

Anonymus: „Contrapunct sopra la Baßigaylos d’Altri“ – Organistenpraxis im Violinspiel des späten 17. Jahrhunderts. Auf der Suche nach dem Autor.

I.

Im Musikarchiv des Minoritenkonventes in Wien befindet sich als Codex XIV 726 eine Sammelhandschrift mit 102 Kompositionen für Violine mit Basso continuo von diversen Meistern wie Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680), Bonaventura Viviani (1638–ca. 1693) und anderen. Zudem ist in dieser Handschrift eine größere Zahl von Kompositionen anonym überliefert. Eine gründliche Auswertung und Beschreibung des Codex, dessen Zusammenstellung um 1690 abgeschlossen worden sein dürfte, hat Thomas Drescher vorgenommen.¹ Zu den im Codex enthaltenen anonymen Kompositionen gehört auch als Nummer 82 der „Contrapunct...“, um den es in diesem Aufsatz gehen soll. Drescher bietet eine Analyse des Stückes² und gibt dessen Notentext komplett im Anhang seiner Studie wieder.³ Eine gesonderte Notenausgabe mit Vorwort und Faksimile des gesamten Stückes hat Bernhard Moosbauer vorgelegt.⁴

Dieser Nummer 82 des Codex kommt nicht nur innerhalb dieser Sammelhandschrift eine Ausnahmestellung zu; soweit zu sehen ist, existiert in der Violinliteratur kein direkt vergleichbares Stück. Die Besonderheit dieser Komposition besteht nicht nur in ihrer außergewöhnlichen Länge sowie im überdurchschnittlichen kompositorischen und spieltechnischen Niveau, sondern hauptsächlich in Form und Inhalt, handelt es sich doch um eine regelrechte Choralfantasie mit vorangestellter Passacaglia über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“.

Die Form der Choralfantasie, bei der jede Choralzeile gesondert und in einer jeweils anderen musikalischen Technik verarbeitet wird, ist eine Errungenschaft der norddeutschen Orgelmeister gewesen und wurde hauptsächlich im 17. Jahrhundert praktiziert. Diese Praxis kulminierte in den Orgel-Choralfantasien von Johann Adam Reincken (1643–1722), Franz Tunder (1614–1667), Dieterich Buxtehude (1637–1707) und Nicolaus Bruhns (1665–1697).

Dass eine solche Komposition hier nicht für Orgel, sondern für Violine und B. c. vorliegt, verdient besondere Beachtung. Zudem ist es bemerkenswert, dass diese quasi „norddeutsche“ Fantasie über einen lutherischen Choral im

Kontext von Werken eines südlicheren (und katholischen) Kulturkreises überliefert ist.

„Contrapunct sopra la Baßigaylos d’Altri“ lautet die Überschrift. Dass „Baßigaylos“ mit „Passacaglia“ gleichzusetzen ist, erschließt sich aus dem Beginn des Stückes (siehe weiter unten). Etwas rätselhaft erschien der bislang als „d’Altr.“ gelesene letzte Teil des Titels, was zu Überlegungen über die Bedeutung dieser vermeintlichen Abkürzung geführt hat.⁵ Es ist auffällig, dass im Manuskript keinerlei Platznot im Bereich der Titelüberschrift besteht, so dass eine Abkürzung nicht erforderlich wäre. Giulia Angelini bemerkt hierzu, dass „d’Altr.“ eine ihr unbekannte Abkürzung ist; es „...könnte ‚d’altri‘, also von Anderen, bedeuten“. Da es sich um ein anonymes Stück handelt, wäre „...d’altri im Sinn von ‚von jemand Anderem‘“, bzw. auch als „von einem unbekanntem Autor“ zu deuten.⁶ In der Tat: Bei genauer Betrachtung des Titels in der Faksimile-Ausgabe erweist sich der scheinbare Abkürzungspunkt als unterer Teil des Buchstaben i, der unter das r von „Altr“ geraten ist, während der i-Punkt oberhalb des r steht und sich mit diesem verbunden hat (siehe Nachzeichnung).



Für den Schreiber des Codex war der Komponist des Stückes demnach unbekannt; möglicherweise wollte der Schreiber auch deutlich machen, dass die Nr. 82 seiner Sammlung von einem anderen Autor herrührt bzw. herrühren muss als die vorangehende Nr. 81, die ebenfalls anonym überliefert ist. Der hier diskutierte Titel der Nr. 82 kann nicht die Originalbezeichnung der Komposition sein. Möglicherweise hat ihn sogar erst der Schreiber des Codex in Ermangelung eines überlieferten Titels hinzugefügt, als er seine Abschrift aus einer heute unbekanntem Vorlage nahm.

Dass ein solch monumentales Choralwerk wie der „Contrapunct...“ seine Aufnahme in eine Sammlung ansonsten nicht choralgebundener und wesentlich kürzerer Violinstücke gefunden hat, zeugt von der großen Wertschätzung des oder der damaligen Interessenten.

¹ Thomas Drescher, *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität, Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*. Dissertation 1999, im Druck: Tutzing, Hans Schneider 2004, S. 123 ff.

² Ebda., S. 188 ff.

³ Ebda., Anhang 2: Noten, Notenanhang 11, S. 377 ff.

⁴ *Fantasie über das Kirchenlied „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, Contrapunct sopra la Baßigaylos d’Altr. (Minoritenkonvent Wien, Codex 726)*, vorgelegt von Bernhard Moosbauer. Salzburg, Selke Verlag 2002. (Denkmäler der Musik in Salzburg, Band 14).

⁵ Drescher (wie Anm. 1), S. 188 f.

⁶ Freundliche Mitteilung von Frau Giulia Angelini, Lektorin für Italienisch am Institut für Romanische Philologie der FU Berlin, E-Mail vom 17.10.2020.

II.

„Wie schön leuchtet der Morgenstern“

Zeile 1

Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern
Du Sohn Da - vid auß Ja - cobs Stamm,

Zeile 2

voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn,
mein Kö - nig und mein Bräu - ti - gam,

Zeile 3

die süs - se Wur - tzel Jes - se!
hast mir mein Herz be - ses - sen.

Zeile 4

Lieb - lich, freund - lich,

Zeile 5

schön und herr - lich, groß und ehr - lich, reich von Ga - ben,

Zeile 6

hoch und sehr präch - tig er - ha - ben.

Der auf dieser Fassung der Chormelodie fußende „Contrapunct...“ hat für ein Violinstück des 17. Jahrhunderts durchaus epische Ausmaße; im Vergleich mit den Orgel-Choralfantasien des norddeutschen Raumes hingegen ist die Ausdehnung des Stückes zwar immer noch extrem, doch fällt sie nicht völlig aus dem Rahmen. Gleichwohl ist der „Contrapunct...“ mit 422 Takten noch deutlich länger als Reinckens „An Wasserflüssen Babylon“ mit 327 Takten.

Allein 192 Takte der insgesamt 422 Takte des „Contrapunct...“ entfallen auf die einleitende Passacaglia. Deren erste 122 Takte haben keinen direkten Choralbezug; die Melodie kann allenfalls punktuell herausgelesen werden, während ab T. 123 die Chormelodie vollständig zitiert wird.

Die eigentliche Choralfantasie mit einer Länge von 230 Takten umfasst mehrere Abschnitte, in denen die einzelnen Zeilen des Chorals in verschiedener Manier durchgeführt werden – ganz in der Art norddeutscher Orgel-Choralfantasien. Der erste Teil der Choralfantasie behandelt die Melodiezeilen 1 und 2 (siehe oben) in der Weise, dass im ersten Abschnitt die Zeile 1 kunstvoll durchgeführt wird und sodann die Zeilen 1 und 2 unverziert erklingen – ein Verfahren, das sich entfernt an die Gestaltung der Passacaglia anlehnt. Dieser Abschnitt umfasst 45 Takte; der zweite Abschnitt widmet sich der Zeile 3 des Chorals und hat eine

Länge von 50 Takten, womit dieser erste große Teil der Choralfantasie zwei nahezu gleich lange Abschnitte aufweist.

Es folgt ein 17 Takte langer Adagio-Einschub, dessen Gestaltung auf den Choralzeilen 1, 2, 5 und 6 gründet. Zu Anfang ist der Choralbeginn in der Violinstimme nach Art eines norddeutschen Orgelchorals koloriert. Mit dem Adagio verbunden ist der zweite Teil der Choralfantasie; dieser umfasst nur 38 Takte, stellt die Wiederholung der ersten drei Melodiezeilen vor und greift Gestaltungselemente auf, die bereits zuvor angewandt worden sind: In der Violinstimme wird Zeile 1 wiederum in kolorierter Manier vorgetragen, während Zeile 2 und 3 am Ende dieses zweiten Teils in der Bassstimme unverziert erklingen.

Eine Durchführung der Choralzeile 4 fehlt; diese war erstaunlicherweise auch gar nicht beabsichtigt, wie weiter unten noch zu zeigen sein wird.

Der dritte und letzte – insgesamt 80 Takte umfassende – Teil der Choralfantasie führt in den ersten 25 Takten die Zeile 5 des Chorals durch; die weiteren 55 Takte sind der Zeile 6 gewidmet, die sowohl in der Bass- als auch in der Violinstimme erscheint.

Die Gesamtstruktur sei hier nochmals in einer Übersicht dargestellt:

Passacaglia		Taktzahl		
		122	192	
	<i>Zeilen 1–6</i>	70		
Choralfantasie		Taktzahl		
1. Teil	1. Abschnitt: <i>Zeilen 1 + 2</i>	45	95	230
	2. Abschnitt: <i>Zeile 3</i>	50		
Adagio und 2. Teil	<i>Zeilen 1, 2, 5, 6</i>		17	
	<i>Zeilen 1–3</i>		38	
3. Teil	1. Abschnitt: <i>Zeile 5</i>	25	80	
	2. Abschnitt: <i>Zeile 6</i>	55		
422				

Die rein sachliche Beschreibung der strukturellen Beschaffenheit des „Contrapunct...“ lässt noch nicht ahnen, wie außergewöhnlich und fesselnd diese Musik klingt; welch kompositorisches Können, welche Spielfreude und auch welche Genialität in diesem Violinwerk zum Ausdruck kommen. So soll nun der musikalische Inhalt wenigstens kurz umrissen werden.

III.

Die Passacaglia gründet auf einem absteigenden Tetrachord. Hierbei handelt es sich um ein in jener Zeit viel-

fach angewandtes Modell, das nicht nur in der Streicher-, sondern auch in der Tastenmusik verwendet worden ist. In Takt 3 setzt die Violinstimme ein:⁷

Drescher hat darauf hingewiesen, dass dieser Beginn mit dem Anfang der Sonata quarta Johann Heinrich Schmelzers aus den „Sonatae unarum fidium“ (Nürnberg 1664) korrespondiert.⁸ Auch Moosbauer stellt hier eine „gewisse Verwandtschaft“ fest, die allerdings nicht zu hoch bewertet werden sollte.⁹

Die Ähnlichkeit beider Stücke ist tatsächlich nicht zu übersehen, wie ein Blick auf den Beginn von Schmelzers Sonata quarta zeigt:

Auch im weiteren Verlauf weist die anonyme Passacaglia hinsichtlich der sich beschleunigenden rhythmischen Gestaltung Parallelen zu Schmelzers Sonata quarta auf. So ist in der Passacaglia der folgende Abschnitt

⁷ Im Autograph ist eine unregelmäßige Taktstrichsetzung zu beobachten; oft sind 2 x 3/2 ohne trennenden Taktstrich notiert. Die hier gewählte vereinheitlichte Darstellung folgt derjenigen bei Drescher (wie Anm. 3).

⁸ Drescher (wie Anm. 1), S. 188.

⁹ Moosbauer (wie Anm. 4), S. VIII.

ähnlich wie die folgende Passage Schmelzers gestaltet

und noch direkter mutet die Ähnlichkeit der Passacaglia-Passage

mit folgender Stelle Schmelzers an:

Natürlich sind durch die identische Bassfigur harmonische Entsprechungen zwingend impliziert.

Es hat den Anschein, dass der anonyme Schöpfer der Passacaglia Kenntnis von Schmelzers Sonata quarta hatte und diese eventuell als Vorlage für den „freien“ Teil der Passacaglia genutzt hat. Die Ähnlichkeiten zwischen der Passacaglia und Schmelzers Sonata quarta sind mit diesen aufgezeigten Beispielen freilich bereits erschöpft.

Während der Violinpart von Schmelzers Sonata konsequent einstimmig bleibt und damit keine kontrapunktische Arbeit aufweist, ist in der Passacaglia die Violinstimme oft zweistimmig, bei gelegentlichen Akzentsetzungen auch dreistimmig gesetzt:

(Viele Notenbeispiele werden mit Rücksicht auf den Umfang dieses Aufsatzes kurzgehalten.)

Ein Choralzitat ist in Schmelzers Sonata, die wesentlich kürzer als die Passacaglia ist, nicht vorhanden.

Wie schon dargelegt, wird sodann im letzten Drittel der Passacaglia die Chormelodie in der Violinstimme vollständig zitiert; an der „Schnittstelle“ zwischen den Zeilen 4 und 5 kommt es zu einer interessanten Verschränkung:

schön und herr-lich
freund-lich

Auf diese Passacaglia folgt die Choralfantasie, deren Gliederung bereits weiter oben dargestellt worden ist. Nun soll kurz gezeigt werden, mit welchen ganz unkonventionellen musikalischen Gedanken diese eigentlich aus der organistischen Praxis stammende Form, die hier ins Violinistische übertragen ist, gestaltet wurde.