen sich, neben den beschriebenen Mitteln ostinate Wirkung zu erzielen, eben auch durch die Schaffung von Abwechslung und Kontrastierung aus. In erster Linie in italienisch ostinat gestalteten Werken werden nach diesem Prinzip Coupletpaare oder -gruppen gebildet und eher virtuos-rasche mächtig schnellen Doppelgriff-/Akkord- und Arpeggioteilen gegenübergestellt. Insbesondere in französisch ostinaten Stücken werden eher sanglich-imitatorische solchen entgegen gesetzt, die von virtuoson Figuren, z. T. auch in Form von Sequenzen geprägt sind.

Kontrastierende Abschnitte voneinander abzusetzen ist auch weitgehend der Sinn des Einsatzes von Solo-Ostinato-Einschüben. Von unterschiedlichen Charakteren geprägt erscheinen außerdem die Teile der Werke mit französischer Dreiteiligkeit, besonders evident an den Übergängen zwischen den Abschnitten. Zudem werden in diesem Sinne Tempo- und Taktwechsel sowie verschiedene Vortragsbezeichnungen eingeführt, die in sämtlichen hier vertretenen Ländern (außer England) und sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert vorkommen und gleichermaßen regelmäßig und weniger streng geformte sowie sehr kurze und umfangreiche Werke betreffen.

Auch die Abschlussgestaltung zeigt sich signifikant häufig gegensätzlich, also in einer sich vom sonstigen Charakter des Werkes abhebenden Weise, wobei hier deutsch-österreichische Komponisten die häufigsten Übereinstimmungen aufweisen, verfolgen doch die meisten das Ziel, ihre Kompositionen mit getragenen, oft an den Anfang zurück erinnernden Abschnitten zu beenden. Dieses Phänomen ist allerdings überdurchschnittlich

häufig auch bei französischen Werken zu beobachten. Jedoch zeigen sich auch diesbezüglich viele individuelle Lösungen, auch unter den französischen Werken.

Die bei Solo-Violinwerken in Reinform wirklich nur in Frankreich vorkommende Rondeauform sowie ihr ähnelnde Strukturen sind ebenso unter diesem Aspekt zu verstehen: Neben der Schaffung von Struktur sowie ostinatem Charakter durch die Wiederaufnahme von Bekanntem, in diesem Fall des Premier Couplet oder Teilen daraus, oder durch die Wiederholung von themenähnlichen Gebilden innerhalb oder auch am Ende des Stückes – eine sich dem Rondeau-Prinzip annähernde Spezialität insbesondere des französischen und deutschsprachigen Raums – wird der Gegensatz zu kontrastierendem Material in unmittelbarer Umgebung noch unterstrichen. Sogar in quasiostinaten Formen, die sich bereits mehr vom streng ostinaten Charakter der Gattung distanzieren, erscheint das Kontrastprinzip wesentlich, wie die Passacaglia aus M. Mascittis op. VII sowie die beiden Passacaglien G. B. Vitalis eindrücklich beweisen.

„Generell sind in den Schwesternformen Chaconne und Passacaglia stets beide Kräfte [das ostinate Prinzip und die variative Änderung, Anm. d. Verf.] wirksam; sei es, sie ergänzen sich zu einem Gleichgewicht innerer Harmonie, oder sie treten in Widerstreit miteinander, woraus der Komposition Spannungszugewinn und dynamischer Antrieb erwachsen kann.“⁷²⁹ Das Gleichgewicht zwischen beiden scheint nicht immer gegeben, lösen sich doch insbesondere freie Formen fast gänzlich von dem ostinaten Prinzip und behalten nur noch oberflächlichere, für die Gattung charakteristisch gewordene Merkmale bei, die den Titel Chaconne oder Passacaglia rechtfertigen. In französisch ostinaten Werken scheint die „variative Änderung“ besonders stark ausgeprägt zu sein und sich in Richtung einer bevorzugten Kontrastgestaltung und einer wohl durchdachten, regelmäßigen Strukturierung zu verlagern. Eine Ausgeglichenheit zwischen beiden Elementen wird wohl am ehesten bei den italienisch ostinaten Stücken erreicht.

Einerseits zeigen Chaconnen und Passacaglien des vorliegenden Werkekorpus eine erstaunliche Vielfalt hinsichtlich ihrer Gestaltungsweisen, liegen doch streng italienisch bzw. französisch ostinate Formen, Mischungen dieser beiden, Kombinationen aus italienischem

⁷²⁹ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 116/17.

Ostinato und freieren Abschnitten sowie quasiostinate und freiere und/oder sehr speziell gestaltete Werke vor, die sich in Gestalt umfangreicher, besonders gestalteter Stücke (Sonderformen) und/oder in individuellen harmonisch-rhythmischen Experimenten manifestieren.

Andererseits ist die Mehrzahl der Werke durch strenge Aufbauprinzipien gekennzeichnet; so bewahren die Stücke französischer Provenienz in besonderem Maße Gestaltungs- und Stilmerkmale ihrer eigenen Tradition, wohingegen unter den italienischen Werken sowohl streng ostinate als auch facettenreiche Mischungen, quasiostinate und sehr frei gehandhabte und französisch geprägte Beispiele sowie zahlreiche Sonderformen zu finden sind. Gleiches gilt für die Chaconnen und Passacaglien deutsch-österreichischer Provenienz, jedoch mit einer starken Vorliebe für den italienischen Typus, da eine Vielzahl von Werken in streng italienisch ostinater Kompositionsweise vorliegt. Eine Vermischung der Stile ist hier jedoch ebenso deutlich sichtbar, indem etwa eine in weiten Teilen streng italienisch ostinate Form in Kombination mit einer französischen Dreiteiligkeit einhergeht oder verschiedene Bassmodelle und unterschiedlich lange Couplets nach französischem Vorbild verwendet werden.

Die insgesamt feststellbare Vielfalt der Werke an sich als auch der sie beendenden Abschnitte ist beachtlich und war in diesem Ausmaß nicht anzunehmen. So trifft auch auf die hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien der nach Romain Rolland zitierte Satz vollkommen zu: „[S]ie waren die persönliche Form ihrer Schöpfer, nach ihrem eigenen Gedanken.“⁷³⁰

⁷³⁰ Pimmer: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne*, S. 461, zitiert nach: Romain Rolland: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*. Berechtigte Übersetzung aus dem Französischen von L. Andro, Frankfurt am Main 1923, S. 86.

9. Anhang

Anh. I (zu Kapitel 4)⁷³¹

Die vorliegenden Chaconnen und Passacaglien – der Werkekatalog

Komponist	Albicastro, Giovanni Henrico (ca. 1666 – nach 1730) ⁷³²
Titel (Stück)	Ciaccone
Titel (Werksammlung)	-
Jahr	Anfang 18. Jahrhundert
Position	nicht feststellbar ⁷³³
Tonart	d-Moll
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo/Vortragsbez.	Affettuoso
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Autograph [?] (D-Kdma, MF 38//102) ⁷³⁴

Komponist	Albicastro, Giovanni Henrico (ca. 1666 – nach 1730)
Titel (Stück)	Passacala
Titel (Werksammlung)	4 Solos in: Sixty Six Solo's or Sonata's for a Violin, a Base Viol or Harpsichord composed by Several Eminent Masters
Position	Sonate LXII: letzter Satz
Jahr	-
Tonart	f-Moll
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo/Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Abschrift (GB-Lbl, Add. 31466) ⁷³⁵

Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Chaconne Violino Solo con Basso Continuo
Titel (Werksammlung)	-

⁷³¹ Bei den mit * gekennzeichneten Drucken/Ausgaben handelt es sich um jene, die als Basis für die Analysen bzw. Abbildungen und Notenbeispiele dieser Studie Verwendung fanden. Bei Werken, die mir nur in einer Handschrift oder einem Druck vorlagen und hier dementsprechend aufgeführt sind, erübrigt sich dieser Vermerk.

⁷³² Nach 1706 hat man keine Nachricht mehr von G. H. Albicastro, lediglich bei den Ankündigungen seiner Drucke in den Katalogen von Roger (1716) und Le Cène (1737). Man kann also davon ausgehen, dass seine Musik bis zur Jahrhundertmitte geschätzt blieb und durch die Verleger insbesondere in den Niederlanden und vermutlich in England und Deutschland Verbreitung fand, vgl. Marx-Weber: „Albicastro, Giovanni Henrico“, Sp. 363.

⁷³³ Es handelt sich um einen Satz einer Sonate in g-Moll aus einer 12 Sonaten umfassenden Handschrift.

⁷³⁴ Das auf dem Film dokumentierte Notenmaterial befindet sich in D-WD.

⁷³⁵ Es handelt sich um zwischen 1730 und 1770 angefertigte Abschriften, vgl. RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info>.

Jahr	-
Position	Einzelstück
Tonart	A-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (D-Dl, Mus.2-R-4) ⁷³⁶
Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Ciaccona
Titel (Werksammlung)	Sonatas
Jahr	ca. 1679
Position	Einzelstück ⁷³⁷
Tonart	D-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (GB-Lbl, Ms. Add. 31500)
Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Ciaccona
Titel (Werksammlung)	Sonatas
Jahr	ca. 1679
Position	Einzelstück
Tonart	B-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (GB-Lbl, Ms. Add. 31500)
Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Ciaccona in C. sol faut ⁷³⁸
Titel (Werksammlung)	Pezzi brevi ⁷³⁹
Jahr	-
Position	Einzelstück
Tonart	C-Dur
Taktart	$\frac{3}{8}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (I-Rvat, Chig.Q IV 48)

⁷³⁶ Es handelt sich um eine zwischen 1700 und 1720 von Johann Jacob Lindner angefertigte Abschrift. Laut RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info> gehört die Handschrift zu der nach dem ehemaligen Aufbewahrungsort als „Schränk II“ bezeichneten Sammlung von Instrumentalwerken der Dresdner Hofkapelle. Provenienz: Königliche Privat-Musikaliensammlung, Dresden.

⁷³⁷ Die letzte der drei „Ciacconas“ in diesem Band ist unter dem Eintrag „G. B. Granata“ in diesem „Werkverzeichnis“ aufgelistet.

⁷³⁸ Das Stück besteht aus lediglich 12 Takten und ist für Violine solo (ohne B.c.) notiert.

⁷³⁹ Es handelt sich um eine Sammlung von *Arie* (manoscritto) für S+B.c. samt einigen Instrumentalstücken – *Pezzi brevi* – (Mitte/Ende 17. Jh.). Die genannten „Ciacconas“ stellen Miniatursätzchen von nur wenigen Takten Umfang dar.

Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Ciaccona in G. sol reut ⁷⁴⁰
Titel (Werksammlung)	Pezzi brevi
Jahr	-
Position	Einzelstück
Tonart	G-Dur
Taktart	3/8 – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (I-Rvat, Chig.Q IV 48)

Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Ciaccona & L'Arpetta ⁷⁴¹
Titel (Werksammlung)	Pezzi brevi
Jahr	-
Position	Einzelstück
Tonart	C-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (I-Rvat, Chig.Q IV 48)

Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Ciacona
Titel (Werksammlung)	-
Jahr	ca. 1690
Position	Sonate 5: letzter Satz
Tonart	h-Moll
Taktart	3/2 – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (A-Wm, Kodex XIV/726) ⁷⁴²

Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Contrapunct sopra la Baßsigaylos d'Altr ⁷⁴³
Titel (Werksammlung)	-
Jahr	ca. 1690
Position	Einzelstück (Sonate Nr. 82 gesamt)
Tonart	D-Dur
Taktart	3/2 – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (A-Wm, Kodex XIV/726)

⁷⁴⁰ Das Stück besteht aus nur acht Takten. Besetzung: Violino senza Basso.

⁷⁴¹ Der mit „Ciaccona“ bezeichnete Teil des Stückes besteht aus nur sechs Takten. Die Besetzung ist nicht genau definiert, es scheint sich aber um ein Stück für Violine und B.c. zu handeln.

⁷⁴² Diese Sammlung in Manuskriptform aus dem Archiv des Wiener Minoritenkonventes besteht aus insgesamt 102 Sonaten für Violine und Bass.

⁷⁴³ Es handelt sich um eine Passacaglia, in die als Cantus firmus die bekannte Choralmelodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ verwoben ist.

1. Druck (DMS 14, hrsg. von Bernhard Moosbacher, Salzburg 2002)
- * 2. Druck (T. Drescher: Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert, Tutzing 2004 – Anhang)
3. Druck (Edition Walhall EW 579)

Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Paßsagagli. Adagißsimo
Titel (Werksammlung)	-
Jahr	ca. 1690
Position	Sonate 75: zweiter Satz
Tonart	c-Moll
Taktart	3/2 – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	Adagissimo
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (A-Wm, Kodex XIV/726) * 1. Druck (T. Drescher: Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert, Tutzing 2004 – Anhang)

Komponist	Anonymus
Titel (Stück)	Passaglli. Violino Solo e Basso Continuo: No. 1
Titel (Werksammlung)	-
Jahr	1665 ⁷⁴⁴
Position	-
Tonart	D-Dur
Taktart	3/2 – auftaktig ⁷⁴⁵
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (S-Uu, Instr. mus. imhs 010:013) ⁷⁴⁶ * Druck (Edition Baroque eba2202) ⁷⁴⁷

Komponist	Aubert, Jacques (le vieux) (1689 Paris – 1753 Belleville)
Titel (Stück)	Ciaconna

⁷⁴⁴ Vgl. RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info>.

⁷⁴⁵ Diese Angaben gelten für den ostinaten Hauptteil des Stückes.

⁷⁴⁶ Diese „Passaglli“ ist in der sog. Düben-Sammlung in Uppsala (S-Uu) überliefert, die insgesamt ca. 2300 Manuskripte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts umfasst und 1732 von Anders von Düben der Bibliothek überlassen wurde. Unter den insgesamt 20 Stücken für Violine und Basso continuo in dieser Sammlung befinden sich auch vier Sonaten/Suiten von J. H. Schmelzer, drei Suiten von J. F. Rebel, eine Suite von S. P. Sidon, eine Suite von Ulrici, der „Coral“ von W. Brade und das „Eins-Drey“ von J. C. F. Fischer.

⁷⁴⁷ *Partitur Buch Gotha 1662 Bd. IV. Passacaglia. Zwei Sonaten für Violine und Basso continuo*, hrsg. von Olaf Tetampel. Diese Ausgabe umfasst neben der anonymen Passacaglia aus Uppsala eine einsätzige, streng ostinate, auf dem absteigenden Tetrachord basierende Sonate von Nathanael Schnittelbach aus dem Cod. Guelf. 34.7. Mss Aug. 20 (= Partiturbuch Ludwig), die der Komponist jedoch nicht als Passacaglia oder Chaconne bezeichnet hat.

Titel (Werksammlung) [VI] Sonates à Violon seul et Basse Continue par Mr. Aubert Ordinaire de la Chambre du Roy et de l'Académie Royale, Intendant de la Musique de S. A. S. Monseigneur Le Duc. Livre V. Paris l'Auteur, Mme Boivin, Le Clerc, gravées par De Gland

Jahr ca. 1740

Position Sonata VI/Sexta: letzter Satz

Tonart D-Dur

Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig

Tempo/Vortragsbez. -

Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (A-Wn, S.A.80.A.12)

Komponist Bach, Johann Sebastian (1685 Eisenach – 1750 Leipzig)

Titel (Stück) Ciaccona

Titel (Werksammlung) „Sei Solo / â / Violino / senza / Basso / accompagnato. / Libro Primo. / da / Joh. Seb. Bach. / ao. 1720.“⁷⁴⁸

Jahr 1720

Position „Partia“⁷⁴⁹ II (BWV 1004): letzter Satz

Tonart d-Moll

Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig

Tempo/Vortragsbez. -

Quelle(n) / (Neu)drucke Autograph (D-B, Mus. Ms. Bach P 967)
Abschrift 1 (D-B, Mus. Ms. Bach P 267)
Abschrift 2 (D-B, Mus. Ms. Bach P 804)
* Druck (Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten und Partiten. Violine solo BWV 1001–1006, hrsg. von Klaus Rönau, München, G. Henle Verlag)⁷⁵⁰

Komponist Bertali/Bertalli/Berthali, Antonio (1605 Verona – 1669 Wien)

Titel (Stück) Chiacona⁷⁵¹

Titel (Werksammlung) Einzelstück

Jahr 1665⁷⁵²

Position -

Tonart C-Dur

Taktart $\frac{3}{2}$ – volltaktig

Tempo/Vortragsbez. -

Quelle(n) / (Neu)drucke Abschrift 1 (CZ-Kra, A 883)⁷⁵³
Abschrift 2 (D-W, Cod. Guelf. 34.7. Mss Aug. 20)

⁷⁴⁸ Thoene: *Johann Sebastian Bach CIACCONA* [1993], S. 16.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 17.

⁷⁵⁰ Zu den genannten Abschriften, die als Korrektiv zum zuweilen nicht ganz eindeutigen Autograph heranzuziehen sind, vgl. das Vorwort in dieser Henle-Ausgabe.

⁷⁵¹ Eine weitere Solo-Chaconne in C-Dur liegt offenbar unter Anonymus in Form einer Abschrift in I-Mdemicheli (MSS.Mus 101) vor, war mir jedoch leider nicht zugänglich. Die Schreibweise „Chiacona“ und die Tonart C-Dur sind identisch mit der Chaconne A. Bertalis (die Taktart ist nicht angegeben). Möglicherweise nur ein Zufall, oder es handelt sich dabei tatsächlich noch um eine dritte Abschrift dieses Stückes.

⁷⁵² Vgl. RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info>.

⁷⁵³ Die „Chiacona“ ist zusammen mit anderen Solostücken erhalten geblieben.

1. Druck (Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo. From the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž. Ed.: C. E. Brewer. Recent researches in the music of the baroque era Vol. 82, Madison 1997)
- * 2. Druck (Edition Walhall EW 567, „Kremsierer Fassung“)⁷⁵⁴
3. Druck (Edition Walhall EW 589, „Wolfenbütteler Fassung“)

Komponist	Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644 Wartenberg/Böhmen – 1704 Salzburg)
Titel (Stück)	Ciacona
Titel (Werksammlung)	[16] Mysterien- oder Rosenkranzsonaten
Jahr	ca. 1678
Position	Nr. IV (einsätzig)
Tonart	d-Moll
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo/Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Autograph (D-Mbs, Mus.Mss.4123) ⁷⁵⁵ * 1. Druck (DTÖ 25, hrsg. von G. Adler, Graz 1959) 2. Druck (DMS, Faksimile-Ausgaben 1, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter Leitung von G. Croll, Bad Reichenhall, Comes Verlag 1990) 3. Druck/Faks. (Edition Walhall SE 101) * 4. Druck/Faks. (DMS, Faksimile-Ausgaben 14, begründet von Gerhard Croll, hrsg. im Auftrag der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Verbindung mit der Universität Salzburg und der Erzdiözese Salzburg von E. Hintermaier, J. Stenzel und G. Walterskirchen, München, Strube Verlag, 2008)

Komponist	Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644 Wartenberg/Böhmen – 1704 Salzburg)
Titel (Stück)	Passagaglia
Titel (Werksammlung)	[16] Mysterien- oder Rosenkranzsonaten
Jahr	ca. 1678
Position	Nr. XVI (einsätzig)
Tonart	g-Moll
Taktart	$\frac{6}{8}$ – auftaktig
Tempo/Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Autograph (D-Mbs, Mus.Ms.4123) * 1. Druck (DTÖ 25, hrsg. von G. Adler, Graz 1959) ⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Für diese Studie wurde die „Kremsierer Fassung“ verwendet.

⁷⁵⁵ Vgl. RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info>.

⁷⁵⁶ Diese Ausgabe weist einige Fehler auf: In T. 68 steht ein *ces*, das weder in den Kontext noch zur Tonart des Stückes passt; es sollte ein *es* sein. In T. 78 wurde das *b*-Vorzeichen vergessen, sodass *e* statt dem richtigen *es* erklingen müsste. Einen weiteren Fehler stellt wohl das *b* als unterster der Akkordtöne auf der ersten

2. Druck (DMS, Faksimile-Ausgaben 1, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter Leitung von G. Croll, Bad Reichenhall, Comes Verlag 1990)
 3. Druck/Faks. (Edition Walhall SE 101)
 * 4. Druck/Faks. s. o.

Komponist	Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644 Wartenberg/Böhmen – 1704 Salzburg)
Titel (Stück)	Ciacona
Titel (Werksammlung)	[8] Sonatae Violino Solo
Jahr	1681
Position	Sonata VII: letzter Satz
Tonart	G-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo/Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	1. Druck (DMS, Faksimile-Ausgaben 3, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter Leitung von G. Croll, Bad Reichenhall, Comes Verlag 1991) * 2. Druck (DTÖ 11, hrsg. von G. Adler, Graz 1959)

Komponist	Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644 Wartenberg/Böhmen – 1704 Salzburg)
Titel (Stück)	Passacaglia
Titel (Werksammlung)	[8] Sonatae Violino Solo
Jahr	1681
Position	Sonata VI: zweiter Satz
Tonart	c-Moll
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo/Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	1. Druck (DMS, Faksimile-Ausgaben 3, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter Leitung von G. Croll, Bad Reichenhall, Comes Verlag 1991) * 2. Druck (DTÖ 11, hrsg. von G. Adler, Graz 1959)

Komponist	Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644 Wartenberg/Böhmen – 1704 Salzburg)
Titel (Stück)	Ciacona
Titel (Werksammlung)	-
Jahr	ca. 1670
Position	Einzelstück
Tonart	D-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo/Vortragsbez.	-

Zählzeit in T. 86 dar; analog zum Vorausgehenden und aus klanglichen Gründen sollte an dieser Stelle ein *c* stehen, wodurch sich c-Moll statt Es-Dur ergeben würde.

Quelle(n) / (Neu)drucke	* Abschrift (CZ-Kra, A 946 = Br. XIV 135)⁷⁵⁷ * 1. Druck (Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung. DTÖ 151, hrsg. von J. Sehnal, Graz 1997) 2. Druck (Aufführungsmaterial auf der Basis von DTÖ 151, hrsg. von J. Sehnal. Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz, o. J.) 3. Druck (Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo. From the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž. Ed.: C. E. Brewer. Recent researches in the music of the baroque era Vol. 82, Madison 1997)⁷⁵⁸ 4. Druck (Edition Walhall EW 734)⁷⁵⁹
Komponist	Boni, (Pietro Giuseppe) Gaëtano (spätes 17. Jh. Bologna – nach 1741)
Titel (Stück)	Ciacona
Titel (Werksammlung)	[10] Sonate a Violino e Violone o Cimbalo op. 3, Roma
Jahr	1741
Position	Schluss, anstelle einer 11. Sonate
Tonart	C-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo/Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Abschrift (I-Bc, D.D.186) Abschrift (D-MMm, 651)⁷⁶⁰ * Druck (A-M, V 1060)
Komponist	Castrucci, Pietro Romano (1679 Rom – 1752 Dublin)
Titel (Stück)	Ciaccona
Titel (Werksammlung)	[12] Sonate a violino e violone o cimbalo [...] la sonata quinta ed octava ad imitatione di viola d'amore con il sordino al ponticello se piace op. 2, London Walsh
Jahr	1734
Position	Schluss, anstelle einer 12. Sonate
Tonart	G-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (I-Bc, EE.300)

⁷⁵⁷ In Kremsier ist diese „Ciacona“ unter Anonymus geführt, es ist jedoch inzwischen erwiesen, dass es sich dabei um ein Werk H. I. F. Biber in einer Abschrift aus der Entstehungszeit handelt, vgl. das Vorwort von Anton Steck in der Ausgabe EW 734.

⁷⁵⁸ Hier ist, im Gegensatz zu den Ausgaben von J. Sehnal, das gesamte Manuskript aus Kremsier berücksichtigt, jedoch wird das Stück noch unter Anonymus geführt. Im Rahmen der „Introduction“ dieser Ausgabe ist auf S. VII und IX bzw. in Fußnote 5 auf S. XVI eine umfangreiche, als verschollen erklärte „Ciaccona Violino Solo Auth: Biber, XIV: 135 erwähnt. Handelt es sich dabei nicht um eben jene hier unter Anonymus herausgegebene Chaconne?

⁷⁵⁹ Hierbei handelt es sich um die erste vollständige (von Anton Steck vorgelegte) Ausgabe unter dem Namen H. I. F. Biber (und somit um die eigentliche Erstausgabe). Wie die Ausgabe von Charles E. Brewer basiert sie auf dem gesamten Manuskript aus Kremsier, vgl. dazu Vorwort und Geleitwort von A. Steck.

⁷⁶⁰ Vgl. RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info>. Das Manuskript wird hier unter Anonymus geführt.

Komponist Clérambault, Louis Nicolas (1676 Paris – 1749 ebd.)
Titel (Stück) Chaconne⁷⁶¹
Titel (Werksammlung) „Sonates et Symphonies“ für 1 oder 2 Violinen und Basso continuo aus der Sammlung S. de Brossard (Collection de sonates de différents auteurs. Tome II, No. III)
Jahr ca. 1700
Position -
Tonart D-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Abschrift (F-Pn, Vm7 1157, MF Bob. 13784)

Komponist Colombi, Giuseppe (1635 Modena – 1694 ebd.)
Titel (Stück) Chiaccona a Violino e Basso
Titel (Werksammlung) Sonate a Violino e Basso (Libro 7)⁷⁶²
Jahr -
Position Letzte Suite: vierter (und letzter?)⁷⁶³ Satz
Tonart d-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke * Ms./Abschrift (I-MOe, Mus.F.277, 1-2)
 * Druck (G. Colombi: Ciaccona per violino e basso continuo, hrsg. von Ettore Orlandi, Revision: Gino Roncaglia, Milano, G. Ricordi & C. Editori 1954)

Komponist Colombi, Giuseppe (1635 Modena – 1694 ebd.)
Titel (Stück) Ciacona à Solo
Titel (Werksammlung) Sinfonie, Sonate a Violino e Basso (Libro 10)
Jahr -
Position Einzelstück
Tonart mixolydisch D
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Ms./Abschrift (I-MOe, Mus.F.280)

Komponist Colombi, Giuseppe (1635 Modena – 1694 ebd.)
Titel (Stück) Chiacona à Solo
Titel (Werksammlung) Sinfonie, Sonate a Violino e Basso (Libro 10)
Jahr -
Position Einzelstück
Tonart C-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig

⁷⁶¹ Das Stück ist zusätzlich mit „Simphonia V^a. Clerembault 3^{er} cahier. A Violino Solo con B. cont.“ überschrieben.

⁷⁶² Es handelt sich um eine Sammlung in Manuskriptform bestehend aus 107 Tänzen bzw. 27 Suiten.

⁷⁶³ Vgl. die Anmerkungen zur Position dieses Satzes im Kapitel 4.5, S. 109 f.

Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (I-MOe, Mus.F.280)
Komponist	Colombi, Giuseppe (1635 Modena – 1694 ebd.)
Titel (Stück)	Chiacona a Solo
Titel (Werksammlung)	Sonate a Violino solo con il basso. Autori diversi
Jahr	-
Position	Einzelstück
Tonart	C-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (I-MOe, Mus.E.282)
Komponist	Dall’Abaco, Evaristo Felice (1675 Verona – 1742 München)
Titel (Stück)	(Ciaccona) Allegro ⁷⁶⁴
Titel (Werksammlung)	[XII] Sonate da camera à Violino e Violoncello overo clavicembalo solo Opera prima Amsterdam S. D.
Jahr	ca. 1705
Position	Sonate V: zweiter Satz
Tonart	g-Moll
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	Allegro
Quelle(n) / (Neu)drucke	* Druck/Faks. (Monumenta musicae revocata 24, Firenze 1999) ⁷⁶⁵ Neudruck (Sechs Sonaten für Violine und Generalbaß aus Op. 1 [II, IV, V, VI, VII, XI]. Neuausgabe nach dem Urtext für Violine und Klavier (Cembalo), Violoncello (Viola da Gamba) ad lib., hrsg. von W. Kolneder, Mainz, Schott)
Komponist	Dall’Abaco, Evaristo Felice (1675 Verona – 1742 München)
Titel (Stück)	Ciaccona
Titel (Werksammlung)	[XII] Sonate da camera à Violino e Violoncello overo clavicembalo solo Opera prima Amsterdam S. D.
Jahr	ca. 1705
Position	Sonate XII: erster Satz
Tonart	E-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	Allegro
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck/Faks. (Monumenta musicae revocata 24, Firenze 1999)

⁷⁶⁴ Dieser Satz trägt nicht den Titel Chaconne, wird jedoch wiederholt im Notenmaterial bzw. in der Sekundärliteratur als solche bezeichnet, vgl. Walter Kolneder (Hrsg.): E. F. dall’Abaco. Sechs Sonaten für Violine und Generalbaß aus op. 1. Neuausgabe nach dem Urtext für Violine und Klavier (Cembalo), Violoncello (Viola da Gamba) ad lib., Schott o. J. sowie Ernst Apfel: *Entwurf eines Verzeichnisses aller Ostinato-Stücke zu Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik Teil III: Untersuchungen zur Entstehung und Frühgeschichte des Ostinato in der komponierten Mehrstimmigkeit*, Saarbrücken 1977, S. 272. Hier wird das Stück als „Chaconne en Rondeau“ angeführt.

⁷⁶⁵ Die Vorlage dazu befindet sich in D-Mbs.

Komponist Dall'Abaco, Evaristo Felice (1675 Verona – 1742 München)
Titel (Stück) Passagaglio
Titel (Werksammlung) [XII] Sonate da camera à violino e violoncello Opera quarta Amsterdam S. D.
Jahr ca. 1715
Position Sonate XII: dritter Satz
Tonart g-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. Un poco vivace
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck/Faks. (Monumenta musicae revocata 25, Firenze 1999)⁷⁶⁶

Komponist Dornel, Antoine (1680 Presles/Beaumont-sur-Oise – 1757 ebd.)
Titel (Stück) Chaconne
Titel (Werksammlung) [8] Sonates à violon seul et [4] Suites pour la flûte traversière avec la basse. Œuvre second. Paris 1711, L'Auteur, Foucault 1711
Jahr
Position Sonate IV, „La Forcroy“: letzter Satz
Tonart D-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (F-Pn, Vm7 727/D.3513)

Komponist Duval, François (1672/73 Paris – 1728 Versailles)
Titel (Stück) Chaconne. La Capricieuse
Titel (Werksammlung) Les idées musicales. [6] Sonates à violon avec la basse VIIe livre. Gravez par Roussel. Paris, chez l'Auteur, 1720
Jahr ca. 1720
Position Sonate VI: letzter Satz
Tonart A-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. Gay
Quelle(n) / (Neu)drucke * Druck/Faks. (D-Mbs, 4 Mus. Pr.93.1776)⁷⁶⁷
Druck (GB-Lbl, f.132.f.(5.))⁷⁶⁸

Komponist Eccles/Eagles, John (ca. 1668 London – 1735 Hampton Wick)
Titel (Stück) Chaconne In ye Opera of Armida⁷⁶⁹

⁷⁶⁶ Bei der Vorlage zu dieser Faksimile-Ausgabe handelt es sich um einen Druck von E. Roger & M. Ch. Le Cène (Amsterdam) aus dem Jahr 1716, zu finden in F-Pn (Vm7-682).

⁷⁶⁷ Dieser Reprint wurde 1991 von Garland (New York u. a.) basierend auf der Londoner Ausgabe vorgelegt.

⁷⁶⁸ Ein weiterer Druck soll sich in B-Lc befinden.

⁷⁶⁹ Der gesamte Titel dieser „semi-opera“ lautete *Rinaldo and Armida*, vgl. Richard Platt: Art. „Eccles, John“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 6, Sp. 49.

Titel (Werksammlung)	Theater Musick by Mr. John Eccles. Being a Collection of newest Ayers for the Violin with French Dances performed at both Theaters, as also thenen Dances at ye late Ball at Kensington on ye Kings Birthday and those in the new Opera of Rinaldo & Armida, with a Through Bass to each Dance, Compos'd by Mr. John Eccles, graven price one Shilling Six pence. London, 1699, sould by J. Walsh, Musicall Instrument maker in Ordinary to his Majesty at the Golden Harps. ⁷⁷⁰
Jahr	1699
Position	Einzelstück
Tonart	g-Moll
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (D-Kdma, MF 21//96) ⁷⁷¹
Komponist	Eccles/Eagles, John (ca. 1668 London – 1735 Hampton Wick)
Titel (Stück)	Chaconne. Winter Dance by a Duch Woman & a Old Mißer in ye Island Princess ⁷⁷²
Titel (Werksammlung)	s. o.
Jahr	1699
Position	Einzelstück
Tonart	G-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (D-Kdma, MF 21//96)
Komponist	Favre, Antoine (? – ca. 1747)
Titel (Stück)	Chaconne
Titel (Werksammlung)	Second livre de [VI] sonates composées par Mr. Favre Ordinaire de L'académie Royale de Musique. Gravé par du Plessy. Se vend à Paris. Boivin, Le Clerc et à la porte de l'Opéra, rue St. Honoré
Jahr	1731
Position	Sonate VI: letzter Satz (des Bandes) ⁷⁷³
Tonart	D-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (F-Pn, Vm7 762, MF Bob. 194)

⁷⁷⁰ Es handelt sich um eine Sammlung in drei Bänden. Die Armida-Chaconne befindet sich in Band 1, die Winterdance-Chaconne in Band 2. Auch hier ist (wie bei allen anderen hier aufgeführten Titeln) die Originalschreibweise beibehalten.

⁷⁷¹ Der auf dem Film abgebildete Druck befindet sich in GB-DRc.

⁷⁷² Das Stück ist ohne Bassstimme notiert.

⁷⁷³ Bei dieser Chaconne handelt es sich trotz bzw. gerade wegen ihrer enormen Kürze um ein interessantes Beispiel, vgl. dazu das Kapitel 5.1.5.4, S. 163 ff.

Komponist Francœur, Louis (le fils l'aîné) (ca. 1692 – 1745 Paris)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) IIème Livre de [12] Sonates à violon seul et basse continue, Paris 1726 Boivin, l'Auteur
Jahr 1726
Position Sonate 7: letzter Satz
Tonart e-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. Andante
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (F-Pn, Ac.e2 704)

Komponist Granata, Giovanni Battista (1620/21 Turin – ca. 1687)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) Sonatas
Jahr 1679
Position Einzelstück
Tonart B-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Ms./Abschrift (GB-Lbl, Add. 31500)⁷⁷⁴
 * Druck (R. Hudson: The folia, saraband, passacaglia and the chaconne, Vol. IV, Stuttgart / Neuhausen 1982, S. 79–83)⁷⁷⁵

Komponist Guillemain, Louis-Gabriel (1705 Paris – 1770 Chaville/Versailles)
Titel (Stück) Ciacconna
Titel (Werksammlung) Deuxième Livre de [12] Sonates à Violon seul avec la Basse Continue. Composées par Mr. Guillemain ordinaire de la Musique de la Chapelle et de La Chambre du Roy. Dediées à Monsieur Chartraire Marquis de Bourbonne, Chevalier Conseiller du Roy en tous ses Conseils Président à Mortier au Parlement de Bourgogne. Œuvre IIIe. Paris. Gravées par Joseph Louis Renou, Le Clerc rue St. Honoré, Le Clerc rue du Roule, Mme Boivin
Jahr 1739⁷⁷⁶
Position Sonate 12: letzter Satz
Tonart D-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (B-Bc, 30.0205, D-Kdma, Mikrofiche G 5037)

⁷⁷⁴ Sie ist mit zwei weiteren Chaconnen in einem sauber notierten Manuskript erhalten geblieben, vgl. unter Anonymus in diesem „Werkekatalog“.

⁷⁷⁵ R. Hudson hält dieses Stück für eine Komposition von G. B. Granata. In dem das Stück enthaltenden Manuskript ist es unter Anonymus geführt.

⁷⁷⁶ Siehe Ludwig Finscher: Art. „Guillemain, Louis-Gabriel“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 8, Sp. 245.

Komponist Heudelline, Louis (?)
Titel (Stück) Chaconne
Titel (Werksammlung) Trois suites de pièces à deux violles qui se peuvent jouer sur le clavessin et sur le violon [...] Livre premier. Paris, C. Ballard
Jahr 1701
Position Suite 1: drittletzter Satz⁷⁷⁷
Tonart d-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (F-Pn, Rés. 554, MF Bob. 1326)

Komponist Heudelline, Louis (?)
Titel (Stück) Chaconne⁷⁷⁸
Titel (Werksammlung) Trois suites de pièces à deux violles qui se peuvent jouer sur le clavessin et sur le violon [...] Livre premier. Paris, C. Ballard
Jahr 1701
Position Suite 2: Schluss
Tonart a-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (F-Pn, Rés. 554, MF Bob. 1326)

Komponist Heudelline, Louis (?)
Titel (Stück) Chaconne
Titel (Werksammlung) Trois suites de pièces à deux violles qui se peuvent jouer sur le clavessin et sur le violon [...] Livre premier. Paris, C. Ballard
Jahr 1701
Position Suite 3: vorletzter Satz
Tonart g-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (F-Pn, Rés. 554, MF Bob. 1326)

Komponistin Jacquet de La Guerre, Elisabeth-Claude (1665 Paris – 1729 ebd.)
Titel (Stück) Chaconne
Titel (Werksammlung) Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le Viollon, Paris 1707, l'auteur, Foucault, Ribou, C. Ballard. Gravées par H. de Baussen
Jahr 1707
Position Suite I: letzter Satz
Tonart D-Dur

⁷⁷⁷ Diese Suite besteht aus einer größeren Anzahl von Tanzsätzen.

⁷⁷⁸ Die Chaconne ist Teil der „Sonate en Chaconne“ (A-Dur) am Schluss der Suite.

Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (F-Pn, Vm7 1860)
 Druck/Faks.(A-Wmk, DM-79678-137)
 Druck (Pièces de clavecin (Livre 1687 und 1707). Le Pupitre.
 Collection de musique ancienne publiée sous la direction de
 F. Lesure, Paris, Heugel & Cie.)

Komponist Keller, Gottfried J. (? Deutschland – nach 1704 London)
Titel (Stück) Ciaccona Violino solo
Titel (Werksammlung) -
Jahr ca. 1680
Position Einzelstück
Tonart D-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Ms./Autograph (GB-Ob, MS. Mus. Sch. C.44, fols.75, 76a+b, 77)⁷⁷⁹

Komponist Kelz, Matthias (1634 Schongau/Oberb. – vor 1694 Augsburg)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) Epidigma harmoniae novae, variae, rariae, ac curiosae duarum. fidica. vulgarica. seu exercitationica. musicarum. a violino, e viola da gamba semi-centuria complectens in subsidica. in arte chelystica profectus ac progressus facere anhelantium [...] ciaccona capriciose etc. Augsburg, Gottlieb Goebel
Jahr 1669
Position Tanz Nr. 47⁷⁸⁰
Tonart F-Dur
Taktart 6/8 – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (D-Kdma, MF 35//63)⁷⁸¹

⁷⁷⁹ Martin Holmes (Music Section Bodleian Library, Oxford) ließ mir folgende Informationen zu diesem Manuskript zukommen: „MS. Mus. Sch. C.44 is a miscellaneous collection of different loose manuscripts belonging to the Oxford Music School in the 17th century which was bound together in around 1885 when the Music School collection was transferred to the Bodleian. There is no title page or table of contents or such to this volume. The pieces by Gottfried Keller appear on a group of leaves (now numbered 72–77) in the composite volume), comprising a Sonata in A for 2 violins and a bass, and the 2 Chaconnes of which you are aware, which seem to be independent pieces. There is reason to believe that these pages are in Keller's own handwriting since, elsewhere in the collection, there is a rough list (in the hand of Edward Lowe, Professor of Music at Oxford from 1661–1682) of the contents of a cupboard in the Music School, mentioning autograph music by Keller which almost certainly refers to this manuscript: „3 seuerall sortes of Instrumentall Ayres of Mr Kellers, his owne prickinge“. Lowe also made his own copies of some of Kellers's music, including the works in MS. Mus. Sch. C.44, which are in part books MS. Mus. Sch. E.443–446. These are mentioned in the Grove article on Keller which suggests that Keller was in England around 1680. The manuscripts probably date from that time.”

⁷⁸⁰ Es handelt sich um das Stück bzw. den Tanz Nr. 47 (von 50).

⁷⁸¹ Der dem Film zugrundeliegende Druck befindet sich in F-Pn.

Komponist Kindermann, Johann Erasmus (1616 Nürnberg – 1655 ebd.)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) Canzoni. Sonatae. Una, Duabus, Tribus & Quatuor Violis cum Basso Generali compositae. [...] Nürnberg 1653
 Pars posterior⁷⁸²
Jahr 1653
Position Stück Nr. 12
Tonart D-Dur
Taktart C [= 4/4] – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke * Druck (D-Kdma, MF 66//171)⁷⁸³
 Druck (DDT II. Folge, Bd. 23–24)

Komponist Kradenthaller, Hieronymus (1637 Regensburg – 1700 ebd.)
Titel (Stück) Ciacona
Titel (Werksammlung) Musicalische Recreation Anderer Theil. Sonaten, Allemanden, Sarabanden & Gigueen. In die 8. Tonos außgetheilt für Violine und Basso continuo, Regensburg
Jahr 1672
Position Sonate 6: erster Satz
Tonart F-Dur
Taktart 3/2 – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (D-Rp, A.R.208)

Komponist La Ferté, Charles-François-Grégoire de (?)
Titel (Stück) Chacone
Titel (Werksammlung) Premier livre de [12] sonates pour le violon et basse. Paris, Auteur, gravé par Roussel
Jahr 1707
Position Sonate 6: letzter Satz
Tonart G-Dur
Taktart ¾ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. Gracieusement
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (A-Wgm, A 1002)

Komponist Laurenti, Bartolomeo Girolamo (ca. 1644 Bologna – 1726 ebd.)
Titel (Stück) Passacallo
Titel (Werksammlung) [12] Suonate per camera a violino, e violoncello [...] op. 1, Bologna Pier Maria Monti
Jahr 1691

⁷⁸² Die „Ciaccona“ für Violine und Basso continuo steht als Nr. 12 von 22 nach Canzon sesta. Pars prior und Pars posterior, in dem sich die „Ciaccona“ befindet, sind unvollständig überliefert.

⁷⁸³ Der Druck zum Film befindet sich in D-Nst; die Signatur lautet: Var. 28.2°-33.2°.

Position	Sonate 12: vorletzter Satz
Tonart	B-Dur
Taktart	3/2 – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	Adagio
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (I-Bc, AA.163)
Komponist	Leclair, Jean-Marie (l'aîné) (1697 Lyon – 1764 Paris)
Titel (Stück)	Ciaccona
Titel (Werksammlung)	Troisième Livre de [12] Sonates à Violon seul avec la Basse Continue. Composées par Mr. Leclair l'ainé Ordinaire de la Musique de la Chapelle et de la Chambre du Roy. Gravées par Mme. Leclair son Epouse. Dediées au Roy. Œuvre V. Paris l'Auteur, Vve Boivin, Le Clerc
Jahr	1734
Position	Sonate 12: letzter Satz
Tonart	G-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck ⁷⁸⁴ (Ed.: R. E. Preston. Recent researches in the music of the baroque era Vol. IV und V, Madison 1968/69) ⁷⁸⁵
Komponist	Leclair, Jean-Marie (l'aîné) (1697 Lyon – 1764 Paris)
Titel (Stück)	Tempo di Ciaccona
Titel (Werksammlung)	Quatrième livre de [12] Sonates à Violon seul avec la Basse Continue composées par Mr. Leclair l'ainé gravées par Mme. Leclair son Epouse. Dediées a son Altesse Royale Madame la Princesse d'Orange. Œuvre IX. L'Auteur, Vve Boivin, Le Clerc
Jahr	1738
Position	Sonate 8: letzter Satz
Tonart	C-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (Ed.: R. E. Preston. Recent researches in the music of the baroque era Vol. XI, Madison 1971) ⁷⁸⁶
Komponist	Le Fevre (?)
Titel (Stück)	Passacaille de Mr. Le Fevre
Titel (Werksammlung)	Suittes faciles pour 1 flûte ou 1 violon & basse continue de la composition de Messieurs Du Fan, l'Enclos, Pinel, Lully, Bruyningshs, Le Fevre et autres maistres [...] Amsterdam E. Roger
Jahr	1703

⁷⁸⁴ Der o. g. historische Druck wird in F-Pn aufbewahrt, ebenso J.-M. Leclairs op. IX.

⁷⁸⁵ Bd. IV umfasst die Sonaten 1–5, der ein Jahr später herausgegebene Bd. V die Sonaten 6–12.

⁷⁸⁶ Dieser Druck enthält die Sonaten 7–12 aus op. 9 sowie op. 15, eine „Posthumous Sonata“.

Position	Einzelstück oder vorletzter Satz einer Sonate ⁷⁸⁷
Tonart	a-Moll
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	Grave
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (GB-DRc, Music Pr. C99)
Komponist	Lemaire, Jean (l'aîné) (?)
Titel (Stück)	Ciaconna
Titel (Werksammlung)	Premier livre de [6] Sonates (D, a, F, g, C, E) pour le violon avec la basse continue. Seconde édition revue et corrigée. Composées par Mr. Le Maire l'aîné. Cy. devant a SAS Mgr. Le Comte De Toulouse Paris l'Auteur, Le Clerc, Mme Boivin
Jahr	1740
Position	Sonate 6: letzter Satz
Tonart	E-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	Allegro
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (F-Pn, K. 4183, MF Bob. 19831) ⁷⁸⁸
Komponist	Lonati, Carl' Ambrogio (ca. 1645 Mailand – 1710/15 ebd.)
Titel (Stück)	Ciaconna
Titel (Werksammlung)	[XII] Violinsonaten, Mailand 1701
Jahr	1701
Position	Schluss, als 12. Sonate
Tonart	G-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig (erster Teil)
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (Die Violinsonaten (Mailand 1701). Pratica musicale 3, hrsg. von F. Giegling, Winterthur 1981) ⁷⁸⁹
Komponist	Mangean, Etienne (ca. 1710 Lyon – ca. 1756 Paris)
Titel (Stück)	Chiaconna
Titel (Werksammlung)	[6] Sonates à Violon seul et Basse Continue dédiée à Monsieur de Riquet de Bonrepos Conseiller du Roy et Avocat Général en son Parlement de Toulouse. Par Mr. Mangean. Œuvre IVe. Paris 1744. Gravé par N. Bailleul le Jeune, l'Auteur, Mme Boivin, Le Clerc
Jahr	1744

⁷⁸⁷ Entweder es handelt sich um einen Satz in einer Sonate oder aber um einen Tanzsatz unter mehreren anderen. Unsicherheit darüber besteht, da unter der „Passacaille“ der oben genannte Titel des Stückes steht, was unüblich wäre, wenn es sich um eine ganze Sonate des Komponisten handelte. Die zusätzliche Angabe „33“ nach dem Titel legt eher nahe, dass man es mit dem 33. Stück innerhalb der gesamten Sammlung zu tun hat.

⁷⁸⁸ Ein weiterer Druck befindet sich in GB-Lbl.

⁷⁸⁹ Das ursprünglich in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden vorhandene Autograph der Sonaten gilt seit 1945 als verschollen. In den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts jedoch fand man im Studienmaterial Bernhard Paumgartners eine Kopie der Handschrift, die die Grundlage dieser Ausgabe von Franz Giegling bildet. Die Kopie wird in der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Salzburg aufbewahrt.

Position	Sonate 6: letzter Satz ⁷⁹⁰
Tonart	A-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	(B-Bc, 26.427, D-Kdma, Mikrofiche L 2620 201.093) ⁷⁹¹
Komponist	Marcello, Benedetto (1686 Venedig – 1739 Brescia)
Titel (Stück)	Ciaccona
Titel (Werksammlung)	[XII] Suonate a Flauto solo con il suo Basso continuo per Violoncello ò Cembalo di Benedetto Marcello nobile veneto, delletante di contrapunto, e Accademico Filarmonico et Arcade. Opera seconda. Venedig, Gioseppe Sala 1712, Amsterdam Etienne Roger 1715 ⁷⁹²
Jahr	1712 ⁷⁹³ /1715
Position	Sonate 12: letzter Satz
Tonart	F-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	Allegro
Quelle(n) / (Neu)drucke	* Druck (A-Wn, MS 83723-qu. 4°. Mus) Faks. (Studio per Edizioni scelte. Firenze 1980) ⁷⁹⁴
Komponist	Marchand, Joseph (le fils) (1673 Paris – 1747)
Titel (Stück)	Chaconne
Titel (Werksammlung)	[7] Suites de pièces mêlées de sonates pour le violon et la basse qui ont été exécutées plusieurs fois devant sa Majesté. Gravé par Roussel. Paris, Pierre Ribou, Foucault ⁷⁹⁵
Jahr	1707
Position	Suite 6: vorletzter Satz
Tonart	F-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ (und 2/4) – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (F-Pn, Ac.e2 706, MF Bob. 302 04) ⁷⁹⁶

⁷⁹⁰ Ähnlich J. Aubert setzte auch E. Mangan zum Abschluss sämtlicher seiner *Concerts de symphonie* zum Abschluss eine Chaconne, vgl. Lucinde Braun: Art. „Mangan, Etienne“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 11, Sp. 969 und Jean Duron: Art. „Aubert, Jacques“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 1, Sp. 1144.

⁷⁹¹ Die Vorlage dazu befindet sich in B-Bc.

⁷⁹² Die in Klammern gesetzten Satzbezeichnungen in diesem Druck stammen aus dem Amsterdamer Druck. Der venezianische Druck enthält nur Tempobezeichnungen (oder auch keine), die dann im Amsterdamer Druck z. T. ergänzt wurden. Die Sonate 12 weist nach letzterem folgende Satzfolge auf: Adagio – Allegro (Minuet/Allegro) – 2/4 (Gavotte/Allegro) – Largo – Ciaccona. Allegro.

⁷⁹³ Im venezianischen Druck aus dem Jahr 1712 ist die Besetzung mit Blockflöte und B.c. angezeigt, vgl. Marco Bizzarini, Art. „Marcello“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 11, Sp. 1040.

⁷⁹⁴ Zuweilen sind die Sonaten auch für andere Melodieinstrumente (Violine/Oboe) angezeigt.

⁷⁹⁵ Es scheint sich hierbei um das einzige Werk des Komponisten zu handeln, vgl. Robert Münster, Art. „Marchand“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 11, Sp. 1043.

⁷⁹⁶ Ein weiterer Druck befindet sich in GB-Lbl.

Komponist Marchand, Joseph (le fils) (1673 Paris – 1747)
Titel (Stück) Chaconne
Titel (Werksammlung) [7] Suites de pièces mêlées de sonates pour le violon et la basse qui ont été exécutées plusieurs fois devant sa Majesté. Gravé par Roussel. Paris, Pierre Ribou, Foucault 1707
Jahr 1707
Position Suite 7: letzter Satz
Tonart G-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (F-Pn, Ac.e2 706, MF Bob. 302 04)

Komponist Marino/Marini, Carlo Antonio/Ambrogio (1670/71 Bergamo – ca. 1717 ebd.)
Titel (Stück) Chiacona
Titel (Werksammlung) [XII] Sonate à Violino solo con Basso continuo op. 8, Venezia 1705, Antonio Bortoli
Jahr 1705
Position Schluss, anstelle einer 12. Sonate
Tonart B-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. Largo
Quelle(n) / (Neu)drucke Abschrift (A-Wn, E.M.35)⁷⁹⁷

Komponist Mascitti, Michele (ca. 1664 Villa S. Maria/Chieti – 1760 Paris)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) [VIII] Sonate a Violino solo col Violone o Cimbalo di Michele Mascitti Napolitano. Opera Quarta Libro Primo. Amsterdam E. Roger o. J./Paris 1711, Foucault, Hurel 1711
Jahr 1711
Position Sonate VIII: letzter Satz
Tonart G-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. Andante
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (D-Kdma, Mikrofiche M 1227 201.099.01)⁷⁹⁸

Komponist Mascitti, Michele (ca. 1664 Villa S. Maria/Chieti – 1760 Paris)
Titel (Stück) Passagaglia
Titel (Werksammlung) [XII] Sonate a Violino solo e Basso dedicate al Emin.mo e Reverend.mo Signor Cardinale Ottoboni, Vice Cancelliere della S.R.C. e Protettore di Francia da Michele Mascitti Napolitano. Opera Quinta. Paris Foucault, gravé par de Baussen 1714
Jahr 1714

⁷⁹⁷ Vgl. RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info>.

⁷⁹⁸ Von diesem Werk existieren mehrere Drucke, zu finden in GB-Lbl, F-Pn und B-Bc u. a.

Position	Sonate XI: letzter Satz
Tonart	G-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	Andante
Quelle(n) / (Neu)drucke	* Druck (A-Wn, S.A.80.B.14) Abschrift (A-Wn, E.M.37) ⁷⁹⁹
Komponist	Mascitti, Michele (ca. 1664 Villa S. Maria/Chieti – 1760 Paris)
Titel (Stück)	Passagaglia Variata
Titel (Werksammlung)	[8] Sonate a Violino Solo, e Basso e Quattro Concerti a sei Due Violini e Basso del Concertino – ed un Violino, Alto Viola Col Basso di Ripieno. Il Primo Violino ed il Basso del Concertino e Stampato in Questo Libro, Il secondo Violino e Le tre altre Parti di Ripieno sono Stampate in Quattro Libri separati. Da Michele Mascitti Napolitano. Opera Settima. Paris 1727. Boivin
Jahr	1727
Position	Concerto Nr. 4/,Sonata': letzter Satz
Tonart	A-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig ⁸⁰⁰
Tempo / Vortragsbez.	Andante
Quelle(n) / (Neu)drucke	* Druck (D-Kdma, Mikrofiche M1235 201.102) * Druck ⁸⁰¹ (Michele Mascitti: Concerto IV in La Magg. Opera settima à Sei stromenti Due Violini è Basso del Concertino è un Violino, Alto Viola, Col Basso di Ripieno, hrsg. von A. Grazia, A. Di Vona und M. Spadano, Regione Abruzzo, Lanciano 1997)
Komponist	Matteis, Nicola Napolitano (der Ältere) (2. Hälfte 17. Jh. Neapel – ? Colkirk/Norfolk)
Titel (Stück)	Diverse bizzarrie Sopra la Vecchia, Sarabanda ò pur Ciaccona
Titel (Werksammlung)	Arie diverse per il violino; Preludy, Alemande, Sarabande, Correnti, Gighe, Fantasie, Sminuite ed altre Toccate à due Corde. Libro primo [für Violine und Basso continuo], London
Jahr	1676
Position	Einzelstück
Tonart	C-Dur
Taktart	$\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Druck (F-Pn, Rés. 796, MF Bob. 14309)

⁷⁹⁹ Vgl. RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info>.

⁸⁰⁰ Die Angaben zu Tempo- und Vortragsbezeichnung beziehen sich auf den ersten Teil dieses umfangreichen Stückes.

⁸⁰¹ Hierbei handelt es sich um keine Ausgabe für Solovioline, sondern für Ensemble.

Komponist Mazzella, Salvatore (?)
Titel (Stück) Ciaccona alla Spagnola
Titel (Werksammlung) Balli, correnti, gighe, sarabande, gavotte, brande, e gagliardi, con la misura giusta per ballare al stile inglese, con la giunta della Folia di Spagna, passagagli per dui toni con molto partiti, dui ciaccone, una spagnola, e l'altra italiana, aggiuntevi molte partite sopra la tarantella; a dui, violino, e viola, o cimballo [...] opera prima. Roma, Giovanni Angelo Mutij
Jahr 1689
Position Einzelstück
Tonart C-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (GB-Lbl, K.4.b.7)
 * Druck (R. Hudson: The folia, saraband, passacaglia and the chaconne, Vol. IV, Stuttgart / Neuhausen 1982, S. 91–92)

Komponist Mazzella, Salvatore (?)
Titel (Stück) Ciaccona all'Italiana
Titel (Werksammlung) s. o.
Jahr 1689
Position Einzelstück
Tonart F-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (GB-Lbl, K.4.b.7)

Komponist Mazzella, Salvatore (?)
Titel (Stück) Passagagli flebili
Titel (Werksammlung) s. o.
Jahr 1689
Position Einzelstück
Tonart c-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. Largo
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (GB-Lbl, K.4.b.7)
 * Druck (R. Hudson: The folia, saraband, passacaglia and the chaconne, Vol. III, Stuttgart / Neuhausen 1982, S. 86–87)

Komponist Pepusch, Johann Christoph (1666/67 Berlin – 1752 London)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) X Sonate a violino e violone op. 5 Amsterdam, Roger
Jahr ca. 1710
Position Sonate II: letzter Satz
Tonart F-Dur

Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. Largo
Quelle(n) / (Neu)drucke * Druck (GB-Lbl, e.15.c (1-3), MF Mus. Mic. A 1612)
 Druck (GB-Lbl, e.15.b, MF Mus. Mic. A 1611)⁸⁰²

Komponist Piacentino Romano, Antonio (?)⁸⁰³
Titel (Stück) Ciacona, ò Variationi
Titel (Werksammlung) -
Jahr -
Position letzter Satz
Tonart f-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. Andantino e Amabile
Quelle(n) / (Neu)drucke Abschrift (D-KA, Mus. Hs. 731)⁸⁰⁴

Komponist Pointel, Anthony, Hrsg. (?)
Titel (Stück) Chaconne
Titel (Werksammlung) Deusiesme recueil de danses et contredanses avec la Basse continue [...] à jouer sur toutes sortes d'instruments.
 Par divers auteurs, Amsterdam 1688/98
Jahr 1688
Position Nr. LI [= 51]
Tonart C-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (I-Bc, V.191, MF 1228)

Komponist Rebel, Jean Fery (ca. 1666 Paris – 1747 Paris)
Titel (Stück) Chaconne
Titel (Werksammlung) Pièces pour le violon (avec la b.c.) divisées par suites de tons qui peuvent aussi se jouer sur le clavecin et sur la viole, par Monsieur Rebel, Ordinaire de l'Académie Royale de Musique op. 1 Paris C. Ballard
Jahr 1705⁸⁰⁵
Position Suite 1: vorletzter Satz
Tonart G-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Ms./Abschrift (D-Kdma, MF 36//145)

⁸⁰² XXIV [12 und 12] Solos for a violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin. London ca. 1708 Walsh & Hare. Der Band enthält Opus 5 und somit „Chacone. Largo”.

⁸⁰³ Als alternativer Name kommt auch Romano Antonio Piacentino in Frage.

⁸⁰⁴ Es handelt sich um eine Abschrift aus der Zeit zwischen 1750 und 1770, vgl. RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info>.

⁸⁰⁵ Laut Leroux: Art. „Duval, François“, Sp. 1730 entstanden die *Pièces pour le violon* J. F. Rebels bereits 1695, gingen aber erst später in Druck. Eine ähnliche Entstehungszeit ist für die „6 Sonates Ms.“ (s. ein Eintrag weiter) anzunehmen.

Komponist Rebel, Jean Fery (ca. 1666 Paris – 1747 Paris)
Titel (Stück) Passacaille
Titel (Werksammlung) s. o.
Jahr 1705
Position Suite 2: sechster Satz⁸⁰⁶
Tonart d-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Ms./Abschrift (D-Kdma, MF 36//145)

Komponist Rebel, Jean Fery (1666 Paris – 1747 ebd.)
Titel (Stück) Chaconne
Titel (Werksammlung) „6 Sonates Ms.“
Jahr ca. 1700
Position Sonate 4: letzter Satz
Tonart B-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. Gay
Quelle(n) / (Neu)drucke Ms./Abschrift (F-Pn, Rés. 1005, MF Bob. 1796)

Komponist Schickhard(t), Johann Christian (ca. 1682 Braunschweig – ca. 1762 Leiden)
Titel (Stück) Ciacona
Titel (Werksammlung) [7] Sonaten für Oboe/Violine und Basso continuo op. 2
 Amsterdam E. Roger, M. Le Céne
Jahr 1709/10 (Druck ca. 1725)
Position Sonate 1: vorletzter Satz
Tonart F-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (F-Pn, Vm7 6488)

Komponist Schickhard(t), Johann Christian (ca. 1682 Braunschweig – ca. 1762 Leiden)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) Six sonates pour un haubois [!] ou violon et basso continue huitième ouvrage. Amsterdam, Roger
Jahr 1710
Position Sonate 2: letzter Satz
Tonart G-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (D-BMs, not430 scicj/617)

⁸⁰⁶ Die Suite umfasst insgesamt neun Sätze.

Komponist Stupan von Ehrenstein, Johann Jakob (1664 Graz – 1739 Wien)
Titel (Stück) Passacaille
Titel (Werksammlung) Armonia compendiosa overo Dilettevole Trastullo da Camera â Violino è Violoncello. Augsburg Andreas Maschenbauer und Daniel Walder
Jahr 1703
Position Suite 6: vorletzter Satz⁸⁰⁷
Tonart B-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (DTÖ 137, hrsg. von H. Schneider, Graz 1984)

Komponist Veracini, Francesco Maria (1690 Florenz – 1768 ebd.)
Titel (Stück) Passagallo
Titel (Werksammlung) [XII] Sonate accademiche à Violino solo, e Basso op. 2, London
Jahr 1744
Position Sonate XII: erster Satz
Tonart d-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. Largo assai e come sta, ma con grazia
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (Sonate Accademiche à Violino solo e basso op. 2, nach dem Erstdruck von 1744, hrsg. von W. Kolneder, Leipzig, Edition Peters)

Komponist Veracini, Francesco Maria (1690 Florenz – 1768 ebd.)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) [XII] Sonate accademiche à Violino solo, e Basso op. 2, London
Jahr 1744
Position Sonate XII: letzter Satz
Tonart D-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. Allegro, ma non presto
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (Sonate Accademiche à Violino solo e Basso op. 2, nach dem Erstdruck von 1744, hrsg. von W. Kolneder, Leipzig, Edition Peters)

Komponist Vilsmayr, Johann Joseph (ca. 1663 – 1722)
Titel (Stück) Ciaccona
Titel (Werksammlung) Artificiosus Conventus pro Camera, distributus in sex partes, seu partias à violino solo con basso belle imitante. Salzburg Barbara Theresia de Lespier

⁸⁰⁷ Das Werk umfasst insgesamt sechs Suiten. Die Vorlage zum DTÖ-Druck befindet sich in D-WD im selben Band wie das Rosetum Musicum (1702), ein Mikrofilm davon in D-Kdma.

Jahr 1715
Position Suite II: letzter Satz
Tonart B-Dur
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (GB-Lbl, b. 48, MF Mus. Mic. A 3009)

Komponist Vilsmayr, Johann Joseph (ca. 1663 – 1722)
Titel (Stück) Passagalia
Titel (Werksammlung) s. o.
Jahr 1715
Position Suite IV: letzter Satz
Tonart d-Moll
Taktart $\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (GB-Lbl, b. 48, MF Mus. Mic. A 3009)

Komponist Vitali, Giovanni Battista (1632 Bologna – 1692 Modena)
Titel (Stück) Passagallo, che principia per B. Molle e finisce per Diesis
Titel (Werksammlung) Artificii musicali nequali si contengono canoni in diversi maniere, contrapunti dopii, inventionii curiose, capritii, e sonate [...] opera decima terza. Modena Cassiani
Jahr 1689
Position Einzelstück [Nr. 58]
Tonart Verschiedene
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Druck (I-MOe, Mus.D.530)
 * Ms. (Artificii Musicali Op. XIII. (Smith College Music Archives Nr. XIV), hrsg. von L. Rood und G. P. Smith, Northampton (Massachusetts) 1995)

Komponist Vitali, Giovanni Battista (1632 Bologna – 1692 Modena)
Titel (Stück) Passagallo
Titel (Werksammlung) Sonate di Giovanni Battista Vitali a Violino e Basso
Jahr -
Position Einzelstück
Tonart Verschiedene
Taktart $\frac{3}{4}$ – auftaktig⁸⁰⁸
Tempo / Vortragsbez. -
Quelle(n) / (Neu)drucke Ms./Autograph [?] (I-MOe, Mus.F.1250)

Komponist Vitali, Tomaso Antonio (1663 Bologna – 1745 Modena)
Titel (Stück) Chiacona

⁸⁰⁸ Die Angabe bezieht sich auf den ersten Teil des umfangreichen Stückes.

Titel (Werksammlung)	[12] Sonate per violino e basso continuo op. 1
Jahr	ca. 1690
Position	Schluss, anstelle einer 12. Sonate
Tonart	C-Dur
Taktart	3/2 – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms./Abschrift (MOe, Mus.E.246) * Druck (4 Sonate/Sonatine per violino e basso continuo, hrsg. von Lajos Vigh, Budapest, Editio Musica Budapest 1985)
Komponist	Vitali, Tom(m)aso Antonio (1663 Bologna – 1745 Modena)
Titel (Stück)	Ciaccona
Titel (Werksammlung)	-
Jahr	nach 1700
Position	Einzelstück
Tonart	g-Moll
Taktart	3/2 – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	Adagio
Quelle(n) / (Neu)drucke	Ms. (D-Dl, Mus.2037-R-1) ⁸⁰⁹
Komponist	Walther, Johann Jakob (1650 Witterda bei Erfurt – 1717 Mainz)
Titel (Stück)	Passagagli
Titel (Werksammlung)	Hortulus Chelicus uni violino, duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti studiosa varietate consitus [...] ⁸¹⁰ Mainz, L. Bourgeat, 1694
Jahr	1688/1694
Position	Einzelstück [Nr. 7]
Tonart	d-Moll
Taktart	$\frac{3}{4}$ – volltaktig
Tempo / Vortragsbez.	Adagio
Quelle(n) / (Neu)drucke	* Druck (I-Bc, E.84/MF 2994 ⁸¹¹ , D-Kdma, MF 8//63) Druck (Hortulus Chelicus. Reprint. (Masters of the Violin Vol. 2), hrsg. von G. Banat, New York, Johnson 1981)

⁸⁰⁹ Laut RISM Serie A/II online: <http://opac.rism.info> handelt es sich dabei um eine zwischen 1730 und 1740 angefertigte Abschrift von Johann Gottfried Grundig. Das Autograph befindet sich in I-MOe, E 7246.

⁸¹⁰ [...] [Leiergärtchen, mit emsiger Mannigfaltigkeit bepflanzt, in dem auf einer einzigen Violine mit zwei, drei und zeitweise vier gleichzeitig ertönenden Saiten harmonische Klänge hervorgebracht werden] das ist wohlgepflanzter violinischer Lust-Garten, darin allen Kunst Begierigen musicalischen Liebhabern der Weeg zur Vollkommenheit durch curiose Stuck und annehmliche Varietat gebahnet, auch durch Berührung zuweilen zwey, vier Seithen auff der Violin die lieblichste Harmonie erwiesen wird. Der Erstdruck erschien im Jahr 1688 und befindet sich in D-Sl.

⁸¹¹ Dieser ebenfalls in Mainz erschienene Druck von 1695 ist mit jenem von 1694 identisch, jedoch lautet hier der Titel nur sehr knapp: *Hortulus Chelicus Waltherianus*.

Als verschollen gelten:

Komponist	Albicastro, Giovanni Henrico (ca. 1666 – nach 1730)
Titel (Stück)	Ciaccone
Titel (Werksammlung)	Henrici Albicastro opera seconda, Sonate a violino e violoncello o basso continuo, libro primo e secondo ⁸¹²
Jahr	1701
Position	Sonate 13: letzter Satz
Tonart	-
Taktart	-
Tempo/Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	-

Komponist	Schmelzer, Johann Heinrich (ca. 1623 Scheibbs – 1680 Prag)
Titel (Stück)	Ciaccona Violino solo ohne ferneres accompagniamento ⁸¹³
Titel (Werksammlung)	-
Jahr	1673
Position	-
Tonart	-
Taktart	-
Tempo/Vortragsbez.	-
Quelle(n) / (Neu)drucke	-

⁸¹² Seit dem Zweiten Weltkrieg gelten die Bände als verschollen, zuvor waren sie in D-Hs zu finden.

⁸¹³ Vgl. Charles E. Brewer: „Introduction“, in: *Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo. From the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž*. Ed. Charles E. Brewer, Madison 1997 (Recent researches in the music of the baroque era, Vol. 82), S. VII und Fußnote 10 S. XVI.

Anh. Ia

Soloviolinwerke ohne Chaconne und Passacaglia⁸¹⁴

Aberti, G. Matteo (?): 52 Sonatas Ms. 884; 1 Sonata Ms. 796 anonym (US-BEm)

Agrell, Johan (1701–1765): Tva sonater för violin och beziffrad bas 1734 (US-CAe, Mus 607.736.383)

Agus, Giuseppe (ca. 1725 – ca. 1800): 6 Solos (A,B,C,G,F,E) for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord op. 1, London 1751 (F-Pn, GB-Lbl, CZ-Kra); 6 Solos (Es,B,A,C,G,A) for a Violin [...] op. 2 London 1751 (CZ-Kra, GB-Lbl)

D'Albergati, (Conte) Pirro Francesco (gen. Capacelli) < (1663–1735 Bologna): Balletti, correnti, sarabande, e gighe a violino e violone, con il secondo violino a beneplacito op. 1, 1682, 2. Auflage 1685 (I-Bc)

Alberti, Giuseppe Matteo < (1685–1751 Bologna): 12 Sonate a violino solo e basso op. 2, Bologna 1721 dedicate al Sign. Marchese Leonido Maria Spada (GB-Lbl, I-Bc, D-B); XII Solos for a violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin, opera 3, London Walsh & Hare o. J. (ca. 1732) (GB-Cu, GB-Lbl)

Albertini, Ignazio (ca. 1644–1685): XII Sonatinae violino solo col basso continuo. Authore Ignatio Albertini, S. C. M. Eleonorae imperatricis viduae musico compositae et in lucem editae, Wien, Philipp Fievey 1692 (F-Pn, Kassel, DMgA, MF)

Albicastrò, Giovanni Enrico eigentlich **Heinrich Weissenburg** (ca. 1666 – nach 1730): XII Sonate à Violino e Violone Col Basso Continuo [...] Opera Terza, 1702 (F-Pn);⁸¹⁵ [6] Sonate à Violino Solo Col Basso Continuo [...] Opera quinta, Amsterdam, E. Roger 1703 (D-Dl, Mus.2001-R-1);⁸¹⁶ XII Sonate à violino solo col violone o basso continuo [...] opera IX, Amsterdam, E. Roger 1706 (F-Pmeyer/F-Pn)⁸¹⁷

Albinoni, Tom(m)aso (1671 Venedig – 1750 Venedig): [6] Sonate da chiesa für Violine, Violoncello oder Basso continuo, Amsterdam 1708 (in späteren Auflagen als op. 4), London 1710; Trattenimenti armonici per camera divisi in dodici sonate a violino, violone e cembalo. Opera sexta Amsterdam ca. 1710 bzw. An Entertainment of Harmony, London ca. 1718, Amsterdam nach 1722, London ca. 1732; [5] Sonate à violino solo, in: Sonate à violino solo e basso continuo [...] e un suario ò capriccio di otto battute a l'imitatione del Corelli del Sig. Tibaldi, o. op. Amsterdam, Jeanne Roger ca. 1717 (Kassel, DMgA, MF); Sonate a violino solo e basso continuo. Amsterdam J. Roger ca. 1717 (B-Bc); Six sonates da camera à violino solo col basso cimbalo („Pariser Sonaten“) Paris, Vve Boivin, Le Clerc. Gravé par Sr. Hüe 1737–1743; [6] Sonate à Violino solo del Sign. Tomaso Albinoni (D-Dl, Mus.2199-R-2); Partiten g-moll und B-Dur für Violine und Basso continuo (D-Dl, Mus.2199-R-5/6); Sonata à Violino solo composta per il Sig. Pisendel, hrsg. v. M. Talbot, Leipzig 1975 (Faksimile Zentralantiquariat der DDR 1980)

⁸¹⁴ Die vorliegende Liste entstand im Zuge der Suche nach Chaconnen und Passacaglien für Violine solo. Kursiv hervorgehobene Komponistennamen bzw. die dazugehörigen Werke sind dem *Catalogue de la Musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*. Rédaction: François Lesure, Paris 1981, entnommen, unterstrichene *La collection Sébastien de Brossard 1655–1730. Catalogue. Édité et présenté par Yolande de Brossard. Bibliothèque Nationale de France*, Paris 1994, die mit < gekennzeichneten wurden aus Moser: *Geschichte des Violinspiels*. Bd. 1: *Das Violinspiel bis 1800 (Italien)* übernommen.

Alle weiteren stammen aus einschlägigen Nachschlagewerken wie der MGG und RISM A/I, Addenda und Corrigenda, RISM B/II (einige Angaben unter „Anonymus 18. Jahrhundert“ wurden nicht mit einbezogen) und anderen im Literaturverzeichnis genannten Informationsquellen sowie aus der entsprechenden Sekundärliteratur. Auch im Zuge der Recherchen in diversen Bibliotheken und Archiven konnte die Liste ergänzt werden. Die Soloviolinwerke sind jeweils in der in den Quellen/Nachschlagewerken vorgefundenen Schreibweise (z. T. fehlerhaft, was nur teilweise gekennzeichnet ist) und – falls angegeben – samt (zeitgenössischen) Herausgebern sowie Standort aufgeführt. Die Werke, die tatsächlich Chaconnen oder Passacaglien enthalten, sind aus Gründen der Übersichtlichkeit gesondert unter „Die vorliegenden Chaconnen und Passacaglien – der Werkekatalog“ (Anh. I, S. 287 ff.) aufgeführt.

⁸¹⁵ Tatsächlich handelt es sich hierbei um Trios.

⁸¹⁶ Bei der sechsten und letzten Sonate handelt es sich um eine „Folia“ mit sieben Tempo- bzw. Taktwechseln, in den vorherigen Sonaten sind keine Tanzbezeichnungen zu finden. Wie bei A. Corelli steht hier also eine „Folia“ statt einer Chaconne oder Passacaglia anstelle der Finalsonate. Die Sonaten op. 6 gelten als verschollen.

⁸¹⁷ Auch diesen Band schließt eine „Follia“ (anstelle einer 12. Sonate) ab.

Aldrovandini, Giuseppe Antonio Vincenzo < (1671–1707 Bologna): Drei Sonaten für Violine handschriftlich überliefert und zwei Sonaten (A-Wn)

Anet, Jean-Jaques-Baptiste (1661/67 Paris – 1755 Nancy): Premier Livre de sonates à violon seul et la basse continue Paris l’auteur, Boivin. Gravé par L. Hue 1724 (F-Pn, D-Rtt, GB-Lbl); [10] Sonates à violon seul et basse continue op. 3, 1729 (F-Pn)

Antonii, Pietro degli < (1639/48 Bologna – 1720): Arie, gighe, balletti, correnti, allemande, e sarabande à violino e violone, o spinetta con il secondo violino a beneplacito op. 1, Bologna 1670 (I-Bc); Balletti, correnti & arie diverse a violino, e violone per camera & anco per suonare nella spinetta, & altri istrumenti op. 3, Bologna 1671 (I-Bc, D-Mbs); [12] Sonate à violino solo con il basso continuo per l’organo op. 4, Bologna G. Monti 1676 (GB-Ob, I-Bc, D-Dkma, MF 104//153); Suonate a violino solo col basso continuo per l’organo op. 5 Bologna 1686 (GB-Ob, I-Bc, I-MOe, D-Dkma, MF 104//163); Sonaten für Violine und Violoncello mit Orgel (Ms. von Op. 5) (I-MOe)

Antonii, Giovanni Battista degli < (1636–1698): Balletti, correnti, gighe e sarabande da camera a violino, e clavicembalo o violoncello op. 3 1677 oder 1687 (D-WD, I-Bc, D-Dkma, MF 57//51); Ricercate a violino, e violoncello, o clavicembalo op. 5 Bologna 1690 (I-Bc); Balletti a violino, e violoncello o clavicembalo op. 6, Bologna 1690 per Gioseffo Micheletti (GB-Ob, Mus.Sch.C.170)

Arena, Stefano Candeloro (?): [12] Sonate a violino solo col basso [...] Opera prima. Venedig ca. 1730 (Gb-Lbl)

Ariosti, Attilio (1666 Bologna – 1729 London): Divertimenti da camera a violino e violoncello, Bologna 1695 Carlo Maria Fagnani (I-Bc)

Aubert, Jacques (le vieux) < (1678 Paris – 1753 Belleville): Premier livre de sonates à violon seul (flûte traversière) et basse continue op. 1 Paris, auteur, le Clerc, Boivin, gravé par Chevillard (GB-Lbl), 1719, NA 1719, 1734, erweitert (1737) (D-Dl, F-Pn); Livre 2 (= op. 2), l’auteur, Boivin, Le Clerc gravée par De Gland. 1721 (GB-Lbl), NA 1721 (2. Auflage) 1737 (F-Pc); Livre 3 (= op. 3), 1723 (GB-Lbl), weitere Auflage 1723, erweitert (1737) (F-Pn); Livre 4 (= op. 4), 1731 (GB-Lbl)⁸¹⁸

Aubert, Louis (1720 Paris – 1783): [6] Sonates à violon seul avec la basse continue op. 1, 1750 (F-Pn)

Augusti, ? (?): Sonate Violine, Basso continuo (DDR-Ju, Ms.Conc.Acad.1)

Autori diversi: [12] Sonate per camera a Violino e Violoncello di vari autori Bologna ca. 1700 (I-Bc, DD.32 (MdM), MF 3461 Faks. FS.3.9. SBN)

Autori diversi: [8] Sonate à Violino e Violoncello di vari autori o. O. u. J. (I-Bc, DD.30. MF 1268 Faks. FS.3.10)

Babell, William (ca. 1690–1725): 24 Solos for a Violin or Hautboy with a Bass 1725: 12 Sonaten 1. Teil (B,c,f,g,Es,F,B,Es,B,Esg,c), 12 Sonaten 2. Teil (g,Es,g,B,G,c,F,Es,c,B,c,B) (GB-Lbl)

Baptiste, Ludwig Albert Friedrich (1700 Oettingen – 1764 Kassel): 6 Sonate da camera op. 1 für Violine und Violoncello/Basso continuo, vor 1730; 6 Sonate da camera, op. 2 für Flöte/Violine und Cembalo/Violoncello, Augsburg 1736 (D-As); Manuskript einer Sammlung (D-Rou, Mus Saec XVIII 6 hoch 4a/b)

Barbella, Emanuele < (1718–1777): Six Solos (A,F,D,g,B,G) for a Violin and Bass or two Violins for Gentleman Performers London ca. 1765 (D-KNh, E-Mn unter „Marbella”); A second sett [!] of six solos for a violin London ca. 1770 (GB-Lbl)

Barsanti, Francesco (ca. 1690 Lucca – 1772 London): [6] Sonate a flauto o violino con basso continuo op. 1, London 1724 bzw. Sonatas or Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin, Walsh & Hare 1727; [6] Solos or Sonatas (D,h,G,e,C,a) for a german flute, a hoboy, or violin, with a thorough bass for the harpsichord or bass violin, opera terza, London, Walsh & Hare 1727 (GB-Lbl, US-Wc)

Bassani, Giovanni Battista < (1657 Padua – 1716 Bergamo): Balletti, correnti, gighe, e sarabande per Violino, Violino ad libitum, Violone overo spinetta op. 1, Bologna G. Monti 1677 (GB-Lbl); Suonate da camera cioè balletti [...] Venezia 1686 (US-NYp)

Becker, Dietrich < (1623 Hamburg – 1679 ebd.): Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten für 1–2 Violinen und Basso continuo, 1674

Benda, Franz < (1709–1786): Sonaten A,F,G, E,c,B⁸¹⁹; Six sonates à violon seul avec b.c. Œuvre 1er (GB-Lbl); 33 Sonaten (Ms.) (A-Wgm); 11 Sonaten (Ms.) (A-Wgm); 6 Sonaten nach alten Abschriften (A-Wn)

Benevento di San Rafaele/Raffaello (Conte) (?): Sei Sonate a violino solo con basso, opera seconda, Paris Bureau d’abonnement musical, Cousineau, Vve Daullé (F-Pn, US-Wc); Sei sonate (F,g,a,Es,A,B) a violino o cembalo solo Paris de la Chevardière. Gravées par Mme Leclair ca. 1766 (F-Pn, GB-Lbl)

Berardi, Angelo (ca. 1636 Sant’Agata Feltria/Pesaro – 1694 Rom): Sinfonie a violino solo [...] libro primo, Opera settima Bologna 1670 (I-Bc)⁸²⁰

⁸¹⁸ Die Hefte 1 bis 4 umfassen jeweils zehn Sonaten, Heft 5 sechs Sonaten.

⁸¹⁹ Insgesamt hat Benda 50 Violinsonaten vorgelegt.

⁸²⁰ Es handelt sich hierbei um sechs mehrsätzliche Canzonen.

Bernardi, Bartolomeo (? Bologna – 1732 Kopenhagen): 6 Sonaten für Violino solo und Basso continuo, op. 3, Amsterdam 1706 (D-WD); Sonate in: Sonate per camera a violino e violoncello di vari autori, Bologna ca. 1695 (Kassel, DMgA, MF)

Bertali/Bertalli/Berthali, Antonio < (1605 Verona – 1669 Wien): Capriccio (A-Wm, Kodex XIV/726)

Berteau, Martin (1708 Valenciennes – 1771 Angers): [VI] Sonate da camera a violino solo col basso continuo [...] Opera seconda. Gravé par le Sr. Hue, Paris 1767, Bailleux, aux adresses ordinaires (F-Pn)

Besozzi, Alessandro (1702 Parma – 1775/93 Turin): Solos Op. 1 (GB-Lbl); Six Solos with a thorough bass for the harpsichord or violoncello op. 2 London, Walsh 1750 (GB-Lbl); Six Solos (D,G,D,G,D,C) for the german flute, hautboy or violin with a thorough bass for the harpsicord o. op., London 1754 (GB-Lbl)⁸²¹

Besseggi, Angelo Michele < (vor 1684 – ca. 1744): Sonate da camera a violino solo col violono o cembalo [...] Opera prima, Amsterdam, E. Roger et M. C. Le Cène, ca. 1725 (GB-Lbl, S-L, 669/669b, 163a/b, 166)

Besson, Michel-Gabriel < (?): [10] Sonates à violon seul et la basse continue. Livre premier [...] Gravé par F. du Plessy, Paris, l'auteur, Vve Foucault, 1720 (F-Pn)

Bigaglia, Diogenio (Padre Benedettino) (ca. 1667 Murano/Venedig – ca. 1745 S. Giorgio Maggiore): XII Sonate a violino solo o sia flauto e violoncello o basso continuo op. 1, Amsterdam 1722 (GB-Lbl, D-B); Six Sonatas from op. 1 for Treble Recorder and Basso continuo, hrsg. von T. Wind, London/New York 1987 (D-Dkma, MF 78//1)

Birckenstock, Johann Adam (1687 Alsfeld/Oberhessen – 1733 Eisenach): 12 Sonate à violino solo e violoncello o basso continuo op. 1, 2 Bände, Amsterdam 1722, Roger et M.-Ch. Le Cène, 1723 (D-Ngm), Nachdruck: 12 Solos for a Violin, London um 1730 (D-Dl, D-Dkma, MF 10//89)

Bitti, Martino/Martinello < (1660 Florenz – 1743 Genua): [8] Sonate a due per suonarsi con flauto o vero violino e basso. London ca. 1712 (GB-Lbl); 3 Sonaten in Abschriften (D-Dl, Mus.2362R/1-3)

Böddeker, Philipp Friedrich (1607–1683): Sonate (1651) aus Sacra Partitura Voce sola cum 2 Sonat: Violin: et Fagott: Solis [...] studio e opera Philippi Friederici Böddeker

Bon, Girolamo (?): Sei facili sonate di violino con il basso. Nürnberg 1752, Balthasar Schmidts Witwe (D-LEm, III.10.19)

Boni, (Pietro Giuseppe) Gaetano (spätes 17. Jh. Bologna – nach 1741): [XII] Divertimenti Per Camera Violino e Basso Del Sign. D. Gaetano Boni op. 2 o. J. u. O.

Boni, Giovanni (?): [6] Solos for a German Flute/a Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin 1720–1730, Walsh & Hare, London (GB-Lbl)

Bononcini, Giovanni Maria (1642 Modena – 1678 Modena): Arie, correnti, sarabande, gighe e allemande a violino e violone, over spinetta, con alcune intavolate per diverse accordature op. 4, Bologna 1671 (I-Bc, GB-Lbl), Nachdruck ebd. 1674, hrsg. v. M. Abbado, Mailand 1968; Ariette, correnti, gighe, allemande e sarabande: le quali possono suonarsi à violino solo; à due, violino e violone, viola e violone op. 7, Bologna 1673, Nachdruck ebd. 1677, Venedig 1677, London 1711 als A Second Set of Bononcini's Aires für 2 Föten und Basso continuo

Bononcini, Giovanni Battista (1670 Modena – 1747 Wien): [8] Divertimenti da Camera per Violino/Flauto e Basso continuo London 1722 (GB-Lbl, e.201.b.(2.))

Bonporti, Francesco Antonio (1672 Trient – 1749 Padua): 10 Suonate da camera à violino, violone o cembalo op. 7, Venedig 1707 (D-WD), Amsterdam ca. 1708 (D-Rou), London 1708 (B-Bc, GB-Ck); [30] Balletti a violino solo e violoncello o basso continuo op. 9 Amsterdam, E. Roger 1716 (F-Pn, nur Violinstimme); 10 Invenzioni à violino solo con l'accompagnamento d'un violoncello, e cembalo, o liuto op. 10, Bologna 1712 (A-Sca, I-Fn, jeweils unvollständig), Venedig/Trient 1713 (CH-A, I-Bc, GB-Lbl, I-Fn), o. O. u. J. (D-WD); 10 Concertini e serenate con arie variate, siciliano, recitativi e chiuse a violino e violoncello o cembalo op. 12, Augsburg ca. 1745 (B-Gc, D-As, I-Bc), Paris o. J. (F-Pn, B-Bc); Sonata in fa mag. per violino e basso continuo (B-Bc.); IX Sonate a violino solo e basso del Sign. Bonporti, Paris Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery, Mlle le Caix 1751 (F-Pn, S-L, 163a/b, 669)

Bouvard, François / Comte de Saint-Jean de Latran (1670 Lyon – 1757 Paris): Premier Livre de sonates à violon seul et la basse continue, Paris 1723, chez l'auteur, gravée par Louise Roussel (F-Pn)

Brade, William (1560 England – 1630 Hamburg): 5 Variationen mit gleichbleibendem Bass und schwierigem Passagenwerk über ein schlichtes Liedthema („Coral“) für Violino Solo con Basso (S-Uu)

Branche, Charles-Antoine (1722 – nach 1778): Premier Livre de 12 Sonates pour violon et basse continue (d,F,Es,g,c,A,D,E,D,A,F,h), Paris l'auteur, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery, gravées par Mlle Bertin 1749 (F-Pn)

Briegel, Wolfgang Carl (1626 Königsberg – 1712 Darmstadt): Violinsonate (D-W, Cod.Guelf.34.7 Mss Aug.20)

⁸²¹ Weitere Soli (ab ca. 1770) wurden nicht mehr miteinbezogen.

Brivio, Giuseppe Ferdinando (Ende 17. Jh. Mailand – ca. 1758 ebd.): Sonate F-Dur für Violine und Basso continuo (A-Wn); Sonate in: Six Solos, London 1730; Sonate in: The delightful pocket, Bd. 1, London 1745; 2 Sonaten in: A Choice Collections, Bd. 1, London 1730; 2 Sonaten in: Musica curiosa, London 1745; XII Sonates [...] livre premier, Paris 1737, davon Sonate A-Dur in L'École du violon au XVIIe et au XVIIIe siècle, hrsg. V. E. Wagner, Paris 1913

Brossard, Sébastien de (1655 Dompierre – 1730 Meaux): Collection de sonates de differents auteurs tome I/No. III: 2 Violinsonaten und einzelne Tänze (F-Pn)

Buini, Giuseppe Maria (1687 Bologna – 1739 Alessandria): [10] Suonate per camera da cembalo, o violino e violoncello [...] opera prima. Bologna 1720 (I-Bc)

Caldara, Antonio (1670 Venedig – 1736 Wien): [6] Sonate da camera [...] à violino e violonzello [!] (1700–1710) (A-Wn)

Canavas(so), Joseph (Giuseppe) (le cadet) (1714 Turin – 1776 Paris): Sei sonate (Es,D,F,A,G,E) a violino solo e basso o sia cimbalo op. 1, Paris, Boivin, Le Clerc, Monnet gravé par M. Vendome 1739 (F-Pn, GB-Lbl); 6 Sonates à violon seul et violoncelle op. 2, Paris l'auteur, Mme La Princesse de Carignan, adresses ordinaires 1763 (F-Pn); 2 Sonates [d-Moll, g-Moll] a violino solo, alto viola o cimbalo (1767) (beide US-AA, US-Wc)

Candido, Lodovico (?): [10] Sonate da camera a violino solo con violoncello, arcileuto, o cembalo [...] opera prima. Venedig, Antonio Bortoli, 1708 (I-Bc, D-WD, D-Dkma, MF 42//128)

Capelli, Angelo (?): [X] Suonate a violino solo col suo basso continuo. Venedig, Antonio Bortoli, 1715 (I-Pu)

Capponi, Raniero (?): [12] Sonate da camera per vari strumenti. Florenz 1744 (A-Wgm, GB-Lbm, I-Fc)

Carbonelli, Giovanni Stefano < (Rom – 1772 London): 12 Sonate da camera a violino e violone o cembalo, London 1729 (F-Pn, GB-Lbl)

Castrucci, Giuseppe (?): Sonate da Camera a Violino e Basso o. O. u. J. (A-Wgm)

Castrucci, Pietro Romano < (1679 Rom – 1752 Dublin): 12 Sonate a violino e violone o cembalo Op. 1, Amsterdam, Jeanne Roger und M.-Ch. Le Cène 1718, London 1725 (F-Pn, GB-Lbl, A-Wgm); The complete Tutor to the Violin, 1727 (enthält „Nolens Volens“ von 1695 und „The art of playing on the violin“)

Castrucci, Prospero < (1690–1760 Rom): 6 Sonate a violino solo e basso. London 1739, 2. Auflage 1745 (GB-Lbl); 6 Solos, London 1739; Sonate D (A-Wgm)

Cattaneo, Francesco Maria < (1697–1764): 4 Sonaten (D-Dl, Mus. 2468/R/1-4)

Cazzati, Maurizio (1620–1677 Mantua): Il secondo Libro delle Sonate a una, doi, tre e quattro [...] opera 8 Venedig 1648 (I-Bc Y.1/1-5, MF 0055/3452); Correnti e balletti per sonare nella spinetta, leuto, o tiorba ovvero violino, e violone, col secondo violino a beneplacito op. 30. Bologna, Antonio Pisarri 1662 (Stimmen), 1663 (Partitur) (I-Bc, GB-Lbl); Varii e diversi capricci per camera e per chiesa: da sonare con diversi istromenti a uno, due e tre opera 50. Bologna 1669 (I-Bc, Y.46, GB-Lbl)

Chaboud, Pietro/Pierre (?): [12] Solos for a german flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin [...] being all choice pieces by the greatest authors and fitted to german flute parte primo e secondo. London, J. Walsh und J. Hare ca. 1725 (GB-Lbl, I-BGi)

Chabran, Carlo Francesco (Chiabran, Ciabrano, Chiabrano, Ciatrano) (1719 – ?): Six sonates (D,A,F,B,G,Es) à violon seul et basse continue 1er œuvre. Paris, l'auteur, Mme Boivin, Le Clerc, gravée par Mlle Vendome (F-Pc, Kassel, DMgA, Mikrofiche)

Chamborn, Joachim-Michaut < (?): [10] Sonates (F,D,C,E,a,A,g,D,G,b) à violon seul et basse [...] Livre premier: Il y a plusieurs sonates dans cet œuvre qui peuvent se jouer sur la flûte traversière et sur le pardessus de viole et la dixième est à violoncelle obligez. Paris, Boivin, Lyon, l'auteur, Pomier 1722 (F-Pn, GB-Lbl)

Chédeville, Nicolas (1705–1782): Six sonates pour la flûte traversière, haubois ou violon avec la basse VIIe œuvre. Paris l'auteur 1739 (US-CAe, Mus 637.350.389)

Chinzer, Giovanni (1698 Florenz – ca.1750): Sei sonate a solo per il flauto traversiero o violino con il basso continuo per il cembalo G,D,A,D,A,G op. 5, o. J., Paris Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery; Lyon, de Bretonne, gravée par Mlle Vendome ca. 1750 (F-Pn)

Ciampi, Vincenzo Legrenzio (1719 Piacenza d'Adige – 1762 Venedig): Sei Sonate a violino solo e basso. Opera quinta. Gravé par le Sr. Hue Paris Le Clerc 1761 (GB-Lbl, F-Pn)

Collasse, Pascal < (1649–1709): Dances, Violine und Bass (S-B)⁸²²

Colombi, Giuseppe (1635 Modena – 1694 ebd.): Libro 1: Sonate e Toccate, 54 Tänze für Violine und Basso continuo; Libro 2: Sonate, 116 Tänze für Violine und Basso continuo, davon 37 Suiten mit zwei oder mehreren Sätzen; Libro 3: 105 Tänze für dass., davon 31 Suiten; Libro 4: 92 Tänze für dass., davon 30 Suiten; Libro 5: 97 Tänze, davon 29 Suiten; Libro 6: 99 Tänze, davon 26 Suiten; Libro 13: Brandi diversi, 104 Tänze für Violine und Violone (ohne Basso continuo), davon 26 viersätzliche Suiten/Sonaten; Libro 14: Varie partite

⁸²² Darin sind auch vier Chaconnen und zwei Passacaglien als Exzerpte aus Opern J.-B. Lullys, aber nur eine Sarabande von P. Collasse enthalten.

di Barabani, Ruggieri e Scordature, 36 Werke für Violine solo/Violine und Basso continuo, hauptsächlich Variationen; Libro 15: 39 Tänze für Violine solo (ohne Basso continuo); Libro 16: Toccata für dass.; Libro 18: Sinfonie da camera, 23 Tänze für Violine solo (ohne Basso continuo), davon 7 Suiten; Libro 19: Balletti da camera, 33 Tänze für dass., davon 12 Suiten; Libro 20: Varie Sonate, 16 Tänze für dass., davon 6 Suiten; 3 Sonate a violino solo con basso, in: Sonate Autori diversi (I-MOe, Mus.F.1386)

Corelli, Arcangelo (1653 Fusignano – 1713 Rom): [12] Sonate a Violino e Violone o Cembalo. op. 5, Rom 1700

Corrette, Michel (1709 Rouen – 1795 Paris): [6] Sonates pour la flûte ou violon avec la basse continue composée pour le violon de chelle ou basson op. 13, 1734; Sonatilles (A,h,Es,a,e,G) solo pour la flûte traversière ou violon avec la basse op. 19 Paris l'auteur, Boivin, Le Clerc 1739 (F-Pn)

Cosimi, Nicola (ca. 1660–1730): Sonate da camera a violino e violone o cembalo [...] opera prima. Amsterdam, E. Roger 1702 (GB-Lbl)

Croft, William (1678 Nether Ettington – 1727 Bath/Somerset): 3 Violinsonaten in: Six Sonatas or Solos Three for a Violin and Three for the Flute [...] Compos'd by Mr. Croft & an Italian Mr., London Walsh & Hare 1700 (GB-Lbl)

Cupis de Camargo, Jean Baptiste (1711–1788): [VI] Sonates (D,A,E,Es,C,B) a violon seul avec la basse continue lier Œuvre. Paris l'auteur, Vve Boivin, Le Clerc gravé par L. Hue 1738 (F-Pn); [VII] Sonates pour le violon avec la basse continue (D, A, g, F, E, F, C) op. 2 Paris l'auteur, gravé par L. Hue ca. 1745 (F-Pn)

Dall'Oglio, Domenico (1700 Padua – 1764 Narva/Estland): XII Sonate a Violino solo e Violoncello o Cimbalo [...] opera prima, Amsterdam 1738, Nachdruck Paris 1751

Dandrieu, Jean-François (ca. 1682 Paris – 1738 ebd.): Livre de sonates à violon seul (A,c, G,g,e,D) Amsterdam op. 2, E. Roger 1710, Paris Foucault

Dauvergne/d'Auvergne, Antoine (1713 Moulins – 1797 Lyon): 12 sonates à violon seul avec la basse continue (G,B,D,A,c,C,F,Es,Es,d,Es,a) op. 2, Paris 1739 l'auteur, Vve Boivin, Le Clerc gravé par L. Hue (F-Pn)

Dehec, Nazarino (?): Sei Sonate (F,a,c,g,B,E) a violino e basso [...] opera terza, Paris, l'éditeur, Bayard, Le Clerc, Castagnery, Le Menu gravé par Melle Vendome ca. 1762 (F-Pn)

De Lair, E. D. (?): Sonates [I–VII] Violino [!] seul de Mr. De Lair; Ms. (Kassel, DMgA, MF)

Dellin, ? (?): [6] Sonates à violon seul et basse-continue [...] 1^{er} œuvre [...] on peut les jouer également avec la flûte. Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery ca. 1750 (F-Pn)

Dénis, Martin < (?): [12] Sonates à violon seul avec la basse [...] Livre 1^{er}. Paris, l'auteur, Boivin 1723 (D-WD, F-Pn, D-Dkma, MF 42//129); [12] Sonates à violon seul avec la basse [...] Œuvre II, Paris l'auteur, Boivin, 1727 (F-Pn)

Dubourg, Matthew < (1703 London – 1767 ebd.): Violinwerke, in: Simpson, John: The Delightful Pocket Companion for the German Flute, London um 1745

Dumont, Henry (1610–1684): [6] Sonates pour le Violon et la Basse Continue (D-Rou, Mus.Saec XVII: 12)

Dupuits Des Bricettes, Jean-Baptiste (Mitte 18. Jh.): Sei sonate per il flauto traverso solo o violino e basso continuo [...] Libro primo. Opera 14a. Gravé par Mme Pradat. Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery, ca. 1750 (F-Pn)

Duval, François (1673 Paris – 1728 Versailles): Premier Livre de sonates et autres pièces pour le violon et la basse Paris Selbstverlag, Foucault, Roussel 1704 (F-Pn); Troisième Livre de sonates pour le violon et la basse, ebd. 1707 (F-Pn); Quatrième Livre de sonates pour le violon et la basse, ebd. 1708 (F-Pn); Cinquième Livre de sonates à violon seul et la basse, Foucault, Versailles, Selbstverlag 1715 (F-Pn) (Kassel, DMgA, MF); Amusements pour la chambre, 6 Sonates für Violine und Bass. Livre VIe, Selbstverlag, 1718 (F-Pn)

Eccles, Henry (1670 London – 1742 Paris): Premier livre de [12] sonates à violon seul et la basse [...] gravé par Roussel. Paris, Foucault, Grégoire, l'auteur, 1720 (F-Pn),⁸²³ Second livre de sonates à violon seul et la basse, avec deux sonates pour la flûte traversière. Gravées par Louise Roussel. Paris, Boivin, l'auteur, 1723 (F-Pn)

Eccles, John (1668–1735 Kingston): Theater Musick by Mr. John Eccles. Being a Collection of newest Ayers for the Violin with French Dances performed at both Theaters, as also thenen Dances at ye late Ball at Kensington on ye Kings Birthday and those in the new Opera of Rinaldo & Armida, with a Through Bass to each Dance, Compos'd by Mr. John Eccles, graven price one Shilling Six pence. London, sould by J. Walsh, Musicall Instrument maker in Ordinary to his Majesty at the Golden Harps; 3 Bücher (GB-DRc, D-Dkma, MF 21//96, 3. Buch); Violinsolo in Division Violin 2. Teil 1693; Variations for Violin solo on a Ground (GB-Lbl)

Eitner, Robert (Hrsg.): Tänze des 15.–17. Jahrhunderts. Aus den Quellen gezogen und veröffentlicht von Robert Eitner. Monatshefte für Musikgeschichte 1875 (I-Bc, NN.336)

Erdmann, A. (?): Partitas Violine und Laute (D-Rou, Mus.Saec.XVIII 13 hoch 25)

⁸²³ Darin befinden sich auch Sätze aus G. Valentini, op. 8 und F. A. Bonporti, op. 10.

Exaudet, André-Joseph (ca. 1710 Rouen – 1762 Paris): Six sonates pour le violon et la basse op. 1 Paris 1744, Boivin, Le Clerc (B-Bc, Kassel, DMgA, MF); [6] Sonates à violon seul et Basse continue op. 3 (F-Pn)

Eysel, Johann Philipp (1698 Erfurt – nach 1756): VI Divertimenti a flauto traverso o violino solo col fondamento o clavicembalo solo [...] Nürnberg, C. Weigel, ca. 1738 (F-Pn); VI Allettamenti a violino solo col cembalo. Nürnberg Balthasar Schmidt ca. 1740 (GB-Lbl)

Fabbroni, Giuseppe (17. Jh.): [12] Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo. op. 1 Rom, Angelo Antonio della Cerra, 1724 (D-Dl, Mus.2126-R-1)

Fedeli, Giuseppe (detto Saggione Veneto) < (1680–1733): [12] Sonate a violino e basso [...] opera prima. Paris Foucault gravé par H. de Baussen 1715 (F-Pn)

Ferrari, Domenico (1722 Piacenza – 1780 Paris): 6 Sonaten für Violine und Bass op. 1 Paris aux adresses ordinaires. Gravées par Melle Vendome 1750; 6 Sonaten für Violine und Cembalo/Violoncello, op. 2 Amsterdam o. J.; 6 Sonaten, op. 3 Paris. Bayard, Chevardière. Gravée par Mlle Bertin o. J.⁸²⁴

Ferronati, Lodovico (?): [10] Sonate (C,d,G,a,F,B,D,g,a,c) a violino solo per camera con il suo basso continuo per il cembalo [...] opera prima. Venedig, Antonio Bortoli, 1710 (A-Wn, I-Bc, Violoncello unvollständig)

Fesch, Willem (William/Guillaume) de (1687 Alkmaar – 1761 London): XII sonate [...] 6 a violino, violone e cembalo op. 4, Bd. 1, Amsterdam 1725 (Kassel, DMgA, MF); XII Sonate in due libri, il primo: 6 a violino, violone e cembalo, ed il secondo: 6 a due violoncelle [...] opera quarta, libro primo/secondo, Amsterdam, l'auteur, gravé par J. M. Lacave 1725 (F-Pn, GB-Lbm); VI sonate a violino o flauto traversiero col basso per l'organo op. 6 Brs. 1731, Joseph Vicidomini (WdF8); XII sonates, six for a violin with a thorough bass op. 8 Bd. 1, London 1733, Benjamin Cooke (WdF10)

Festing, Michael Christian (1705 London – 1752 ebd.): 12 Solos for a Violin and a Thorough Bass E,c,A,Es,D,a,B,d,G,D,f,Es) für Violine und Basso continuo op. 1, London W. Smith 1730/47 (B-Bc, GB-Lbl); 8 Solos (A,c,E,D,b,B,F,e) für Violine und Basso continuo op. 4 1736 (GB-Lbl); Six Solos (h,C,A,E,A,g) for violin and a thorough bass op. 7 London W. Smith 1747 (B-Bc, GB-Lbl) (Kassel, DMgA, MF); Six Solos op. 8 London J. Johnson ca. 1750 (GB-Lbl)

Finger, Gottfried (Godfrey) (ca. 1660 Olmütz – 1730 Mannheim): Six Sonata's or Solo's. (B,F,E,G,d,F) Three for a violin and three for a flute with a thorough bass for the harpsichord London, author, J. Walsh 1690 (GB-Lbl, GB-Ckc, GB-Mp)⁸²⁵

Fischer, Johann Caspar Ferdinand (1646 Augsburg – 1716 Schwendt): Musicalisch Divertissement – Suites 1 und 2 für Flöte/Oboe/Violine und Basso Continuo/Cembalo sowie Gambe/Violoncello ad lib. Hrsg.: Walter Bergmann. Schotts Söhne Mainz 1955 (GB-Lbl); Vier Suiten für Blockflöte (Violine, Flöte, Oboe, Viola) mit Basso continuo, Hrsg.: Waldemar Woehl. Hortus Musicus 59. Bärenreiter 1950 (D-B); Das Eins-Drey und Drey Eins oder Der habile Violiste gewiesen von Johann Fischern M. C. um 1686 (S-Uu, Ms. Caps 15/12)⁸²⁶

Förster, (Johann) Christoph (Friedrich) (1693 Bibra/Thüringen – 1745 Rudolstadt): Solo Sonata B-Dur für Violine/Flöte und Basso continuo ca. 1730 (Abschrift) (D-HRD, FÜ 3661)

Fontana, Giovanni Battista (ca. 1571 Brescia – 1630 Padua): Sonate à 1, 2, 3 per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino o simile altro Istromento Venezia 1641, Bartolomeo Magni⁸²⁷

Foulis, David (?): Six solos (Es,F,E,C,A,B) for the violin, with a bass for a violoncello or harpsichord ca. 1760 (GB-Lbl)

Francœur, François (le cadet) (1698 Paris – 1787 ebd.): [10] Sonates à violon seul et la basse continue, livre 1^{er} Paris 1720 auteur, Foucault. Gravées par Chevillard (F-Pn, GB-Lbl); [12] Sonates à violon seul avec la basse continue Ilme livre, ca. 1725 (la douzième de ces sonates est obligée pour le violoncelle ou la viole. Paris Boivin, l'auteur, Le Clerc. Gravées par Mme Leclair (F-Pn, GB-Lbl)

Francœur, Louis-Joseph (le fils l'ainé) (1692–1745 Paris): Premier Livre de sonates à violon seul et la basse, Paris 1715 Boivin, l'auteur, Foucault gravée par L. Hue (D-Dl, F-Pn)

⁸²⁴ Weitere Solowerke D. Ferraris entstanden in den 1760er-Jahren.

⁸²⁵ Es handelt sich dabei um Flötenstücke von G. Finger, die anderen Stücke sind von W. Croft, inkl. einer Chaconne für zwei Bassgamben.

⁸²⁶ Es handelt sich um eine Suite mit sieben Sätzen, vor allem Tänzchen, nach dem dritten Menuett und zugleich letzten Satz ist in der Bassstimme eine Chaconne angekündigt, die jedoch nicht notiert wurde. Die genannten Instrumente Violine I/II und Viola werden lediglich durch unterschiedliche Skordatur verkörpert, das Werk ist aber nur mit einem Spieler und einer Violine auszuführen. Die einleitende „Sonatina“ ist der einzige Satz, in dem die Geige gemäß der Instrumentencharakteristik skordiert werden muss, vgl. Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 110.

⁸²⁷ Der Band enthält 18 Stücke, davon sind die ersten sechs ca. 1625 entstandenen für Violine solo mit Basso continuo gedacht.

Freake, John George (?): Six Solos for a Violin or Lessons for a Harpsicord with a Thorough Bass. Opera quarta. London 1753 (GB-Lbl)

Fritz, Gaspard (1716 Genf – 1783): VI Sonate a violino o flauto traversiero solo col basso op. 2 (zwischen 1744 und 1747) (F-Pmeyer/F-Pn), Nachdruck London J. Walsh 1764 (GB-Lbl); Sei Sonate (C,D,A,e,D,G) a violino solo e basso op. 3, Paris Leclair, Mme Boivin (1756) (F-Pn, I-MOe)

Gabrielli, Domenico (1659 Bologna – 1690 ebd.): Balletti, gighe, correnti, alemande, e sarabande, a violino e violone, con il secondo violino a beneplacito [...] Opera prima. Bologna, Giacomo Monti, 1684 (I-Bc, GB-Lbl)

Gallo, Alberto (18. Jh.): [12] Sonatas Violine und Violone Op. 1 (I-BGc, N.C.73); 12 Sonate a Violino e Violone o Cembalo Op. 2 (Ms.) (I-Vc)

Geminiani, Francesco Saverio (Xaverio) (1687 Lucca – 1762 Dublin): 12 Sonate à Violino, Violone e Cembalo (A,d,e,D,B,g,c,b,F,E,a,d) Op. 1, London 1716; 12 sonates à violino e basso (D,e,C,d,a,D,A,d,c,A,h,A) Op. 4, 1739; [11] Sonaten (D-B, Am.3.408); 6 Sonaten für Violine und Bass (Ms.) (D-Dl, D-Dkma, MF G 1512 201.076); [12] Sinfonie a Solo Violino e Basso del Sig.r Francesco Geminiani (Ms.) (I-Nc)⁸²⁸

Gentili, Giorgio < (1668 Venedig – nach 1730): [12] Capricci da camera à violino e violoncello o cimbalo op. 3, Venedig 1707 Giuseppe Sala (D-WD, D-Dkma, MF 43//84)

Giannotti, Pietro (? Lucca – 1765 Paris): [12] Sonate a violino solo col basso Opera prima, Paris, gravé par Mlle Louise Roussel, Paris, Boivin, Le Clerc ca. 1728 (F-Pn, GB-Lbl); [12] Sonate a violino solo col basso, gravé par Mme Leclair, Opera Seconda, Paris l'auteur, Vve Boivin, le Clerc, L'oratoire au Louis d'or Couronne ca. 1733 (F-Pn, GB-Lbl); [6] Sonate a violino o flauto solo col basso, gravées par Mme Leclair Opera V Paris l'auteur, Vve Boivin, Leclerc ca. 1740 (B-Bc, F-Pn)

Giardini, Felice de (auch **Degiardino**) (1716 Turin – 1796 Moskau): Sei Sonate à Violino & Basso dall Sgr. F. Degiardino, opera prima, London 1751 (G,F,e,A,E,g) Paris, Bayard, le Clerc, Mlle Castagnery, Le Menu; 6 Sonaten für Violine und Basso continuo, op. 4, Paris ca. 1755 (D,g,Es,G,C,B) Bayard Vernadé, Mlle Castagnery, le Menu (F-Pn, GB-Lbl, I-MOe); Troisième Livre de sonates à violon seul et basse [...] œuvre V. Paris, aux adresses ordinaires, 1758 (F-Pn, GB-Lbl, I-Bc); 6 Sonaten (S-L); 2 Sonaten (S-L); 12 Sonaten o. Op. u. J., Welcker (GB-Lbl)

Gibbs, Joseph (1698 Colchester – 1788 Ipswich): Eight solos for a violin, with a thorough bass for the harpsichord or bass violin. London, Peter Thompson for the author 1746 (GB-Lbl)

Giraud, François-Joseph (? – ca. 1790 Paris): [6] Sonates pour un violon et violoncelle seul Œuvre II. Ces sonates s'exécutent également à deux violons seuls et en trio avec une basse ad libitum. Paris, Le Clerc rue du Roule, Le Clerc, rue St. Honoré, Mme Boivin, (ca. 1752) (violon incomplet)

Graf(f), Johann (ca. 1688 Nürnberg – 1750 Rudolstadt): 6 Sonate a Violino solo e Continuo op. 1, Bamberg 1718 (Ms.) (D-RUh, Rh-G307); 6 Sonate (D,c,A,E,B,G) a Violino solo mit Basso continuo, op. 2, Rudolstadt Autor 1732, H. Löwen (D-Mbs, D-Dkma, MF 42//133); VI Sonate a violino solo, Mit Accompanirung Des Basses, Nebst einer aufrichtigen Erläuterung derer darinnen befindlichen Applicaturen, Drittes Opus. Rudolstadt Autor 1737 (D-RUh, D-Dkma, MF 104//116) Rudolstadt 1737 als 6 Soli hrsg. von Georg Philipp Telemann; Sonate (D-Dl, Mus.2180-R-1)

Grandi, Ottavio Maria Reggio (?): Sonate per ogni sorte di stromenti à 1.2.3.4.+6 con il Basso per l'organo [...] opera seconda. Venezia Magni 1628 (I-Bc, AA 52)

Grano, John Baptist (?): [6] Solos for a german flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin. J. Walsh & J. Hare London o. J.

Graun, Johann Gottlieb < (1701/02 Wahrenbrück – 1771 Berlin): Sei Sonate per il Violino e Cembalo 1726 (B-Bc, D-Dl, Mus.2474-R-20) Neuausgabe 1957–60 von G. Müller; 118 Sonaten per il violino solo e Basso (D-Am, B.2420)

Groneman, Albertus (ca. 1711–1778): XII Sonate a violino solo e basso opera prima. Amsterdam Witvogel ca. 1738; Six sonates à violon seul et basse œuvre II. Paris, de la Chevardière 175? (NL-DHk)

Guerini, Francesco (2. Hälfte 18. Jh. Neapel): 6 Sonate a violino con viola di gamba o cembalo op. 1, Amsterdam Witvogel, London B. Fortier um 1740. Gravées par de Gland [...] Paris, Le Clerc le cadet, Mme Boivin (F-Pn, GB-Lbl); [6] Sonate a violino solo col basso op. 2, Paris um 1750. Gravé par le Sr. Hue. Paris, Le Clerc rue St. Honoré, Le Clerc, rue du Roule, Bayard, ca. 1755 (F-Pn); Six Solos for the Violin with a Bass for the Violoncello and Thorough Bass for the Harpsichord o. Op. Edinburgh Neill Stewart um 1760 (GB-Lbl)

Guerrieri, Agostino (17. Jh.): Sonate à 1.2.3.4 per Chiesa, & anco Aggiunta per Camera di Agostino Guerrieri Op. 1 Venedig, Francisco Magni 1673 (GB-Ob, Kassel, DMgA, MF)

⁸²⁸ Zumindest teilweise befinden sich in diesem Band Sonaten aus F. S. Geminianis op. 1.

Guido, Giovanni-Antonio (*gen. Antonio*) < (1675 Genua – 1728): [6] Sonates à violon seul avec accompagnement de basse et clavecin. Livre 1, Paris 1726 l’auteur, Boivin. Gravées par du Plessy (F-Pn)

Guignon, Jean-Pierre, eigentlich **Ghignone, Giovanni Pietro/Gian Pietro** (1702 Turin – 1774 Versailles): XII Sonate à violino solo e basso op. 1, Paris ca. 1737, Leclerc (A-Wn); Six sonates à violon seul e basse op. 6, Paris, Boivin, Le Clerc. Gravées par Melle Bertin 1742–1744 (F-Pn); Pièces de differens [!] Auteurs a deux violons amplifiées et doublées par J. P. Guignon. Paris, Le Clerc; Lyon de Brotonne, gravées par Mlle Bertin; Nouvelles variations de divers airs et Les Folies d’Espagne amplifiées op. 9 (A-Wn)

Guillemain, Louis-Gabriel (1705 – 1770 Paris/Versailles): Premier Livre de [12] sonates à violon seul avec la basse continue [...] il y a quelqu’unes de ces sonates qui peuvent se jouer sur la flûte traversière Dijon, Desventes, und Paris Vve Boivin, Le Clerc. Gravées par Nicolas Baillieul 1734, (F-Pn, GB-Lbl); Troisième Livre de [6] sonates à violon seul avec la basse continue [...] XIième œuvre, Paris (1742), Le Clerc, Mme Boivin. Gravée par Mlle Michelon (F-Pmeyer/F-Pn)

Gunn, Barnabas (ca. 1680 Birmingham – 1753 ebd.): Six Solos (B,A,e,h,c,D) for the Violin and Violoncello, with a Thorough Bass for the Harpsichord Birmingham M. Broome 1745, London Johnson (GB-Lbl); Douze caprices pour violon seul Op. XVIII. Paris Le Clerc 1762

Hanot, François (1697 Dünkirchen – ? Tournai): Sei sonate a flauto traverso o violino solo e basso continuo op. 1, Lille auteur, Rotterdam A. Magito um 1740 (B-Bc); Six Sonates pour un violon ou flutte [!] traversière avec la basse continue [...] livre second, Paris Le Clerc, Mme Boivin, Lille Hanot le cadet, Tournai l’auteur 1745 (F-Pn)

Hardt, Johann Daniel (1696–1755): Sonatas Melodic instrument, Bass (D-Rou, Mus.Saec.XVIII:33 hoch 21); Sonatas Melodic instrument, Bass (D-Rou, Mus.Saec.XVIII:33 hoch 20); Sonaten Violine, Bass (D-Rou, Mus.Saec.XVIII:65 hoch 13n)

Hasse, Johann Adolf (1699 Bergdorf bei Hamburg – 1783 Venedig): Solos for a german flute or violin with a thorough bass [...] opera seconda, London 1740, Walsh, enthält Sonaten D (= Le Clerc op. 1 Nr. 1), G,A (= Le Clerc op. 1 Nr. 5), G,G (= Le Clerc op. 1 Nr. 3), h (= Le Clerc op. 1 Nr. 2); Six Solos for a german flute or violin with a thorough bass [...] opera quinta, London 1744, Walsh (Faksimile in: The Eighteenth-Century Continuo Sonata, Bd. 9, New York 1991); 6 Sonaten (G,h,a,D,D,B) für Violine und Basso continuo (A-Wn, D-B)

Hasse, Nikolaus (1617–1672): Delitiae musicae: Suite 1–11 für Violine, Viola da Gamba und Basso continuo (Trossingen, Musikhochschule)

Haym/Haim, Nicola Francesco (1678 Rom – 1729 London): VI Sonate da camera a flauto traverso, hautbois o violino solo (Nr. 1–4 von Haym, Nr. 5 von Bitti und Nr. 6 anonym), Amsterdam E. Roger 1710 (D-WD, D-Dkma, MF 42//134)

Heinichen, Johann David (1683 Krössuln bei Teuchern/Sachsen – 1729 Dresden): Sonate F-Dur für Violine und Basso continuo (D-Dl, B-Bc, D-HRD, H III,3/S263); [Sonate] D-Dur für Violine und Basso continuo (D-HRD); Sonatas Flöte/Violine, Cembalo (D-Rou, Mus.Saec. XVII: 14 hoch 14)

Hellendaal, Pieter (der Ältere) (1721–1799): [6] Sonate (B,G,g,D,A,C) für Violine und Basso continuo, op. 1, Amsterdam um 1744, Selbstverlag (NL-DHk); VI Sonate für Violine und Basso continuo, op. 2, Amsterdam Autor ca. 1750 (GB-Lam/Lbl)⁸²⁹

Hertel, Johann Christian (1697 Oettingen – 1757 Neustrelitz): 6 Sonate a violino solo col violone o cimbalo F,C,c,g,E,A, opera prima Amsterdam Le Cène 1727 (S-LB, NL-DHk)

Herrando, José (1720–1763): Seis sonatas para violín y bajo de José Herrando. (E-Mn, MP/2458/24)

Heudelline, Louis (vor 1680 – nach 1705): Sonates à deux violles, qui se peuvent jouer sur le clavecin et sur le violon [...] Livre second, Paris, C. Ballard, 1710/Second livre de pièces pour le dessus et basse de violle et pour le violon et clavessin, trios et sonates. Paris Foucault, Le Tellier, Rouen l’auteur 1705

Höckh, Carl (1707–1773 bei Wien): Sonaten (D-Dl, Mus.2976/R/1–4)

Holcombe, Henry (ca. 1690 Salisbury – ca. 1750): Six solos (c,G,E,a,d,D) for a violin and thorough bass with some pieces for the german flute and harpsichord [...] opera prima, London, W. Smith o. J. (GB-Lbl/I-BGi)

Hotteterre, Jacques Martin le Romain (ca. 1680–1761): Premier Livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse par Mr. Hotteterre le Romain. Flûte de la Chambre de Roy. Œuvre IIe. Paris Ch. Ballard 1708; Deuxième Livre Œuvre Ve Paris 1715, l’auteur, Foucault

Huguenet, ? (?): Premier Œuvre de sonates pour le violon, la Basse et le clavecin a II et a III. Paris P. Ribou, Foucault, Armand gravé par Cl. Roussel 1713 (F-Pn)

Humphries, John (ca. 1667 – ca. 1745). Six Solos (A,F,b,E,c,b) for a violin with a thorough bass for the harpsichord, London 1726 (D-Hs, Kassel, DMgA, Mikrofiche H 7920 201.083)

Jacchini, Giuseppe (Maria) (1667–1727): [8] Sonate a violino e violoncello e a violoncello solo per camera op. 1, Bologna 1700 (I-Bc, D-Dkma, MF 57//30); Concerti per camera a violino e violoncello solo col basso

⁸²⁹ Weitere Werke sind später entstanden und wurden nicht mehr berücksichtigt.

op. 3, Modena Fortuniano Rosati 1697 (I-Bc, 2 Stimmen); Sonata Nr. 4 für Violine und Violoncello, in: Sonate per Camera [...] di vari autori, ebd. ca. 1700: Sonata Nr. 6 für Violine und Violoncello, in: Sonate [...] di vari autori, ca. 1686 (I-Bc)

Jacquet de La Guerre, Elisabeth-Claude (1665–1729): Sonates pour le violon et le clavecin, Paris 1707 l’auteur, Foucault, Ribou, C. Ballard. Gravées par De Baussen (Kassel, DMgA, Mikrofiche J 242 201.084); 4 Sonates en trio et 2 sonates pour violon et basse continue um 1695 (F-Pn, GB-Lbl); Sonates pour le violon et pour le clavecin, Reprint der Ausgabe von 1707, Paris 1999 (A-Wn)

Jones, Richard (1680–1740): Six Suites or Lessons for a Violin with a Thorough Bass for Harpsichord [...] Opera III, London 1740, Selbstverlag durch J. Johnson (GB-Lbl)

Kempis, Nicolaus a (ca. 1600 – 1676 Brüssel): Symphoniae unius, duorum et trium violinorum Op. 1. Antwerpen, les héritiers de Pierre Phalèse, 1644 (D-Kl)⁸³⁰

Kennis, Guillaume-Gommaire (Willem Gommaar) (1711 Lierre/Antwerpen – 1789 Löwen): VI Sonate a violino e violoncello o cimbalo [...] opera prima, Liège ca. 1740 (B-Br, US-Wc); Six sonates à violon seul et basse continue [...] œuvre 3e. Louvain, chez l’auteur (o. J.) Gravé par M. Wyberechts ca. 1755 (B-Br)

Kodex XIV/726 (102 Sonaten für Violine und Bass) (A-Wm)

Kodex M73 (Balletti. 115 Tänze für Violine solo und Basso continuo) [um 1680] (A-Klmk)

Kodex/Codex Rost (F-Pn, Rés. Vm7 673)⁸³¹

Kollektiv-Manuskripte: 16 Sonaten und 18 Sonaten (B-Bc, 5855/10 und 5731/1)

Konink, Servaas de (1654 Dendermonde – 1701 Amsterdam): XII Sonates für Blockflöte (oder Violine oder Oboe) und Basso continuo, op. 6, Amsterdam 1698 (Ms.) (D-W, Kassel, DMgA, MF)

Kradenthaller, Hieronymus (1637–1700): Musicalische Recreation von Allemanden, Sarabanden, Gavotten und Boure [!] für Violine solo und Basso continuo Regensburg 1672 (D-Rp)

Kress, Johann Jakob (ca. 1685 – 1728): [VI] Sonate a violino e violone o cimbalo o. O. (D-DbI, Mus.2201-R-7 (Abschrift 1720–50)

L’Abbé le fils, eigentlich Joseph-Barnabé Saint-Sevin (1727–1803): Sonates (D,e,A,Es, E,F) a Violon seul Œuvre 1^{er}. Paris 1748, l’auteur, Le Clerc, Mme Boivin, Melle Castagnery, gravées par Mme Leclair (F-Pn); Six Sonates à Violon seul et Basse op. 8 Paris 1763, l’auteur, Le Clerc + aux adresses ordinaires. Gravées par Louise Leclair (F-Pn)

Lapis, Santo (1725–1765): Sonate da camera à due, violino e basso, potuto servire ancora per il traversiere, oboe, cembalo, e altri strumenti [...] opera prima. Augsburg o. J. (B-Bc)

Lasserne, Leo (?): Sonates à violon seul avec la basse continue [...] Premier œuvre [...] Paris gravé par le Sr. Hue, Bayard, Vernadé, Mlle Castagnery, Boivin ca. 1750 (F-Pn)

Laurenti, Bartolomeo Girolamo (ca. 1644 Bologna – 1726 ebd.): Sonate h-moll, in: Sonate per camera à violino e violoncello di vari autori, hrsg. V. C. Bufagnotti, Bologna 1690 oder 1700; Sonaten (CH-E, Th.968.12 hoch 2)

Leclair, Jean-Marie (l’aîné) (1697–1764): Premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse Continue. Paris Boivin, gravées par L. Hue 1723 (F-Pn); Second Livre de Sonates pour le Violon et pour la Flûte traversière avec la Basse Continue. Paris l’auteur, Boivin, le Clerc gravées par Melle Louise Roussel (F-Pn);

Leclair, Jean-Marie (le second/le cadet) (1703–1777 Lyon): 12 Solosonaten (e,G,F,A,G,B,A,D,g,C,a,E) Premier Livre des sonates à Violon seul avec la Basse Continue 1739. Gravé par L. Hue, Paris, son frère, Vve Boivin, Le Clerc, Lyon de Bretonne (F-Pn)

Leffloth, Johann Matthäus (Matthias der Jüngere) (1705 Nürnberg – 1731 ebd.): VI Sonates (C,e,G,d,F,a) à violon ou flûte traversière avec la basse chiffrée Nürnberg ca. 1729 (GB-Ckc)

Lenton, John (1657 London – 1719 ebd.). 2 Werke für Violine in: The first Book of Apollo’s Banquet, 1693; Select Lessons for the Violin as preludes, almands, sarabands, corants, minuets and jiggs, as also the newest country dances now in use. London, J. Walsh und J. Hare 1702 (GB-DRe)

Leonarda, Isabella (1620–1704): [12] Sonate à 1, 2, 3 e 4 Istrumenti d’Isabella Leonarda Madre Vicaria nel Nobilissimo Collegio di S. Orsolo di Nonara. Op. 16 Bologna, Pier-Maria Monti 1693 (I-Bc)

Leoni, Giovanni Antonio (1588 Padua – 1670 Rom): [31] Sonate di violino a voce sola [...] Libro primo Opera terza, Rom Vitale Mascardi 1652 (I-Nc)

Linike, Johann Georg (ca. 1680 – 1762 Neustrelitz): Sonata violino è oboe: solo col basso (D-SWl, US-CAe, 3774.457.111.4 (1)

Litzkau, Heinrich (2. Hälfte 17. Jh.): Solosonate d-Moll (1657)⁸³²

⁸³⁰ Der Band umfasst auch „Symphonia 7. supra Ciacona“ für zwei Violinen und Basso continuo.

⁸³¹ Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Sonaten deutscher, österreichischer und italienischer Komponisten, um insgesamt 151 Stücke aus der Zeit zwischen 1675 und 1695, größtenteils aber um Triosonaten.

⁸³² Die Sonate wird bei Aschmann: *Das deutsche polyphone Violinspiel*, S. 87 erwähnt und als verschollen angegeben, ist jedoch in RISM Serie A/II online verzeichnet (PL-WRu 61698); der dritte Satz (von fünf) ist

Locatelli, Pietro Antonio < (1695 Bergamo – 1764 Amsterdam): L'Arte del Violino. XI Concerti cioè violino solo con XXIV Capricci ad Libitum [...] 1733; XII Sonate à Violino solo e Basso da Camera op. 6, Amsterdam 1737 (D-B, F-Pn); X Sonate, 6 à Violino solo e Basso e 4 à tre op. 8, Amsterdam 1744/1752 (B-Bc)

Lonati, Carl'Ambrogio (ca. 1645 Mailand – 1710/15 ebd.): 3 Sonaten für Violine und Generalbass (A-Wn); Sonate A-Dur (Ms.) (I-MOe)

Luants, ?: [6] Solos for a german flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin. Op. 2 London Walsh o. J.

Lyndon, James (?): Six solos for a violin and thorough bass. Birmingham, Michael Broome, 1751 (GB-Lbl)

Macarani, Stefano Romano ,Marchese' (17.–18. Jh.): Trattenimienti musicali di sonate da camera a violino, violone o cembalo [...] opera prima, Rom 1709 (D-Dl, F-Pmeyer/F-Pn, I-Bc/MOe)

Mac Lean (Macklean), Charles (ca. 1712 Marnoch/Schottland – vor 1770): Twelfe solo's or sonata's for a violin and violoncello with a thorough bass for the harpsichord [...] opera prima. Edinburgh, R. Cooper, for the author, 1737 (GB-Lbl)⁸³³

Madonnis, Luigi < (ca. 1690 Venedig – ca. 1770 St. Petersburg): XII Sonates à violon seul avec la basse, Paris 1731, auteur, de Londres, Boivin, Leclair, gravé par Dumont, London o. J. (F-Pn)

Magni, Francesco (?): Violinsonaten Op. 1 Venedig 1673 (D-Dkma, MF 77//101)

Maldere, Pierre van (1729 Brüssel – 1768): 6 Solos (G,D,E,D,D,G) für Violine und Bass, op. 5, Paris 1768 (A-Wgm)

Manalt, Francisco (?): Obra harmónica en seis sonatas de cámara de violin y bajo solo. Madrid, Andrés Guinea (1757) (E-Mn, GB-Lbl)

Mancini, Francesco < (1672 Neapel – 1737 ebd.): 12 Solos for a Violin with a Thorough Bass, carefully revis'd and corrected by Mr. Geminiani, London Walsh & Hare 1724 (D-Dkma, MF 66//73-74)

Manfredini, Francesco (Nofri, Giovanni Romulo) < (1684 Pistoia – 1762 ebd.): [12] Concertini per camera für Violine und Violoncello/Theorbe op. 1 Bologna Marino Silvani 1704 (I-Bc)

Mantel, Johann/John Christian (18. Jh.): Six solos (d,A,a,F,D,C) for a violin or harpsichord with a thorough bass [...] opera 2da, London, William Smith, for the author ca. 1750 (GB-Lbl)

Marcello, Alessandro < (1684 Venedig – 1750 Padua): [12] Suonate a violino solo di Eterio Stinfalico⁸³⁴, Augsburg 1738; [12] Suonate a violino solo [und Basso continuo], Augsburg 1738 (D-Dkma, MF 69//1)

Marella, Giovanni Battista/John Baptist (?): Six sonatas for a violin and basse [...] opera prima. Dublin, Samuel Wheatley, 1753 (US-Wc, GB-Ckc, D-B); Sei soli a violino solo e basso continuo [...] opera seconda. London 1757 (D-B, I-BGi, Kassel, DMgA, Mikrofiche M 356 201.094)

Marini, Biagio (1587 Brescia – 1665 Venedig): Affetti musicali [...] opera prima, nella quale si contiene, symfonie, canzoni, sonate, balletti, arie, brandi, gagliarde & correnti, a 1.2.3., accommodate da potersi suonar con violini, corneti, et con ogni sorte de strumenti musicali. Venezia, stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni 1617 (Reprint: Firenze Studio per Editione scelte) (Trossingen, Musikhochschule); Scherzi, e canzonette a una, e due voci, [...] accommodate da cantarsi nel chitarone, chitariglia, et altri stromenti simili [...] opera quinta. Parma, Anteo Viotti 1622 (I-Bc, AA 238); Sonate, symphonie, canzoni, passemmezzi, balletti, corenti, gagliarde & retornelli a 1.2.3.4.5 & 6 voci, per ogni sorte d'istrumenti, un capriccio per sonar due violini quattro parti; un ecco per tre violini & alcune sonate capricciose per sonar due e tre parti con il violino solo, con altre curiose & moderne inventioni, opera ottava. Venezia stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni 1626 (PL-Wru); Per ogni sorte d'istromento musicale, diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera, a due, tre & a quattro, con l'alfabeto alle più proprie, per la chitarra alla spagnola [...] libro terzo. Opera XXII. Venezia, Francesco Magni 1655

Marino (Marini), Carlo Antonio/Ambrogio < (ca. 1670/71 Bergamo – 1717 ebd.): Sonata für Viola, eigentlich für Violine und Basso continuo, und weitere Stücke (1708) (A-Wn)

Marotti, Padre Ippolito di Lione in Francia (?): [12] Sonate per camera a violino, e violone, o cembalo. Bologna, Peri, 1710 (I-Bc)

Martinelli-Sammlung: (32 Sonaten und Ballette für Violine und Basso continuo) [nach 1688] (B-LVu, P 206 fasc.28)

Mascitti, Michel(e)/Miquel (ca. 1664 Villa S. Maria, Chieti/Neapel – 1760 Paris): [6] Sonate à Violino solo col Violone o Cimbalo, e [6] Sonate à due Violini, Violoncello e Basso continuo Op. 1, Paris Foucault. Gravé par H. de Baussen 1704 (F-Pn, B-Bc, D-SWl); [15] Sonate da Camera à Violino solo col Violone o Cembalo op. 2, Paris 1706, Amsterdam E. Roger; [12] Sonate da Camera à Violino solo col Violone o Cembalo op. 3, Paris 1707; [15] Sonate à Violino solo e Basso, Sonate à deux Violini e Basso op. 6, Paris 1722; [12] Sonate à

im 6/4-Takt notiert und wird als Passacaglia (mit 13 Variationen) bezeichnet, ist jedoch nicht mit Passacaglia überschrieben.

⁸³³ Die Nummern 1 bis 8 sind für Violine, die Nummern 9 bis 12 für Flöte komponiert.

⁸³⁴ So nannte sich der Komponist offenbar selbst.

Violino solo e Basso op. 8, Paris Boivin, Leclair. Gravé par L. Hue 1731 (F-Pn, GB-Lbl); [12] Sonate à Violino solo e Basso op. 9, Paris 1738. Gravé par L. Hue, Vve Boivin, Le Clerc (F-Pn, GB-Lbl)

Matteis, Nicola Napolitano (Vater) (2. Hälfte 17. Jh. Neapel, gest. in Colkirk/Norfolk): Altre Arie, Preludy, Alemande, Sarabande etc. più difficile e studiose per il violino. Libro secondo (F-Pn, GB-Lbl); Ayres for the violin: Preludes, Fuges, Allemandes [...] für dass., London 1685; A Collection of New Songs [...] with a Thorough Bass [...] to which is [!] Added Some New Airs for the Violin and Bass for 1 Stimme/Violine und Basso continuo, 2 Bde, London 1696 und 1699 (GB-Lbl Part 1–4 Arie diverse London 1676); Quatre suites de pièces pour le violon et basse o. J. u. O. (Ms.) (F-Pn), anonym unter Receuil de pièces de Violon et B.c. en 4 Suites

Matteis, Nicola (Sohn) (späte 1670er-Jahre – 1737 Wien): Fantasia für Violine solo ohne Basso continuo (D-Dl, Mus.2045.R-1)

Mattheson, Johann (1681 Hamburg – 1764 ebd.): Der brauchbare Virtuoso. XII Sonate da Camera per flauto traversiere o violino e basso. Hamburg 1720

Mayr, Rupert Ignaz < (1646/47 Schärding – 1712 Freising): Sonate für Violine solo (A-Wm, Kodex XIV/726)

Melande, Giorgio: [6] Solos for a violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin Op. 1 und 2. Walsh & Hare London o. J.

Menoni, Giovanni Paolo (?): Sonaten Violine, Orgel (Ch-E, Th.968,12 hoch 3) (Ms.4836); 10 Sonaten Violine, Orgel (Ch-E, Th.968,12 hoch 4) (Ms.4837); Suites (CH-E, Th.968, 12 hoch 5) (Ms.4838); Sonatas Violine, Orgel (CH-E, Th. 968, 12 hoch 6) (Ms.4839)

Miroglio, Jean-Baptiste (le cadet/le jeune) < (ca. 1725 – 1785 Paris): Six sonates à violon seul et Basse op. 1, Paris. Gravées par Mlle Vendome, Mme Boivin, Le Clerc, Melle Castagnery ca. 1741 (F-Pn); Six sonates für dass., op. 2, Paris Gravé par Mme Boivin, Le Clerc, Melle Castagnery, Lyon, de Bretonne 1750 (F-Pn)

Miroglio, Pietro < (ca. 1715–1762/64): [6] Sonates à Violon et Basse op. 1, Paris 1741, Selbstverlag, gravées par Melle Vendome (F-Pn, US-Wc)

Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de (1711 Narbonne – 1772 Paris): [6] Sonates pour le Violon avec la B.c. Livre 1 Paris Boivin, gravé par L. Hue 1733 (F-Pn); Les Sons Harmoniques: [6] Sonates à Violon seul avec la Basse Continue Œuvre 4, Paris l’auteur, Mme Boivin, gravé par L. Hue und Lille 1735 (GB-Lbl, F-Pn, D-Dl)

Mont’Albano, Bartolomeo (1600 Bologna – 1651 Venedig): [13] Sinfonie ad uno e doi Violini, a doi, e Trombone, con il Partimento per l’Organo, con alcune a quattro Viole pp. 1, Palermo 1629, G.B. Maringo (D-Dkma, MF 99/18)

Montanari, Antonio (1676 Modena – 1737 Rom): Sei suonate [...] opera prima für Violine solo und Violoncello/Basso continuo, Amsterdam, Michel Charles Le Cène 1726 (A-Wgm unter „Francesco Montanaro”); Sonata D-Dur für Violine und Violoncello in: Sonate à violino e violoncello di vari autori, Bologna 1695; Sonata per Camera a Violino solo „La Montanari” (D-Dl, Mus.2.R-7); 3 Sonaten (D-Dl, Mus.2767-R-1-3)

Montanari/o, Francesco < (gest. 1730 Rom): 6 Sonaten⁸³⁵

Moreau, Jean-François (?): Sonates a violon seul et basse continuo [...] Œuvre premier. Liège, auteur, o. J. (US-NYp)

Mossi, Giovanni < (ca. 1690 Rom – ca. 1750): Je 6 Kirchen- und Kammersonaten für Violine solo und Basso continuo op. 1, Amsterdam, Le Cène, Jeanne Roger zwischen 1717 und 1732 (B-Bc, F-Pn, GB-Lbl, D-Dkma, MF 101/132); [12] Sonate da camera per violino e violoncello o cembalo op. 6, Amsterdam 1720 Le Cène (auch op. 3 genannt, da drittes Sonatenwerk, als op. 3 1720 (I-Bc, D-Müs); 12 Sonaten oder Sinfonien für Violine solo und Violoncello, op. 5. Amsterdam Le Cène

Muffat, Georg (1653 Savoyen – 1704 Passau): Zwei Violinsonaten in D-Dur (A-Wn); Sonate A-Dur (Ms.) (CZ-Kra, Kassel, DMgA, MF)

Noordt, Sybrand van (1660–1705): Sonate per il cimbalo, appropriate al flauto+violino, opera prima. Amsterdam H. Anders 1690 (US-CAe, Mus 751.656.385)

Nozeman, Jacobus (1693 Hamburg – 1745 Amsterdam): [6] Sonate (c,d,e,f,g,a) a violino solo e basso continuo [...] opera prima, Amsterdam M. Ch. Le Cène, 1725 (F-Pn); VI Sonate (E,F,A,D,G,B) a violino solo e basso continuo [...] opera seconda, Amsterdam M. Ch. Le Cène, 1736 (F-Pn)

Pagin, André Noel (1719/20 – nach 1785 Paris): Sonates à violon seul et b.c. 1er œuvre, Paris, gravée par le Sr. Hue, l’auteur, Mme Boivin, Le Clerc 1748 (F-Pn, B-Bc, GB-Lbl)

Pandolfi Mealli, Giovanni Antonio (?): [6] Sonate a violino solo, per chiesa e camera [...] opera terza, Innsbruck, Michael Wagner 1660 (I-Bc); [6] Sonate a violino solo, per chiesa e camera [...] opera quarta, Innsbruck, M. Wagner 1660 (I-Bc); Sonate cioè balletti, sarabande, correnti, passacagli, capricetti, e una

⁸³⁵ Vgl. A. Montanari op. 1.

trombetta a uno e dui violini con la terza parte della viola a beneplacito. Rom, Amadeo Belmonte, 1669 (GB-Lbl, I-Ls)⁸³⁶

Pasquali, Nic(c)olò (ca. 1718 – 1757 Edinburgh): [6] Sonate (C,D,g,a,e,F) a violino solo e basso op. 1, Paris 1744 Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery, Liné, Urbino, C. & G. F. Tessarini 1746 (F-Pn)

Pergolo(e)tti, Tommaso (?): Trattenimenti armonici da camera a violino solo, e violoncello [...] opera 1. Modena Fortuniano Rosati, 1698 (I-Bc)

Pepusch, Johann Christoph < (1667 Berlin – 1752 London): XVI Sonate a violino e continuo Livre premier und second op. 2 um 1700, Amsterdam, Roger (B-Bc, GB-Lbl, Kassel, DMgA, Mikrofiche M 3025 201.111); 6 Sonate da Camera nach Hs. Uppsala. Hrsg. W. Kolneder Schott; X Sonaten a violino e violone op. 6 um 1710 (GB-Lbl) (auch 4. Buch von Op. 2 genannt); A favourite solo (E) for the violin ca. 1720, Jones; 6 Sonaten nach einem Manuskript der Bibliothek Uppsala (D-B, 55NB 2459)

Pesenti, Martino < (ca. 1600 – 1648 Venedig): Correnti, Gagliarde e Balletti [...] con un Balletto a 3, Passi e mezi a 2 e a 3, per sonarsi nel Clavicembalo e altri Stromenti [...] Venetia appresso Alessandro Vincenti 1630/1635

Petersen/Pietersen, David (ca. 1650 Lübeck – ca. 1737 Amsterdam): [12] Speelstukken [...] met een Viool en Bas Continuo. Amsterdam 1683 (NL-DHk, US-CAe)

Piani, Giovanni Antonio (gen. Desplanes, Jean-Pierre) (1678 Neapel – 1757 Wien): 6 Sonate a violino solo e violoncello col cimbalo op. 1, Lib. 1, Paris 1712, Foucault (Ces 6 sonates se peuvent aussi jouer sur les flûtes), Nachdruck Amsterdam um 1713–15, E. Roger; 6 Sonate a violino solo e violoncello col cimbalo op. 1 Lib. 2, Paris Foucault 1712 (B-Bc, D-B, F-Pn, GB-Lbl), Nachdruck (in anderer Reihenfolge) Amsterdam 1713–15; 12 Sonatas for Violin solo and Violoncello with Cembalo, hrsg. von B. Garvey Jackson, Madison 1975 (Recent researches in the music of the baroque era Vol. XX)⁸³⁷

Piantanida, Giovanni < (1705 Florenz – 1782 Bologna): Sonata da camera für Violine und Violoncello Solo (Ms.) (A-Wgm)

Piffet, ? (le cadet) (?): Six sonates à violon seul et basse, Paris l’auteur, Vernadé, Bayard, Mlle Castagnery gravées par Melle Vendome ca. 1755 (F-Pn, GB-Lbl)

Pisendel, Johann Georg < (1687 Cadolzburg – 1755 Dresden): Sonaten e und D (D-Dl, Mus.2-R-8,45); Sonate (D-Dl, Mus.2421-R-6); Sonata a Violino solo di me Tomaso Albinoni Composta il Sg. Pisendel (D-Dl, Mus.2180-R-1); Sonate (D-Dl, Mus.2421/R-5); Sonate a für Violine senza Basso, hrsg. von G. Haußwald, Kassel 1953; Sonate e für Violine und Generalbass, hrsg. von G. Haußwald, Mainz Schott 1954 (D-B); Sonate g (D-Dl), Sonate c⁸³⁸

Pizzolato, Antonio „Veneziano“ (Mitte 18. Jh.): [6] Sonate (a,D,g,B,D,C) a violino solo ed il basso [...] opera prima, London J. Johnson 1750 (F-Pn, GB-Lbl)

Palazz(i)o, Bernardo (?): Sei Sonate a violino solo col basso [...] opera prima. Paris, 1743 Mme Boivin, gravé par Mlle Bertin (US-Wc)

Porpora, Nicola < (1686 Neapel – 1768): XII Sonate di violino e Basso, Wien 1754, Bernardi; 6 Sonaten Parte prima (Ms.) (A-Wgm)

Prover, Filippo (?): Sei sonate per l’oboe, flauto traverso, o violino con basso [...] opera I (Raccolta dell’harmonia, collezione quarantesima prima del Magazino musicale). Paris, Cousineau, Vve Daullé, au bureau d’abonnement musical, gravé par Mlle Vendome et le Sr Moria ca. 1767 (F-Pn)

Prover, Ignazio (?): Sei sonate per violino, obboe [!] o flauto con accompagnamento di basso, fagotto o cimbalo [...] opera IIa. Paris, Venier, Lyon, Legoux, gravées par Mme Leclair 1767 (F-Pn)

Purcell, Henry (1659 – 1695 Westminster): Six Sonata’s or Solo’s three for a violin, and three for the Flute, with a thorough bass. London (1698), J. Walsh ca. 1715 (GB-Lbl)

Quantz, Johann Joachim (1697–1773): Solos for a german flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin. London, Walsh 1730 (US-CAe, Mus 789.1.386.50)

Quentin, Jean-Baptist (der Jüngere) < (?): [10] Sonates à violon seul et b.c. Livre I Paris l’auteur, Boivin 1724 (F-Pn); Livre II ebd. 1726, Livre III l’auteur, Boivin Le Clerc 1728 (F-Pn); Sonates à violon seul/flûte et B.c., op. 14 Paris. Gravées par De Gland, Le Clerc, auteur, Mme Boivin ca. 1742 (F-Pn)

Quentin/Cantin, Bertin < (der Ältere) (? – 1767): [10] Sonates à violon seul et pour la flûte avec la b.c. Op. 1 Paris l’auteur, Boivin, Le Clerc 1730 (F-Pn)

Ragazzi, Angelo (ca. 1680 Neapel – 1750 Wien): Fantasia a Violino solo senza Basso (D-Dl, Ms.Ca5, fol)

⁸³⁶ Dieser Band enthält größtenteils Werke für zwei Violinen und Basso continuo, darunter auch einen „Passacaglio“.

⁸³⁷ Es handelt sich dabei um eine Ausgabe aller 12 Sonaten von G. A. Piani, seinem einzigen überlieferten Werk, inkl. Faksimile.

⁸³⁸ Diese Sonate wurde früher offenbar Johann Sebastian Bachs BWV 1024 zugeordnet.

Rambach, Franz Xaver (? – 2. Hälfte 18. Jh., aus Dünkirchen): Sei sonate (A,G,F,C,Es,D) a violino solo e basso [...] opera IIa. Paris, de La Chevardière, Lyon, les frères Le Goux ca. 1763 (A-Wgm)

Ranc, Nicolas (le fils) (?): [6] Sonattes à violons seul avec la basse convenables aux flûtes traversières par feu le Sr. Ranc [...] Œuvre postume [...] Gravé par D. Gland. Paris, l'auteur, Boivin, Le Clerc um 1734 (F-Pn, GB-Lbl)

Realì, Giovanni < (Ende 17. Jh. – ?): [10] Sonate da camera a violino e basso [...] opera seconda. Venedig, Giosepe Sala, 1712 (D-WD)

Rebel, Jean-Ferry < (ca. 1666 Paris – 1747 ebd.): Sonates à Violon seul melées de plusieurs récits pour le violon/pour la viole Paris l'auteur, Foucault 1713, Première et deuxième partie (F-Pn, GB-Lbl)

Renotte, Hubert (1694–1745): Six sonates de clavecin également propres pour un violon ou pour une flûte traversière avec la basse [...] premier œuvre. Liège, auteur (NL-DHk)

Retzel, August John (?): Six solos for the german flute or violin with a thorough bass for the harpsichord opera IX, London, James und John Simpson, for the author o. J. (D-B)

Reynaldi, Cristiano (?): Sonate di Violino e basso, dedicate alle R. C. M da Elisabetta Farnese Regina madre, di Spagna [...] opera prima. Madrid, Joseph Francisco Martinez 1761 (Us-Wc)

Roieri, Claudio < /**Claudio da Lucca/Claudio Romano** (? – ca. 1740): XII Sonate a violino solo e basso. London 1740 (B-Bc)

Romain de Brasseur (Mitte 18. Jh): Sei sonate da camera (D,G,E,F,A,g) a violino solo col basso [...] opera prima. Paris Gavignies, aux adresses ordinaires de musique, gravé par Mlle Bertin ca. 1750 (D-B, F-Pn, GB-Lbl)

Roman, Johann Helmich (1694 Stockholm – 1758 Haraldsmala/Schweden): Assaggi à Violino solo (1730–40); zwei Ouverturen à Violino solo

Ruge, Filippo (ca. 1725 – 1767 Paris): Six Solos (D,D,G,C,G,D) for a german flute or violin with a thorough bass for the harpsichord or violoncello, London 1751, I. Walsh (D-B, GB-Lbl)

Saint(e) Hélène, Jean Baptist François de/John Francis (1741 als „Musicus” an der Uni Leiden): XII solos for a violin, with a thorough bass for the harpsichord. London, author (GB-Lbl)

Sammartini, Giuseppe (1695 Mailand – 1750 London): Six Solos For a German Flute, Violin or Hautboy op. 13, London J. Johnson ca. 1760 (GB-Lbl); 6 Sonaten o. Op. (A-Wn, Ms.15932)

Santis/de Santis, Giovanni Napolitano (18. Jh.): VI Sonate da camera (A,d,G,B,D,D) a violino e violone o cimballo [...] opera prima. Venedig o. J./Amsterdam, Gerhard Frederik Witvogel ca. 1732 (GB-Lbl, I-MOe); 12 Divertimenti a violino col basso opera prima. Amsterdam, Witvogel (S-LB); 12 Divertimenti a violino col basso opera terza. Napoli, Marco Pitteri (I-Bc, I-MOe); XII Sonate a flauto traversiere o violino solo e basso continuo o violoncello [...] op. 4 Amsterdam, Witvogel (S-LB)

Scarlatti, Domenico (1685 Neapel – 1757 ebd.): 5 Sonate per violino e basso (A-Wn)

Schenck, Johann(es) (1660 Amsterdam – 1712 Düsseldorf): [18] Suonate a Violino e Violone o Cimballo, op. 7 Amsterdam E. Roger 1699 (GB-DRC), Ausgabe: Edition Baroque eba2204+2205; Suonate consacrée Jonas Witsen da Giovanni Schenk o. Op. o. J. u. O. (D-Dkma, MF 52//120)

Schers, ? (?): Sei Suonate per il flauto traverso solo o violino e basso continuo [...] Libro primo [...] Paris, Boivin, Le Clerc, Gabaret ca. 1723/ca. 1741 (F-Pn, D-KA)

Schiassi, Gaetano Maria < (1698 Bologna – 1754 Lissabon): [10] Trattenimenti musicali per camera a Violino e Violoncello o Clavicembalo Bologna 1724, Giuseppe Antonio Silvani (I-Bc)

Schickhardt(t), Johann Christian (ca. 1680 Braunschweig – 1762 Leiden): 6 Sonates für Flöte, Oboe oder Violine und Basso continuo, op. 20 Amsterdam E. Roger, Le Cène 1718 (B-Bc) London Walsh & Hare (GB-Lbl); L'alphabet de la musique: contenant XXIV Sonates-solos pour la flûte traversière ou pour le violon avec une basse continue XXX. ouvrage. Londres ca. 1735 (Studio per Edizione Scelte, 1992) (D-B, N.Mus.O.7296); [6] Sonaten für Violine und Basso continuo (Ms.) (D-Dou)

Schmelzer, Johann Heinrich < (ca. 1623 Scheibbs – 1680 Prag): Sonatae unarum fidium seu a violino solo, Nürnberg 1664, M. Endter; 3 Sonaten (S-Uu, Kassel, DMgA, MF)

Schmelzer, Andreas Anton < (1653 Wien – 1701 ebd.): einige Sonatinen und Tanzsätze (S-Uu); Sonate (A-Wm); Sonatina (S-Uu); 3 Sonaten (S-Uu)

Schmid, Balthasar (1705 Nürnberg – 1749 ebd.): Neu componierte (unterschiedliche) Menuette [...] sowohl auf der Violine samt dem [...] Generalbass, als auf dem Clavier allein I, 1730, II, 1732

Schnittelbach/Snittelbach, Nathanael (1633 Danzig – 1667 Lübeck): Sonata in A für Violine und Basso continuo (Ms.) (D-W, Cod. Guelf. 34.7. Mss Aug. 20), Ausgabe: Edition Baroque eba2202

Schop, Johann < (1590 Niedersachsen – 1667 Hamburg): 'T Uitnemen Kabinet vol Paduanen, Allemanden, Sarabanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs etc. om met 2 en 3 fiolen of ander Spelstuig te gebruiken van de alder-konstighste Speel-maesters, en Lief-hebbers. Erste Deel. Amsterdam P. Matthyß 1646⁸³⁹

Schultz, Johannes < (1582 Lüneburg – 1653 Dannenberg): Musicalischer Lustgarten, Lüneburg 1622

Sénaillié/Sénallié, Jean-Baptist (1687 Paris – 1730 Paris): Premier Livre de Sonates à violon seul avec la Basse continue, 1710 (F-Pn); Deuxième Livre 1712 (F-Pn); Sonates à violon seul avec la basse, livre III, 1716 (F-Pn); Quatrième Livre de sonates à violon seul avec la Basse, 1721 (F-Pn); Cinquième Livre de sonates à violon seul avec la Basse 1727 (F-Pn)

Sidon/Sidow, Samuel Peter (de) < (ca. 1700 – ca. 1754): Sonata con Allemande, Courante, Sarabande, Gigue für Violine solo (und Basso continuo) (Ms.) (S-Uu); Ausgabe: Sonate mit Suite, hrsg. von Max Seifert, Leipzig o. J., K & S (Orgm., R.III, Nr. 23); Violino solo con Basso autore S. P. Sidon (Ms.) (S-Uu, Kassel, DMgA, MF)

Signoretti, A. Giuseppe/Joseph (?): Sei sonate a violino solo e basso, o cembalo [...] da P. [!] Signoretti, intagliate da Mlla Vendome opera III Paris o. J. (um 1750) (US-Wc)

Smith, Robert (ca. 1648 – 1675 London): 2 Sätze für Violine in „Smith's delight“ (GB-Lbl, Add. Ms. 17,853) **Sohier, Charles-Joseph-Balthazar (der Ältere)** (1728–1759): [6] Sonates à Violon seul et Basso continuo Op. 1 (D,g,F,A,C,Es) Paris 1750, Mme Boivin, Le Clerc, Castagnery, Lille l'auteur (F-Pn)

Somis, Giovanni Battista < (1686 – 1763 Turin): [12] Sonate da Camera a violino solo e violoncello o cembalo Op. 1 Amsterdam Jeanne Roger ca. 1717, 2. Auflage 1725 ebd. Le Cène (F-Pmeyer/F-Pn, GB-Lbl); [12] Sonate da Camera a violino solo e violoncello o cembalo op. 2, Turin 1723, Selbstverlag (F-Pn, GB-Lbl, I-Mc); Sonate da Camera a Violino solo, e Violoncello, o Cembalo [...] opera terza. Turin 1725; [12] Sonates da camera pour violon et violoncello ou clavecin op. 4, Paris Boivin, gravée par L. Hue 1726 (F-Pn, GB-Lbl); [12] Sonate da Camera a violino e violone o cembalo op. 6, Paris Boivin gravées par Mlle de Caix 1734/38 (B-Bc, F-Pn); 2 Son. G und d für Violine (oder Gambe) und Basso continuo (D-B)

Somis, Lorenzo < (1688–1775 Turin): [8] Sonate da camera a violino solo e violoncello, o cembalo. Opera seconda, Paris Vve Boivin, Le Clerc, Vernadé, gravé par De Gland ca. 1740 (I-Bc, GB-Lbl, US-Wc); Sonate (GB-Cu)

Stanley, John (1712–1786): Eight Solos for a German flute, violin or harpsichord. Op. 1. 1740 (D-B, D-Mbs); Six Solo's for a german flute, violin or harpsicord opera quarta. London, J. Walsh 1745 (NL-DHk)

Stradella, Alessandro (1644 Rom – 1682 Genua): Dodici Sinfonie a più Violini ed a Violino solo, con Basso continuo (I-MOe, Mus.F.1129); Zwei Sinfonien D und G für Violine, Violoncello und Basso continuo (I-Bc), Edition Schmidl, Leipzig 1912; 12 Sonate for violin and continuo (US-CAe, Mus 816.12.1 (VII/1)

Stulich, Antonio (Neapel ?): VI Sonate a violino solo, flauto traversiero o oboe e violone o cembalo [...] opera prima. Paris, Mme Boivin, Le Clerc ca. 1740 (B-Bc, F-Pn, Kassel, DMgA, Mikrofiche)

Stupan von Ehrenstein, Johann Jakob (1664–1739): Rosetum musicum 1708 in sex divisum areolas vulga partitas 1702/08

Taglietti, Giulio < (ca. 1660 Brescia – 1718 ebd.): Pensieri musicali a Violino e Violoncello col Basso continuo opera sesta. Venezia Bortoli 1707; [10] Sonate a violino solo per camera col suo Basso continuo op. 13 Bologna 1715 fratelli Silvani (I-Bc, D-Mbs)⁸⁴⁰

Taglietti, Luigi (1668–1715): Sonate a violino, e violoncello col basso continuo: consacrate a [...] D. Christerno Gonzaga / da Luigi Taglietti dilettante, e maestro nel Collegio de nobili di S. Antonio in Brescia, opera quarta. Venetia: appresso Antonio Bortoli a santa Maria Formosa in calle Longa [ca. 1705]. (I-B, BQ0 Cinq.DD.6m1-2)

Tartini, Giuseppe < (1692 Istrien – 1770 Padua): Op. 1: VI Sonaten, Amsterdam 1732; auch Op. 1: XII Sonaten Amsterdam 1734, M. Ch. Le Cène und Le Clerc 1744; VI Sonaten op. 2 Amsterdam/Paris 1743 (B-Bc) M. Ch. Le Cène/Le Clerc 1745; auch Op. 2: XII Sonaten Rom 1745 Selbstverlag (A-Wgm); XII Sonaten op. 3 Paris; VI sonates à violon seul avec la basse. Œuvre IVe. Paris Vve Boivin, Le Clerc, Hue 1747 (NL-DHk); [VI] Sonates à violon seul avec la basse continue Œuvre Ve. Gravé par L. Hüe, Paris, Vve Boivin, Le Clerc ca. 1748 (B-Bc, D-B); VI Sonate a violino e violoncello o cimbalo opera VI., Paris Le Clerc rue St. Honoré, Le Clerc rue du Roule, Mme Boivin ca. 1748 (D-B, B-Bc, F-Pn); [VI] Sonate a violino solo col basso opera VII. Gravée par Mlle Bertin, Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery; Lyon, de Bretonne ca. 1748 (D-B, F-Pn, Kassel, DMgA, Mikrofiche); VI Sonate a violino e violoncello o cimbalo op. 9 ebd. Paris nach 1761 (B-Bc, Kassel, DMgA, Mikrofiche); La raccolta di sonate autografe per violino (A-Wn, 1,159.572-E; 24 Sonaten „Didone abbandonata“, o. Op. (Wgm)

Telemann, Georg Philipp (1681 Magdeburg – 1767 Hamburg): Six sonates à violon seul accompagnée par le clavessin. Hamburg 1715; XII Solos à violon ou traversière avec la basse chiffrée. Hamburg 1734 (Kassel,

⁸³⁹ Nicht das gesamte Werk ist von J. Schop komponiert, daher wird es in D-Kdma unter dem Namen des Herausgebers, P. Matthsyz, geführt.

⁸⁴⁰ Weitere Werke sind nur durch Nachrichten des Verlegers Bortoli nachgewiesen: op. 4 und op. 7 (1745).

DMgA, Mikrofiche); 12 Fantasien für Violine ohne Bass 1735; Der getreue Music-Meister 1728–29⁸⁴¹; Esercizi musici ovvero 12 Soli e 12 Trii a diversi stromenti, nach 1720; Sonate metodiche a Violino solo o Flauto traverso Op. 13 ca. 1734; Drei Sonaten (D-Dl)

Tessarini, Carlo (ca. 1690 Rimini – 1766): [12] Sonate a violino, violoncello o cembalo. Parte Ia e IIa op. 1, Venedig Giuseppe Baroni 1729, Amsterdam 1736 (F-Pn, GB-Lbl); XII Sonate per Flauto traversiero e Basso continuo (F,B,D,G,Es,A,F,C,a,D,G,E) opera seconda. London, J. Walsh (GB-Lbl, F-Pn); XII Sonata [!] a Violino e Violone o Cimbalo Opera Terza. Amsterdam 1733; [6] Trattenimenti a violino e basso op. 4, Rom Urbino 1742, Stecher A. Cleton (I-Bc); Allettamenti da camera a Violino solo e Violoncello op. V; [6] Sonate a violino solo è basso op. 8 Paris Mme Boivin, Le Clerc, Castagnery 1747 (D-Dl, 6. Sonate unvollständig, F-Pn); VI Sonates à violon seul & la basse, Paris/Amsterdam Adresses ordinaires 1763 (F-Pn); VI Sonate per violino o flauto traversiere e cembalo [...] opera XIV o. J. Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery, gravé par Mlle Vendome (F-Pn); [6] Sonate a violino solo, violoncello e cembalo. Opera XVI. Libro secondo. Paris 1750 (GB-Lbl)

Tim(m)er, Joseph Ferdinand/Giuseppe (1708 Wien – 1771 ebd.): [12] Sonate à Violino e Basso, Wien 1754 J. Wagner (A-Wn/Wgm)

Toeschi/Toesca, Alessandro (vor 1700 – ca. 1758 Mannheim): Sonata D für Violine und Basso continuo (Ms.) (D-Dl, Mus.2817-R-1)

Torelli, Giuseppe/Iseppo/Gioseffo (1658 Verona – 1709 Bologna): Concertino per camera [12 Suiten] a Violino e Violoncello Op. 4, Bologna ca. 1690, M. Silvani (gestochen von C. Buffognazzi); Balli diversi a Violino e Basso Op. 4 (Ms.) (I-MOe)

Travenol, Louis Antoine (1698/1708 Paris – 1783 ebd.): Premier Livre de [6] Sonates (e,a,B,D,C,A) à violon seul avec la basse continue, Paris l’auteur, Mme Boivin, Mlle Monnet, gravé par Labassée 1739 (F-Pn, GB-Lbl)

Tremais, ? (de) (?): Sonates à violon seul et b.c. [...] Œuvre IVe. Gravée par Mlle Laumon [...] Paris, Le Clerc Rue St. Honoré, Le Clerc Rue du Roule, Mme Boivin ca. 1743 (F-Pn)⁸⁴²

Trevisani, Giuseppe (?): [12] Sonate (d,D,g,e,F,a,B,d,c,C,g,G) a violino e violoncello e cembalo che accompagna [...] opera prima. Brüssel 1706 (GB-Lbl)

Triemer, Johann Zewald (Anfang 18. Jh. Weimar – ca. 1762 Amsterdam): [6] Sonate a violino solo col basso (F,A,c,G,D,b) [...] opera seconda. Paris, Maupetit, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery. Gravé par Mlle Bertin ca. 1745 (F-Pn) London J. Johnson 1750 (GB-Lbl)

Uccellini, Marco (ca. 1610 Forlimpopoli – 1680 ebd.): Sonate, Correnti et Arie a 1, 2 & 3 Op. 4, Venedig 1645, Antwerpen 1663, Phalèse; Sonate over canzoni da farsi a Violino solo & Basso continuo Op. 5, Venedig 1649, Alessandro Vincenti (GB-Ob, I-Fn); Ozio regio Compositioni armoniche sopra il violino e diverse altri instrumenti a 1–6. Libro VII, 1660 (Ufficio ricerca fondi musicali, Milano); Sinfonie boscare(c)cie [...] con diverse balli alla francese e all’italiana [...] a Violino solo e Basso con l’a(g)giunta di due altri violini ad lib. à 2, 3 e 4 op. 8 Venedig Fr. Magni detto Gardano 1660, Antwerpen 1669, Phalèse (B-Br, GB-Lbl), Antwerpen 1677; Sinfonici concerti brevi e facili a 1, 2, 3 & 4 op. 9, Venedig 1667, F. Magni (I-Bc, CC.61, MF 0484, I-Baf)

Valdavrheni, ? (?): XII Sonate da camera a violino e violone o cimbalo, opera prima. Amsterdam, M.-Ch. Le Cène ca. 1723 (GB-Ckc)

Valentini, Giuseppe < (ca. 1680 – ca. 1746 Florenz): [7] Idee da camera a violino solo è basso di G. V. Opera quarta. Amsterdam E. Roger; [6] Sonate (aus) op. 4 (A-Wn, E.M.51); [12] Allentamenti per camera (d,h,B,H,c,fis A,As,a,E,f,d) a violino e violoncello o cembalo. Opera ottava. Rom Mascardi 1714, Nachdruck mit dem Titel: XII Solos for the Violin or violoncello with a thorough bass for the harpsichord op. 8, London um 1720 Walsh & Hare (D-Dl, F-Pn, A-KR, D-Dkma, MF 101//137); 1 Stück für Violine in einem Sammelwerk von Neale, Dublin um 1726; 1 Stück für Violine in J. B. Cartier, L’art du Violon, Paris o. J. (F-Pn); Divertimenti Violine, Bass (S-L)

Valentini/Valentine, Roberto/Robert (ca. 1670/80 Leicester – 1735): Sonate per il Flauto traverso, col Basso che possono servire per Violino, Mandola et Oboe [...] Op. 2. Paris Boivin, Le Clerc gravé par Mme Estien; 6 Sonatas for a violin and a bass op. 6, London 1715, D. Wright und J. Young, auch 1731 Walsh; XII Solos (A,c,G,F,Es,D,g,C,h,B,E,H) for a violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin op. 12, London ca. 1730, Walsh & Hare (GB-Lbl, D-Hs) [6] Sonaten (Kassel, DMgA, Mikrofiche); La villeggiatura a violino solo col basso op. 13 Rom o. J. (B-Bc, Kassel, DMgA, MF)

⁸⁴¹ Dabei handelt es sich um einen Band mit Werken verschiedener Komponisten und Besetzungen, der aber auch Kompositionen für Violine solo umfasst.

⁸⁴² In F. Guerinis op. 2 wird auch auf die Opera 1 und 7 von Tremais verwiesen.

Vanbrugh(e), George (vor 1700 – ?): *Modern Harmony or a Desire to Please*, consisting of Vocal and instrumental Music as Songs and Arietts [!] for one and two voices and a Cantata [...] a solo for flute and a bass and a solo for violin and a bass and also a set of lessons for the harpsichord, London um 1720, I. Walsh und I. Hare; *Mirth and Harmony*, Consisting of Vocal and Instrumental Music as Songs and Ariets, for one and two voices and a Cantata [...] all fitted for the German Flute, Common Flute, Violin, Hoboy, Harpsichord or Organ to accompany the voice, or to be play'd alone, London um 1730, I. Walsh 2. Buch 1735, T. Cobb (alle GB-Lbl)

Vari autori: Sonate per camera a violino e violoncello di vari autori ca. 1695 C. Bufagnotti (NL-DHk, NMI 26G2 (a-b))

Veracini, Antonio < (1659 Florenz – 1733 ebd.): *Sonate da Chiesa à Violino e Violoncello o Basso* op. 2 Modena Fortuniano Rosati, Amsterdam, Roger (F-Pn); [10] *Sonate da camera à due Violino e Violone, o Arcileuto, col Basso per il Cembalo*, op. 3, Modena 1696, Fortuniano Rosati (F-Pn, B-Bc)

Veracini, Francesco Maria < (1690 Florenz – 1768 ebd.): [12] *Sonate à Violino solo, e Basso* op. 1, Dresden 1721, ohne Verlag, Nachdruck Amsterdam Jeanne Roger, Le Cène (1730), Paris, Leclerc le cadet, London 1733, I. Walsh, als XII *Sonate a Violino o Flauto solo e Basso* (Ms.) (D-Dl, Mus.2413/R/12)

Villeneuve, Alexandre (1677 Hyères – 1756): *Conversations en manière de sonates pour la flûte ou le violon avec la basse continue* op. 1, Paris 1733, Boivin, Le Clerc (F-Pn)

Vincent, Thomas (II) (ca. 1720 – ca. 1783): *Six solos* (D,a,F,G,D,C) for a hautboy, german flute, violin or harpsichord with a thorough bass [...] op. 1 London, W. Smith 1748 (GB-Lbl, D-B)

Vinci, Leonardo (1690/1705 Strongoli/Kalabrien – ca. 1730 Neapel): *Twelve Solos for a German flute or Violin with a thorough bass for the harpsichord or violoncello*. Compos'd by Sigr. L. Vinci and other Italian authors, London J. Walsh 1746 (F-Pn, GB-Lbl, A-Wn)

Viner, William (? – 1716 Dublin): [6] *Solos* (g,A,d,B,E,a) for a violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin composed by the late Mr. Viner of Dublin, London 1717, Walsh & Hare (GB-Lbl)

Visconti, Gasparo (Cremona, Anfang 18. Jh. in London ansässig): *Sonate* (F,A,g,C,e,B,F) a violino e violone o cembalo [...] opera prima. Amsterdam, E. Roger 1703; dass.: *Gasparini's Solos for a violin and bass*, London 1703, Walsh & Hare (D-WD, GB-Lbl, F-Pn); *Sonate c für Violine und Bass* (D-SWl); *Sonate* (Kassel, DMgA, Mikrofiche)

Vitali, Giovanni Battista (1632 Bologna – 1692 Modena): *Balletti, correnti, gighe, allemande e sarabande a violino e violone o spinetta con il secondo violino a beneplacito* op. 4, Bologna Giacomo Monti 1668 (I-MOe, I-Baf); *Livre cinquième du recueil de danses, ballets, allemandes, brandes, courantes, sarabandes, etc. des divers auteurs de ce temps, à deux parties*. Antwerpen, les héritiers de P. Phalèse, 1668 (B-Br); *Varie Sonate alla Francese, ed all'Italiana à sei stromenti* [...] Op. 11 Modena Per Giovanni Gaspere Ferri, 1684 (Si possono anche eseguire a Violino solo e Basso) (I-MOe); *Partite sopra diverse sonate per il violone e per il violino* ca. 1680 (I-MOe, Ms.244), Erstdruck: Doblinger 2000, DM 1240

Vivaldi, Antonio (1678 Venedig – 1741 Wien): [XII] *Sonate a violino e basso per il cembalo opera seconda*. Venezia Bortoli 1709 (D-B, D-Mbs); [V] *Sonate a violino sole e basso* (B-D, D-Mbs); *Suonate a violino solo e basso per cembalo* (le [12] *Sonate di Manchester*). Studio per edizioni scelte. Firenze 2003; VI *sonate: quattro à violino solo e basso & due a due violini & basso continuo opera quinta*. Amsterdam Le Cène ca. 1723

Vivarino, Innocentio (ca. 1575 Adria – 1640 ebd.): *Il primo libro de Motetti d'Innocentio Vivarino Organista Nel Duome d'Adria. Da Cantarsi a Una Voce. Con Otto Sonate per il Violino o altro simile Strumento e organo*, Venedig, 1620, Bartolomeo Magni (D-F, GB-Lbl, Faksimile)

Viviani, Giovanni Battista (?): *Sonate a violino solo* op. 4, Venedig, 2. Auflage 1678; *Solos da chiesa e da camera* 1676; *Sinfonie, arie, capricci, alemande, correnti, gighe, introductione, sarabande, etc. per violino solo* [...] opera quarta Roma, Giuseppe Vannacci 1678 (GB-Ob)

Viviani, Giovanni Bonaventura (1638 Florenz – nach 1692): [24] *Capricci armonici da chiesa* [12], e da camera [10] à Violino solo cioè *Sinfonie* [...] et [2] *Sonate per Tromba sola* op. 4, Venedig 1678, Giuseppe Sala (I-Bc); *Salmi, Motetti e Litanie* 1–3 v. con Violino e senza op. 5, Bologna 1688, Giuseppe Micheletti; *Veglie armoniche a* 1–4 v. con Violino e senza op. 7, Florenz 1690, Stamperia di S. S. all Condotta; [7] *Sonaten für Violine und Basso continuo* (A-Wm, Kodex XIV/726)

Vodicka, Václav (1720 Prag – 1774): *Sei Sonate a violino solo e basso opera prima*. Paris Boivin. Gravées par Mlle Vendome 1739 (GB-Lbl, Us-Wc u. a.); *Huit sonates pour le violon et la basse dont il y en a quatre pour la flûte traversière œuvre second*. Paris Boivin. Gravées par Mlle Vendome o. J. (D-Mbs)

Walther, Johann Jakob (1650 Witterda bei Erfurt – 1717 Mainz): [12] *Scherzi da violino solo con il basso continuo per l'organo o cimbalo, accompagnabile anche con una viola, o leuto*, Leipzig/Frankfurt, 1676 (D-Dl, GB-Lbl)

Westhoff, Johann Paul von (1656 Dresden – 1705 Weimar): *Sonata Violino solo col suo basso cont*. In *Mercure galant*, Dez. 1682, 386f. (Faks.); [6] *Sonate à violino solo con basso continuo*, Dresden 1694, Selbstverlag (D-Dl, Kassel, DMgAm, MF 66/32); 6 *Suiten für Violine solo*, 1696

Wichel, Philippus van: 1614 Brüssel – 1675 ebd.): Fasciculus dulcedinis für 1–5 Instrumente op. 1, posthum. Hrsg.: Adrianus van Wichel. Antwerpen 1678 Lucas de Potter (GB-DRc, Pr.C46)⁸⁴³

Zani, Andrea < (1696 Casalmaggiore/Cremona – 1757 ebd.): Sonate di camera Op. 1 Mantua 1727 (GB-Lbl); 12 Sonate (B,d,F,a,G,e,A,B,g,Es,c,D) a violino solo e basso da camera op. 3 Paris Le Clerc, Mme Boivin ca. 1740 (GB-Lbl); 12 Sonate a violino e basso intitolate Pensieri Armonici op. 5, Wien 1735 (GB-Lbl, A-GÖ); Manuskript (I-MOe, Mus.F.1298); Sonate a violino e basso op. 6, Paris Mme Boivin, gravé par le Sr Hue 1745 (GB-Lbl)

Zavateri, Lorenzo Gaetano (1690 Bologna – Mitte 18. Jh. ebd.): Divertimenti musicali per camera a violino e basso dedicati alli Signori Dilettanti op. 2, Pesaro Franciscus Lombardi Pisauri Sculp. o. J. (I-Bc); 10 Kompositionen in „Raccolta fatta da diversi Autori di Gravi Arie e Minuetti a Violino solo e Basso, ad uso di Petronio Francesco Rampionesi Bologna 1736

Zipoli, Domenico (1688 Prato/Toskana – 1726 Córdoba/Argentinien): Solo für Violine und Basso continuo (D-Dl, Ms.2213-R-1)

Zoppi, Agostino (?): Suonate (G,F,A,?,C,B) a violino e basso [...] opera prima (I-Vc)⁸⁴⁴

Zotti, Giovanni de (?): [12] Sonate (g,a,D,e,B,F,c,d,Es,h,A) a violino solo col basso per il cembalo [...] opera prima Venedig Antonio Bortoli 1707, Amsterdam, E. Roger ca. 1710 (A-Wn, D-WD)

Zuccari, Carlo < (1704 Casalmaggiore/Cremona – 1792 ebd.): 12 Sonate (D,A,E,G,C,F;d,B,Es,a,c,G) a violino e basso, o cembalo di Carlo Zuccari di Casalmaggiore, dedicate a [...] Don Gioseff Antonio Arconati Visconti op. 1 Parte prima/seconda Mailand o. J. ca. 1747 (GB-Lbl, B-Bc, I-Bc, I-MOe, Kassel, DMgA, MF)

Anh. Ib

Anonyme Drucke, Manuskripte und (Tanz-)Sammlungen⁸⁴⁵

40 Anonyme Tänze (D-Mbs, Mus.Ms 1511g, D-Dkma, MF 26//133)

A Collection of Minuets, Rigadoons & French Dances (Containing 70 in Number) Of two Parts for a Violin & a Bass Being the Newest things Perform'd at Court, the Theatres and Publick Balls Compos'd by Mr. Latour/Lature, Mr. Fairbank, Mr. Hill, Mr. Essex, Mr. Thomas Vincent, Mr. Kilburn. London Walsh & Hare ca. 1721 (GB-Lbl)

Airs italiens, composez par les plus célèbres auteurs, mis en partition avec les ritornelles et symphonies de violon, tels qu'ils se chantent ordinairement dans tous les divertissements de la cour. Recueillis par les sieurs Fossard et Philidor l'ainé [...] Première partie. Paris, P. Ballard, 1695 (F-Pc, F-V)

An Essay for the Further Improvement of Dancing, being a collection of figure dances of several numbers; compos'd by the most eminent masters; described in characters after the newest manner of Monsieur [Raoul Auger] Feuillet. By E. Pemberton. To which is [!] added three single dances viz [!] a chacone by Mr. Isaac, a passacaille by Mr. L'Abbé and a jig by Mr. Pécour [...] London, J. Walsh & J. Hare 1711 (GB-Lbl, US-Nyp, US-Wc)

Anonymus: Six Solos for a violin with a bass for the harpsichord or violoncello, compos'd in great taste by a foreigner of distinction (C,fis,e,G,G,e) London, J. Walsh o. J. (US-Edu; S-Skma)

Anonymus: 6 Sonate a Violino solo e Basso continuo (Kassel, DMgA, MF)

Anonymus: [10] Suonate da camera a violino e violoncello. Venedig, Gioseppe Sala, 1713 (Kassel, DMgA, MF)

Anonymus: XII Sonate a violino, violoncello o cimbalo [...] da N. N. Opera prima. Den Haag, 1735 (S-LB)⁸⁴⁶

⁸⁴³ Der Band umfasst sieben Sonaten für Violine und Basso continuo, zehn Sonaten und „La Ciacogna“ für 2–5 Streicher und Basso continuo.

⁸⁴⁴ Es handelt sich um das einzige Exemplar dieser Sonaten, Sonate 4 fehlt.

⁸⁴⁵ Nicht systematisch berücksichtigt wurden Lehrwerke für Violine des 17. und 18. Jahrhunderts (wie z. B. *Division Violin*), die u. a. auch Transkriptionen und Exzerpte bzw. Particells aus Opernchaconnen (z. B. von J.-B. Lully) und/oder von Ensemblestücken bzw. Balletten für Violine bzw. Diskantinstrument und Bass enthalten. Ausnahmen hierzu bilden die zwei mit aufgenommenen und einzigen aus England stammenden Beispiele von J. Eccles.

Anonymus: Sonate Violino solo e basso (CZ-Kra, A 572)
Anonymus: Sonata für Violine solo et Organo (CZ-Kra, A 600)⁸⁴⁷
Anonymus: Sonatina für Violine solo (CZ-Kra, A 891)
Anonymus: **Balletti Violino solo** (CZ-Kra, A 4683)⁸⁴⁸
Anonymus: **Balletti a Violino solo** (CZ-Kra, A 4684)⁸⁴⁹
Anonymus: **Balletti scordati a violino solo e a viola di gamba sola** (CZ-Kra, A 4688)⁸⁵⁰
Ballard, Robert (Hrsg.): Sammlung von anonymen Tänzen (D-B, Mus.Ms.40160, D-Dkma, MF 44//118)
Balli usati al principio del secolo 18 cioè Gighe, Minuetti, Follie, Gavotte etc., tutti in chiave di violino 1712 (I-Bc, DD.111, MF 2854)
Caledonian country dances. Being a collection of all the celebrated Scotch country dances, now in vogue, with the proper directions to each dance. As they are perform'd at court & publick entertainments, for the violin, hoboy, or german flute, with their basses for the bass violin or harpsichord. 2. edition. Engraved in a fair character and carefully corrected. London (82 dances), I. Walsh (D-Dl)
Caledonian country dances [...] for the violin, hoboy or german flute, with their basses for the bass violin or harpsichord 3rd. edition (69 dances) I. Walsh (D-Dl)
David, Ferdinand (Hrsg.): Die Hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts für Violine und Pianoforte. Neu revidiert von Henri Petri Bd. I–III
John Rowland his Booke. Dancing Booke: Collection of dance tunes, numbers from operas, etc. for violin [...] The manuscript was begun by John Rowland around 1696, and additions were made from 1722. (GB-Lbl, Add.38189)
Medulla Musicae. Being a Choice Collection of Aires viz [!] Allemands, Sarabands, Gavotts, Jiggs, Minuets and other valnable Pieces, Extracted from the Works of the most Celebrated masters viz [!] Corelli, Bonporti, Torelli, Tibaldi, Albinoni, Bononcini, Pepusch, St. Hélène etc. Two volumes. Treble and Bass. London, Cluer ca. 1727 (GB-Lbl)
Miscellanea manoscritta della fine del secolo XVII, contenante musica da ballo o. J. u. o. O. (I-Bc, AA.360)
Playford, Henry (Hrsg.) (ca. 1657 – ca. 1707): The Division Violin Part I London. Containing a Choice Collection of Divisions for The Treble Violin To a Ground bass, all fairly engraven on Copper Plates, being of great benefit and delight for all Practioners on the Violin, and are the first that ever were printed of this kind of Musick. Sold by H. Playford at his Shop near the Temple Church 1688 (GB-Lbl, D-Dkma, MF 85//111); The first and Second Division Violin; containing a Collection of Divisions upon several Excellent Grounds for the violin (and Bass). Corrected and enlarged wih Addition of the newest divisions upon Grounds by ye most Eminent Masters. D. Wright. London o. J.; Apollo's Banquet. Newly Revis'd. London 1701, Erstveröffentlichung 1669 (GB-Lbl)
Recueil I–XVIII de danses de bal pour les années 1703–1720. Paris, Feuillet (F-Po)
Scelta delle più belle ariette, e canzocine italiane, de più famosi autori, che in quella lingua ne habbino composte nelle opere, accomodate al suono di flauto, violino, et altri stromenti, raccolte d'Amadeo Le Chevallier. Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1691 (GB-Ob)
Simpson, Christopher (? – 1669 London): The division-violin: or, An introduction to the playing upon a ground: divided into two parts; the first, directing the hand, with other preparative instructions; the second, laying upon the manner and method of playing ex-tempore or composing division to a ground. To which are added some divisions of Christopher Simpson. London William Godbid sold by John Playford 1659 (GB-Lbl, B-Br)
Six solos or sonatas for a violin with a thorough bass for the harpsicord by six different authors, all the best composers in Italy, viz. [!] Sig. Pagin, Locatelli, Sewalt, Treimer, Ceci, Mossi Fritz. London E. Hare ca. 1750 (GB-Lbl)

⁸⁴⁶ In der Handschrift taucht lediglich der Name Pasterus auf.

⁸⁴⁷ Glüxam: *Die Violinskordatur und ihre Rolle*, S. 415 ff. weist Parallelen zur XIV. Rosenkranzsonate nach, somit handelt es sich hierbei wohl um eine Sonate von H. I. F. Biber. S. 171 erwähnt sie auch eine anonym überlieferte *Sonata da camera für Violino discordato*, g-Moll, vermutlich aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Satzfolge Melancholia–Desier–Boure–Meditatio–Menuet (CZ-Pnm, XXXIV F 6).

⁸⁴⁸ Ebd., S. 393 u. a. weist Glüxam bei diesen 56 nach 1672 entstandenen, zum Teil zu Suiten zusammenfassbaren Tänzen viele Parallelen zu H. I. F. Bibers Kompositionsstil nach, sodass davon auszugehen ist, dass es sich um Werke Bibers handelt.

⁸⁴⁹ Ebd., S. 412 konnte Glüxam bei diesen 23 nach 1670 entstandenen Tänzen z. T. eine stilistische Nähe zu einer der *Rosenkranzsonaten* nachweisen, möglicherweise handelt es sich somit um Werke von H. I. F. Biber.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 410 erwähnt Glüxam, dass diese 46 nach 1670 in Kremsier entstandenen Tanzsätze und vier Sonaten für Viola da Gamba oder Violine solo unter Sätzen von Leopold I. und J. H. Schmelzer erhalten geblieben sind.

[X] **Sonate a Violino solo col Basso continuo** composta da A. Corelli e Altri Autory [!] et Dediés a Monsieur David Rutgers Courtier. Amsterdam E. Roger 1681. Se vendono in Amsterdam apresso E. Roger, in Utrecht apresso Estienne Tabuteau

Tanzsammlung für Violine und Bass (GB-Ob, Mus.Sch.F.573)⁸⁵¹

The Complete tutor to the violin. The fifth book (never before published). Containing very plain and easy directions for learners by several eminent masters Corelli, Vivaldi, Tibaldi, Castrucci and others [...] The whole carefully corrected. London J. Young 1727 (GB-Lbl)

The sixth book of the Compleat tutor to the violin or the practical musician containing the whole art of playing on the violin. Improv'd by short and easy rules for learners, together with a collection of the newest song tunes, aires and mares, with great variety of minuets, rigadoons and French dances. Compos'd by the best masters ye whole fairly engraven and carefully corrected. London, J. Walsh und J. Hare 1723 (GB-Lbl)

The Compleat tutor to the violin, or the practical musician [...] (13th book). London, J. Walsh 1730 (US-Cn)

The Dancing Master: or, directions for dancing country dances, with the figures and tunes to each dance for the Treble Violin. The Dancing School. London. 18 nacheinander erschienene Ausgaben zwischen 1651 und 1728 veröffentlicht durch: John Playford (1623–1686) Bände 1–7 (1651–1686), Henry Playford (ca. 1657 – ca. 1707) Bände 8–12 (1690–1703) sowie John Young (ca. 1698–1732) Bände 13–18 (1706–1728) und Second und Third Volume of the Dancing Master als Supplement zu Bd. 9 (F-Pn, E-Mn, F-Pm, B-Bc u. a.)

The first, second and third book of the self-instructor on the violin: the art of Playing on that instrument improve'd & made easy to the meanest capacity, by plain rules and directions. A choice collection of the newest airs and song-tunes composed by the most able masters to which is added another collection of country dances [...] also an excellent solo by Mr Courteville. London, J. Hare 1700

Anh. Ic

Nicht eingesehene Werke⁸⁵²

Albertini, Giuseppe (18. Jh.): Sonaten Violine und Bass (Ch-Saf, A28 (Ms.6671))

Anonymus: A set of 12 italian sonatas for violin, oboe, flute and figured bass, London ca. 1710–40 (GB-HAdolmetsch)

Anonymus: 12 Sonaten für Violine und Basso continuo. Parte seconda di Allemande, Correnti e Gavotte (A,F,B,D,g,E,G,a,B,C,D,g) (I-Bsf)

Aschenbrenner, Christian Heinrich (1654 Stettin – 1732 Jena): 18 Sonaten für verschiedene Instrumente

Aubert, Louis (1720 Paris – 1783): Sonates à violon seul avec la basse, Livre II–V, Paris

Bitti, Martino/Martinello < (1660 Florenz – 1743 Genua): Martinello Bitti XII Sonate a violino solo e basso continuo, Amsterdam 1723/24

Bodinus, Sebastian (ca. 1700 – 1759 Pforzheim): Musicalisches Divertissement VI Sonates à Violino o Hautbois;⁸⁵³ Acroama musicum, exhibens in 33. tabellis aeri insulptis VI. Sonatas violino et clavichordio, Augsburg, Johann Christian Leopold (vor 1726); XII Sonate (a,C,D,B,Es,H,D,e,A,F,E,F) für Violine und Basso continuo Augsburg (vor 1726) (D-brd Müu, D-Dl)

Boismortier, Joseph Bodin de (1689 Thionville – 1755): 6 Sonaten für Violine und Bass, op. 20, Paris, auteur, Boivin 1727 (F-Pmeyer/F-Pn)

Bray, Thomas: Country dances [...] author, William Pearson 1699 (GB-Lbl, a.9.00)⁸⁵⁴

Campra, André (1660 Aix-en-Provence – 1744 Versailles): Recueil de dances 1704; Nouveau Recueil de dance de bal, 1712; Concerts parodiques divisez en six suites, Livre 1, 1721, Livre 3, 1730, Livre 4 1732

⁸⁵¹ Bei den meisten Stücken handelt es sich um Niederschriften von ursprünglich für Viola da Gamba komponierten Werken.

⁸⁵² Die folgenden Werke waren aus verschiedensten Gründen nicht zugänglich.

⁸⁵³ Nach Eitner, laut MGG ist das Werk nicht mehr nachweisbar.

⁸⁵⁴ Eine Chaconne (Nr. 15) für treble und bass ist enthalten samt Tanzanleitung und kurzem Beispiel dazu. Es handelt sich jedoch um kein Original für Violine/Diskantinstrument und Bass.

Castrucci, Pietro Romano < (1679 Rom – 1752 Dublin): 12 Sonate à Flauto traverso, o Violino o Hautbois e Basso continuo, Amsterdam 1731, Nachdruck mit dem Titel: XII Solos for a German Flute, Violin or Harpsichord Composd by Sig. Geminiani and Castrucci (1733)

Chinzer, Giovanni (1698 Florenz – ca.1750): VI (C,G,D,A,F,B) Sonate a violino solo e basso da G. Chiuzer Fiorentino [...] o. Op. u. J.

Delange, Herman François (1715 Lüttich – 1781): Sei Sonate a violino solo e basso da camera opera prima, Liège, auteur, Vve Jacob o. J. (B-Lc)

Dubourg, Matthew < (1703 London – 1767 ebd.): 12, 24, 33 English Violin Pieces (GB-Lbl)

Duni, Antonio (ca. 1700–1766): Six sonates à violon seul et basse et qui peuvent être jouées sur la flûte traversière op. 2, Paris o. J. Mlle Monnet, Mme Boivin, Le Clerc, gravées par Mlle Vendome (USSR-MI)

Falconieri, Andrea (1585–1656): Sonate di Violino, e toccate d'organo, La Porta di S. Giovanni in Laterano 1664 (I-Nn)

Ferrandini, Giovanni Battista (ca. 1710 Venedig – 1792 München): VI Sonate a flauto traversiero o oboe, o violino e basso continuo [...] opera seconda, libro secondo. Paris, Boivin, Le Clerc (F-AG)

Giardini, Felice de (auch **Degiardino**) (1716 Turin – 1796 Moskau): insgesamt 66 Solosonaten: op. 1, 4(b), 5(c), 6, 7, 8, 11(b), 16, 19 und 12 ohne Opuszahl (London 1765); 12 Sonaten für Violine und Basso continuo op. 5/op. 6, 1755/56 (D,G,C,g,A,B,E,G,Es,A,d,F), Lyon, de Brotonne (B-Bc); 6 Soli für Violine und Basso continuo, op. 7, 1759 (G,C,Es,d,A,B)⁸⁵⁵

Guido, Giovanni-Antonio (*gen. Antonio*) < (1675 Genua – 1728): Six Sonates à violon seul et basse [...] Œuvre VIe. Gravées par Mlle Bertin [...] Paris Mme Boivin, Le Clerc ca. 1743

Guignon, Jean-Pierre eigentlich **Ghignone, Giovanni Pietro/Gian Pietro** (1702 Turin – 1774 Versailles): Sonate [...] pour violon seul et basse en fa op. 11 (F-Pn); Sonata decima pour violon seul et basse en mi (F-Pn)

Kindermann, Johann Erasmus (1616 Nürnberg – 1655): Tänze in Sammelhandschriften in der Deutschen Orgeltabulatur (Pl-Kj)

Legner, Joseph (?): [3] Sonatas Violine, Bass (CS BER HU 177/176/189)

Lenton, John (1657 London – 1719 ebd.): 5 Werke für Violine und Basso continuo, London; 4 Werke für Violine in: The Gentleman's Diversion, 1693; Instrumental Musick for New Years Day 1699; Suite für Violine (GB-Lbl); weitere Werke für Violine in: The Complete Musick-master: being plain, easie and familiar rules for singing, and playing on the [...] violin, flute, hautboy, bass-viol, treble-viol, tenor-viol. Containing likewise [...] choice tunes [...] fitted to each instrument, with songs for two voices [...] The third edition, with additions [...] London, W. Pearson 1722 (GB-Lbl, Music A. 1330)

Linike, Johann Georg (ca. 1680 – 1762 Neustrelitz): Solos Es, A für Violine und Basso continuo; Sonate F für Violine/Oboe und Basso continuo. Jeweils o. O. u. J.

Lonati, Carl'Ambrogio (ca. 1645 Mailand – 1710/15 ebd.): 7 Sonaten (B-Lvu, I-MOe, S-Skma); Solo for a Violin in: Sonata for Violins, London 1704, Walsh; 46 Stücke für dasselbe (F-Pn)

Madonnisi, Luigi < (ca. 1690 Venedig – ca. 1770 St. Petersburg): 12 Sinfonien für Violine und Basso continuo, St. Petersburg 1738 (USSR-Lsc)

Marino (Marini), Carlo Antonio/Ambrogio < (ca. 1670/71 Bergamo – 1717 ebd.): 3 Sonaten D,E,B (Gb-Mp)

Mayr, Rupert Ignaz < (1646/47 Schärding – 1712 Freising): 3 Sonaten für Violine und Basso continuo

Original pieces and arrangements for violin or flute, by John Channing; 1694–1697 (GB-Lbl, Add. 35043)⁸⁵⁶

Pepusch, Johann Christoph < (1667 Berlin – 1752 London): XII Sonaten a violino e continuo op. 4 um 1710 Amsterdam Roger

Richard, Baltazar (? – nach 1666 Hennegau): Sonate à violon seul et basse (F-Pn)

Rubert, Johann Martin (1615 Nürnberg – 1680 Stralsund): mehrere Violinstücke

Smith, Robert (ca. 1648 – 1675 London): Sieben Stücke für Violine (von „Smith“) (GB-Och, Ms. Mus.362)

Somis, Lorenzo < (1688 – 1775 Turin): Opera prima di [12] Sonate à violino e violoncello o cimbalo, Rom 1722, Angelo Antonio della Cerra (US-NH)

⁸⁵⁵ Weitere Werke (ab op. 8) sind erst ab den 1760er-Jahren entstanden und wurden nicht mehr mit einbezogen.

⁸⁵⁶ Zu dieser Sammlung liegen mir die folgenden, weiteren Informationen vor: Included are a few songs with words and numerous fragments of incidental music by Henry Purcell and others, whose names are given in the index. Most of the latter, however, appear to have been arranged as suites or lessons, and in almost all cases only the treble is given. Paper; ff.125. On the back of the old cover „John Channing, 1694.“ Belonged to Alexander Pytler in 1779, and to Alfred Moffat of Edinburgh in 1896. Small Folio (f.103v = Chaconne C-Dur von H. Purcell).

Toeschi *eigentl. Toesca, Alessandro* (vor 1700 – ca. 1758 Mannheim): Sonata a Violino o Cimbalo, Ffm. 1720, Andreae
Verocai, Giovanni < (ca. 1700 Venedig – 1745 Braunschweig): Douze sonates à violon seul avec la Basse op. 1 St. Petersburg 1735–38 (RUS Spaal/Spain)

Anh. Id

Als verschollen geltende Werke

Becker, Dietrich < (1623 Hamburg – 1679 ebd.): Ander Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten für 1–2 Violinen und Basso continuo, 1679
Corrette, Michel (1709 Rouen – 1795 Paris): Sonates a violon seul avec la basse continue op. 1 (1727), 2. Auflage 1740 „augmentée de beaucoup“
Mannelli, Carlo (gen. Carluccio di Pamfilio) (1640 Rom – 1697 ebd.): Primo libro di Sinfonie op. 1 für Violine und Basso continuo, spätestens 1666; daraus eine Sinfonie (I-Tn)⁸⁵⁷
Mc Gibbon, William (1696 Glasgow – 1756 Edinburgh): Six sonatas or solos for a german flute or violin and a bass. Edinburgh, Richard Cooper, for the author, 1740
Pisendel, Johann Georg < (1687 Cadolzburg – 1755 Dresden): Sonate a für Violine senza Basso, 1716 (D-B, Mus.15935)⁸⁵⁸
Steiner (Parnel), Johann Ludwig (1688 Zürich – 1761 ebd.): 3 Violinsonaten mit Generalbass von Steiner selbst in Kupfer gestochen
Strungk/Strunck, Nicolaus Adam (1640 Braunschweig – 1700 Dresden): Musikübung auf der Violine, Viola da Gamba sowohl zur Ehre Gottes als menschlicher Ergötzlichkeit in etlichen Sonaten über die Fest-Gesänge, ingleichen etlichen Ciaconen mit 2 Violinen bestehend, Dresden 1691
Stupan von Ehrenstein, Johann Jakob (1664–1739): Horae p(r)omeridianae harmonicae, seu symphoniae XII [für Solovioline] Ulm 1710
Tonini, Bernardo (?): Balletti da Camera à Violino e Violone o Basso Continuo op. 3, Roger
Zarth, Georg (1708 Hochtann bei Deutschbrod/Böhmen – nach 1778 Mannheim): Six Sonates à Violon seul avec la Basse continue op. 2, Paris vor 1755

⁸⁵⁷ Im Testament des Komponisten sind weitere 300 Werke erwähnt, die möglicherweise überwiegend verschollen sind, darunter 84 Sonaten für Violine solo.

⁸⁵⁸ Seit dem 2. Weltkrieg gilt diese Sonate als verschollen.

Anh. II (Zu Kapitel 4.5 und 6.1.3.2)

Chaconnen und Passacaglien in exponierter Position

Letzter Satz Abschluss des Bandes	Anstelle einer letzten Sonate	Letzter Satz Sonate/Suite	Sonderformen
Aubert <i>Ciaconna</i> (um 1740)	Biber <i>Passagaglia</i> (1678)	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Ciacona</i> (ca. 1690)	!Heudelline ⁸⁵⁹ (2. Suite) <i>Sonate en Chaconne</i> (1701)
Duval <i>Chaconne. La Capricieuse</i> (um 1720)	Boni <i>Ciacona</i> (1741)	Albicastro <i>Passacala</i> (Anf. 18. Jh.)	!Jacquet de La Guerre ⁸⁶⁰ <i>Chaconne</i> (1707)
Favre <i>Chaconne</i> (1731)	Castrucci <i>Ciaccona</i> (1734)	Bach <i>Ciaccona</i> (1720)	!Lonati ⁸⁶¹ <i>Ciaconna</i> (1701)
Guillemain <i>Ciacconna</i> (1739)	!Lonati <i>Ciaconna</i> (1701)	Biber <i>Ciacona</i> (1681)	!Mascitti (op. VII) <i>Passagaglia Variata</i> (1727)
Leclair (op. V) <i>Ciaccona</i> (vor 1738)	Marino <i>Chiacona</i> (1705)	Dornel <i>Chaconne</i> (1711)	!Veracini ⁸⁶² <i>Ciaccona</i> (1744)
Lemaire <i>Ciaconna</i> (1740)	T. Vitali (C-Dur) <i>Chiacona</i> (ca. 1690)	Francœur <i>Ciaccona</i> (1726)	
Mangean <i>Chiaconna</i> (1744)		!Heudelline (2. Suite) <i>Sonate en Chaconne</i> (1701)	

⁸⁵⁹ Siehe das Kapitel 6.1.1 S. 178 f.

⁸⁶⁰ Siehe die Analyse im Kapitel 5.1.6.2, S. 171 ff.

⁸⁶¹ Siehe die Tabelle zur französischen Dreiteiligkeit, Anh. VII, S. 350.

⁸⁶² Zusammen mit dem ersten Satz der Sonate, dem „Passagallo“, bildet die „Ciacona“ F. M. Veracinis eine Sonderform. Vgl. auch das Kapitel 6.2.3.1, S. 208 ff.

Marcello <i>Ciaccona</i> (1715)		!Jacquet de La Guerre <i>Chaconne</i> (1707)	
Marchand (7. Suite) <i>Chaconne</i> (1707)		La Ferté <i>Chaconne</i> (1707)	
Mascitti (op. IV) <i>Ciaccona</i> (1711)		Leclair (op. IX) <i>Tempo di Ciacona</i> (1738)	
!Mascitti (op. VII) <i>Passagaglia Variata</i> (1727)		Mascitti (op. V) <i>Passagaglia</i> (1714)	
!Veracini <i>Ciaccona</i> (1744)		Pepusch <i>Ciaccona</i> (ca. 1710)	
		Rebel (Ms.) <i>Chaconne</i> (ca. 1700)	
		Schickhardt (op. VIII) <i>Ciaccona</i> (nach 1725)	
		Vilsmayr <i>Ciaccona</i> (1715)	
		Vilsmayr <i>Passagalia</i> (1715)	

Anh. III (Zu Kapitel 4.6)

Die Tonartenverteilung

Passacaglien

f-Moll	g-Moll	c-Moll	B-Dur	G-Dur	A-Dur
Albicastro <i>Passacala</i>	Biber (1678) <i>Passagaglia</i>	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Paßsagagli. Adagißsimo</i>	Laurenti <i>Passacallo</i>	Mascitti (op. V) <i>Passagaglia</i>	Mascitti (op. VII) <i>Passagaglia Variata</i>
	Dall'Abaco (op. IV) <i>Passagaglio</i>	Biber (1681) <i>Passacaglia</i>	Stupan v. Ehrenst. <i>Passacaille</i>		
		Mazzella <i>Passagagli flebili</i>			

d-Moll	D-Dur	a-Moll	Wechselnde Tonarten
Rebel <i>Passacaille</i>	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Contrapunct sopra la Baßsigaylos d'Altr</i>	Le Fevre <i>Passacaille</i>	G. B. Vitali 2 <i>Passagallos</i>
Veracini <i>Passagallo</i>	Anonymus (Uppsala) <i>Passaglli</i>		
Walther <i>Passagagli</i>	Vilsmayr <i>Passagalia</i>		

Chaconnen

d-Moll	D-Dur	C-Dur	G-Dur	g-Moll
Albicastro <i>Ciaccone</i>	Anonymus Add. 31500 Nr. 6 <i>Ciaccona</i>	„Pezzi brevi“ <i>Ciaccona</i>	„Pezzi brevi“ <i>Ciaccona</i>	Dall’ Abaco (op. I/5) <i>Keine Bezeichnung</i>
Bach <i>Ciaccona</i>	Aubert <i>Ciaccona</i>	„Pezzi brevi“ <i>Ciaccona & L’Arpetta</i>	Biber (1681) <i>Ciacona</i>	Eccles <i>Chacone (Armida)</i>
Biber (1678) <i>Ciacona</i>	Biber (Kremsier) <i>Ciacona</i>	Bertali <i>Chiacona</i>	Castrucci <i>Ciaccona</i>	Heudelline (3. Suite) <i>Chaconne</i>
Colombi (Vl.+Bc.) <i>Chiaccona</i>	Clérambault <i>Chaconne</i>	Boni <i>Ciacona</i>	Eccles <i>Chacone (Winterdance)</i>	T. Vitali <i>Keine Bezeichnung</i>
Heudelline (1. Suite) <i>Chaconne</i>	Dornel <i>Chaconne</i>	Colombi (Mus.F.280) <i>Chiacona</i>	La Ferté <i>Chacone</i>	
	Favre <i>Chaconne</i>	Colombi (Mus.E.282) <i>Chiacona</i>	Leclair (op. V) <i>Ciaccona</i>	
	Guillemain <i>Ciacconna</i>	Leclair (op. IX) <i>Tempo di Ciacona</i>	Lonati <i>Ciaccona</i>	
	Jacquet de La Guerre <i>Chaconne</i>	Matteis <i>Diverse bizzarrie Sopra la Vecchia Sarabanda ò pur Ciaccona</i>	Marchand (7. Suite) <i>Chaconne</i>	
	Keller <i>Ciaccona</i>	Mazzella <i>Ciaccona alla Spagnola</i>	Mascitti <i>Ciaccona</i>	
	Kindermann <i>Ciaccona</i>	Pointel <i>Chaconne</i>	Rebel (1. Suite) <i>Chaconne</i>	
	Veracini <i>Ciacona</i>	T. Vitali (op. I) <i>Chiacona</i>	Schickhardt (op. VIII) <i>Ciaccona</i>	

Chaconnen (Fortsetzung)

E-Dur	A-Dur	e-Moll	F-Dur	B-Dur	h-Moll	Mixolyd.
Dall' Abaco (op. I/12) <i>Ciaccona</i>	Anonymus (Dresden) <i>Chaconne</i>	Francœur <i>Ciaccona</i>	Kelz <i>Ciaccona</i>	Anon./ Granata <i>Ciaccona</i>	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Ciacona</i>	Colombi (Mus.F.280) <i>Ciacona</i>
Lemaire <i>Ciaconna</i>	Duval <i>Chaconne.</i> <i>La</i> <i>Capricieuse</i>		Kradenthaller <i>Ciacona</i>	Anonymus Add. 31500 Nr. 9 <i>Ciaccona</i>		
	Heudelline (2. Suite) <i>Sonate en</i> <i>Chaconne</i> (eigentl. <i>Chaconne</i> in a-Moll)		Marcello <i>Ciaccona</i>	Marino <i>Chiacona</i>		
	Mangean <i>Chaconne</i>		Marchand (6. Suite) <i>Chaconne</i>	Rebel (Ms.) <i>Chaconne</i>		
			Mazzella <i>Ciaccona</i> <i>all' Italiana</i>	Vilsmayr <i>Ciaccona</i>		
			Pepusch <i>Ciaccona</i>			
			Schickhardt (op. II) <i>Ciacona</i>			

Bei beiden Tabellen wurden die Tonarten nicht nach dem Quintenzirkel angeordnet, sondern nach ihrem Erscheinen bei den einzelnen Komponisten in alphabetischer Reihenfolge.

Zur Tonartenübersicht wurden die Bezeichnungen aller Chaconnen und Passacaglien in dieser ersten, alle Werke umfassenden Tabelle hinzugefügt, um die unterschiedlichen Schreibweisen und sprachlichen Varianten auf einen Blick sichtbar zu machen. In folgenden Tabellen werden die Bezeichnungen (auch bei den nicht anonymen Werken) immer nur dann genannt, wenn Chaconnen und Passacaglien gemeinsam aufgeführt werden, insbesondere, um die ggf. verschiedenen Werke eines Komponisten unterscheiden zu können.

Anh. IV (Zu Kapitel 4.8.1)

Die Taktarten

Die Taktangaben der Passacaglien

3	$\frac{3}{4}$ (C $\frac{3}{4}$)	$\frac{3}{2}$	$\frac{6}{8}$
Biber (1681)	Albicastro	Anonymus (Uppsala) <i>Passaglli</i> +	Biber (1678)
Rebel	Dall' Abaco (op. IV)	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Paßsagagli.</i> <i>Adagißsimo</i>	
Walther	Le Fevre	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Contrapunct sopra la</i> <i>Baßsigaylos d'Altr</i> +	
	Mascitti (op. V)	Laurenti	
	Mascitti (op. VII) + (C $\frac{3}{4}$)		
	Mazzella (C $\frac{3}{4}$)		
	Stupan v. Ehrenstein		
	Veracini		
	Vilsmayr		
	G. B. Vitali		
	G. B. Vitali (Ms.) (C $\frac{3}{4}$)		

Die Taktangaben der Chaconnen

3 (C 3)	$\frac{3}{4}$ (C $\frac{3}{4}$)	$\frac{3}{2}$ (C $\frac{3}{2}$)	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{8}$	C = 4/4
Anonymus Add. 31500 Nr. 6 <i>Ciaccona</i>	Anonymus (Dresden)	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Ciaccona</i>	Kelz + C $\frac{6}{8}$	„Pezzi brevi“ (2mal)	Kinder- mann
Anonymus Add. 31500 Nr. 9 <i>Ciaccona</i>	„Pezzi brevi“ <i>Ciaccona</i> & <i>L'Arpetta</i> (C $\frac{3}{4}$)	Bertali (C $\frac{3}{2}$)			
Anon./ Granata	Albicastro	Kradenthaller			

Aubert	Bach	T. Vitali (2mal)			
Biber (1678)	Biber (Kremsier) (C $\frac{3}{4}$)				
Biber (1681) (C 3)	Boni				
Clérambault	Castrucci +				
Dornel	Colombi (4mal)				
Duval	Dall'Abaco (2mal)				
Eccles (2mal)	Francœur +				
Favre +	Guillemain				
Heudelline (3mal)	Lonati +				
Jacquet de La Guerre +	Marcello				
Keller	Marino				
La Ferté	Mascitti + (op. IV) (C $\frac{3}{4}$)				
Leclair (2mal)	Mazzella <i>Ciaccona alla Spagnola</i> (C $\frac{3}{4}$)				
Lemaire	Pepusch				
Mangean	Schickhardt (2mal)				
Marchand (6. Suite) +	Veracini				
Marchand (7. Suite)	Vilsmayr				
Matteis					
Mazzella <i>Ciaccona all'Italiana</i>					
Pointel					
Rebel (1. Suite)					
Rebel (Ms.) +					

In der Tabelle sind in erster Linie die dominanten, d. h. im jeweiligen Stück größtenteils vorkommenden Taktarten aufgeführt. Diejenigen Chaconnen und Passacaglien, die kürzere oder längere Abschnitte in verschiedenen Taktarten aufweisen, sind an dieser Stelle lediglich durch ein + gekennzeichnet und werden im Folgenden bzw. im Kapitel 6.2.2, S. 204 ff. erläutert.

Anh. V (Zu Kapitel 4.8.2)

Die Vortragsbezeichnungen bzw. Tempoangaben

Vortragsbezeichnungen / Tempoangaben Passacaglien

Adagio	Adagissimo	Andante	Grave	Largo	Largo assai e come sta, ma con grazia	Un Poco Vivace
Laurenti (3/2)	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Paßsagagli Adagißsimo</i> (3/2)	Mascitti (op. V) ($\frac{3}{4}$)	Le Fevre ($\frac{3}{4}$)	Mazzella (C $\frac{3}{4}$)	Veracini ($\frac{3}{4}$)	Dall' Abaco (op. IV) ($\frac{3}{4}$)
Walther (3)		Mascitti (op. VII) (C $\frac{3}{4}$)				

Vortragsbezeichnungen / Tempoangaben Chaconnen

Ada- gio	Affettu- oso	Allegro	Allegro, ma non Presto	Andan- te	Gay	Gracieu- sment	Largo	Tem- po di Cia- cona
T. Vitali (g- Moll) (3/2)	Albicas- tro ($\frac{3}{4}$)	Dall' Abaco (op. I) (2mal) ($\frac{3}{4}$)	Veracini ($\frac{3}{4}$)	Fran- cœur ($\frac{3}{4}$)	Rebel (Ms.) (3)	La Ferté (3)	Pe- pusch ($\frac{3}{4}$)	Le- clair (op. IX) (3)
		Lemaire (3)		Mascitti (op. IV) (C $\frac{3}{4}$)	Duval (3)		Marino ($\frac{3}{4}$)	
		Marcello ($\frac{3}{4}$)						

Wie im oben stehenden Katalog der hier vorliegenden Chaconnen und Passacaglien ist auch in dieser Tabelle nur diejenige Vortrags- oder Tempobezeichnung angegeben, die für das ganze Stück bzw. den überwiegenden Teil Gültigkeit besitzt bzw. an exponierter Stelle über oder vor dem Stück notiert ist. Einzelne Stücke, deren Aufbau wesentlich durch mehrere verschiedene Tempo- oder Charakterbezeichnungen geprägt sind, werden in den Kapiteln 6.2.2, S. 204 ff. und 6.2.3.2, S. 211 ff. bzw. in Einzelanalysen in den Kapiteln 5.1.5.2 ff., S. 151 ff. besprochen.

Anh. VI (Zu Kapitel 5)

Die formale Anlage der Chaconnen und Passacaglien

Die Passacaglien

2-takt. Ostinato	4-takt. Ostinato	8-takt. Ostinato	Frz. Ostinato	4-takt. quasiostinat	Freiere Gestaltung	Sonder- formen
Biber * + (1678)	!Anonymus Kodex XIV/726 <i>Contrapunct sopra la Baßsigaylos d'Altr</i> ⁸⁶³ + * (ca. 1690)	Vilsmayr * + (1715)	!Biber ⁸⁶⁴ (1681)	!Mascitti * (op. VII) ⁸⁶⁵ (1727)	!Biber (1681)	!Anonymus Kodex XIV/726 <i>Contrapunct sopra la Baßsigaylos d'Altr</i> + * (ca. 1690)
	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Paßsagagli Adagiß- simo</i> + * (ca. 1690)		!Le Fevre ⁸⁶⁶ (1703) +	Mazzella (1689)	Dall' Abaco (op. IV) * (ca. 1715)	!Anonymus (Uppsala) <i>Passaglli</i> + * (ca. 1664)
	!Anonymus (Uppsala) <i>Passaglli</i> ⁸⁶⁷ + * (ca. 1664)		Rebel * ** (1695)	!G. B. Vitali * ** (Ms.) <i>Passagallo</i> (ca. 1689) ⁸⁶⁸	Mascitti (op. V) ⁸⁶⁹ * ** (1714)	Albicastro (Anf. 18. Jh.)

⁸⁶³ Diese Sonderform gestaltet sich in ihrem ersten Teil streng viertaktig ostinat, auf dem Tetrachord basierend. Der zweite Teil stellt den eigentlichen Abschnitt dar, der dieses Stück zu einer Sonderform macht: die Choralvariationen über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Dieser Teil weist keine ostinaten Züge auf. Der letzte Abschnitt (6/4) ist streng viertaktig gestaltet, und es wiederholt sich eine rhythmisch immer gleich gestaltete Figur in verschiedenen Tonarten. In diesem Teil liegt somit eine Art „rhythmischer“ Ostinato vor.

⁸⁶⁴ Bei diesem Stück ist lediglich die Tendenz zur französisch ostinaten Anlage gegeben.

⁸⁶⁵ Die das Stück dominierenden und umrahmenden Hauptteile im $\frac{3}{4}$ -Takt sind fast gänzlich viertaktig quasiostinat angelegt. Die Teile in anderen Taktarten (9/8 und 2/4) dagegen sind weitaus freier gestaltet. In allen Teilen finden sich Varianten des Tetrachordmodells.

⁸⁶⁶ Hier liegt ein äußerst strenger Aufbau vor, da die Couplets mit Wiederholungszeichen versehen unverändert wiederholt werden (Doppelcouplets).

⁸⁶⁷ Der Hauptteil basiert auf dem streng viertaktig durchgeführten Tetrachordostinato.

⁸⁶⁸ Dem nahezu gleichen Aufbau nach zu urteilen, würde ich dem „Passagallo“ eine ähnliche Entstehungszeit einräumen wie jenem aus den *Artificii*. In seinem ersten Teil weist er auch Tetrachordvarianten und im ersten und zweiten Teil Pentachordvariationen auf.

⁸⁶⁹ Dieses Stück gestaltet sich zwar überwiegend viertaktig quasiostinat mit immer wieder durchschimmern-dem Tetrachordmodell, die Modulationsabschnitte bestimmen jedoch das Stück, bewegen sich aber sogar auch größtenteils im Rahmen der Viertaktigkeit.

	Laurenti * + (1691)			!G. B. Vitali <i>Passagallo</i> (<i>Artificii</i> 1689)	Stupan v. Ehren- stein ⁸⁷⁰ (1703)	!Le Fevre + (1703) ⁸⁷¹
	!Veracini * (1744)					!Mascitti * (op. VII) (1727)
	Walther + (1694)					!Veracini <i>Ciacona</i> + <i>Passagallo</i> (1744)
						!G. B. Vitali * ** (Ms.) <i>Passagallo</i>
						!G. B. Vitali <i>Passagallo</i> (<i>Artificii</i> 1689)

In den Rubriken der zwei- bis achttaktigen Ostinati werden solche Werke aufgeführt, die einen unablässig sich unverändert wiederholenden Ostinato aufweisen und solche, bei denen in jedem oder fast jedem Couplet der Ostinato deutlich erkennbar bleibt, jedoch mehr oder weniger stark variiert erscheint. Ganz streng behandelte Werke sind durch + gekennzeichnet.

Passacaglien, die deutlich erkennbar auf dem absteigenden Tetrachord oder Varianten davon basieren bzw. durch diesen gekennzeichnete Couplets aufweisen, sind eigens mit * gekennzeichnet.

** auch die Umkehrung des Tetrachords – das aufsteigende Pentachord – ist vorhanden.

! das Werk ist auch in anderen Rubriken der Tabelle zu finden. Dies trifft auch auf entsprechende, noch folgende Tabellen zu.

⁸⁷⁰ Diese Passacaglia weist unterschiedlich lange Couplets und einige Modulationsabschnitte auf; es ist lediglich manchmal eine Tendenz zum französischen Ostinato sichtbar, aber kein durchgängiges Prinzip zu erkennen.

⁸⁷¹ Hierbei handelt es sich um eine Variante der Rondeauform, vgl. die Analyse im Kapitel 5.1.6.1, S. 169 ff.

Die Chaconnen

Streng ostinat ⁸⁷²	Frz. Ostinato ⁸⁷³	Misch- formen	Quasi- ostinat	Freiere Gestaltung	Sonder- formen
2-taktig:	Streng:	Streng ostinat und frz. ostinat:	„Pezzi brevi“ (2mal) (17. Jh.)	Anonymus Add. 31500 Nr. 9 * <i>Ciaccona</i> (ca. 1679)	Dall’ Abaco * (op. I/5) ⁸⁷⁴ (ca. 1705)
„Pezzi brevi“ <i>Ciaccona & L’Arpetta</i> ⁸⁷⁵ (2 Bassmod.) ** + (17. Jh.)	Aubert + (ca. 1740)	Rebel (Ms.) (ca. 1700)	Colombi (3mal) (vor 1694)	Eccles <i>Chacone</i> (<i>Winter- dance</i>) (1699)	!Favre (1731)
Bertali ⁸⁷⁶ + (vor 1669)	Clérambault ⁸⁷⁷ * ** + (ca. 1700)	Streng ostinate und freie Couplets/ Teile:	Mazzella <i>Ciaccona alla Spa- gnola</i> * ** (1689)	La Ferté * (1707)	!Heudelline (2. Suite) + (1701)
Kindermann + (1653)	Duval * + (ca. 1720)	Heu- delline + (1. Suite) (1701) ⁸⁷⁸	Mazzella <i>Ciaccona all’ Italiana</i> (1689)	Marino * (1705)	Jacquet de La Guerre (1707)

⁸⁷² Angesichts der großen Anzahl an Chaconnen sind die streng ostinat gestalteten Exemplare (im Gegensatz zu den Passacaglien) alle in einer Spalte zusammengefasst und in erster Linie nach Umfang des Bassmodells, ansonsten alphabetisch geordnet.

⁸⁷³ In dieser Spalte finden sich zunächst die Werke, in denen das Prinzip der je einmal sich wiederholenden Couplets ganz streng durchgeführt wird, anschließend jene, die ganz geringe oder größere vom Schema abweichende Abschnitte aufweisen. In der zweiten Teilrubrik sind die Werke nicht alphabetisch, sondern nach dem Grad ihrer Abweichungen angeordnet, vgl. auch das Kapitel 5.1.2.1, S. 140 f.

⁸⁷⁴ Dieses Stück setzt sich zum großen Teil aus sieben- oder achttaktigen Couplets zusammen, jedoch ist dabei keine Regelmäßigkeit festzustellen.

⁸⁷⁵ Das zweite der insgesamt drei Couplets bildet die Umkehrungsvariante des Tetrachords, das von der I. zur V. Stufe aufsteigende Pentachord, hier in derselben Rhythmisierung wie die anderen beiden Couplets.

⁸⁷⁶ Der Ostinato wechselt im Laufe des Stückes mehrmals die Tonart, die Modulationsabschnitte überschreiten aber auch niemals den Umfang von zwei Takten.

⁸⁷⁷ Diese Chaconne weist außerdem nur viertaktige, sich jeweils wiederholende Couplets auf, für den französischen Typus eher ungewöhnlich, erklingen doch normalerweise Couplets sehr unterschiedlicher Länge. Hier wird der Aufbau mehr dadurch bestimmt, dass alle Bassmodelle sich wenig vom Tetrachord- oder Pentachordmodell entfernen – v. a. ersteres ist ja fast immer mit einer Viertaktigkeit verbunden. Die Couplets werden bei der Wiederholung kaum variiert, fast durchgängig ist jedoch eine Oktavierung der Bassstimme zu beobachten.

⁸⁷⁸ Siehe zu diesem Stück das Kapitel 6.1.1, S. 178 f. Die Gestaltung der Violinstimme bleibt quasi dem französischen Ostinato verpflichtet, da in den ostinaten Teilen jedes Couplet wiederholt wird, hier eben über dem immer gleichbleibenden italienischen Ostinato.

Kradenthaller + (1672)	Mangean * ** + (1744)	Pepusch * ⁸⁷⁹ (ca. 1710)		Schick- hardt (op. II) ⁸⁸⁰ (ca. 1725)	Kelz (1669)
3-taktig:	Marchand (7. Suite) * ** + (1707)	Mascitti (op. IV) * (1711)		T. Vitali ⁸⁸¹ (C-Dur) * (vor 1693)	!Lonati * + (1701)
!Heudelline ⁸⁸² (2. Suite) + (1701)	Pointel ⁸⁸³ + (1688/98)				!Veracini <i>Ciaccona</i> + <i>Passagallo</i> (1744)
4-taktig:	Streng mit Unregel- mäßig- keiten				
Anonymus * + (Dresden) <i>Chaconne</i> (?)	Dornel * (1711)				
Anonymus Add. 31500 Nr. 6 <i>Ciaccona</i> (2 Bassmod.) + (ca. 1679)	Rebel (1. Suite) * (1695)				
Bach * (1720)	Marchand (6. Suite) * ** (1707)				
Biber + (Kremsier) (um 1670)	Guillemain (1739)				
Boni * + (1741)	Heudelline (3. Suite) * ** (1701)				

⁸⁷⁹ Der erste („Largo“-)Teil setzt sich aus unterschiedlich langen, nicht wiederholten Couplets zusammen; der zweite dagegen basiert in allen Couplets auf dem gleichen Bassmodell, das eine mehr oder weniger starken Variationen unterzogene Variante des Tetrachordmodells darstellt. Jedes Couplet wird hier wiederholt.

⁸⁸⁰ Das kurze Stück zeichnet sich durch ungleich lange, nicht wiederholte Couplets aus.

⁸⁸¹ Diese Chaconne weist nur einzelne viertaktig gestaltete Abschnitte auf, in denen auch sehr häufig das Tetrachordmodell präsent ist.

⁸⁸² Trotz des strengen italienischen Ostinatos werden die Variationen der Violinstimme nach französischer Art immer wiederholt, vgl. auch das Kapitel 6.1.1, S. 180. Ein weiterer dreitaktiger Ostinato findet sich in den Außenteilen der Chaconne aus L. Heudellines erster Suite.

⁸⁸³ Diese kurze Chaconne Pointels (Hrsg.) ist die einzige, die bei den Wiederholungen der Couplets keinerlei Variationen aufweist; es handelt sich also um ein ausgesprochen einfach strukturiertes Stück.

Colombi ⁸⁸⁴ VI. + Bc. * (vor 1694)	Lemaire (1740)				
Eccles * + <i>Chacone</i> (<i>Armida</i>) ⁸⁸⁵ (1699)	Leclair * (op. V) (vor 1738)				
!Lonati ⁸⁸⁶ * + (1701)	Francœur * ** (1726)				
Marcello * + (1712)	Leclair (op. IX) * ** (1738)				
Matteis + (1676)	Anonymus Kodex ** XIV/726 <i>Ciacona</i> (ca. 1690)				
Schickhardt * + (op. VIII) (nach 1725)	!Favre * (1731)				
!Veracini ⁸⁸⁷ * (1744)	Dall'Abaco (op. I/12) * (ca. 1705)				
T. Vitali ⁸⁸⁸ (g-Moll) + * ** (nach 1700)					
7-taktig:					
Albicastro + (Anf. 18. Jh.) ⁸⁸⁹					
8-taktig:					
Anon./ Granata ⁸⁹⁰ <i>Ciaccona</i> ** + (ca. 1679)					
Biber + (1678)					

⁸⁸⁴ Diese „Chiaccona“ weist überwiegend stark abweichende Variationen vom Tetrachordmodell auf.

⁸⁸⁵ Bei der Mehrheit der Couplets wird ein zusätzlicher, zur Tonika zurückführender Takt angefügt.

⁸⁸⁶ Bei C. A. Lonatis aus fünf Sätzen bestehender „Chaconne-Sonate“, deren Sätze alle auf dem Tetrachord basieren, erscheint lediglich im letzten Abschnitt des Mollteiles des ersten Satzes ein im Vergleich zum Umfang dieser Chaconne kurzer, nur quasiostinat gestalteter Teil.

⁸⁸⁷ Das Tetrachord ist hier nicht überall präsent, bestimmt aber ganz klar das gesamte Stück und auch die anderen Sätze der Sonate und somit auch die Passacaglia, die z. T. ebenfalls für kurze Abschnitte vom Tetrachord-Ostinato ablässt.

⁸⁸⁸ Der Ostinato wechselt im Laufe des Stückes mehrmals die Tonart.

⁸⁸⁹ Möglicherweise ist der Ostinato dieses Stückes auch den achttaktigen Modellen zuzuordnen, vgl. die Analyse des Stückes im Kapitel 7.3.3.3, S. 272 ff.

⁸⁹⁰ Im ersten Viertakter erklingt das aufsteigende Pentachord, die Umkehrung des absteigenden Tetrachords, das hier jedoch innerhalb der Viertaktigkeit zurück zur I. Stufe geführt wird.

Castrucci ⁸⁹¹ *					
(1734)					
9-taktig:					
Keller ⁸⁹² * +					
(ca. 1680)					
12taktig:					
Biber +					
(1681)					
Vilsmayr +					
(1715)					

* das Tetrachord ist prägend für das gesamte Stück oder für Teile daraus bzw. kommt es zumindest einmal vor.

** die Umkehrung des Tetrachords – das aufsteigende Pentachord – ist in den Werken vorhanden.

+ der Ostinato ist ganz streng behandelt. Auf den französischen Ostinato übertragen bedeutet dies, dass jedes Couplet mit wechselnden Bassmodellen ausnahmslos wiederholt wird (Doppelcouplets). Keine Modulations-
teile oder andere freier gestaltete Abschnitte sind vorhanden.

⁸⁹¹ Die ersten vier Takte des Bassmodells weisen das Tetrachordmodell auf und in den letzten vier wird zur I. Stufe zurückgeführt.

⁸⁹² Das Tetrachord kommt in unveränderter Form in den ersten vier Takten des Ostinatomodells vor.

Anh. VII (Zu Kapitel 6.1)

Die französische Dreiteiligkeit

Komponist Ggf. op./Nr.	Entstehungsjahr	Bezeichnung des ostinaten Stückes	Position in der Sonate/Sammlung
Aubert	1740	<i>Ciacconna</i>	Letzte Sonate, letzter Satz
Bach (BWV 1004)	1720	<i>Ciaccona</i>	Letzter Satz
Boni	1741	<i>Ciacona</i>	Anstelle der letzten Sonate – einsätzig
Clérambault	ca. 1700	<i>Chaconne</i>	Einzelstück
Dall'Abaco (op. I/12)	ca. 1705	<i>Ciaccona</i>	Letzte Sonate, erster Satz
Duval	ca. 1720	<i>Chaconne. La Capricieuse</i>	Letzte Sonate, letzter Satz
Francœur *	1726	<i>Ciaccona</i>	Letzter Satz
Guillemain	1739	<i>Ciacconna</i>	Letzte Sonate, letzter Satz
Heudelline (1. Suite) *	1701	<i>Chaconne</i>	Drittletzter von vielen Sätzen
Heudelline (2. Suite) *	1701	<i>Sonate en Chaconne</i>	Letzter Satz
La Ferté	1707	<i>Chaconne</i>	Sonate 6, letzter Satz Abschluss der ersten Hälfte der Sammlung
Leclair (op. V)	1734 oder später	<i>Ciaccona</i>	Letzte Sonate, letzter Satz
Leclair (op. IX)	1738	<i>Tempo di Ciacona</i>	Letzter Satz
Lemaire *	1740	<i>Ciacconna</i>	Letzte Sonate, letzter Satz
Lonati	1701	<i>Ciaccona</i>	Letzte Sonate (fünf- sätzig), Dreiteiligkeit im ersten Satz
Mangean	1744	<i>Chiaconna</i>	Letzte Sonate, letzter Satz
Marchand (7. Suite)	1707	<i>Chaconne</i>	Letzte Suite, letzter Satz
Mascitti (op. IV)	1711	<i>Ciaccona</i>	Letzte Sonate, letzter Satz
Mascitti (op. VII)	1727	<i>Passagaglia Variata</i>	Letzter Satz Dreiteiligkeit im Hauptteil

* siehe auch das Kapitel 6.1.1, S. 178 ff.

Anh. VIII (Zu Kapitel 6.2.2)

Strukturbildung durch Tempo- und Taktwechsel

Passacaglien mit Tempo- und/oder Taktwechseln

Komponist	Bezeichnung des Tempowechsels	Taktwechsel
Biber (1678)	Adagio – Allegro	
Biber (1681)	Adagio	
Mascitti (op. VII)	Andante $\frac{3}{4}$ – Allegro $\frac{9}{8}$ – Allegro $\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$ – $\frac{9}{8}$ – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$
Mazzella	Largo – Presto	
Veracini	Largo assai e come sta, ma con grazia – Andante	
G. B. Vitali (Ms.)		C gegen $\frac{3}{4}$ ⁸⁹³
Walther	Adagio – Presto – Lento – Allegro	
Anonymus (Uppsala) <i>Passaglli</i>	Allegro $\frac{3}{8}$	C – $\frac{3}{2}$ – $\frac{3}{8}$
Anonymus Kodex XIV/726 <i>Contrapunct sopra la Baßsigaylos d'Altr</i>	Adagio – Allegro ⁸⁹⁴	$\frac{3}{2}$ – C – $\frac{6}{4}$ – C

In beiden Tabellen sind die etwaig vorkommenden Tempobezeichnungen jeweils nur einmal aufgeführt, obwohl solche jedoch bei einigen Kompositionen mehrmals vorkommen, vgl. etwa Walthers Passacaglia. In der Spalte der Taktwechsel sind dagegen alle in der Reihenfolge ihres Vorkommens aufgelistet.

⁸⁹³ Hierbei handelt es sich um einen Spezialfall der Taktvorzeichnung, vgl. die Besprechung dieses „Passagallos“ im Kapitel 5.1.5.3, S. 158 ff.

⁸⁹⁴ Bei diesem Stück erfolgen diese einzigen beiden Tempobezeichnungen in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden kurzen Abschnitten im nicht ostinat gestalteten C-Teil.

Chaconnen mit Tempo- und/oder Taktwechseln

Komponist	Bezeichnung des Tempowechsels	Taktwechsel
Anonymus Kodex XIV/726 <i>Ciacona</i>	Adagio	
Anonymus Add. 31500 Nr. 6 <i>Ciaccona</i>	Adagio	
Anonymus Add. 31500 Nr. 9 <i>Ciaccona</i>	Presto	$\frac{3}{4} - 6/2 - \frac{3}{4} - 6/2 - \frac{3}{4}$
Bertali	Allegro – Adagio	
Biber (1678)	Adagio – Presto	
Biber (Kremsier)	Grave – Adagio	
Boni	Adagio – Allegro – Largo – Spiritoso – Andante	
Castrucci	Andante – Larghetto – Allegro – Allegro 9/8	9/8
Dall'Abaco (op. I/5)	Adagio	
Favre	Gracieusement 6/8	6/8
Francœur	Adagio 3/2	3/2
Kelz		6/8 – 9/12
Leclair (op. IX)	Adagio – Allegro	
Lonati	Largo – Spiritoso – Allegro – Più Adagio assai – Vivace – Sostenuto – Adagio	
Marchand (6. Suite)	Legerement 2/8	2/8
Marchand (7. Suite)	Plus lent	
Mascitti (op. IV)		9/8
Mazzella (2mal)	Presto – Largo	
Pepusch	Largo – Allegro	
Rebel (Ms.)	Gay – Viste C	C
Veracini	Allegro, ma non Presto – Largo assai	

Anh. IX (Zu Kapitel 6.2.3.1)

Rahmenbildung durch Wiederaufnahme von „Themencouplets“ und/oder Schlusswirkung durch zwei- oder mehrstimmige Passagen

Wiederaufnahme „Themencouplet“	Volltönig	Kombination aus beiden	Varianten der Wiederaufnahme
Anon./Granata <i>Ciaccona</i> ⁸⁹⁵	Anonymus Add. 31500 Nr. 6 <i>Ciaccona</i> ⁸⁹⁶	Bach <i>Ciaccona</i> ⁸⁹⁷	„Pezzi brevi“ <i>Ciaccona</i> & <i>L'Arpetta</i> ⁸⁹⁸
Dall' Abaco (op. I/5) ⁸⁹⁹ <i>Keine Bezeichnung</i>	Aubert <i>Ciaccona</i> ⁹⁰⁰	Biber (1678) <i>Ciaccona</i> ⁹⁰¹	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Ciaccona</i> ⁹⁰²

⁸⁹⁵ Das „Themencouplet“ enthält auch eine Hemiole mit abbremsender Wirkung, ein anderes Mittel, um eine Schlusswirkung zu erzielen. Neben der Wiederaufnahme am Schluss kehrt das „Themencouplet“ auch noch ein weiteres Mal genau in der Mitte des Stückes auf, erwirkt dadurch eine symmetrische Anlage und setzt zwei unterschiedlich gestaltete Couplets voneinander ab, eines, das sich durch größere Intervallsprünge auszeichnet von den folgenden beiden, in denen die Melodik durch viele Tonrepetitionen fast zum Stillstand kommt.

⁸⁹⁶ Zur „Vollstimmigkeit“ tritt hier durch die Tempobezeichnung „Adagio“ Beruhigung ein.

⁸⁹⁷ Bach nimmt das „volltönige“ erste, viertaktige Couplet wieder auf, ergänzt dieses jedoch durch viereinhalb weitere Takte. Diesem im Tempo sehr maßvollen „Themencouplet“ gehen sehr bewegte, virtuose Couplets voraus, somit wird zum Ende hin eine Beruhigung erzielt. Auch hier tritt, wie bereits im Zusammenhang mit dem Anfang des Dur-Teiles angesprochen, außerdem eine tiefere Bedeutung hinzu, die Thoenen: *Johann Sebastian Bach CIACCONA* [2003], S. 74 erläutert. Zu Beginn und zum Abschluss der „Ciaccona“ erklingt die erste Zeile des Osterliedes „Christ lag in Todesbanden“ und bildet so den Rahmen der Tombeau-Komposition; ergänzt wird diese Bedeutung am Ende durch ein zweifaches „Halleluja“, also durch die letzte Strophenzeile des genannten Liedes. Im Gegensatz zu den zahlreichen anderen, nur rechnerisch ermittelbaren, jedoch nicht im Notenbild ersichtlichen Choral-Botschaften sind hier die Töne der genannten Liedzeilen tatsächlich greifbar, können aufgrund ihres Wechsels durch mehrere Stimmen der vierstimmigen Arpeggien aber auch hier nicht hörbar hervortreten (vgl. ebd., S. 86). Zusätzlich und entscheidend als Abschluss des Werkes und quasi als Wunsch für Bachs verstorbene Frau Maria Barbara ergeben die 22 Zweiunddreißigstnoten und die Achtel den Wert 712, der auch den Text „Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi Amen (und ich erwarte die Auferstehung der Toten und das Ewige Leben – Amen) ergibt. Diese Bitte wird im letzten Takt (*d* unisono) mit dem Tonbuchstabenwert 8 erfüllt, da die 8 als vollkommene Zahl das Symbol der Auferstehung und des Ewigen Lebens andeutet: „Der ist wieder erstanden und hat uns bracht das Leben.“ Vgl. ebd., S. 144 und 145 bzw. „Per scriptum sanctum reviviscimus“ („Durch den Heiligen Geist werden wir wieder auferstehen). Vgl. ebd., S. 99.

⁸⁹⁸ Nur das Bassmodell aus dem ersten von insgesamt drei Couplets wird wiederaufgenommen.

⁸⁹⁹ Der variierten Wiederaufnahme des „Themencouplets“ folgen noch drei weitere, mit „Adagio“ überschriebene Takte, Beruhigung kehrt ein. Vgl. auch das Notenbeispiel in Kapitel 6.2.3, S. 213.

⁹⁰⁰ Bei diesem achttaktigen, sich wiederholenden Couplet ist eine Hemiole ganz am Schluss inbegriffen, die abbremsende Wirkung und somit Beruhigung zur Folge hat. Außerdem wird hier mit einer Echowirkung gearbeitet, sodass das Stück auch dynamisch zur Ruhe kommt. Ein leiser Ausklang findet sich auch bei Mascittis op. IV und VII, bei Bibers „Passagaglia“ (1678), bei Boni und bei Schickhardts op. VIII.

⁹⁰¹ Wie zu Anfang steht das nicht durchgehend zwei- oder mehrstimmige „Themencouplet“ im „Adagio“, am Schluss in direktem Kontrast zum vorherigen „Presto“-Teil. Gleiches gilt für Bibers „Ciaccona“ von 1681, hier jedoch ohne die extra hinzugefügten Tempobezeichnungen.

⁹⁰² Nur die Violinstimme des ersten viertaktigen Couplets kehrt rhythmisch und melodisch fast identisch wieder, und zwar zu Beginn einer längeren, volltönigen Abschlussphrase, die in großen Notenwerten und

Dornel <i>Chaconne</i> ⁹⁰³	Biber (Kremsier) <i>Ciacona</i> ⁹⁰⁴	Biber (1681) <i>Ciacona</i>	Albicaastro <i>Ciaccone</i> ⁹⁰⁵
Heudelline (1. Suite) <i>Chaconne</i> ⁹⁰⁶	Biber (1678) <i>Passagaglia</i>	Boni <i>Ciacona</i> ⁹⁰⁷	Castrucci <i>Ciaccona</i> ⁹⁰⁸
Mazzella <i>Ciaccona alla Spagnola</i> ⁹⁰⁹	Colombi <i>Ciacona</i> (Mus.F.280)	Guillemain <i>Ciacconna</i>	Eccles <i>Chacone</i> (<i>Armida</i>)
Rebel (1. Suite) <i>Chaconne</i> ⁹¹⁰	Colombi <i>Chiacona</i> (Mus.E.282)	Leclair op. V <i>Ciaccona</i>	Eccles <i>Chacone</i> (<i>Winterdance</i>) ⁹¹¹
Stupan v. Ehrenstein <i>Passacaille</i> ⁹¹²	Marchand (7. Suite) <i>Chaconne</i> ⁹¹³	Lemaire <i>Ciacconna</i>	Veracini <i>Passagallo</i> + <i>Ciacona</i> ⁹¹⁴
	Mascitti (op. IV) <i>Ciaccona</i>	Mangean <i>Chiaconna</i> ⁹¹⁵	
	Mascitti (op. VII) <i>Passagaglia Variata</i> ⁹¹⁶	Vilsmayr <i>Ciaccona</i>	
	Rebel <i>Passacaille</i>	Vilsmayr <i>Passagalia</i>	

überschrieben mit „Adagio“ außerdem eine Beruhigung der Bewegung einkehren lässt, auch ein Element der Abschlussbildung.

⁹⁰³ Für das Da Capo wird lediglich eine die eigentliche Stimme in Sechzehnteln umspielende Variation für den Bass angezeigt.

⁹⁰⁴ Biber vereint hier mehrere Elemente der Schlusswirkung: Einerseits liegt eine „Volltönigkeit“ vor, andererseits eine Beruhigung, die a) durch die Tempobezeichnung „Adagio“ und b) durch eine fast zum Stillstand kommende Melodik (auf ein Minimum reduzierter Ambitus) erzeugt wird.

⁹⁰⁵ Nicht ganz so deutlich, aber erkennbar greift Albicaastro hier am Ende des Stückes auf eine ähnliche rhythmische Gestaltung zurück wie sie am Anfang vorherrschend ist, wodurch nach einem virtuellen, schwierigen Couplet eine Beruhigung erzielt wird. Der Schluss ist außerdem in höchstem Maße „volltönig“ gestaltet. Eine Rückbesinnung auf den Anfang ähnlicher Art findet sich außerdem in Eccles' „Chacone“ (*Armida*).

⁹⁰⁶ Eine Variation des Anfangs (vornehmlich im Viertelrhythmus) kehrt nach einem bewegten Couplet wieder, also auch hier wird Beruhigung durch die Wiederaufnahme erzielt.

⁹⁰⁷ Boni spart bei der Wiederaufnahme das erste viertaktige, unisono gestaltete Couplet aus. Wie am Anfang ist aber auch hier „Adagio“ vorgeschrieben, wodurch eine Beruhigung am Schluss erzeugt wird; hinzu tritt das einzige „Pianissimo“ des gesamten Stückes, was zusätzlich eine dynamische Beruhigung bedeutet.

⁹⁰⁸ Am Schluss erklingt ein rhythmisch variiertes Arpeggio-Teil: eine Wiederaufnahme eines Couplets mitten aus dem Stück, das am Schluss jedoch noch virtuoser, da in Sechzehnteln auszuführen, gestaltet ist. Zum Schluss wird also eine Steigerung hinsichtlich des Schwierigkeitsgrads erzeugt. Vgl. die Notenbeispiele im Kapitel 3.6, S. 78.

⁹⁰⁹ Hier kehrt eine Variation des ersten viertaktigen Couplets wieder.

⁹¹⁰ Das Anfangscouplet wird leicht variiert wiederholt.

⁹¹¹ Das zweite, eher einförmige Couplet des Stückes wird wieder aufgenommen, wodurch zumindest eine melodische Beruhigung durch Einschränkung des Ambitus erreicht wird.

⁹¹² Die gesamte, sich aus einem zweitaktigen und einem siebentaktigen, jeweils wiederholten Couplet zusammensetzende Anfangsphrase wird wiederholt.

⁹¹³ Die sich jeweils wiederholenden Couplets sind die einzigen beiden doppelgriffigen des gesamten Stückes.

⁹¹⁴ In diesem Stück wird am Schluss des letzten Satzes wieder auf das Tempo und „thematisches“ Material des ersten Satzes zurückgegriffen, vgl. auch die Notenbeispiele im Kapitel 6.2.2, S. 207.

⁹¹⁵ Das „Themencouplet“ erklingt hier im Gegensatz zum Beginn nur einmal.

⁹¹⁶ Zum Schluss erklingen das erste Mal Doppelgriffe, hier in Verbindung mit einer Hemiole mit abbremsender Wirkung sowie im Kontext einer nur kurzen Rückführung zum $\frac{3}{4}$ -Takt vom Beginn des Satzes. Vgl. auch das Notenbeispiel im Kapitel 3.5, S. 69. Hinsichtlich Doppelgriffen und Rückführung zum $\frac{3}{4}$ -Takt gilt dasselbe für Mascittis „Ciaccona“ aus op. IV.

Anh. X (Zu Kapitel 6.2.3.2)

Tempo- und/oder Taktwechsel zur Gestaltung von Schlüssen

Komponist/Werk	Tempowechsel	Tempo- und Taktwechsel	Taktwechsel	Tempo- und Taktwechsel speziell
Anonymus Kodex XIV/726 <i>Ciacona</i>	Adagio			
Anonymus Add. 31500 Nr. 6 <i>Ciaccona</i>	Adagio			
Anonymus Add. 31500 Nr. 9 <i>Ciaccona</i>	Presto			
Anonymus Kodex XIV/726 <i>Contrapunct sopra la Baßsigay- los d'Altr</i>			C	
Biber (1678) <i>Ciacona</i>	Adagio			
Biber (Kremsier) <i>Ciacona</i>	Adagio			
Biber (1681) <i>Passacaglia</i>	Adagio			
Boni <i>Ciacona</i> ⁹¹⁷	Adagio			
Dall'Abaco (op. I/5) ⁹¹⁸ <i>Keine Bezeichnung</i>	Adagio			
Francœur <i>Ciaccona</i>		3/2 Adagio		
Leclair (op. IX) <i>Tempo di Ciacona</i>				2 Takte Adagio + 4 Takte Allegro

⁹¹⁷ Diese „Ciacona“ kommt auch dynamisch zur Ruhe, da der Schluss im Pianissimo auszuführen ist.

⁹¹⁸ Vgl. das Notenbeispiel im Kapitel 6.2.3, S. 213.

Mascitti (op. IV) <i>Ciaccona</i>		$\frac{3}{4}$ Andante		
Mascitti (op. VII) <i>Passagaglia Variata</i>		$\frac{3}{4}$ Andante		
Mazzella <i>Ciaccona all'Italiana</i>				je ein Cou- plet Largo + Presto
Mazzella <i>Passagagli flebili</i>	Presto			
Rebel <i>Chaconne</i> (Ms.)		C Viste		
G. B. Vitali <i>Passagallo</i> (Ms.)				letzter Teil $\frac{3}{4}$ zu C ⁹¹⁹
Walther <i>Passagagli</i>	Adagio			
Anonymus (Uppsala) <i>Passaglli</i>		$\frac{3}{8}$ Allegro		

Eine Beschleunigung zum Schluss hin ist bei der „Chiacona“ (I-MOe, Mus.F.280) von G. Colombi zu beobachten.

⁹¹⁹ Vgl. dazu die Analyse im Kapitel 5.1.5.3, S. 158 ff.

Anh. XI (Zu Kapitel 6.2.3.3)

Beruhigung durch Hemiole, große Notenwerte und Verkleinerung des Ambitus

Hemiole	Große Notenwerte	Verkleinerung Ambitus / Melodische Beruhigung
Albicastro <i>Passacala</i> ⁹²⁰	Albicastro <i>Ciaccone</i>	!Anonymus Kodex XIV/726 <i>Contrapunct sopra la Baßsigaylos d'Altr</i>
Anon./Granata <i>Ciaccona</i>	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Ciacona</i>	Anonymus Kodex XIV/726 <i>Paßsagagli. Adagißsimo</i> ⁹²¹
Aubert <i>Ciaconna</i> ⁹²²	!Anonymus! Kodex XIV/726 <i>Contrapunct sopra la Baßsigaylos d'Altr</i> ⁹²³	!Biber (Kremsier) <i>Ciacona</i> ⁹²⁴
Biber (1681) <i>Passacaglia</i>	Bach <i>Ciaccona</i>	Clérambault <i>Chaconne</i> ⁹²⁵
Dall'Abaco (op. IV) <i>Passagaglio</i> ⁹²⁶	!Biber (Kremsier) <i>Ciacona</i> ⁹²⁷	!Francœur <i>Ciaccona</i>
!Francœur <i>Ciacona</i> ⁹²⁸	Biber (1681) <i>Ciacona</i>	Mascitti (op. V) <i>Passagaglia</i>

⁹²⁰ Vgl. auch das Notenbeispiel im Kapitel 5.1.5.1, S. 147 (T. 81 bis Schluss).

⁹²¹ Im letzten Couplet schweigt die Violine und ein Solo-Ostinato beschließt das Stück.

⁹²² Vgl. dazu das Notenbeispiel (Abb. 26) im Kapitel 6.2.3.1, S. 211.

⁹²³ Hier liegt eine Kombination aus rhythmischer und melodischer Beruhigung in Kombination mit einem Taktwechsel vor.

⁹²⁴ Auch hier ist eine deutliche rhythmische Beruhigung festzustellen.

⁹²⁵ Bei dieser Chaconne bleibt der Ambitus generell sehr gering, jedoch ist am Schluss noch eine weitere Verkleinerung erkennbar.

⁹²⁶ Vgl. das Notenbeispiel (Abb. 27) im Kapitel 6.2.3.3, S. 216.

⁹²⁷ Hier ist auch eine deutliche rhythmische Beruhigung festzustellen.

⁹²⁸ Durch den Taktwechsel (3/2) werden hier quasi eine Hemiole vorangekündigt und große Notenwerte erzeugt. Außerdem ist eine deutliche Verkleinerung des Ambitus zu beobachten. Vgl. auch das Notenbeispiel im Kapitel 6.2.3.2, S. 212.

Mascitti (op. IV) <i>Ciaccona</i> ⁹²⁹	Eccles <i>Chacone</i> (<i>Armida</i>)	!Schickhardt (op. VIII) <i>Ciaccona</i>
Mascitti (op. VII) <i>Passagaglia</i> <i>Variata</i> ⁹³⁰	!Francœur <i>Ciaccona</i>	!T. Vitali (C-Dur) <i>Chiacona</i>
	Heudelline (1. Suite) <i>Chaconne</i>	
	Laurenti <i>Passacallo</i>	
	Mangean <i>Chiaconna</i>	
	Mascitti (op. IV) <i>Ciaccona</i>	
	!Schickhardt (op. VIII) <i>Ciaccona</i>	
	Vilsmayr <i>Ciaccona</i>	
	Vilsmayr <i>Passagalia</i>	
	!T. Vitali (C-Dur) ⁹³¹ <i>Chiacona</i>	

⁹²⁹ Bei beiden in der Rubrik „Hemiolen“ aufgeführten Beispielen M. Mascittis weisen die jeweils letzten zwei Couplets eine dynamische Kontrastierung auf, indem eine Echowirkung erzielt wird, wodurch die Stücke auch dynamisch zur Ruhe kommen. Leise enden außerdem Auberts „Ciaconna“, Bibers „Passagaglia“ (1678), Bonis „Ciacona“ sowie Schickhardts „Ciaccona“ op. VIII.

⁹³⁰ Vgl. hierzu das Notenbeispiel im Kapitel 3.5, S. 69.

⁹³¹ Wie auch „Paßsagagli. Adagißsimo“ beschließt dieses Werk ein Solo-Ostinato, hier in Kombination mit einer vorher in Primen völlig sich auflösenden Melodik, vgl. das Notenbeispiel im Kapitel 6.2.3.3, S. 218.

10. Literaturverzeichnis

Theoretische Schriften

Behr, Samuel Rudolph: *L'art de bien danser / Die Kunst wohl zu tantzen*, Leipzig 1713. Nachdruck, Leipzig 1977.

Brossard, Sébastien de: *Dictionnaire [!] de Musique*, Paris 1703. Reprint, Amsterdam 1964.

Compan, Charles: *Dictionnaire de Danse*, Paris 1787.

D'Alembert, Jean Le Rond: *Éléments [!] de Musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés, par M. D'Alembert [...]*. Nouvelle édition, revue, corrigé [!] & considérablement augmentée, Lyon 1762.

Lambranzi, Gregorio: *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*. Teil I und II, Nürnberg 1716. Reprint, Leipzig 1975.

Mattheson, Johann: *Das Neu = Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713. Reprint, Hildesheim u. a. 1993.

Ders.: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737. Reprint, Hildesheim u. a. 1990.

Ders.: *Der vollkommene Capellmeister* [1739]. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von F. Ramm, Kassel u. a. 1999.

Ders.: *Grundlage einer Ehrenpforte [...]*, Hamburg 1740. Vollständig originalgetreuer Neudruck, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910.

Niedt, Friedrich Erhard: *Musicalische Handleitung*. Theil I–III, Hamburg 1710, 1717, 1721. Reprint, Buren 1976.

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768. Reprint, Hildesheim / New York 1969.

Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von F. Ramm, Kassel u. a. 2001.

Sekundärliteratur

Adler, Guido: „Einleitung“, in: H. F. Biber: *Acht Violinsonaten*, hrsg. von G. Adler, Graz 1959 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 11).

Allsop, Peter: „Violinistic virtuosity in the seventeenth century: italian supremacy or austro-german hegemony?“, in: *Il Saggiatore Musicale* Jg. III/2 (1996), S. 233–258.

Anthony, James R.: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland (Oregon) 1997.

Apel, Willi: „Studien über die frühe Violinmusik VIII. Die italienischen Hauptquellen 1680–1689“, in: *AfMw* 37/3 (1980), S. 206–240.

Ders.: *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, XXI), hrsg. von H. H. Eggebrecht u. a., Wiesbaden 1983.

Apfel, Ernst: „Rhythmisch-metrische und andere Beobachtungen an Ostinatobässen“, in: *AfMw* 33 (1976), S. 48–67.

Ders.: *Entwurf eines Verzeichnisses aller Ostinato-Stücke zu Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik Teil III. Untersuchungen zur Entstehung und Frühgeschichte des Ostinato in der komponierten Mehrstimmigkeit*, Saarbrücken 1977.

Arnone, Mirko: Art. „Granata, Giovanni Battista“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 7, Sp. 1481–1482.

Aschmann, Rudolf: *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels*. Dissertation Zürich 1962.

Babitz, Sol: *Differences between 18th century and modern violin bowing*, o. O. 1957.

Baron, John H.: *Baroque Music: A research and information guide*, New York u. a. 1993.

Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.

Bates, William Henry: *The passacaglia and ciaccona in german keyboard music of the baroque period*, Indiana 1978.

Beckmann, Gisela: *Die französische Violinsonate mit Basso Continuo von Jean-Marie Leclair bis Pierre Gaviniès*. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 15), Hamburg 1975.

Beckmann, Gustav: *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918.

Benary, Peter: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1957.

Berger, Christian: Art. „Biber von Bibern“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 2. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von F. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von L. Finscher, Kassel u. a. 1999,⁹³² Sp. 1573–1579.

Berger, Gregor: *Der Ostinato als formbildendes Prinzip* (Beiträge zur Schulmusik, 24). Hgg.: W. Drangmeister / H. Rauhe, Wolfenbüttel u. a. 1971.

Ders.: „Einleitung“, in: *Ostinato – Chaconne – Passacaglia*, hrsg. von G. Berger, Wolfenbüttel 1968 (Musikalische Formen in historischen Reihen, hrsg. von W. Drangmeister u. a., 17).

Bizzarini, Marco: Art. „Marcello“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 11, Sp. 1037–1041.

Borgir, Tharald: *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (Studies in Musicology, 90), Ann Arbor 1987.

Boyden, David D.: Art. „Scordatura“, in: *MGG 1*, Bd. 12, Sp. 425–429.

Ders.: *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*. Deutsche Übersetzung von Hanna Gál, Mainz 1971.

Ders.: Art. „Scordatura“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von S. Sadie (1980),⁹³³ Bd. 17, S. 56–59.

Braun, Lucinde: Art. „Leclair“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1416–1420.

Dies.: Art. „Mangean, Etienne“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 11, Sp. 968–969.

Brewer Charles E.: „Introduction“, in: *Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo. From the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kromeriz*. Ed. Charles E. Brewer, Madison 1997 (Recent researches in the music of the baroque era, Vol. 82).

Catalogue de la Musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris. Rédaction: François Lesure, Paris 1981.

Cessac, Catherine: Art. „Clérambault, (Louis) Nicolas“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 4, Sp. 1251–1258.

Dies.: „Vorwort“, in: Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon, 1707*. Présentation par Catherine Cessac et Jean Saint-Arroman 2001 (Facsimilé Jean-Marc Fuzeau: La musique française classique de 1650 à 1800, 137).

Dies.: Art. „Jacquet de La Guerre“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 9, Sp. 834–836.

⁹³² Im Folgenden sowie in den Fußnoten wird nur noch die Kurzform *MGG 1* oder *2* für die erste bzw. zweite Auflage sowie der Zusatz Personenteil oder Sachteil bei der zweiten, in 26 Bänden gefassten, zwischen 1994 und 2007 erschienenen Auflage angegeben.

⁹³³ Im Folgenden und in den Fußnoten wird jeweils nur noch die Kurzform *New Grove 1* für die erste, in 20 Bänden erschienene Auflage angegeben.

Chafe, Eric Thomas: *The Church Music of Heinrich Biber* (Studies in Musicology, 95), Ann Arbor 1987.

Ders.: „Heinrich Biber – Ein Überblick über Leben und Werk“, in: P. Eder OSB / E. Hintermaier (Hgg.): *Heinrich Franz Biber (1644–1704). Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*. Katalog zur 3. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg 1994, S. 17–32.

Cohen, Selma Jeanne (Hrsg.): Art. „Chaconne and Passacaille“, in: *International Encyclopedia of Dance (A Project of Dance Perspectives Foundation, Inc.)*. Vol. 2, Oxford (New York) 1998, S. 97–99.

Dahms, Sibylle: „Zur Funktion des Balletts in der italienischen und französischen barocken Oper“, in: H. J. Marx (Hrsg.): *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994 bis 1997*. (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 6), Laaber 1998, S. 29–41.

Dittrich, Raymond / Scharnagl, August: Art. „Kradenthaller, Hieronymus“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 10, Sp. 599–601.

Drescher, Thomas: „Virtuosissima Conversazione“. Konstituenten des solistischen Violinspiels gegen Ende des 17. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 20 (1996), S. 41–60.

Ders.: „Bierfiedler, Kunstgeiger, Virtuosen. Soziale Schichtung und Repertoirefragen bei Violinspielern zur Zeit Bibers“, in: *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht vorgelegt von Gerhard Walterskirchen, Salzburg 1997, S. 132–146.

Ders.: „Österreichische Streicherpraxis im Spiegel von Johann Jacob Prinner's *Musicalischer Schlißl* (1677). Eine kommentierte Edition des Kapitels 13: „Von allerhandt Geigen“, in: H.-M. Linde / R. Rapp (Hgg.): *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, Stuttgart u. a. 2000, S. 101–130.

Ders.: *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing 2004.

Dubowy, Norbert / Smither Howard E.: Art. „Boni, (Pietro Giuseppe) Gaëtano“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 3, Sp. 334–335.

Dubowy, Norbert: Art. „Laurenti“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1334–1337.

Ders.: Art. „Lonati“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 11, Sp. 434–436.

Duron, Jean: Art. „Aubert, Jacques“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 1, Sp. 1143–1144.

Eimert, Herbert: *Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert. Versuch einer Formbeschreibung*, Augsburg 1932.

Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1900–1904.

Esses, Maurice: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Vol. 1, Stuyvesant (New York) 1992.

Fabris, Dinko: Art. „Mascitti, Michele“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 11, Sp. 1256–1257.

Fanslau, Clemens: *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* (Berliner Musik Studien, 22), Dissertation Berlin 2000.

Fellinger, Imogen: Art. „Dall’ Abaco“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 5, S. 286–290.

Fétis, F. J.: *Biographie universelle de Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Deuxième édition, Paris 1878.

Finscher, Ludwig: Art. „Guillemain, Louis-Gabriel“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 8, Sp. 244–248.

Fischer, Kurt von: „Chaconne und Passacaglia. Ein Versuch“, in: *Revue Belge de Musicologie* 12 (1958), S. 19–34.

Fischer, Wilhelm: „Instrumentalmusik von 1600–1750“, in: G. Adler (Hrsg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt am Main 1924.

Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hgg.): *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. 1: *Von den Anfängen zum Barock*. 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u. a. 1995.

Ford, Anthony: Art. „Castrucci“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 4, Sp. 430–432.

Gadient, Lorenz: *Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet*, München / Salzburg 2010.

Garski, Brigitte: „Höfische und theatralische Tänze am Hof Ludwigs XIV. Der aristokratische Stil“, in: H. J. Marx (Hrsg.): *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994 bis 1997*. (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 6), Laaber 1998, S. 43–54.

Geiser, Brigitte: *Studien zur Frühgeschichte der Violine*, Bern / Stuttgart 1974.

Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792) und Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, Bd. 2, hrsg. von O. Wessely, Graz 1966.

Ders.: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792) und Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, Bd. 1, hrsg. von O. Wessely, Graz 1977.

Giegling, Franz: *Die Solosonate mit einer geschichtlichen Einführung* (Das Musikwerk, 15), Köln 1959.

Ders.: „Vorwort“, in: Carl’ Ambrogio Lonati: *Die Violinsonaten (Mailand 1701)*, hrsg. von F. Giegling, Winterthur 1981 (Prattica musicale, 3).

Glüxam (Neumann), Dagmar: „Das Prinzip der Nachahmung instrumentaler Idiomatik im 17. und frühen 18. Jahrhundert“, in: J. Sehnal (Hrsg.): *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovsky. Referate des Symposiums Kremsier 1993*, Brünn 1994, S. 179–191.

Glüxam, Dagmar: *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels*, Tutzing 1999.

Dies.: „Die Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber. Ein Zyklus mit Vorgesichte“, in: *ÖMZ* 54/4 (1999), S. 14–22.

Dies.: „Vorwort“, in: Heinrich Ignaz Franz Biber: *Rosenkranzsonaten*, veröffentlicht von D. Glüxam, Generalbass von Ingomar Rainer, Graz 2003 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 153).

Grapenthin, Ulf: Art. „Schop, Johann d. Ä.“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 15, Sp. 2–5.

Graydon, Beeks: Art. „Pepusch“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 13, Sp. 284–288.

Grünberg, Max: *Führer durch die Literatur der Streichinstrumente. Kritisches, progressiv geordnetes Repertorium von instruktiven Solo- und Ensemble-Werken (mit besonderer Berücksichtigung ihrer Nützlichkeit für den Unterricht)*, Leipzig 1913. Neudruck, Wiesbaden 1971.

Grunsky, Karl: *Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Berlin / Leipzig 1914.

Ders.: *Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Berlin / Leipzig ²1925.

Haberl, Dieter: „Heinrich Franz Biber. Rosenkranz- oder Mysterien-Sonaten“, in: P. Eder OSB / E. Hintermaier (Hgg.): *Heinrich Franz Biber (1644–1704). Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*. Katalog zur 3. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg 1994, Katalogteil, S. 216–219.

Hintermaier, Ernst: *Die Salzburger Hofkapelle*. 2 Bde., Dissertation Salzburg 1972.

Ders.: „Heinrich Franz Biber und die Musik in Salzburg“, in: G. Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht, Salzburg 1997, S. 26–39.

Ders.: „Johann Joseph Vilsmayr. Artificiosus concentus pro Camera, distributus in sex partes, seu partias a violino solo con basso belle imitante“, in: P. Eder OSB / E. Hintermai-

er (Hgg.): *Heinrich Franz Biber (1644–1704). Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*. Katalog zur 3. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg 1994, Katalogteil, S. 236–238.

Hudson, Richard: „Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona“, in: *JAMS* XXIII/2 (1970), S. 302–314.

Ders.: Art. „Passacaglia“, in: *New Grove* 1, Bd. 14, S. 267–270.

Ders.: *The Folia, the Saraband, the Passacaglia and the Chaconne. The historical evolution of four forms that originated in music for the five course spanish guitar*, Vol. I–IV, (Musicological studies & documents, 35), Neuhausen / Stuttgart 1982.

Juergens, Albrecht: „H. I. F. Bibers Mysteriensonaten von 1674“, in: *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik* 2, Frankfurt am Main 2002, S. 775–789.

Kee, Piet: „Zahl und Symbolik in Passacaglia und Ciaccona“, in: *Musik und Kirche* 58/5 (Sept./Okt. 1988), S. 231–255.

Kocevar, Érik: Art. „Dornel, Antoine“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 5, Sp. 1323–1325.

Koldau, Linda Maria: Art. „Colombi, Giuseppe“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 4, Sp. 1400–1403.

Kolneder, Walter: *Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition*, Zürich 1972.

Kropp, Alexander: *Das strukturbildende Element der Wiederholung im musikhistorischen Kontext*. Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2003.

Kubitschek, Ernst: „Vorwort“, in: Heinrich Ignaz Franz Biber: *Mysterien-Sonaten* („Rosenkranz-Sonaten“), hrsg. von E. Kubitschek, Bad Reichenhall 1990 (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter Leitung von Gerhard Croll, 1).

Ders.: „Der kompositorische und spieltechnische Einfluss von H. I. F. Biber“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert*, Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1996, S. 107–115.

Ders.: „Der Druck *Artificiosus concentus pro camera à violino solo* von Johann Joseph Vilsmayr“, in: G. Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht, Salzburg 1997, S. 147–158.

Ders.: „Die Mysterien-Sonaten von H. I. F. Biber“, in: J. Bader und G. Ruhland (Hgg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen. Festschrift für Konrad Ruhland zum 70. Geburtstag*, Passau / Schongau 2003, S. 161–184.

La collection Sébastien de Brossard 1655–1730. Catalogue. Édité et présenté par Yolande de Brossard, Paris 1994.

Lach, Robert: *Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert*, Wien u. a. 1920.

Längin, Folkmar: „Vorwort“, in: Johann Philipp Krieger: *XII Suonate a doi* [!] *Violino e Viola da Gamba Opera seconda 1693. Anhang: Kantate „Surgite cum gaudio“ 1670 und 1688*, hrsg. von Folkmar Längin, Wiesbaden 1988 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge veröffentlicht von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, 8).

Landmann, Ortrun: „Französische Elemente in der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts am Dresdener Hof“, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*. Heft 16: *Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Konferenzbericht der IX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung), Blankenburg / Harz 1981, S. 48–56.

Legrand, Raphaëlle: „Chaconnes et Passacailles dansées dans l’opéra français: des airs de mouvement“, in: H. Lacombe (Hrsg.): *Le mouvement en musique à l’époque baroque* (Collection „La lyre moderne“), Metz 1996, S. 157–170.

Leopold, Silke: Art. „Barock“, in: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 1, Sp. 1235–1256.

Leroux, Martial: Art. „Duval, François“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 5. Sp. 1730–1732.

Little, Meredith / Jenne, Natalie: *Dance and the Music of J. S. Bach*, Bloomington (Indiana) 1991.

Loft, Abraham: *Violin and Keyboard: The Duo Repertoire Vol. I. From Seventeenth Century to Mozart*, New York 1973.

Lutgen, Viola: *Studien zu Ostinatoformen für Solovioline des Barock*. Unveröffentlichte Staatsexamensarbeit Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2002.

Luntz, Erwin: „Einleitung“, in: Heinrich Franz Biber: *Sechzehn Violinsonaten*, hrsg. von G. Adler, Graz 1959 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 25).

Mahling, Christoph-Hellmut: „An der guten Ausführung ist alles gelegen“, in: *Zu Quellen und Problemen der Aufführungspraxis von Instrumentalmusik in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Improvisation*. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 10), Michaelstein 1979, S. 19–33.

Maier, Siegfried: *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1984.

Marx-Weber, Magda: Art. „Albicastro, Giovanni Henrico“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 1, Sp. 363–365.

Materasso, Marco: „Preface“, in: E. F. Dall’Abaco: *Sonate da camera à Violino e Violoncello overo clavicembalo solo Opera prima Amsterdam S. D.*, hrsg. von M. Materasso, Florenz 1999 (Monumenta musicae revocata, 24).

Mather, Betty Bang: *Dance Rhythms of the French Baroque. A Handbook of Performance*, Bloomington / Indianapolis 1987.

Melkus, Eduard: „Das Vibrato im 17./18. Jahrhundert“, in: *Musikzentren – Konzertschaffen im 18. Jahrhundert*. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 23) Blankenburg 1983, S. 66–72.

Ders.: „Gedanken zur Interpretationsgeschichte der Chaconne für Violine solo von J. S. Bach“, in: *ÖMZ* 40 (1985), S. 100–108.

Ders.: *Die Violine. Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels*, Mainz ⁴2000.

Mertin, Josef: *Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis*, hrsg. von I. Rainer, Wien ²1986.

Meyer, Ernst Hermann: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa. Mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchestermusikwerke*, Kassel 1934.

Miehling, Klaus: „Einführung in die Tanztempi des Barock“ in: *Tibia* 15/1 (1990), S. 14–22.

Ders.: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. (Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema.)* Verbesserte und stark erweiterte Neuausgabe, Wilhelmshaven 2003.

Mielke-Gerdes, Dorothea: Art. „Sonate“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1572–1607.

Moens-Haenen, Greta: *Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Instrumentalisten und Vokalistinnen*, Graz ²2004.

Dies.: *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz 2006.

Moosbauer, Bernhard: „Vorwort“, in: H. I. F. Biber: *Sonate für Violine und Basso continuo. (Minoriten-Kodex XIV/726)*, hrsg. von B. Moosbauer, Salzburg 2002 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 12).

Moser, Andreas: „Die Violin-Skordatur“, in: *AfMw* 1 (1918/19), S. 573–589.

Ders.: *Geschichte des Violinspiels*. Bd. 1: *Das Violinspiel bis 1800 (Italien)*. Bd. 2: *Das Violinspiel von 1800 (Deutschland) bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Zweite verbesserte und ergänzte Auflage von Hans-Joachim Nösselt, Tutzing 1966 und 1967.

Müller-Blattau, Joseph: *Gestaltung. Umgestaltung. Studien zur Geschichte der musikalischen Variation*, Stuttgart 1950.

Münster, Robert: Art. „Marchand“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 11, Sp. 1041–1044.

Mutschelknauss, Eduard: Art. „Schickhardt, Johann Christian“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 14, Sp. 1324–1325.

Nettl, Paul: „Heinrich Franz Biber von Bibern“, in: *StMw* 24 (1960), S. 61–86.

Ders.: *Tanz und Tanzmusik. Tausend Jahre beschwingter Kunst*, Freiburg im Breisgau 1962.

Newman, William S.: *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959.

Och, Laura: „Preface“, in: E. F. Dall’Abaco: *Sonate da camera à Violino e Violoncello Opera quarta Amsterdam S. D.*, hrsg. von L. Och, Florenz 1999 (*Monumenta musicae revocata*, 25).

Otterbach, Friedemann: *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Einführung*, Wilhelmshaven 1980.

Ders.: *Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Ein Überblick*, Wilhelmshaven 1992.

Pimmer, Hans: *Die süddeutsch-österreichische Chaconne und Passacaglia 1670–1770*, München 1992.

Platt, Richard: Art. „Eccles, John“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 6, Sp. 49–51.

Poos, Heinrich: „J. S. Bachs Chaconne für Violine solo aus der Partita d-Moll BWV 1004. Ein hermeneutischer Versuch“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (Berlin)*, Stuttgart u. a. 1993, S. 151–203.

Preston, Robert E.: „Preface“, in: J.-M. Leclair: *Sonatas for Violin and Basso Continuo Op. 5, I–V*, hrsg. von R. E. Preston, Madison 1968 (Recent researches in the music of the baroque era, Vol. IV).

Reichert, Georg: Art. „Chaconne“, in: *MGG* 1, Bd. 2, Sp. 1007–1011.

Riedel, Friedrich W.: *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien. Katalog des älteren Bestandes vor 1784* (*Catalogus musicus*, I), Kassel 1963.

Ders.: „Zur deutschen Violinsonate mit Generalbaß um 1680. Untersuchungen anhand des Kodex 726 im Musikarchiv des Wiener Minoritenkonventes“, in: W. Salmen (Hrsg.): *Jakob Stainer und seine Zeit. Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung Innsbruck 1983*. (*Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft*, 10), Innsbruck 1984, S. 123–133.

RISM A/I Einzeldrucke vor 1800 Bd. 1–9, Addenda und Corrigenda, Register Bd. 11–15 Redaktion Ilse und Jürgen Kindermann, 1986–2003.

Répertoire International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation musicaux. Internationales Quellenlexikon der Musik. Herausgegeben von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Musikarchive und Musikdokumentationszentren, Kassel 1971–2003 inkl. CD-ROM (Stand 2011).

RISM A/II Internationales Quellenlexikon der Musik. Musikhandschriften 1600–1800 CD-ROM-Index-Stand 2001.

RISM A/II online: <http://opac.rism.info>.

RISM B/II Recueils imprimés XVIe–XVII siècles, Henle München, Duisburg 1960
Recueils imprimés XVIIIe siècle, München, Duisburg 1964.

Rolland, Romain: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*. Berechtigte Übersetzung aus dem Französischen von L. Andro, Frankfurt am Main 1923.

Rônez, Marianne: „Versuch über die Art des Geigenspieles zur Zeit von Jacobus Stainer“, in: W. Salmen (Hrsg.): *Jakob Stainer und seine Zeit. Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung Innsbruck 1983*. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 10), Innsbruck 1984, S. 187–190.

Dies.: „Die Violintechnik zur Zeit von H. I. F. Biber“, in: *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht vorgelegt von Gerhard Walterskirchen, Salzburg 1997, S. 113–131.

Dies.: „Heinrich Ignaz Franz Biber – Johann Jakob Walther. Zwei markante Geiger des 17. Jahrhunderts“, in: J. Bader / G. Ruhland (Hgg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen. Festschrift für Konrad Ruhland zum 70. Geburtstag*, Passau / Schongau 2003, S. 233–262.

Dies.: Art. „Scordatura“, in: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1218–1230.

Rubow, Markus: Art. „Matteis“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 11, Sp. 1327–1328.

Sala, Luca: Art. „Veracini, Francesco Maria“, in: *MGG 2*, Personenteil Bd. 16, Sp. 1419–1423.

Salmen, Walter: *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig 1988 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV: Musik der Neuzeit). Hrsg. von W. Bachmann.

Sartori, Claudio: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Vol. I und II, Florenz 1952.

Schenk, Erich: „Beobachtungen über die modenesische Instrumentalmusikschule des 17. Jahrhunderts“, in: *StMw* 26 (1964), S. 25–45.

Schlage, Thomas: Art. „Kindermann, Johann Erasmus“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 10, Sp. 112–115.

Schmid, Manfred Hermann: „Der Auftritt des Virtuosen – Zu den Violinsonaten von Biber und Corelli“, in: W. Salmen (Hrsg.): *Jakob Stainer und seine Zeit. Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung Innsbruck 1983*. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 10), Innsbruck 1984. S. 135–142.

Ders.: „Elemente schriftlosen Musizierens in Violinwerken des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für das spätere Solokonzert“, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, 13, Kassel u. a. 1988, S. 23–43.

Ders.: „Unbezeichnete Textbeilage“, in: Heinrich Ignaz Franz Biber: *Sonatae Violino Solo Salzburg 1681*, hrsg. von M. H. Schmid, Bad Reichenhall 1991 (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter Leitung von Gerhard Croll, 3).

Ders.: „Kommentar“, in: Heinrich Ignaz Franz Biber: *Rosenkranz-Sonaten*, hrsg. von M. H. Schmid, München 2008 (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben begründet von Gerhard Croll. Im Auftrag der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Verbindung mit der Universität Salzburg und der Erzdiözese Salzburg, hrsg. von E. Hintermaier, J. Stenzel und G. Walterskirchen, 14).

Schnapper, Laure: Art. „Ostinato“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* hrsg. von S. Sadie und J. Tyrrell. London u. a. 2001,⁹³⁴ Bd. 18, S. 782–785.

Schneider, Herbert: „Die französische Kammersuite zwischen 1670 und 1720“, in: W. Salmen (Hrsg.): *Jakob Stainer und seine Zeit. Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung Innsbruck 1983*. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 10), Innsbruck 1984, S. 163–173.

Ders.: „Chaconne und Passacaille bei Lully“, in: *Studi corelliani IV*, Fusignano 1986, S. 316–334.

Ders.: Art. „Francœur“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 7, Sp. 4–11.

Ders.: Art. „Rebel“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 13, Sp. 1374–1379.

Schuler, Manfred: „Zur Frühgeschichte der Passacaglia“, in: *Die Musikforschung* XVI. Jahrgang, Heft 2 April/Juni (1963), S. 121–126.

Seidel, Wilhelm: Art. „Rhythmus, Metrum, Takt“, in: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 8, Sp. 257–317.

Seifert, Herbert: „Spanische Tänze aus der Zeit um 1600“, in: *ÖMZ* 30/4 (1975), S. 193–197.

⁹³⁴ Im Folgenden sowie in den Anmerkungen wird für diese zweite, aus 29 Bänden bestehende Auflage nur noch die Kurzform *New Grove 2* angegeben.

Ders.: „Die Entfaltung des Barock“, in: R. Flotzinger / G. Gruber (Hgg.): *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. I.: *Von den Anfängen zum Barock*, Graz u. a. 1977.

Ders.: *Giovanni Buonaventura Viviani. Leben. Instrumentalwerke. Vokale Kammermusik* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 21), hrsg. von O. Wessely, Tutzing 1982.

Ders.: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985.

Ders.: „Musik am Kaiserhof zur Zeit Bibers“, in G. Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik*. Kongressbericht, Salzburg 1997, S. 40–49.

Ders.: Art. „Bertali, Antonio“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 2, Sp. 1430–1432.

Silbiger, Alexander: „Bach and the Chaconne“, in: *Journal of Musicology* Vol. 17 (1999), S. 358–385.

Ders.: Art. „Chaconne“, in: *New Grove* 2, Bd. 5, S. 410–415.

Ders.: Art. „Passacaglia“, in: *New Grove* 2, Bd. 19, S. 191–194.

Steglich, Rudolf: *Tanzrhythmen in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wolfenbüttel u. a. 1962.

Stowell, Robin: *The Early Violin and Viola. A Practical Guide* (Cambridge handbooks to the historical performance of music), Cambridge 2001.

Studený, Bruno: *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert*, München 1911.

Suess, John G. / Morche, Günther: Art. „Vitali“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 17, Sp. 46–50.

Teufert, Renate: *Zur Entwicklung des Lagenspiels bei Monteverdi auf der Violine*. Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 1982.

Thoene, Helga: *Johann Sebastian Bach CIACCONA – Tanz oder Tombeau. Verborgene Sprache eines berühmten Werkes*, o. O. u. J. [1993].

Dies.: *Johann Sebastian Bach CIACCONA – Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie*, Oschersleben o. J. [2003].

Troschke, Michael von: Art. „Chaconne – Passacaglia“, in: A. Riethmüller (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Bd. 1, Stuttgart 1993.

Ders.: Art. „Chaconne“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 2, Sp. 549–555.

Ders.: Art. „Ostinato“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 7, Sp. 1235–1240.

Ders.: Art. „Passacaglia“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 7, Sp. 1439–1446.

Veilhan, Jean-Claude: *Die Musik des Barock und ihre Regeln*, Paris 1982.

Voß, Rudolph: *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie. Mit einem Lexikon der Tänze*, Erfurt 1868. Neudruck, Leipzig 1977 (Documenta Choreologica. Studienbibliothek zur Geschichte der Tanzkunst, hrsg. und Nachwort von Kurt Petermann).

Walker, Thomas: „Ciaccona and Passacaglia. Remarks on Their Origin and Early History“, in: *JAMS* XXI (1968), S. 300–320.

Wallon, Simone: Art. „Kelz“, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 9, Sp. 1641–1644.

Walther, Lothar: *Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1940.

Walterskirchen, Gerhard: „Chaconne und Passacaglia in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: J. Sehnal (Hrsg.): *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovsky*. Referate des Symposiums Kremsier 1993, Brünn 1994, S. 133–139.

Wasielewski, Wilhelm Joseph von: *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig ⁵1910.

Williams, Peter: *Figured Bass Accompaniment*. Vol. I, Edinburgh 1970.

Winkler, Christian: *Die Chaconne und Passacaglia für Tasteninstrumente im deutschsprachigen Raum zwischen 1650 und 1700*. Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 1979.

Wolff, Christoph: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968.

11. Abbildungsverzeichnis⁹³⁵

<i>Abb. 1</i>	Johann Jakob Walther: „Passagagli“, S. 32 oberes System (Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna)	61
<i>Abb. 2</i>	Pietro Romano Castrucci: „Ciaccona“, Couplets 1 bis 3 (Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna)	62
<i>Abb. 3</i>	Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: „Chaconne“, Premier Couplet (Refrain) (Bibliothèque nationale de France / BnF)	65
<i>Abb. 4</i>	Jacques Aubert: „Ciaccona“, T. 165 bis 177 (Österreichische Nationalbibliothek)	66
<i>Abb. 5</i>	Louis-Gabriel Guillemain: „Ciaccona“, T. 105 bis 112 (Bibliothèque «Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium», Bruxelles)	69
<i>Abb. 6</i>	François Duval: „Chaconne. La Capricieuse“, T. 56 bis 72 (Hemiolo) (British Library / © The British Library Board)	70
<i>Abb. 7</i>	Pietro Romano Castrucci: „Ciaccona“, T. 113 bis 120 (Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna)	78
<i>Abb. 8</i>	Pietro Romano Castrucci: „Ciaccona“, T. 153 bis Schluss (Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna)	78
<i>Abb. 9</i>	Nicola Matteis: „Diverse bizzarrie Sopra la Vecchia, Sarabanda ò pur Ciaccona“, S. 87 (Bibliothèque nationale de France / BnF)	121
<i>Abb. 10</i>	Hieronymus Kradenthaller: „Ciacona“, Bassmodell (Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek)	121
<i>Abb. 11</i>	Hieronymus Kradenthaller: „Ciacona“, erstes System der Violinstimme (Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek)	121
<i>Abb. 12</i>	Johann Erasmus Kindermann: „Ciaccona“, Bassmodell (Stadtbibliothek Nürnberg)	122

⁹³⁵ Die Abbildungen erfolgen mit freundlicher Genehmigung der genannten Bibliotheken bzw. Verlage. Sollte diesbezüglich dennoch ein Versäumnis meinerseits bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir. Die Titel samt Signaturen der Werksammlungen, aus denen die im Verzeichnis genannten ostinaten Stücke stammen, sind den entsprechenden Einträgen (bei mehreren Quellenangaben mit * gekennzeichnet) im Werkkatalog, Anh. I, S. 287 ff., zu entnehmen.

<i>Abb. 13</i>	Anonymus: „Ciaccona“ (Add. 31500, Nr. 9), T. 52 (British Library / © The British Library Board)	125
<i>Abb. 14</i>	Anonymus: „Ciaccona“ (Add. 31500, Nr. 9), T. 53 bis 63 (British Library / © The British Library Board)	126
<i>Abb. 15</i>	Anonymus: „Ciaccona“ (Add. 31500, Nr. 9), T. 82 bis 85 (British Library / © The British Library Board)	126
<i>Abb. 16</i>	Joseph Marchand (le fils): „Chaconne“ (sechste Suite), Beginn (Bibliothèque nationale de France / BnF)	127
<i>Abb. 17</i>	Joseph Marchand (le fils): „Chaconne“ (sechste Suite), Beginn Teil 2 im 2/8-Takt (Bibliothèque nationale de France / BnF)	128
<i>Abb. 18</i>	Giovanni Battista Vitali: „Passagallo“, vorletzte Seite der Violinstimme (Biblioteca Estense Universitaria)	162
<i>Abb. 19</i>	Antoine Favre: „Chaconne“ (Bibliothèque nationale de France / BnF)	165
<i>Abb. 20</i>	Jacques Aubert: „Ciaccona“, Übergang zum Mollteil (S. 40) (Österreichische Nationalbibliothek)	182
<i>Abb. 21</i>	Jacques Aubert: „Ciaccona“, Übergang zum zweiten Dur-Teil (S. 42) (Österreichische Nationalbibliothek)	183
<i>Abb. 22</i>	Gaëtano Boni: „Ciacona“, Übergang zum zweiten Dur-Teil (S. 47) (Archiv / Bibliothek Benediktiner-Stift Melk)	183
<i>Abb. 23</i>	Michele Mascitti: „Ciaccona“ (op. IV), S. 41 Systeme 2 und 3 (British Library / © The British Library Board)	184
<i>Abb. 24</i>	Johann Sebastian Bach: „Ciaccona“, T. 121 bis 136 (Henle Verlag München)	187
<i>Abb. 25</i>	Etienne Mangan: „Chiaccona“, Schluss (Bibliothèque «Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium», Bruxelles)	188
<i>Abb. 26</i>	Jacques Aubert: „Ciaccona“, T. 201 bis T. 217 (Schluss) (Österreichische Nationalbibliothek)	211
<i>Abb. 27</i>	Evaristo Felice dall'Abaco: „Passagaglio“, T. 148 bis 166 (Schluss) (Bibliothèque nationale de France / BnF)	216

<i>Abb. 28</i>	Louis Francœur (le fils l'aîné): „Ciaccona“, T. 134 bis 149 (Bibliothèque nationale de France / BnF)	221
<i>Abb. 29</i>	François Duval: „Chaconne. La Capricieuse“, T. 150 (144) bis 167 (British Library / © The British Library Board)	226
<i>Abb. 30</i>	Etienne Mangean „Chiaconna“, T. 93 bis 124 (Bibliothèque «Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium», Bruxelles)	228
<i>Abb. 31</i>	Etienne Mangean: „Chiaconna“, T. 25 bis 42 (Bibliothèque «Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium», Bruxelles)	230
<i>Abb. 32</i>	François Duval: „Chaconne. La Capricieuse“, Doppelcouplets 1 und 2 (British Library / © The British Library Board)	230
<i>Abb. 33</i>	Louis-Gabriel Guillemain: „Ciacconna“, T. 129 bis 144 (Bibliothèque «Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium», Bruxelles)	231

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Studie dient als Beitrag zur Erforschung der Typologie der Ostinatoformen Chaconne und Passacaglia am Beispiel der deutsch-österreichischen, französischen und italienischen Solo-Violinliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts.

Ausgangspunkt zur Beschäftigung mit dem Thema war der Wunsch, möglichst viele Chaconnen und Passacaglien und somit eine repräsentative Anzahl aus den drei sich herauskristallisierenden Regionen zusammenzutragen – eine systematische und vergleichende Analyse ostinater Werke für Solovioline ist bisher nicht vorgelegt worden. 82 fast ausschließlich aus den o. g. Regionen stammende und ca. 1650–1750 entstandene Stücke, 38 aus dem 17. und 43 aus dem 18. Jahrhundert inklusive zehn Stücken *senza Basso* mit einer (partiell) mehrstimmigen Anlage bilden die Basis der vorliegenden Arbeit.

Im Mittelpunkt der Studie steht die Darstellung nationaler Eigenheiten von Chaconne und Passacaglia für Violine solo mit Schwerpunkt auf der Herausarbeitung der formal unterschiedlichen Anlage, wobei auch die Entstehungszeit thematisiert wird. Beide ostinaten Formen werden gemeinsam als eine Gattung begriffen. Nationale Besonderheiten werden anhand übergeordneter Formungsprinzipien wie z. B. der französischen Dreiteiligkeit bzw. Komponenten der Binnengliederung (französischer und italienischer Ostinato) dargestellt; auch werden die Möglichkeiten der Abschlussgestaltung und – inklusive Analysen – die Skordatur-Technik behandelt. Außerdem wird ein Blick auf signifikante Unterschiede jeglicher Art hinsichtlich der Entstehungszeit (17. oder 18. Jahrhundert) geworfen. In diesem Kontext steht auch das Kapitel zur Entwicklung der Violinmusik in Beziehung zu den hier vorliegenden Werken, das einem Abschnitt zu Definitionen der ostinaten Formen anhand zeitgenössischer Theorien folgt. Eine gesonderte Betrachtung der Werke *senza Basso* ist nicht angestrebt.

Chaconne und Passacaglia für Violine solo entsprechen hinsichtlich ihrer spieltechnischen Komplexität und der in ihnen verwendeten Verzierungen und anderen allgemein auf die Soloviolinliteratur zu beziehenden Merkmalen überwiegend dem Stand ihrer Entstehungszeit, wobei vor allem die in Frankreich um Jahrzehnte versetzte Entwicklung manifest wird (die Werke dieser Region stammen fast ausschließlich aus dem 18. Jahrhundert). Die formale Anlage (und dabei insbesondere die übergeordnete und innere Struktur der Werke) unterscheidet sich in Frankreich wesentlich von jener der beiden anderen Regionen, jedoch werden auch wechselseitige Einflüsse sichtbar. Reihenvariationen kommen in erster Linie in italienischen und deutsch-österreichischen Werken vor, in Frankreich herrschen grundsätzlich andere Arten der Binnengliederung und Variation vor: Doppelcouplets (die Basslinien und die darüber liegende Violinstimme wechseln nach einmaliger Wiederholung), die nicht auf einen bestimmten Umfang festgelegt und noch viel stärker als jene in italienisch ostinaten Stücken auf Kontrastgestaltung ausgerichtet sind – ein Charakteristikum, das auch sämtliche Arten übergeordneter Formungsprinzipien, die ausschließlich in Frankreich vorkommende Rondeauform, quasiostinat angelegte Stücke sowie die Abschlussgestaltung betrifft. Neben anderen offenen und geschlossenen Ostinatomodellen findet insbesondere das Tetrachord (in Dur und Moll) länderübergreifend sowohl streng ostinat als auch nur sporadisch Verwendung. Chaconne und Passacaglia treten signifikant häufig mit meist großem Umfang und streng ostinat angelegt als Abschluss von Sonaten und Suiten auf – als letzter Satz von Sonatensammlungen und meist in Verbindung mit der französischen

Dreiteiligkeit in französischen Werken, die letzte Sonate ersetzend fast ausschließlich in Italien und als letzter Satz innerhalb des Sonatenbandes in erster Linie in Italien und Deutschland-Österreich. Das violinspezifische technische Mittel der Skordatur kommt in allen seinen zeittypischen Funktionen insbesondere in meist streng ostinaten Werken aus dem 17. Jahrhundert des deutsch-österreichischen Bereichs zur Anwendung.

Abstract (English)

This study purposes to investigate the typology of the two similar ostinato forms Chaconne and Passacaglia using the example of Austro-German, French and Italian solo violin pieces of the 17th and 18th centuries.

Due to the hitherto lack of an existing systematic and comparative survey of ostinato works for solo violin, the first aim was to compile a representative number of works. 82 pieces, almost exclusively from the above mentioned regions and composed around 1650–1750, constitute the basis of the present study. Among them are 38 pieces from the 17th and 43 from the 18th century including ten more or less important ones for violin “senza basso” with a (partial) polyphonic structure.

The heart of the research study is to characterize national peculiarities of Chaconne and Passacaglia for solo violin with focus on the diverging formal structure also mentioning the time of origin. Both, Chaconne and Passacaglia are treated as the same genre. National peculiarities touch superordinate features like the French “threepart form” as well as components of interior form features (“French” and “Italian” ostinato style). The investigation also involves the endings of the works and, including individual analyses of some pieces, the scordatura technique. In addition, significant differences of any kind concerning the date of origin (17th or 18th century) are mentioned. In this context and in relation to the assembled pieces, is given an outline summary of the development of solo violin music during the earlier baroque era, following a chapter to definitions of the two ostinato forms, based on contemporary theories. A separate treatment of the pieces “senza basso” is not aimed.

Concerning their technical complexity, ornaments and other features characterizing solo violin compositions, Chaconne and Passacaglia widely comply with the development of their regional and temporal origin. Above all the far later advancement of solo violin music in France is manifest; the pieces of this area nearly all date from the 18th century. The formal structure in French works, especially the superordinate and interior features, crucially differ to that of the pieces from the other countries, however there are mutual influences too. Above all, Austro-German and Italian pieces show variations on a permanent repeated ostinato model, French works use other types of variation or interior structure: They are built of “double couplets” (in other words the bassline and the violin part is just once repeated) and they are not fixated on a definite extent like the ostinato models of the Italian type, which usually maintain their extent during the whole composition. Furthermore, French pieces seem to produce stronger contrasts which are also characteristic for all types of superordinate structures, including the exclusive French “rondeau” form, pieces with a “quasiostinato” and the endings of the works too. Besides other “open” and “closed” ostinato models in all countries the descending tetrachord (major or minor) is the most popular model, strictly or sporadically used. Chaconne and Passacaglia (mostly voluminous and with a strict ostinato) significantly often form the end of sonatas and sonata collections: as a last movement of a compilation above all in France and usually combined with the “threepart” superordinate feature, as an extensive piece which substitutes the whole last sonata of a volume almost exclusively in Italy and as a last movement of a sonata within the collection mostly in Austro-German and Italian works. Scordatura in all its typical functions above all is used in Austro-German works of the 17th century.

Lebenslauf

Geboren in Bad Reichenhall, verbrachte ich den Großteil meiner Kindheit in Trier, wo ich meine Schullaufbahn mit dem Abitur beendete.

Ein zunächst aufgenommenes Magister-Studium der Musikwissenschaft und der Neueren Deutschen Literatur- und Sprachwissenschaften löste zum WS 1997/98 ein Lehramtsstudium für die Sekundarstufe II (Gymnasien und Gesamtschulen) mit den Fächern Deutsch und Musik (Hauptfach Violine) an der Universität des Saarlandes bzw. an der Hochschule für Musik Saar in Saarbrücken ab, das ich 2003 mit dem Ersten Staatsexamen abschloss. Nach einem längeren Aufenthalt in Spanien, wo ich u. a. meinem bis heute fortdauernden Interesse an der spanischen Sprache nachging, zog ich – zunächst nur für kürzere Zeit angedacht – nach Wien, um in den Bibliotheken und Archiven vor Ort mit den Recherchen für meine Dissertation im Fach Musikwissenschaft zu beginnen. Die Arbeit daran trat – u. a. bedingt durch vielfältige andere (musikalische) Tätigkeiten sowie zwischenzeitliche „Schaffenskrisen“ mehrmals für längere Zeit in den Hintergrund. Schließlich wechselte ich zum SS 2012 an die Universität Wien und fand neue Kraft, das Projekt weiterzuverfolgen und zum Abschluss zu bringen.

Seit der Konzertsaison 2010/11 bin ich in der Redaktion der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien tätig.