

GUIDO ERDMANN

Der Hofviolinist Filippo Salviati (1706–1766) und seine Beiträge zur Wiener Gradualsonate

Herbert Seifert zum 65. Geburtstag

In seiner grundlegenden Studie zur Kirchenmusik am Hofe Karls VI. gab Friedrich Wilhelm Riedel schon 1977 Hinweise auf eine Reihe von Instrumentalkompositionen, die ihren Platz im liturgischen Zeremoniell des Wiener Hofes hatten.¹ Bereits im 16. Jahrhundert sei die Praxis aufgekommen, im Hochamt anstelle von Graduale und Alleluja Instrumentalmusik darzubieten, weshalb sich im Laufe der Zeit die Wiener Gradualsonate spezifisch herausbildete.² Die *Distinta Specificatione* – ein um das Jahr 1684 entstandenes Inventar der nach den Türkenbelagerungen im Hofkapellarchiv (noch) befindlichen Werke – gliedert die Instrumentalsonaten bereits in ihre beiden wichtigsten Ausprägungen gemäß der Zeremonialordnung:³ in „Sonate con trombe solenne“ (Sonaten für größere Besetzung mit Trompete) und „Sonate ordinarie per chiesa“ (Trio- und Quartettsonaten für Streicher und Continuo).⁴ Während die großbesetzten Sonaten mit Trompeten für die höchsten Feiertage bestimmt waren, falls deren Liturgieformular keine Sequenzvertonung vorsah, wurden die ordinaren oder mediocren Sonatenkompositionen an sämtlichen Sonntagen außerhalb der Fastenzeit sowie in den Donnerstagsämtern (auch während der Fastenzeit) herangezogen. Für diese letztgenannten Gradualsonaten Wiener Prägung, um die es nachfolgend ausschließlich gehen soll, lässt sich bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts eine deutliche Tendenz zur Verkürzung beobachten.⁵ So erreichen die mediocren Gradualsonaten ab etwa 1730 kaum noch eine Spieldauer von über

¹ Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)* (München und Salzburg, 1977).

² Vgl. den Abriss zur Entwicklung der Gradualsonaten bei Riedel, *Kirchenmusik*, 208f.

³ Riedel, *Kirchenmusik*, 20.

⁴ Ferner aufgeführt wird die Spezialform „Sonate pastorale“ (Riedel, *Kirchenmusik*, 210).

⁵ Riedel hält lediglich fest, es handle sich um „verhältnismäßig kurze Sonaten“ (*Kirchenmusik*, 209).

drei Minuten und umfassen meist nicht mehr als zwei Sätze in der Abfolge langsam-schnell.⁶

Was das von Riedel freigelegte Repertoire an insgesamt 42 mediocren Sonaten betrifft,⁷ so dominieren zweifellos die Werke des kaiserlichen Oberhofkapellmeisters Johann Joseph Fux (um 1660–1741), die im Rahmen der Fux-Gesamtausgabe mittlerweile vollständig in Neuausgaben zugänglich sind.⁸ Doch werden auch elf bis heute unerschlossen gebliebene Kompositionen angeführt – also etwa ein Viertel des Bestandes. Diese Gradualsonaten stammen *nicht* von der Hand eines Hofkapellmeisters oder der Hofkomponisten, sondern überwiegend aus dem Kreis von Instrumentalmusikern der Hofkapelle: von Filippo Salviati (6 Sonaten), Georg Hintereder (2), Anton Werndle (1), Joseph Umstatt (1) und Franz Tuma (1).⁹ Mitte der 1730er Jahre waren es vor allem „nebenamtlich“ komponierende Wiener Hofmusiker, die – abgesehen von ihrer eigentlichen Tätigkeit – neue Beiträge zu dieser spezifischen Form geistlicher Instrumentalmusik lieferten. Konsultiert man die Quellen genauer, bekommt man einen Eindruck, in wie weit solche Protagonisten „aus der zweiten Reihe“ über doch solide instrumentale Fertigkeiten verfügt und eine durchaus nicht unerhebliche kompositorische Ausbildung genossen haben müssen. Gerade auch letzteres dürfte der Fall gewesen sein bei dem Wiener Hofgeiger Filippo Salviati (um 1706–1766), dessen Leben 1872 erstmals bei Köchel als Nebenprodukt seiner Fux-Forschung aufgearbeitet wurde, dessen Schaffen aber bislang nicht weiter Gegenstand der Forschung war. In weitgehender Ermangelung von Lexikonartikeln sei zunächst darauf rekuriert, was sich über Salviatis Vita sagen

⁶ Solche kurzen Gradualsonaten wurden auch durch Aufspaltung vormals umfangreicher Sonatenkompositionen gewonnen. Dies lässt sich etwa an Fuxens Sonate à 5 (K 344 = K 394) beobachten, die im Stift Kremsmünster in einer Stimmenabschrift vollständig überliefert ist (zeitlich vor 1720, wahrscheinlich zwischen 1711 und 1715), dagegen im Hofkapellbestand der Österreichischen Nationalbibliothek zweigeteilt vorliegt (zeitlich etwa um die hier relevante Zeit Mitte der 1730er Jahre). Diese Zweiteilung mag Köchel in seinem Verzeichnis dazu verleitet haben, für ein Werk zwei Nummern zu vergeben.

⁷ Vgl. die Tabelle von Riedel, *Kirchenmusik*, 217f.

⁸ Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke*, Serie VI, Bände 3–6. Nach der Tabelle von Riedel (Fn 7) käme man auf 31 relevante Werke des Hofkapellmeisters, wobei Fux' recht gut autorisierte Quartettsonaten K 344=394 und K 348 darin keine Berücksichtigung gefunden haben, gleichwohl im vorlaufenden Text erwähnt werden.

⁹ Der von Riedel angeführte Tuma gehörte nicht dezidiert zur kaiserlichen Hofkapelle, sondern bewegte sich allenfalls in deren Umfeld. Er wirkte von 1731–1741 als Kapellmeister des Grafen Kinsky. Im Gegensatz zu den angeführten Hofmusikern wird die kompositorische Betätigung für Tuma keine „nebenamtliche“ gewesen sein.

lässt.¹⁰ Im Anschluss wird das überlieferte musikalische Schaffen beleuchtet und in die Nähe der Fuxschen Beiträge gerückt.

Geboren wurde Filippo Salviati um das Jahr 1706 an unbekanntem Ort, vermutlich bereits in Wien. Wie aus den Eingaben des Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux zu erfahren ist, war Filippo eines von (zumindest im Jahr 1721) insgesamt acht lebenden Kindern. Überhaupt sind es immer wieder die Ansuchen und schriftlichen Eingaben des Kapellmeisters an das Oberhofmeisteramt, aus denen sich ein Eindruck von der Persönlichkeit Salviatis und den damaligen Gepflogenheiten noch gewinnen lässt. Erstmals kurz vor Weihnachten, am 22. Dezember 1718, taucht der Name des wohl gerade zwölfjährigen Filippo Salviati in einer solchen Eingabe des Kapellmeisters an das Obersthofmeisteramt auf. Fux bescheinigt Salviati bereits ein außergewöhnliches Talent auf der Violine, wovon sich auch der Kaiser selbst offenbar schon überzeugt hatte. Fux spricht sich dafür aus, Salviati als Hofscholar im Violinspiel (eine Art Lehrlingsstand) an der Hofkapelle mit dem dafür üblichen monatlichen Entgelt von 20 Talern aufzunehmen:

Weillen dieser Knab Filippo Salviati noch in so jungen iahren ein sonderbahres naturel in dem Violin spüren last, vnd Ihro Kay. May. selbst an diesen Supplicanten, nachdeme er sich öfters Hören zu lassen die Höchste genad gehabt, ein allergnädigstes contento gezeiget haben, alss wäre meine ohnmassgebliche mainung, es möchte dieser Supplicant mit der ingebettenen Scolaren Stell vnd ordinari Scolaren provision der 20 Thaller monatlich allergnädigst consolirt werden.¹¹

Drei Jahre später, mit Schreiben vom 21. April 1721, befürwortet Fux zur Vervollkommenung der musikalischen Ausbildung einen Italiaaufenthalt des nunmehr 15-jährigen Salviati, der sich in der Zwischenzeit offenbar prächtig entwickelt hatte, seiner Meinung nach jedoch unbedingter und ständiger Begleitung durch einen guten Lehrer brauchte. Nur so schien Fux gewährleistet, dass Salviatis außergewöhnliches Talent im Zaume gehalten und kultiviert werden konnte. Interessant scheint weiter die Tatsache, dass Fux in Wien zwar keinen Mangel an guten Lehrmeistern im Violinspiel sah, ihm eine ständige Unterrichtung und Versorgung des Zöglings vor Ort gleichwohl nicht möglich zu sein schien. Fux schreibt:

¹⁰ Die einzige Ausnahme bildet Eitners Quellenlexikon mit dem Rückgriff auf Köchel, allerdings auch mit einer Falschinterpretation der dort mitgeteilten Hofdokumente. Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* (Graz, 1959), Bd. 7 (Milleville, Francesco – Pluvier), 404; Hermann Springer, Max Schneider, Werner Wolffheim (Hg.), *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica. Musikgeschichtliche Quellenachweise, Nachträge und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon* (Graz, 1960), vii. 311.

¹¹ Köchel, *Fux*, 385.

Filippo Salviati Hofscolar in Violin kombt allerunterth. ein vmb allergste. Lizenz in Italien zu uerreisen vmb alldorten seine Studia zu proseguiren; vnd weillen sein mitloser Vatter mit 8 lebendigen Kindern beladen die raissunkosten herzugeben nit vermag: bitt er den Scolar zugleich unterth. Vmb ein kleines Viaticum. Obwollen es allhier an gutten Maistern nit ermanglet: weillen aber selbe die Scolarn wegen wichtigen vrsachen in Ihre Behausung vnd Kost nicht annehmen können, welches doch sowohl zur Information als education höchst nottwendig ist, sonderlich bey diesem Supplicanten, welcher wegen seines frischen und feyrigen Geistes niehmallen auss des Lehrmaisters wachtsamen Augen gelassen werden solle. Alss ist maine wenigste mainung Er Scolar möchte allerdinst. consoliret werden.¹²

Es ist nicht bekannt, welchen italienischen Meisterviolinisten Salviati tatsächlich zur Ausbildung anvertraut wurde oder in welchen Regionen Italiens er sich definitiv aufhielt. Immerhin erst sechs Jahre nach der obigen Eingabe, am 15. November 1727, ergingen in einer ganzen Reihe von Fällen bezüglich der Hofkapelle Personalentscheidungen des Kaisers. Darunter befand sich auch die von Fux bereits am 3. Oktober eingereichte Angelegenheit, die die Festanstellung („Wirklichkeit“) des offensichtlich nach Wien zurückgekehrten Filippo Salviati betraf:

Philippo Salviati, Kay. Hofscolar in Violin gibt allerunterth. gehorsambst zu vernemen, dass nachdeme er fast 9 iahr dem Studio in Violin und Contrapunct undter anführung deren beriembtesten maistern in Italien mit großer embsigkeit obgelegen seye, und zu bestreitung deren unkosten seine assignirte provision nit zulänglich gewesen, dahero sein Vatter mit beytragen sich zimlich erschöpffet habe, er dahero sich in standt befinde als würklicher Musicus Ihro Kay. May. zu bedienen. Kombt also allerrunt. Supplicando ein, umb die würklichkeit. Weillen nun jederzeit die Hofscolaren, sobald selbe capace sich gemacht haben virtuose Dienst zu praestiren, gleich diser Supplicant ist, also hoffete ich in die allerhöchste Clemenz, dass Ihme Salviati auch solche Kay. Gnade widerfahren könnet.¹³

Mit dem 25. November 1727 setzte Salviati als wirklicher Hofmusiker seine Dienste in der Hofkapelle fort. Seine Besoldung entsprach mit 460 Gulden denen in mittlerer Höhe, die von den schlechteren Salären (260 – 360 fl.) weniger weit entfernt lag als von denen der Spitzengeiger, etwa eines Angelo Ragazzi (1080 fl.) oder gar eines Giovanni Antonio Piani (1800 fl.).¹⁴ Offenbar war Salviati dienstfähig bis zum Zeitpunkt seines Todes am 27. März 1766. Er starb laut Köchel im Alter von 60 Jahren.¹⁵

¹² Köchel, *Fux*, 389. Fux' eindeutige Befürwortung des Italienaufenthaltes von Salviati hat Eitner falsch interpretiert und schreibt: „Fux' Gutachten lautet dagegen“ (vgl. Fn 8).

¹³ Köchel, *Fux*, 414.

¹⁴ Vgl. die Übersicht bei Köchel, *Fux*, 366f.

¹⁵ Das genaue Sterbedatum Salviatis samt Altersangabe hat Köchel wahrscheinlich dem *Wiener Diarium* entnommen. Aus dieser Angabe ergibt sich der vermutete Geburtszeitpunkt um 1706.

Die einzigen heute erhaltenen Werke Filippo Salviatis stellen die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien erhaltenen sechs Gradualsonaten dar.¹⁶ Dabei handelt sich um vier Trio- und zwei Quartettsonaten, die durchgehend von einem um diese Zeit häufig anzutreffenden Schreiber der Hofkapelle notiert wurden.¹⁷

TABELLE 1: *Die Sonaten Filippo Salviatis*¹⁸

Sonate/ Nr.	Ton- art	Satzbezeichnungen	Taktarten	Taktzahlen	Taktan- zahl
3730/1	Es	Largo – Allegro	$\frac{3}{4}$ – C	1–9 – 10–54	9 – 44
3730/2	F	Largo – Allegro	$\frac{3}{4}$ – $\frac{12}{8}$	1–9 – 10–47	9 – 37
3730/3	A	Grave assai – Allegro assai	C – C	1–9 – 10–45	9 – 35
3730/4	g	Largo assai – Allegro	C – C	1–8 – 9–41	8 – 32
3730/5*	g	Grave – Allegro	C – C	1–11 – 12–30	11 – 18
3730/6*	A	Grave sostenuto – Allegro	C – Allabreve	1–13 – 14–62	13 – 48

*) Quartett-Sonaten (mit obligater Viola)

Von gleicher Hand stammt auch die Außenbeschriftung der Umschläge, d.h. der Stimmen von Violine 1. In diese umgeschlagenen Stimmen wurde früher das weitere Stimmenmaterial zu jeder Sonate eingelegt. Die einst einzeln greifbaren Umschläge finden sich heute zu einem Konvolut zusammengebunden, dem die restlichen Einzelstimmen lose beigegeben sind.

Die Sonaten Nr. 1, 2, 5 und 6 erlebten in relativ dichter Folge bei Hofe ihre Erstaufführungen. Auf den Umschlägen dieser Sonaten finden sich Daten zwischen dem 5. und dem 23. Mai 1737 vermerkt. Erst in das Jahr 1738 fallen erste Aufführungen der Sonaten Nr. 3 (2. Februar) und Nr. 4 (19. Okto-

¹⁶ A-Wn Mus. Hs. 3730/1–6.

¹⁷ Schreiber C nach Walter Gleißner, *Die Vespere von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung* (Glattbach, 1982), 233. Schreiber AA nach Martin Eybl, 'Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine I.', in Othmar Wessely u. Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.), *Studien zur Musikwissenschaft*, 45 (1996), 33–66. Eybl will den Schreiber AA als Andreas Amiller identifiziert haben und ordnet die Sonaten Salviatis den Kapellbeständen der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine zu, die allerdings erst 1741 eingerichtet wurde. Die Sonaten Salviatis lagen jedoch nicht nur bereits 1737/1738 vor, sondern wurden unmittelbar nach ihrer Fertigstellung auch gespielt, soweit allerdings dokumentiert ist nicht über das Jahr 1740 hinaus (vgl. Die übermittelten Aufführungsdaten in Fn 19).

¹⁸ Tabelle 1 berichtigt Riedel, der in seiner Übersicht irrtümlich Sonate Nr. 2 (in F) als Quartettsonate ausweist (vgl. Riedel, *Kirchenmusik*, 218).

ber).¹⁹ Auf allen Umschlägen ist auf dem Titelblatt als Entstehungsjahr 1737 vermerkt – ausgenommen nur Sonate Nr. 4, für die das Jahr 1738 angegeben ist.²⁰ Wenn man nicht ausschließlich ältere Werke wiederholen wollte, dürfte besonders 1737/38 auch an neuen Gradualsonaten dringender Bedarf bestanden haben. Denn während der überaus produktive Vize-Kapellmeister Antonio Caldara am 28. Dezember 1736 verstorben war, konnte von dem greisen Kapellmeister Fux oder dem gleichfalls betagten Hofkomponisten Carlo Agostino Badia (um 1671–1738) längst keine zeitnahe Deckung des kompositorischen Bedarfs bei Hofe mehr erwartet werden.²¹ Die zeitlich nah beieinander liegenden Aufführungen im Mai 1737 deuten womöglich auf einen besonderen Anlass hin, zu dem neue Gattungsbeiträge unbedingt benötigt wurden und entsprechend willkommen waren – selbst wenn sie nun von einem Hofgeiger kamen. Auffällig ist immerhin, dass Salviati in relativer zeitlicher Nachbarschaft gleich sechs Sonaten lieferte, während es sich bei den Sonaten der übrigen Hofkapellisten eher um vereinzelte Produktionen handelte.

Zwischen den sechs Sonaten Salviatis und den meisten Fuxschen Werken dürfte etwa ein knappes Vierteljahrhundert zeitlichen Abstands liegen. Die Sonaten Salviatis sind nach ähnlichem großformalen Muster angelegt: Auf einen kurzen, langsamen Einleitungsteil folgt jeweils ein bewegter und schnellerer Satz, bei dem es sich – abgesehen von Sonate 5 – stets um eine Fuge handelt. Die Einleitungssätze sind in der Mehrzahl der Sonaten homophon (Sonaten 1, 2, 4, 5) oder weisen leichte Fugierungen bzw. nur Scheinfugierungen auf. Beispiel 1 zeigt die vom Fux-Stil abweichende, deutlich expressivere Harmonik mit charakteristischen Vorhaltsbildungen auf engem Raum (7–6-Vorhalte in T. 2/3, 5/6, 7/8). Dabei fällt weiter eine häufige und prominente Verwendung von verminderten Septakkorden auf, die meist in

¹⁹ Nachfolgend die Aufführungsdaten für die einzelnen Sonaten: Sonate Nr. 1: 05.05.1737, 17.11.1737, 29.06.1738, 09.11.1738, 09.04.1739, 11.04.1739, 18.12.1739, 14.02.1740; Sonate Nr. 2: 19.05.1737, 29.09.1738, ??07.1739, ??07.1739, ??05.1740; Sonate Nr. 3: 02.01.1738, 11.09.1738, 07.09.1739, 25.03.1740; Sonate Nr. 4: 19.10.1738, 03.05.1739, 02.12.1739, 10.07.1740, 03.12.1740; Sonate Nr. 5: 09.05.1737, 19.09.1738, 12.03.1739, 27.08.1739, 09.03.1740; Sonate Nr. 6: 23.05.1737, 21.12.1737, 31.07.1738, 29.06.1739, 22.03.1740, 13.12.1740. Bei den meisten Tagen handelt es sich, wie von Riedel postuliert, um Donnerstage oder Sonntage. Da die Aufführungsvermerke mit Bleistift notiert wurden, sind sie heute teilweise nur noch schwach zu erkennen.

²⁰ Riedels Tabelle (*Kirchenmusik*, 218) wäre entsprechend zu ergänzen.

²¹ In Fux' Eingaben finden sich bereits seit den 1720er Jahren vermehrt Entschuldigungen für seine „Unbösslichkeit“ (Unpässlichkeit) und seinen damit einhergehenden Ausfällen, wie etwa Abwesenheiten bei den Hofgottesdiensten.

dominantischer Funktion verwendet werden (T. 5/7). Für diese vier genannten Sonaten trifft ferner zu, dass deren langsame Teile stets halbschlüssig enden: Die Rückkehr zu Stufe I erfolgt unmittelbar mit dem Beginn des einfallenden schnellen Satzes (T. 9/10).

BEISPIEL 1: Salviati, Sonate Nr. 1, Largo – Allegro (Satzbeginn), Takte 1–13

The musical score for Salviati's Sonata No. 1, measures 1–13, is presented in two systems. The first system, labeled 'Largo', is in 3/4 time and features a half-suspected key signature of two flats. It includes staves for Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Bassoon (Fag.), Organ (Org.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Vne.). The second system, labeled 'Allegro', begins at measure 9 and is in common time. It also includes staves for Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Bassoon (Fag.), Organ (Org.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Vne.). The score includes fingerings and trills.

Die langsamen Teile der beiden übrigen Sonaten Nr. 3 und Nr. 6 enden dagegen ganzschlüssig, wobei allerdings eine dezidierte Unterbrechung zwischen den Sätzen auch hier gezielt vereitelt wird durch tonikale Akkordbrechungen in den Instrumentalbässen (Bsp. 2, T. 9). Überhaupt funktionieren die Einleitungsteile dieser beiden Sonaten grundsätzlich anders: über Tutti-Einsätze eines prägnanten motivisch-rhythmischen Bausteins auf dem Fundament eines durchlaufenden Basses. Die Vortragsbezeichnung dazu lautet jeweils „Grave“.

BEISPIEL 2: Salviati, Sonate Nr. 3, Grave assai (Ende) – Allegro assai (Beginn),
Takte 8–14

Allegro assai

Viol. 1
Viol. 2
Fag.
Org.
Vc.
Vne.

Was die Gestaltung der schnellen Sätze betrifft, so ist es bei Salviati in der Fugenexposition stets die oberste Stimme (Violine 1), die zunächst das Thema präsentiert. Danach folgen die weiteren Stimmeneinsätze stereotyp in der strikten Reihenfolge von oben nach unten. In den Sonaten 1 und 6 verwendet Salviati Themen mit stufenweise fortschreitender Melodik, die sich auf traditionellerem Boden bewegen (vgl. Bsp. 1). Häufiger kommen dagegen Themen mit harmoniebetonten Intervallsprüngen vor (Sonaten 2–4), wobei sich die in Sonate 3 benutzte, mit Achtelpausen ungewöhnlich durchsetzte Themengestalt merklich von den oft vokal gedachten „soggetti“ Fuxscher Sonaten unterscheidet (vgl. Bsp. 2).

Die von Salviati gewählte Themenlänge ist angesichts der geringen Dauer der schnellen Sätze beachtlich. Sie bewegt sich zwischen 1,5 Takten (im singulären 12-Achtel-Takt) und 3 Takten (im Allabreve). Dadurch ergibt sich ein offenbar gewollt hoher Anteil von Durchführungsarbeit im Verhältnis zu den Zwischenspielen und gewissermaßen eine Dauerpräsenz thematischen Materials.

Wie häufig in den Trio- und Quartettsonaten von Fux (und womöglich als ein Markenzeichen der kaiserlichen Hofkapelle), stehen auch bei Salviati Fugenthemen unmittelbar von Beginn an entweder in Zusammenhang mit hybriden, kadenzorientierten Bassgängen (Sonate 1; vgl. Bsp. 1) oder wer-

den sogleich mit festen Kontrapunkten verbunden (Sonaten 3, 4, 6). In den Sonaten 3 und 6 verfestigt sich dieses Vorgehen gar zur Permutationsfuge, bei der nicht nur das Thema, sondern eben auch alle Kontrapunkte den Satz hindurch beibehalten und doppelt bzw. dreifach miteinander vertauscht werden.

BEISPIEL 3: Salviati, Sonate Nr. 2, Allegro (Satzbeginn), Takte 10–15

The musical score is for the beginning of the Allegro movement of Salviati's Sonata No. 2. It is written for two violins (VI. 1 and VI. 2) and a basso continuo (Fag., Org., Vc., Vne.). The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 12/8. The score shows measures 10 through 15. In measures 10-12, the first violin plays a melodic line, while the second violin and the basso continuo provide harmonic support. In measures 13-15, the two violins engage in a more complex interplay. Measure 15 includes figured bass notation: 6/5, 6, 6/4, 6.

Wenn ein Fugenthema einmal solistisch dargeboten wird – etwa das außergewöhnlich gigueartige, sich zur Dominante wendende der zweiten Sonate (Bsp. 3) –, so stellt dies nur scheinbar eine Ausnahme dar. Denn am Beginn der letzten Durchführung erscheint auch dieses Thema mit einem Begleitsatz versehen (Bsp. 4).

BEISPIEL 4: Salviati, Sonate Nr. 2, Allegro (Beginn der letzten Durchführung),
Takte 39–41

In der Anwendung von kontrapunktischen Techniken, denen ein Thema unterworfen werden könnte, verfährt Salviati in jeder Hinsicht zurückhaltend. Die Engführung eines unveränderten Themas kommt explizit nur in der dritten Sonate (T. 35ff., ohne Notenbsp.) bzw. ansatzweise in Sonate 1 (T. 28ff., ohne Notenbsp.) vor. Die für die Engführungen gewählten Verfahren bewegen sich indes nicht im Bereich hervorgekehrt gelehrter Kontrapunktik. Es handelt sich um eher konventionelle, quasi-kanonische Engführungen im Einklang und Halbtaktabstand bzw. in der Unteroktave und im Ganztaktabstand.

Auch von Möglichkeiten, die Themengestalt zu verändern, sieht Salviati ab; sie bleibt gänzlich unangetastet. Bei dieser Entscheidung können sowohl die Knappheit der Gesamtanlage wie auch bewusst wirkungsästhetische Absichten eine Rolle gespielt haben. Salviati verzichtet jedenfalls sowohl auf vollständige Vergrößerungen oder Verkleinerungen von Themen wie auch auf deren Umkehrung oder Spiegelung – also auf ausführliche Arbeit im Horizontalen wie im Vertikalen. Hier zeigt sich eine deutliche Grenze zu den mit kontrapunktischem Raffinement behandelten Themen in Gradualsonaten von Fux.

Ein ganz entscheidendes Moment bei Salviati liegt in der Arbeit mit abgespaltenen Teilmotiven aus dem Thema, wie u. a. in der sechsten Sonate zu sehen ist: Die aufsteigende Achtelinie des Themas etwa (Bsp. 5, T. 15) erscheint am Ende der Komposition gewissermaßen augmentiert (Bsp. 6, vgl. T. 49ff. in Viola und Bass), wenn auch eingebettet in eine 9–7-Vorhaltskette.

BEISPIEL 5: Salviati, Sonate Nr. 6, Allegro (Satzbeginn), Takte 14–19

14 **Allegro**

Violin 1 (Vl. 1) and Violin 2 (Vl. 2) parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Viola (Vla.) part is in alto clef. The Bassoon/Organ/Viola/Violoncello (Fag. Org. Vc. Vne.) part is in bass clef. The tempo is marked 'Allegro'. The measure numbers 14 through 19 are indicated above the staves. The bass line includes figured bass notation: 3 2 6, 3 4# 6, 6 5 #, # 7 7, #.

BEISPIEL 6: Salviati, Sonate Nr. 6, Allegro (Satzende), Takte 49–52

49

Violin 1 (Vl. 1) and Violin 2 (Vl. 2) parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Viola (Vla.) part is in alto clef. The Bassoon/Organ/Viola/Violoncello (Fag. Org. Vc. Vne.) part is in bass clef. The tempo is marked 'Allegro'. The measure numbers 49 through 52 are indicated above the staves. The bass line includes figured bass notation: 6 5 #5, 9 7 3, 6 3 3, 9 7 3, 6 3 3, 9 7 3, # 3 6 3.

Gleichartige Vorgänge finden sich in Sonate 3 sogar satzübergreifend, wenn in den Zwischenspielen der Fuge (T. 30–34a und 41–45; ohne Notenbsp.) an das thematische Material der langsamen Einleitung erinnert wird (Bass T. 4ff.; ohne Notenbsp.). Mit der Schaffung einer Substanzgemeinschaft liegt Salviati bereits im Trend zur thematischen Durchdringung von Kompositionen, wie sie im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts zentral werden wird. Die Tatsache, dass Salviati besonders auch in den Zwischenspielen bevorzugt Teilmotive der Themen heranzieht, scheint deshalb bemerkenswert, weil damit für den Hörer die Wechsel zwischen gebundener Arbeit und freiem Spiel unkenntlicher werden. Kontrapunktische Kunstgriffe erscheinen zurückgenommen zugunsten einer bruchlosen Eingängigkeit der

Komposition. Es stellt sich dann der Eindruck eines plausiblen, themen- und motivgesättigten „Durchrauschens“ des Stücks ein.

Unterschiede zu den Fuxschen Werken werden besonders in der jeweils letzten Durchführung eines Fugensatzes greifbar. Die bei Fux am Ende seiner Fugensätze (als Relikt der „paenultima“) noch obligatorische und oft vieltaktige Orgelpunktkonstruktion auf der V. Stufe gibt es bei Salviati in dieser Form nicht mehr. An die Stelle solcher Orgelpunkte, die auf das Ende der Komposition vorbereiten, treten Sequenzen- oder prolongierte Vorhaltsketten. Gerne kommen trugschlüssig gewendete oder weiter ausgebaute Kadenzgänge vor, die auf dem schon in den Einleitungsteilen bevorzugten verminderten Septakkorden wirkungsvoll zum Stehen kommen können, bevor die endgültige Rückkehr zur I. Stufe vollzogen wird.

Eine Ausnahme vom Regelfall der formalen Anlage stellt bei Salviati die fünfte Sonate dar, deren Allegro-Satz nicht als Fuge angelegt wurde, sondern eine ins Konzertante gehende Faktur mit dominierender erster Violine aufweist (Bsp. 7). Es ist diejenige Gradualsonate, die sich am weitesten von den stärker gearbeiteten, polyphonen Strukturen der übrigen (vgl. Bsp. 2 und 5) abhebt und mit der Salviati sich auch von Fuxens gelehrterer Setzweise zugunsten einer oberstimmenbetonten, sanglicheren „Natürlichkeit“ entfernt. Insofern wird in der fünften Sonate besonders deutlich, dass hier jemand in der Lage ist, die ihm lehrhaft vermittelte und auch über die Spielpraxis in der Hofkapelle präsente Kontrapunktik den ästhetischen Maximen seiner Zeit zumindest anzupassen bzw. auf eine ansprechende Art zu verquicken. Die sechs erhaltenen Wiener Gradualsonaten des Hofgeigers Filippo Salviati lassen an seinen handwerklichen und disponiblen Fähigkeiten jedenfalls keine grundsätzlichen Zweifel aufkommen. Die Stücke weisen durchaus ein eigenes, zeitgemäßes Gepräge auf und dürften den kompositorischen Ansprüchen ihres höfischen Funktionsfeldes standgehalten haben. Insofern zeigt sich für den Musikforscher, auch entlegene Kompositionen eines Hofmusikers nicht vorschnell oder unbegründet als „epigonal“ beiseite zu schieben. Der Blick gerade auf solche Werke und die dahinter aufscheinenden Biographien hilft, auch die vermeintlichen Heroen umfassender zu verstehen und unsere Vorstellung vom musikalischen Geschehen am Wiener Hof und im Gattungsbereich der Gradualsonate zu bereichern und zugleich zu differenzieren.

BEISPIEL 7: Salviati, Sonate 5, Allegro (Satzbeginn), Takte 12–18

Allegro

VI. 1

VI. 2

Vla.

Fag.
Org.
Vc.
Vne.

Filippo Salviati mag auch ein geeignetes Beispiel dafür sein, wie Fux sich wohl einen solide ausgebildeten und fähigen Hofmusiker, eben den idealen Mitarbeiter in der von ihm verantworteten Kapelle, vorstellte. War er von den erforderlichen Begabungen eines Musikers oder Anwärters überzeugt, setzte er sich nach besten Kräften für großzügige Unterstützung von Seiten des Hofes ein. Es ist dieses beständige und weitsichtige Engagement des Hofkapellmeisters auch auf der mittleren Personalebene – und nicht nur für die instrumentalen Virtuosen und Solisten –, das ihn einmal mehr als klugen und vorausdenkenden Organisator der kaiserlichen Hofkapelle auszeichnet. Auch im Fall Salviati hat Fux über seine frühzeitige Förderung dafür gesorgt, dass die Kapelle, selbst nach Erlahmen seiner eigenen Schaffenskraft, relativ reibungslos weiterfunktionerte.

