

Universiteit
Leiden
The Netherlands

Die Partimenti von Giovanni Paisiello Ansätze zu ihrem Verständnis

Paraschivescu, N.

Citation
Paraschivescu, N. (2015, September 9). *Die Partimenti von Giovanni Paisiello Ansätze zu ihrem Verständnis*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/35147

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/35147

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle http://hdl.handle.net/1887/35147 holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Paraschivescu, Nicoleta
Title: Die Partimenti von Giovanni Paisiello Ansätze zu ihrem Verständnis
Issue Date: 2015-09-09

Die Partimenti von Giovanni Paisiello
Ansätze zu ihrem Verständnis

Proefschrift

ter verkrijging van

de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden

op gezag van Rector Magnificus prof. mr. C.J.J.M. Stolker,

volgens besluit van het College voor Promoties

te verdedigen op woensdag 9 september 2015

klokke 13.45 uur

door

Nicoleta Paraschivescu

geboren te Hermannstadt (RO)

in 1975

Promotores

Prof. Dr. h.c. Ton Koopman	1e promotor	Universiteit Leiden
Prof. Frans de Ruiter	2e promotor	Universiteit Leiden
Prof. Dr. Robert Gjerdingen	3e promotor	Bienen School of Music, Northwestern University, Evanston
Enrico Baiano	co-promotor	Conservatory Domenico Cimarosa, Avellino; Conservatorio Vincenzo Bellini, Palermo

Promotiecommissie

Dr. Nicholas Baragwanath	University of Nottingham
Prof. Dr. Dinko Fabris	Universita Basilicata, Potenza; Conservatorio di Musica 'San Pietro a Majella' di Napoli
Johan Huys	Orpheus Instituut Gent, docARTES, Universiteit Leiden
Dr. Giorgio Sanguinetti	Universita di Roma Tor Vergata
Prof. Dr. Gottfried Scholz	Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien; Universiteit Leiden
Prof.dr. Anthonya Visser	Universiteit Leiden

Dit proefschrift is geschreven als een gedeeltelijke vervulling van de vereisten voor het doctoraatsprogramma docARTES. De overblijvende vereiste bestaat uit een demonstratie van de onderzoeksresultaten in de vorm van een artistieke presentatie.

Het docARTES programma is georganiseerd door het Orpheus Instituut te Gent.

In samenwerking met de Universiteit Leiden, de Hogeschool der Kunsten Den Haag, het Conservatorium van Amsterdam, de Katholieke Universiteit Leuven en het Lemmensinstituut.

Disclaimer
The author has made every effort to trace the copyright and owners of the illustrations reproduced in this dissertation. Please contact the author if anyone has rights which have not been acknowledged.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen und Vorbemerkungen 5

Glossar 8

Vorwort und Danksagung 11

Einleitung 13

Kapitel 1: *Präliminarien* 24
1.1 Kurze biographische Skizze zu Giovanni Paisiello 24
1.1.1 Paisiellos Unterrichtstätigkeit am russischen Hof 34
1.1.2 Paisiellos Schüler Auguste Talleyrand 37
1.2 Was sind Partimenti, Solfeggi und Disposizioni? 39
1.3 Aktueller Forschungsstand 47

Kapitel 2: *Die Quellen* 51
2.1 Partimenti – Disposizioni – Solfeggi 51
2.2 Die *Regole* von 1782 51
2.3 Handschriftliche Überlieferungen der Partimenti 53
2.4 Zwei- und dreistimmige Disposizioni auf Partimenti von Paisiello 54
2.5 Solfeggi, die Giovanni Paisiello zugeschrieben sind 56

Kapitel 3: *Der Unterricht an den Konservatorien* 58
3.1 Die Konservatorien in Neapel 58
3.2 Partimenti, Solfeggi und Kontrapunkt als feste Bestandteile des Unterrichts an den Konservatorien in Neapel 59
3.3 Das Umfeld Paisiellos im *Conservatorio di Sant'Onofrio* 63
3.4 Der Unterricht am *Conservatorio di Sant'Onofrio* 64
3.5 Francesco Azopardis "Il Musico Prattico." Anweisungen aus dem Umkreis von *Sant'Onofrio* 74

Kapitel 4: *Die Regole Paisiellos: Aufbau und Modelle* 80
4.1 Die Beschreibung von Paisiellos *Regole* 80
4.2 Verschiedene Partimento-Typen in den *Regole* von 1782 95

Kapitel 5: *Ausführungsbeispiele aus dem Umkreis Paisiellos* 120
5.1 Francesco Durante - Lehrer Giovanni Paisiellos 120
5.2 Zwei Partimento-Fugen von Durante und Paisiello 127

5.3 Solfeggi als Ausführungsmodelle ... 133
5.4 Zwei- und dreistimmige Disposizioni ... 138
5.5 Intavolature: Übungen und Modelle ... 144

Kapitel 6: *Anwendungen in der Praxis* ... 148
6.1 Lösungsansätze für Paisiellos Partimenti ... 148
6.2 Ein Solfeggio neu geschrieben ... 153
6.3 Ein Präludium und Rondò variiert und verziert ... 156
6.4 Praktische Anwendungen im Unterricht – zwei Fallstudien ... 168

Conclusio ... 182

Zusammenfassung ... 185

Samenvatting ... 188

Appendices ... 191
Appendix I: Incipit-Katalog der Werke Paisiellos ... 192
Appendix II: Konkordanz-Tabellen zu den Disposizioni ... 207
Appendix III: Disposizioni à 2 und à 3 ... 211
Appendix IV: Aussetzungen von Partimenti aus den *Regole* von 1782 ... 242
Appendix V: Partimento-Fugen von Durante und Paisiello ... 256
Appendix VI: Präludium und Rondò aus der *Raccolta* von 1783 ... 262
Appendix VII: Imbimbos *Observations* ... 279
Appendix VIII: Graphologische Untersuchung zu "Paisiellos Hand" ... 284
Appendix IX: Ein Solfeggio – original und verändert ... 289

Bibliographie ... 296

Lebenslauf ... 303

Abkürzungen und Vorbemerkungen

Archive und Bibliotheken

Österreich

A-Wgm	Wien, *Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*
A-Wn	Wien, *Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung*

Belgien

B-Bc	Bruxelles, *Bibliothèque du Conservatoire Royal*
B-Lc	Liège, *Bibliothèque du Conservatoire Royal*

Schweiz

CH-Gc	Genf, *Bibliothèque du Conservatoire de Musique*
CH-N	Neuchâtel, *Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel*
CH-Bu	Basel, *Öffentliche Bibliothek der Universität Basel*

Deutschland

D-B	Berlin, *Staatsbibliothek zu Berlin*
D-HVs	Hannover, *Stadtbibliothek*
D-MÜs	Münster, *Diözesanbibliothek*
D-Rtt	Regensburg, *Fürstliche Hofbibliothek von Thurn und Taxis in Regensburg*

England

GB-Cfm	Cambridge, *Library of the Fitzwilliam Museum*
GB-Lcm	London, *Royal College of Music*
GB-Lbl	London, *The British Library*

Frankreich

F-Pn	Paris, *Bibliothèque Nationale*

Italien

I-Bc	Bologna, *Museo internazionale e biblioteca della Musica di Bologna*
I-Btagliavini	Bologna, *Biblioteca privata di Luigi Ferdinando Tagliavini*
I-Fc	Florenz, *Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini*
I-Gl	Genua, *Biblioteca del Conservatorio di Musica Niccolò Paganini*
I-LEpastore	Lecce, *Biblioteca privata di Giuseppe A. Pastore*

I-MC	Montecassino, *Biblioteca del Monumento Nazionale di Montecassino*
I-Mc	Milano, *Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi*
I-MOe	Modena, *Biblioteca Estense e Universitaria*
I-Nc	Neapel, *Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella*
I-OS	Ostiglia, *Fondo musicale Giuseppe Greggiati*
I-PAc	Parma, *Biblioteca Nazionale Palatina, Sezione Musicale presso il Conservatorio di Musica Arrigo Boito*
I-PESc	Pesaro, *Biblioteca del Conservatorio di Musica Gioacchino Rossini*
I-Ria	Rom, *Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*
I-Rsc	Rom, *Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio Santa Cecilia*
I-Vc	Venedig, *Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello*

Malta

M-Vnl	Valletta, *National Library of Malta*

Russland

RUS-SPk	St. Petersburg, *State Conservatory, Research Music Library*
RUS-Mcm	Moskau, *Glinka National Museum Consortium of Musical Culture*

Vereinigte Staaten

US-Eu	Evanston, *Northwestern University Libraries*
US-Cn	Chicago, *Newberry Library*

Weitere Abkürzungen

Elektronische Datenbanken

UUPart: The Uppsala Partimento Database. Zusammengestellt und hrsg. von Peter van Tour. Uppsala: Uppsala University (zugänglich online seit Mai 2015).

UUSolf: The Uppsala Solfeggio Database. Zusammengestellt und hrsg. von Peter van Tour. Uppsala: Uppsala University (zugänglich online voraussichtlich November 2015).

Ich hatte in den vergangenen Monaten dank dem grosszügigen Entgegenkommen von Peter van Tour Zugang zu beiden Datenbanken und konnte somit die neuesten Einträge und Konkordanzen überprüfen.

Bd./Bde.	Band/Bände
Bez.	Bezeichnung
d.h.	das heisst
Dt.	Deutsch
En.	Englisch
ff.	Folgende
Fr.	Französisch
Gj	Gjerdingen

Hrsg.	Herausgeber
Ibid.	Ibidem
It.	Italienisch
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
Ms.	Manuskript
S.	Seite/Seiten
s.	siehe
Sp.	Spalte/Spalten
s.v.	*sub verbo*
T.	Takt/Takte
u.	und
Vgl.	Vergleiche
Zz.	Zählzeit/Zählzeiten
zBsp.	zum Beispiel

Vorbemerkungen

Kursive Schreibweise

Begriffe wie *Partimenti diminuiti*, *Solfeggi diminuiti* werden im Unterschied zu den übergeordneten Begriffen wie Partimenti, Solfeggi, Disposizioni und Intavolature kursiv geschrieben.

Die Titel der Quellen, welche nur als Handschriften überliefert sind, wurden in Anführungszeichen gesetzt. Alle Quellen, welche gedruckt sind, wurden kursiv geschrieben.

Übersetzungen

Im Fliesstext erscheinen Zitate in der Originalsprache, in den Fussnoten übersetzt. Die Übersetzungen aus dem Italienischen verdanke ich Charlotte Kriesemer und Dr. Martina Papiro, diejenigen aus dem Französischen Dr. Irène Minder-Jeanneret und Claudia Sialm und diejenigen aus dem Englischen Claire Roberts und Noel Thomas Joseph.

Operntitel

Die Titel der Opern Paisiellos variieren erheblich in den einzelnen Quellen. Ich habe durchwegs die Titel aus dem Werkverzeichnis von Michael Robinson G*iovanni Paisiello, A Thematic Catalogue of His Works* (1991) übernommen.

Im Sinne besserer Lesbarkeit habe ich jeweils die männliche Form (zum Beispiel bei Sängern und Instrumentalisten) verwendet; diese schliesst jedoch immer auch die weibliche Form mit ein.

Glossar

ARPEGGIO
Das aufeinanderfolgende Anschlagen der Töne eines Akkordes.

BASSO CONTINUO
Ein Generalbass (It. basso continuo; En. through bass or thoroughbass; Fr. *basse continue*) ist eine instrumentale Basslinie, die sich durch ein ganzes Stück zieht, über dem der Spieler eine akkordische Begleitung improvisiert ('aussetzt'). Der Bass kann oben oder unten mit Zahlen (Ziffern) und Akzidenzien beziffert sein, um die erwünschten Harmonien anzuzeigen. Continuo-Aussetzung ist im Wesentlichen eine Improvisationskunst, bei der vieles nicht notiert wird oder mehrdeutig bleibt; so wurden die meisten Generalbassmethoden als Lehrgänge zu den Grundlagen der Harmonie, nicht zur Kunst des Begleitens veröffentlicht. In der Aufführungspraxis geht es nicht nur um die Frage, wo und wann, sondern auch wie die verschiedenen Instrumente spielen sollen (Arten der Arpeggierung und Imitation, geeignete Stellen für Kadenzen, Verdoppelung der Oberstimme(n), Hinzufügen von Dissonanzen sowie die Verzierung oder Vereinfachung der notierten Bassstimme).
Peter Williams und David Ledbetter (Oxford Music Online)

CADENZE
Fester Bestandteil in der Vermittlung der Grundlagen der Partimento-Praxis. Beispiele von Kadenzen: *Cadenza Semplice*, *Cadenza Composta* und *Cadenza Doppia*. Siehe dazu Kapitel 3.

DISPOSIZIONI
Eine Komposition, welche auf einer vorgegebenen Stimme (meistens im Bass) geschrieben werden kann. Der Bass kann auch ein Partimento sein. In der Regel wird jede einzelne Stimme auf einer separaten Notenlinie geschrieben.

GENERALBASS → Basso Continuo

INTAVOLATURE
Übungsstücke, die entweder bloss die einfache Anwendung einer → Bassfortschreitung (*Movimenti di basso*) sind oder schon die Form eines eigenständigen Cembalostückes annehmen. Sie können als Kombination zwischen Modell und Beispiel für die praktische Ausführung von Partimenti gelten. Im 16. und 17.

Jahrhundert wird der Begriff für Werke verwendet, welche aus der Vokalmusik auf Tasteninstrumente übertragen wurden.

LEZIONE
Andere Benennung für ein Stück oder ein Partimento.

MONTE PRINCIPALE
Ein Begriff, der von Robert O. Gjerdingen eingeführt wurde. Er bezeichnet die Bassfortschreitung, die sich eine Quart aufwärts und eine Terz abwärts bewegt.

MODI → *Partimenti diminuiti*

MOTIVI → *Partimenti diminuiti*

MOTO
Mit *Moto* (It. Bewegung) werden im Kontrapunkt die drei verschiedenen Bewegungen zweier Stimmen zueinander beschrieben: *moto retto* (Seitenbewegung), *moto obliquo* (Parallelbewegung) und *moto contrario* (Gegenbewegung).

MOTI DI BASSO → *Movimenti di Basso*

MOVIMENTI DI BASSO
Movimenti di basso sind standardisierte Bassfortschreitungen und gehören zu den Grundelementen für das Partimento-Spiel und für den Kontrapunkt.

OKTAVREGEL
Ein Begriff, den gewisse Generalbass-Theoretiker des 18. Jahrhunderts verwendeten, um ein vereinfachtes Harmoniesystem zu beschreiben, in dem jede Note einer diatonischen Tonleiter (mit auf- und absteigender Oktav) als Basstimme einen eigenen Akkord darüber stehen hat. Die 'Regel' ist somit nur eine grobe Anweisung, die viele Varianten beim Beziffern erlaubt. Sie kommt aus der Praxis, und obwohl der Begriff selbst erst spät auftaucht (in Campion's *Traité … selon la Règle des Octaves*, 1716) und manche Autoren ihn eher theoretisch behandeln (Mattheson, Heinichen, Schröter, Blankenburg), vermuteten Generalbassspieler schon lange, dass bestimmte Basslinien wahrscheinlich auf bestimme Harmonien hinweisen. (Peter Williams- Oxford Music Online) Der Begriff selbst wird im neapolitanischen Raum im 18. Jahrhundert nicht verwendet, sondern man bezeichnet die einzelnen Stufen als *scala* oder nummeriert sie *(prima, seconda del tono* etc.*)*.

PARTIMENTI
Bezifferter oder unbezifferter Bass, der auf den ersten Blick leicht mit dem Generalbass zu verwechseln ist. Während der Generalbass für die Begleitung bestimmt ist und dementsprechend im ganzen Gefüge eine feste Rolle hat, ist

das Partimento eine Komposition, die auf die "Essenz", d.h. auf eine Stimme – meistens den Bass – und deren Harmonie reduziert wurde. Der Spieler kann auf diesem Gerüst nach Belieben ein Stück auf- und ausbauen, indem er komponiert oder improvisiert. Die Bezifferung im Partimento gibt oftmals die Lage an, in der gespielt werden soll, während das im Generalbass nicht zwingend ist. Partimento und Generalbass können Grundbausteine für die Komposition sein.

PARTIMENTI NUMERATI
Bezifferte Partimento-Bässe.

PARTIMENTI DIMINUITI
Einzelne Takte des Partimentos (→ Partimenti), die als Ausführungsbeispiele angegeben sind. Diese werden in unterschiedlichen Quellen *Modi*, *Motivi* oder *Pensieri* genannt.

PARTIMENTO-FUGE
Entsprechend dem Charakter des Partimentos sind Partimento-Fugen keine streng durchkonzipierten Fugen, sondern skizzenhaft notierte Partimenti. In den meisten Fällen werden nur die Themeneinsätze und allenfalls zweistimmige Episoden genau notiert.

PENSIERI → *Partimenti diminuiti*

SCALA → Oktavregel

SOLFEGGI
Stück für Gesang, das auf zwei, drei oder mehreren Notenlinien notiert ist. Bildeten in den Konservatorien von Neapel die Grundlage der musikalischen Ausbildung.

ZIBALDONE
Übungsheft (Dt. Sammelsurium) mit verschiedenen Übungen und Stücken.

Vorwort und Danksagung

Es waren die Cembalo-Sonaten des neapolitanischen Komponisten Pietro Domenico Paradies (1707–1791), die ich in einem CD-Laden in Bern zum ersten Mal hörte. Enrico Baiano spielte sie, und in den Wiederholungen veränderte und verzierte er innerhalb derselben Harmonien auf eine besondere Art und Weise, die an eine extravagante und versierte Primadonna erinnerte. Das war vor vielen Jahren und lange, bevor ich überhaupt etwas über die Verzierungskunst der Neapolitaner gehört hatte.

Während meines Studiums an der *Schola Cantorum Basiliensis* habe ich mich intensiv mit den Partimento-Quellen Francesco Durantes auseinandergesetzt.[1] Es lag auf der Hand, auf diesem Weg einen Schritt weiter gehen zu wollen. Der Grund, warum die Wahl auf Giovanni Paisiello fiel, ist zum einen die Verbindung Paisiellos mit Francesco Durante und zum anderen meine grosse Liebe zur galanten Musik. Die Frage nach dem Ergründen dessen, was nicht in den Noten geschrieben steht, aber was in der Zeit gang und gäbe war, hat mich schon lange beschäftigt.

Auf diesem Weg haben mich viele wunderbare Menschen begleitet, denen ich hier meinen Dank zum Ausdruck bringen möchte. An erster Stelle nenne ich Ton Koopman, der mir mit Rat und Tat und kritischen Fragen zur Seite gestanden ist und dessen Wissen und Bibliothek mir viele neue Impulse gegeben hat. Auch seine Bibliothekarin Eline Holl war jederzeit bereit, mit weiterzuhelfen. Frans de Ruiter möchte ich für die Korrekturen meiner Arbeit mit scharfen Adleraugen danken. Dem *Orpheus Instituut* in Ghent möchte ich für die interessanten Kurse danken. Sehr viel gelernt habe ich von meinen beiden *Maestri* Robert O. Gjerdingen und Enrico Baiano; sie haben mich immer an ihrem reichen Wissen teilhaben lassen und mir neue Impulse gegeben. Ton Koopman und Enrico Baiano haben zudem meine Musikbeispiele kritisch kommentiert und mein Wissen erweitert.

Auf meinem Weg als Musikerin haben mich ausserdem noch meine Orgellehrerin Ursula Philippi und meine beiden Lehrer Jean-Claude Zehnder und Andrea Marcon begleitet. Sie haben immer grosszügig auf meine Fragen geantwortet und mich unterstützt.

---

[1] Nicoleta Paraschivescu, "Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata 'Perfidia' di Francesco Durante." *Rivista di Analisi e Teoria Musicale XV n.1, Periodico dell'associazione Gruppo di Analisi e Teoria Muciale (GATM), Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, Hrsg. von Gaetano Stella (Lucca: LIM Editrice, 2009), 55–70.

Ein besonderer Dank geht nach Gotland zu meinem Kollegen und guten Freund Peter van Tour, der für meine Forschungen grosszügig seine Datenbank und Handschriften zur Verfügung gestellt hat und mit dem ich einen anregenden gedanklichen Austausch pflegen durfte. Ein herzlicher Dank an Annemarie Kaufmann und Ursula Philippi, die mit grosser Geduld meine Texte gelesen und korrigiert haben.

Sehr wertvoll war mir die Unterstützung durch Rainer Lüönd, der alle Notenbeispiele in Finale eingetippt hat; ohne ihn wären viele Notenbeispiele schwer leserlich geblieben.

Meinen Übersetzern Claire Roberts und Noel Thomas Joseph (Englisch), Irène Minder und Claudia Sialm (Französisch) sowie Charlotte Kriesemer und Martina Papiro (Italienisch) sei hier besonders gedankt.

Parallel zu meiner Dissertation hat mich ausserdem die Wiener Komponistin Marianna Martines (1744–1812) begleitet, deren Wurzeln in Neapel liegen. Die Vorbereitung der beiden grossen CD-Projekte mit Kantaten, Cembalo-Konzerten und Sonaten von Marianna Martines - *Il primo amore* (2012) mit Nuria Rial und meinem Ensemble La Floridiana sowie *La Tempesta* (2015) mit Anna Bonitatibus - waren nicht nur eine ausgezeichnete Plattform, um das hier Erforschte anzuwenden, sondern sie machten mich auch mit vielen praktischen Arbeiten vertraut: Handschriftenlesen, Partiturkorrekturen, Vorbereiten der Stimmen, Verfassen des CD-Textes und schliesslich mit der Organisation der Konzerte. An dieser Stelle möchte ich speziell meinem *maestro napoletano* Enrico Baiano nochmals für seine wunderbaren Anweisungen und für seine Grosszügigkeit herzlich danken.

Der grösste Dank geht schliesslich an meine Familie und meine Freunde, die mir durch ihre gedankliche Begleitung und durch tatkräftige Unterstützung geholfen und mir den Rücken frei gehalten haben: die Schweizer "Grosseltern" Ruth und Erich Thommen, dazu Elisabeth Preiswerk und Lotti Kehrli. Schliesslich danke ich meinem Mann Noel Thomas Joseph für seine andauernde Unterstützung und Ermutigung. Mit Verständnis und Geduld hat er zusammen mit unseren Kindern Valeria und Robert die verschiedenen Phasen meiner Arbeit begleitet. Ohne seine Hilfe wäre das Durchhalten schwierig gewesen.

Die besondere Unterstützung meiner Eltern hat mich in all diesen Jahren getragen. Ihnen möchte ich von Herzen danken.

Einleitung

Neapel ist ein Paradies, jedermann lebt in
einer Art von trunkner Selbstvergessenheit.
Mir geht es ebenso, ich erkenne mich kaum,
ich scheine mir ein ganz anderer Mensch.

Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise* 1787

Neapel gehörte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den grössten Städten Europas nach London, Konstantinopel und Paris.[2] In dieser Zeit nahm die Stadt Neapel eine führende Rolle in der musikalischen Landschaft Italiens und ganz Europas ein, vor allem in der Gattung der Oper.[3] Die Oper gehörte zur Unterhaltungskultur am Hof und trug zu dessen Prestige bei. In keinem anderen Bereich konnte man sowohl als guter Komponist wie als guter Ausführender zu Ruhm, finanziellem Erfolg und einer guten Anstellung an einem fürstlichen Hof in Europa gelangen. Neapel verfügte insgesamt über vier Opernhäuser und ein kleines Theater, das 1768 im königlichen Palast gebaut wurde. Für die *opera seria* diente das *Teatro San Carlo*, das anstelle des *Teatro di San Bartolomeo* gebaut wurde. Nicht nur seine Grösse im Vergleich zu anderen Gebäuden der Zeit, sondern auch seine unmittelbare Nähe zum königlichen Palast sicherten ihm eine einmalige Position. Die vier anderen Opernhäuser, in denen vornehmlich *opera buffa* aufgeführt wurde, trugen ebenfalls zum vielfältigen musikalischen Leben in Neapel bei: das *Teatro dei Fiorentini*, das *Teatro Nuovo*, das *Teatro del Fondo* und das *Teatro San Ferdinando*.[4]

Zu Neapels einmaliger Konstellation trugen ferner vier Konservatorien, öffentliche und private Aufführungsorte sowie Unterstützung durch kirchliche, private und adlige Institutionen bei; ihr Zusammenwirken bildete den Nährboden für eine vielschichtige musikalische Kultur.[5]

---

[2] Christine Villinger, *"Mi vuoi tu cobellar". Die opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40 (Tutzing: Hans Schneider, 2000), 26.

[3] Für weitere Details, siehe Michael Robinson "The Governors' Minutes of the Conservatory S. Maria di Loreto, Naples," *R.M.A. Research Chronicle*, No. 10 (1972), 1–97.

[4] Für weitere Details über die genauen Jahreszahlen und Aktivitäten siehe auch Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e suoi conservatorii*, 4 Bde. (Neapel: tip. di Vin. Morano, 1880–82). Reprint. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2002. Band IV, 33–106.

[5] Antonio R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples* (Farnham: Ashgate, 2012), 10.

Viele berühmte Opernkomponisten, Sänger und Musiker hatten ihre Ausbildung an den Konservatorien in Neapel absolviert, so auch Giovanni Paisiello (1740–1816), der zu den wichtigsten Opernkomponisten im 18. Jahrhundert gehörte. Seine Opern wurden überall in Europa aufgeführt und sein musikalischer Stil hat andere Komponisten stark beeinflusst. Er wirkte an bedeutenden Höfen Europas als Kapellmeister und Komponist: bei Napoleon Bonaparte in Paris, Ferdinand IV. in Neapel und am Hof in Wien. Zwischen 1776 und 1783 war er *maestro di cappella* am Hof von Katharina der Grossen und Kaiser Peter III. in St. Petersburg, wo er die Grossherzogin Maria Feodorovna unterrichtete. Seine Sammlung *Raccolta di Varij Rondeaux e Capricci*, 43 Stücke für Cembalo und Violine in begleitender Funktion, entstand 1783. Zusammen mit seinen 1782 gedruckten *Regole per bene accompagnare il Partimento* geben sie einen wichtigen Einblick in das musikalische Leben am russischen Hof zu dieser Zeit.[6]

Richtet man aber seinen Blick auf die Bereiche abseits des höfischen Lebens im 18. Jahrhundert, so kann man zwei unterschiedliche Welten erkennen. Die eine Welt charakterisierte sich durch die wachsende Mittelschicht, welche sich die Zeit mit Lesen, Bildung und Reisen vertrieb. Für diese Schicht von "Kennern und Liebhabern" oder "Dilettanten" wurden wichtige Bücher und Traktate geschrieben, so etwa von Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart. Die zweite Welt wurde von Handwerkern und Kunsthandwerkern dominiert. Diese hatten oftmals ihr Training in frühen Kindesjahren begonnen, arbeiteten jeden Tag hart und lernten ihr Handwerk, indem sie die Modelle ihre Lehrer reproduzierten und verinnerlichten.[7]

Von diesen zwei unterschiedlichen Welten – der kunstliebenden, finanziell abgesicherten Welt der Amateure und der viel grösseren Welt der traditionellen Handwerker – ist die zweite charakteristisch für die Musiker. Ein Waisenjunge in Neapel, der das Musikerhandwerk erlernte, konnte es sich wahrscheinlich nicht leisten, ein gedrucktes Buch zu erwerben; er bildete sich durch Imitation, ständiges Üben und Erfahrung weiter. Wenn wir heutzutage in die Welt des 18. Jahrhunderts eintauchen wollen, müssen wir nicht nur die gedruckten Bücher der Zeit zu verstehen versuchen, sondern auch die non-verbale Tradition des Unterrichts der Zeit. Für jede gedruckte Seite von C. Ph. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, das für "Kenner und Liebhaber" geschrieben wurde, gibt es unzählige Handschriften von Solfeggi und Partimenti, die für die Ausbildung von Komponisten, Sängern und Instrumentalisten verwendet wurden.

---

[6] Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello Composte per sua Altezza Imperiale la Gran Duchessa di tutte Le Russie* (St Petersburg: Napechatano v Tipografii Morskogo Shliakhetskogo Korpusa, 1782).

[7] Robert O. Gjerdingen, "The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories," *Rivista di Analisi e Teoria Musicale XV n.1, Periodico dell'associazione Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM), Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, Hrsg. von Gaetano Stella (Lucca: LIM Editrice, 2009), 29–54.

Solfeggi, Partimenti und Disposizioni waren Teil des Unterrichtscurriculums, das ein Schüler in der Regel etwa zehn Jahre besuchte. Das Studium der Solfeggi dauerte mindestens drei Jahre, bevor man mit dem der Partimenti beginnen durfte. Diese hatten eine propädeutische Funktion im Curriculum der Konservatorien in Neapel im 18. Jahrhundert.[8] Sie dienten dazu, die Grundlagen der Musik singend zu vermitteln und gleichzeitig das Gehör zu trainieren.

Was aber sind Partimenti? Ihren Charakter umschreibt der Musikwissenschaftler Giorgio Sanguinetti mit einem anschaulichen Vergleich:

> Perhaps a good definition is a metaphor: a partimento is a thread that contains in itself all, or most, of the information needed for a complete composition. [...] A partimento is only potentially music.[9]

Eine pragmatische Definition, die sehr klar formuliert ist, liefert der Musikwissenschaftler und Komponist Peter van Tour:

> "Partimento" is understood as a notational device, most commonly written on a single staff in F clef, either figured or unfigured, applied both in playing and in writing activities, and used for developing skills in the art of accompaniment, improvisation, diminution, and counterpoint.[10]

Auf den ersten Blick entsprechen Partimenti in den meisten Fällen bezifferten oder unbezifferten Bässen. Anhand von Partimenti konnte man lernen, wie man zwei-, drei- und vierstimmige Werke komponierte und improvisierte. Gleichzeitig vervollkommnete man damit auch seine Fähigkeiten als Tastenspieler. Auch das Studium der Partimenti war, neben vielen anderen Fächern, ein fester Bestandteil der Ausbildung; sie waren die Vorstufe für das Studium des Kontrapunkts.[11]

Die Frage nach dem Unterschied zwischen Partimento und Basso continuo wird oftmals gestellt. Sinnvoll ist es, nach den Gemeinsamkeiten und nicht nach den Unterschieden zu suchen, da es sich um zwei Bereiche handelt, die sich gegenseitig ergänzen und befruchten. Partimento-Praxis ohne Kenntnis des Generalbasses wäre undenkbar.[12]

---

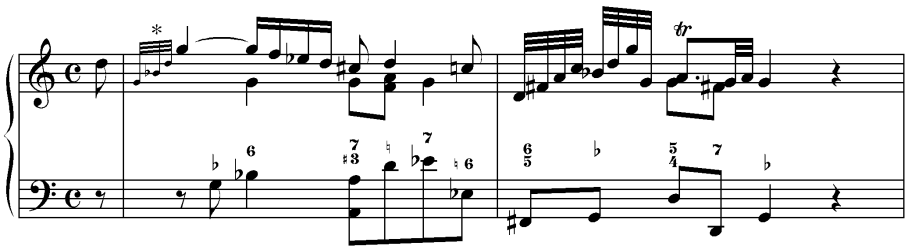
[8] Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015), 19.

[9] Giorgio Sanguinetti, "The Realization of Partimenti: An Introduction." *Journal of Music Theory*, 51/1 (2007), 51. "Vielleicht ist eine Metapher eine gute Definition: ein Partimento ist ein Faden, der in sich alle oder die meisten Informationen enthält, die für eine vollständige Komposition notwendig sind. […] Ein Partimento ist nur potenziell Musik."

[10] Van Tour, *Counterpoint and Partimento*, 19. "Partimento versteht man als ein Notations-Hilfsmittel, meistens auf einer Zeile im Bass-Schlüssel geschrieben, mit oder ohne Bezifferung, dass, sowohl zum Spielen als auch zum Schreiben benützt werden kann und zur Entwicklung der Fähigkeiten in der Kunst des Begleitens, der Improvisation, der Diminution und des Kontrapunkts verwendet werden kann."

[11] Ibid. Kapitel 5.6.

[12] Siehe auch Kapitel 1.2.



Beispiel 1. "Duetti Per Studio di maniera di cantare E per esercizio di accompagnare al Cembalo Del Sig.r Francesco Durante per uso Della Sig.ra Teresa Masi" (I-Rsc G.Ms.320), *Andate o miei sospiri*, T. 1–2. (*) Das Arpeggio hat in der Originalhandschrift die Noten a-b-c. In einer weiteren Quelle aus London (GB-Lcm MS 181) ist das korrekte Arpeggio wie oben notiert.[13]

Es zeigt sich, dass in manchen Quellen sowohl von Paisiellos Lehrer Francesco Durante als auch von ihm selbst bis zu acht verschiedene Arten, den Partimento-Bass (oder kurze Aussschnitte daraus) auszuführen, belegt sind. Anhand der Partimento-Bässe und ihren Ausführungsmöglichkeiten in verschiedenen Varianten lernten die angehenden Musiker genau das: zu verändern, zu variieren, zu improvisieren und zu komponieren.[14]

Ausgehend von den Partimenti und dem Versuch, Ansätze zu deren Ausführung zu finden, hat sich mir die zentrale Frage gestellt, inwieweit das Studium der Partimento-Praxis zur heutigen Aufführungsweise der oftmals skizzenhaft überlieferten Musik Paisiellos oder anderer Zeitgenossen beitragen kann. Paisiellos *Regole* und seine oben erwähnte *Raccolta* sind in denselben Jahren entstanden. Die Komplexität seiner Partimento-Bässe steht im deutlichen Kontrast zu den oft einfachen Stücken der *Raccolta*, die sich nicht zuletzt deswegen in adligen und bürgerlichen Kreisen grosser Beliebtheit erfreuten. Es liegt auf der Hand, dass die "dünne" Schreibweise dieser vornehmlich für adlige Damen komponierten Werke für Tasteninstrumente von einem versierten Meister sicherlich variiert und verändert wurde.[15]

---

[13] Die Handschrift ist im *Royal College of Music* in London aufbewahrt: "Duetti Per Studio di maniera di cantare E per Esercizzio d'accompagnare al cembalo del Sig.r Francesco Durante Ridotti nelle sue giuste diminuzzioni secondo l'autore da Gio. Masi." Die Handschrift trägt am Schluss folgenden Vermerk: "Finis Laus Deo à di 1 Decembre 1776" (GB-Lcm MS 181). Ich danke Nicholas Baragwanath für die Zusendung dieser Handschrift.

[14] Dass diese Praxis auch im pädagogischen Bereich der Solfeggi Anwendung fand, bezeugt eine weitere Quelle: "Solfeggi del Sig.r Pietro Pulli," D-MÜs SANT Hs. 3351, welche den Fokus auf die melodischen Varianten über ein und denselben Bass richten. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Peter van Tour.

[15] Wolfgang Amadeus Mozart musste bei seinem Wettstreit mit Muzio Clementi unter anderem über ein Thema von Paisiello improvisieren. In seinem Brief vom 23. Januar 1782 schreibt er dazu: "Der Kayser that (nach dem wir uns genug Complimente machten) den ausspruch, dass *Er* zu spiellen anfangen sollte [...]. Er präludirte, und spielte eine Sonate, – dann sagte der Kayser zu mir *allons* drauf los. Ich präludirte auch und spielte Variazionen, - dann gab die Grossfürstin

Die folgenden Beispiele veranschaulichen ein Präludium aus dem ersten Band der *Raccolta* und einen Ausschnitt aus dem Partimento Gj2330. Beide Beispiele werden im 5. und 6. Kapitel analysiert.[16]



Beispiel 2. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Präludium in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). Es ist interessant, dass der Auftakt genau mit einer Sechzehntelnote notiert wird. Diese Tatsache weist darauf hin, dass man so notiert hat, wie man spielt.



Beispiel 3. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, ein Ausschnitt aus dem Partimento Gj2330, S. 38, T. 1–18.

Sonaten von Paesiello her (miserable von seiner Hand geschrieben) daraus musste ich die Allegro und er die Andante und Rondò spielen. - Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf 2 Pianoforte aus." (Ansicht der elektronischen Datenbank mit Mozarts Briefen im März 2015: http://letters.mozartways.com).

[16] Das Präludium wird zusammen mit dem dazugehörigen Rondeau im letzten Kapitel ausführlich verändert, verziert und mit einer Kadenz ausgeschmückt. Das Partimento Gj2330 von Paisiello wird in Kapitel 5 analysiert.

Dass es sich beim Verändern, Variieren und Improvisieren um eine gängige Praxis handelte, die nicht nur Tastenspieler, sondern auch Sänger betraf, bestätigen zeitgenössische Berichte, beispielsweise über einen Opernsänger in Neapel, der dieselbe Arie fünf Mal hintereinander in unterschiedlicher Art und Weise zur Aufführung brachte.17 So hält Pierre-Jean Grosley, der auf seiner Reise durch Italien 1758 in Neapel einer Aufführung von Hasses Oper *Demofoonte* beiwohnte, zu den damaligen Gepflogenheiten Folgendes fest:

> On sçait qu'aux Opéras d'Italie, lorsque l'Ariette plaît, le battement de mains qui en accompagne la fin, est un signal pour la recommencer. Alors l'Orchestre revient au prélude, le *Castrato* se repromene circulairement, & reprend l'Ariette qu'un nouveau battement de mains fait recommencer. Cela se répete quelquefois jusqu'à cinq ou six fois; & c'est dans ces reprises, que le Chanteur épuise toutes les ressources de la Nature & de l'Art, par la variété des nuances qu'il répand sur les tons, sur les modulations, & sur tout ce qui tient à l'expression. Quelque légères que soient ces nuances, aucune n'échappe aux oreilles Italiennes: elles les saisissent, elles les sentent, elles les savourent avec un plaisir appellé en Italie, *l'avant-goût des joies du Paradis*, qui en aura sans doute d'équivalentes pour les Nations dont les organes sont moins sensibles à l'expression harmonique.[18]

Auch die Beschreibungen über Farinelli, von seinem ersten Biographen Giovenale Sacchi, geben Einblick in die Praxis des Variierens und Verzierens. Betont wird auch hier, dass der Sänger mit der Kunst des Kontrapunkts vertraut war:

> Ogni mattina sedeva per lungo spazio di tempo al gravicembalo esercitando la voce, studiosamente ricercando le variazioni, e osservando diligentemente, in che più la natura lo aiutasse. Così ogni sera veniva al Teatro con passaggi nuovi, e cadenze nuove; né però variando, ed ornando le composizioni le guastava, come la più parte de' Musici fanno, e troppo è facile a fare; ma egli sapea molto bene collocare gli ornamenti suoi a luogo, e tempo, ed usava della libertà con

---

[17] Dieser Aspekt wird im 6. Kapitel behandelt.

[18] Pierre-Jean Grosley, *Mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, données en 1764, sous le nom de deux Gentilshommes Suédois. Traduits du Suédois. Tome second* (London: Jean Nourse, 1764), 256–57. Eine historische Übersetzung: siehe Pierre-Jean Grosley, *Neue Nachrichten oder Anmerkungen über Italien und über die Italiener in drei Theilen von zween schwedischen* [*sic.*] *Edelleuten. Aus dem Französischen übersetzt* (Leipzig, 1769), 668. "Man weiss, dass in den italienischen Opern, wenn eine Arie den Zuhörern gefällt, das Händeklatschen am Ende derselben ein Zeichen ist, dass man sie von vorne wieder anfangen solle. Das Orchester fängt alsdann das Vorspiel wieder an, der Castrate spaziert im Kreise herum, und singt die Arie noch einmal, die nach einem abermaligen Händeklatschen, nochmals wiederholet wird. Dieß geschiet zuweilen fünf bis sechsmal, und bey diesen Wiederholungen erschöpfet der Sänger alle Handgriffe der Natur und Kunst, indem er bey den Tönen, der Modulation, und allem, was nur von dem Ausdrucke abhängt, alle nur möglichen Veränderungen anbringet. So unmerklich auch diese Veränderungen sind, so entwischet deren doch keine den italiänischen Ohren; sie bemerken, fühlen und empfinden sie mit einem Vergnügen, welches man in Italien den Vorgeschmack der Freuden des Paradieses nennt, und ohne Zweifel auch diejenigen Nationen schadlos zu halten wissen wird, deren sinnliche Werkzeuge für den harmonischen Ausdruck nicht so empfindlich sind."

> giudizio, perché non era ignaro dell'arte del contrappunto, e sapea scrivere da sé, come egli fece ancora alcuna volta con lode non mediocre dell'intelligenti.[19]

Jeden Abend musste Farinelli dieselben drei oder vier Arien für den König singen. Dabei erwähnt Sacchi, dass er diese nach seinem Belieben variierte:

> Cantava ogni sera tre o quattro arie; e ciò che appena sembra credibile a dirsi, quelle medesime sempre. Due erano del Signor Hasse: Pallido il sole; E pur [*sic*] questo dolce amplesso. La terza era un minuetto, che egli usava di variare a suo piacimento; [...][20]

Das Variieren und Verändern war ein fundamentaler Bestandteil im Unterricht von Solfeggi, Partimenti und Disposizioni. Nachweislich wurde in diesen Bereichen die Ausführung eines Beispiels auf vielen verschiedenen Arten als ein höchst effizientes pädagogisches Hilfsmittel verwendet.

Bis vor einigen Monaten kannte man als Kern von Paisiellos pädagogischen Werken den Druck der *Regole* von 1782 sowie dessen Autographen mit den darin enthaltenen 46 Partimenti. Zwei kürzlich entdeckte Handschriften werfen ein ganz neues Licht auf das Partimento-Oeuvre Paisiellos.[21] Sie enthalten zusätzlich zu den bekannten Partimenti 41 weitere, bisher unbekannte Partimenti sowie einen *chant donné*. Beide Handschriften stammen aus dem Umkreis der Familie Talleyrand,[22] die in enger Verbindung zu Paisiello stand.[23] Alle Partimenti sind in Form von zwei- und dreistimmigen Kontrapunkt-Übungen, sogenannten Disposizioni, überliefert (s. Appendix III).[24] Jede Disposizione wird

---

[19] Giovenale Sacchi, *Vita di Don Carlo Broschi detto il Farinello*. Venezia, 1784. Hrsg. von Alessandro Abbate (Napoli: Pagano, 1994), 41–42. "Jeden Morgen sass er lange Zeit am Cembalo und übte seine Stimme, indem er übend Variationen suchte und aufmerksam beobachtete, worin ihn die Natur [d.h. seine natürliche Veranlagung] am meisten unterstützte. So kam er jeden Abend ins Theater mit neuen Verzierungen und neuen Kadenzen. Dabei verdarb er die Kompositionen nicht durch Hinzufügung von Variationen und Verzierungen wie es die Mehrheit der Musiker tut, denn das ist leicht zu machen; er aber wusste sehr gut, an welchen Stellen er seine Verzierungen anbringen konnte und nahm sich durchaus Freiheiten, aber mit Verstand, denn er hatte Kenntnisse des Kontrapunkts und konnte selbst Musik notieren. Das hatte er auch mehrfach getan und dafür nicht wenig Lob von den Sachkundigen erhalten."

[20] Ibid. "Er sang jeden Abend drei oder vier Arien; und was jetzt unglaublich klingt: es waren immer die gleichen. Zwei waren von Herrn Hasse: Pallido il sole: E pur [*sic*] questo dolce amplesso. Die dritte war ein Menuett, das er nach seinem Belieben zu variieren pflegte; [...]."

[21] Die beiden Handschriften wurden von dem Musikwissenschaftler Peter van Tour dank der Datenbank *UUPart: The Uppsala Partimento Database* identifiziert. Ich danke ihm für diesen wertvollen Hinweis.

[22] Der Name "Taleyrand" [*sic*] ist auf der Innenseite des Vorsatzdeckels des zweiten Bandes mit Bleistift notiert. Mehr darüber in Kapitel 2.4.

[23] Beide Handschriften sind mit dem Stempel "Bibliothèque Impériale" versehen. Das bedeutet gemäss Auskunft der Bibliothek, dass sie entweder während des ersten oder des zweiten französischen Empires (1804–15 oder 1852–70) in den Besitz der Bibliothek kamen.

[24] Vgl. die Definition in Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento; History, Theory, and Practice* (New York: Oxford University Press, 2012), 50. "[...] this was a written-out composition exercise that aimed at a correct setting of a polyphonic texture, using a multiple-staff score. A disposizione was often based on a partimento, in which case, each voice was written on a separate staff using the

in verschiedenen Ausführungen (zwischen zwei und sieben verschiedenen Beispielen) durchgeführt (s. Appendix II). Es ist nicht bekannt, ob diese Disposizioni von Paisiello stammen oder unter seiner Anleitung entstanden sind. Solche Sammlungen von Disposizioni sind von vielen seiner Schüler überliefert, unter anderem von Carlo Lenzi, Giuseppe Gherardeschi, Benedetto Neri, Giovanni Salini, Francesco Salari, Biagio Muscogiuri und Vincenzo Lavigna.[25] In diesem Kontext ist anzunehmen, dass auch die vorliegende Sammlung von einem Schüler Paisiellos verfasst wurde. Parallel verwendete Oktaven und Quinten waren zwar im strengen Kontrapunkt verboten, jedoch im praktischen und improvisierten Kontrapunkt erlaubt. Beweise dafür finden wir in Nicola Salas *Regole del contrappunto pratico*, die 1794 in Neapel gedruckt wurden und zahlreiche Beispiele von Quint- und Oktavparallelen enthalten.[26] Diese Tatsache sollte nicht als Schwäche beurteilt werden, sondern sie belegt vielmehr die Freiheit des praktischen Musikers dem strengen Kontrapunkt gegenüber. Ich habe vor diesem Hintergrund die vorliegenden Übungen auf ihre kompositorische Qualität nicht kommentiert.

Disposizioni wurden bisher nur marginal behandelt, vor allem weil sehr wenige Beispiele aus dem 18. Jahrhundert bekannt waren.[27] Umso grösseres Gewicht bekommt diese Entdeckung. Ein kurzes Beispiel aus den Disposizioni à 2 und à 3 desselben Partimento-Basses, (Gj2319) mag das erläutern:



Beispiel 4. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 18–19, T. 1–5.

proper clef." – "Das war eine ausgeschriebene Kompositionsübung, welche eine korrekte polyphonische Struktur anstrebte und auf unterschiedliche Notenlinien aufgeschrieben wurde. Eine Disposizione wurde oft auf einem Partimento-Bass geschrieben, jede Stimme auf eine separate Notenlinie und mit dem richtigen Schlüssel versehen."

[25] Siehe auch Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento*, 235ff.

[26] Nicola Sala, *Regole del contrappunto pratico* (Napoli: Stamperia reale, 1794).

[27] Ibid., 169. Der Autor zählt die Quellen auf, in denen Disposizioni auf Partimento-Bässen überliefert sind. Beispielsweise [24] "Disposizioni a tre, e quattro parti, ossiano Partimenti Del. Sig.r Carlo Cotumacci." (I-Mc Noseda E 66-16, olim 7759).



Beispiel 5. Giovanni Paisiello, dreistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/2), S. 323, T. 1–5.

Die Partimento-Bässe werden in den verschiedenen Beispielen variabel eingesetzt. Im Übungsprozess dieser unterschiedlichen Arten, einen Bass zu behandeln, trainierte der Schüler das grundlegende Handwerk für die Komposition einer schönen Arie, der Streicherbegleitung in einer Motette oder der Schlussfuge in einer Messe.

Die Verbindung von Partimento und Kontrapunkt bestätigt im Fall Paisiellos die Funktion der Partimenti als Hilfsmittel zum Erlernen des Kontrapunkts und erweitert gleichzeitig die Definition und Funktion der Partimenti allgemein.

Im 19. Jahrhundert verlagerte sich der Unterricht anhand von Partimenti in den theoretisch-kontrapunktischen Bereich, blieb aber bis ins 20. Jahrhundert als praktische Harmonielehre in Italien, Frankreich und Belgien bestehen.

In zahlreichen Bibliotheken, in der ganzen Welt verstreut, liegen Partimento-Handschriften; die heute vollständigste Datenbank hat Quellen mit über 12'575 einzelnen Einträgen (Stand: Mai 2015) erfasst.[28] Meine Dissertation konzentriert sich auf die Partimenti Giovanni Paisiellos und damit auf die erste gedruckte Ausgabe einer Partimento-Schule: die *Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale* [...]*, St. Petersburg, 1782*.[29] Als weitere Hauptquellen ziehe ich heran: Paisiellos zwei- und dreistimmige Disposizioni, ausgeführte Partimenti aus dem Kreis seines Lehrers Francesco Durante und dessen Modelle (*Partimenti diminuiti*), Solfeggi (u. a. die *Solfeggi diminuiti* von Pietro Pulli),[30] Arien und weitere Werke für Tasteninstrumente von Paisiello, im Besonderen ein Präludium und Rondeau aus der *Raccolta* (1783), welche verändert und verziert werden, und Ausführungen von Paisiellos Partimenti. Im Weiteren werde ich eine historisch ausgesetzte Partimento-Fuge von Francesco Durante, die ich kürzlich dank der Datenbank *UUPart:* identifizieren konnte, als Modell für mögliche Aussetzungen von Paisiellos Partimento-Fuge Gj2330 analysieren.

---

[28] Van Tour, *UUPart: The Uppsala Partimento Database.* (Stand: Mai 2015).
[29] Paisiello, *Regole.*
[30] Für weitere Details zu *Solfeggi diminuiti* siehe Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento*, 90.

Die einzelnen Kapitel dieser Arbeit versuchen verschiedene Wege zum Verständnis der Partimenti Paisiellos zu zeigen. Zentral dabei sind die unterschiedlichen Lösungsansätze und Hilfestellungen, die aus historischen Quellen der Zeit geschöpft werden, welche möglicherweise im engsten Umfeld Paisiellos entstanden sind (siehe Kapitel 5 Fugen und Disposizioni). Die genaue Quellenlage der Partimenti wird in Kapitel 2 behandelt und Bezüge zwischen Partimenti und Werken Paisiellos und seiner Zeitgenossen in Kapitel 4. Praktische Anwendung im Sinne von Verändern und Variieren in einem Preludio und Rondò Paisiellos und Partimenti im Unterricht sind in Kapitel 6 beschrieben.

Die vorliegende Arbeit versucht, ein möglichst facettenreiches Bild von den Erkenntnissen zu vermitteln, die wir aus den Quellen für die heutige Aufführungspraxis gewinnen können. Diese sind nicht nur für Tastenspieler wichtig, sondern auch für Sänger und andere Instrumentalisten, vor allem im Bereich von Verzierung, Begleitung und Improvisation. Die Wechselwirkung zwischen Partimento und Aufführungspraxis findet auf verschiedenen Ebenen statt und ist für heutige Musiker vor allem in ihrer Ausbildungsphase von grosser Wichtigkeit. Heutzutage werden die unterschiedlichen Fächer getrennt unterrichtet. So geschieht es leider oft, dass ein junger Schüler Noten lernt, ohne deren harmonische oder gar kontrapunktische Hintergründe nur schon ansatzweise zu verstehen.

Die zentralen Forschungsfragen meiner Arbeit sind folgende:

- Welche historischen Quellen mit Ausführung von Partimenti stehen zur Verfügung?
- Welche stilistisch-spieltechnisch relevanten Schlussfolgerungen können daraus gezogen werden?
- Gibt das Quellenmaterial ein konsistentes Bild von der Realisierung der Partimenti?
- Wurden Partimenti nur für Anfänger als Unterrichtsmaterial benützt oder auch für spätere Studien?
- Wie können die Ergebnisse meiner Untersuchungen in die heutige Aufführungspraxis übertragen werden?
- Wie kann die heutige Aufführungspraxis dadurch beeinflusst werden?
- Wie kann man heutzutage im modernen Unterrichtssystem Partimenti sinnvoll integrieren?

Ich möchte mit dieser Arbeit neue Impulse im pädagogischen Bereich geben. Anhand der Partimento-Praxis lernt man eine musikalische Sprache ganzheitlich, die man dann vielseitig anwenden kann, sei es im Variieren, Verzieren oder Improvisieren. Unterschiedliche Bereiche der Musik werden damit gleichzeitig

vermittelt: Generalbass, Begleiten, Improvisation, Komposition und, damit verbunden, satztechnische und harmonische Zusammenhänge. Dieses intensive Studium führte und führt – damals wie heute – fast zwangsläufig zu einer gründlichen Beherrschung des Instruments. Nicht von ungefähr tragen viele Partimento-Sammlungen den Titel "Maniera dà ben suonare il Cembalo."[31]

[31] Beispiel einer Handschrift, welche diesen Titel trägt: "Maniera dà ben suonare il Cembalo Ritrovata Dal Sig: D. Francesco Durante Proprie di D. Giuseppe Sigismondo" (I-Nc M.S. 1897, olim 22.1.20/1). Über die Verbindung von Titel und Bestimmung einer Handschrift siehe auch Nicoleta Paraschivescu, "Die Partimenti von Francesco Durante unter besonderer Berücksichtigung der Hs. 283 des Istituto Archeologico in Rom", Diplomarbeit [unpubliziert] der Schola Cantorum Basiliensis der Musik-Akademie (Basel, 2007), 9.

Kapitel 1: *Präliminarien*

1.1 Kurze biographische Skizze zu Giovanni Paisiello

Es gibt kaum einen Komponisten des späten 18. Jahrhunderts, über dessen Werk und Leben wir so gut Bescheid wissen wie über Giovanni Paisiello. Dank der guten Quellenlage kennen wir nicht nur zahlreiche Opern, Kammermusik, Werke in unterschiedlichster Besetzung und Kirchenmusik, sondern wir gewinnen auch einen hervorragenden Einblick in seine Unterrichtstätigkeit. Zahlreiche Briefe Paisiellos sind erhalten und geben ein unmittelbares Bild des Komponisten ab.[32]

Eine autobiographische Skizze, die Paisiello für den *Dictionnaire historique des musiciens* von Choron-Fayolle verfasst hat, sowie weitere Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts zeichnen ein scharf konturiertes Bild des Komponisten.[33] Dabei tritt neben den grossen künstlerischen Verdiensten auch sein "besonderes Geschick, politische und kulturelle Kontakte zu knüpfen"[34] zutage. Kaum ein anderer Komponist im 18. Jahrhundert hat so vielen Herrschern gedient und dabei immer wieder Flexibilität und ein gutes Gespür in Bezug auf die Wünsche seiner Arbeitgeber bewiesen. Beispielsweise komponierte Paisiello in seiner Zeit in Russland nur Akkompagnatorezitative, da die Zarin kein Italienisch verstand und auch sonst nicht allzu lange Opern wünschte.

Paisiello erhielt seine Ausbildung zuerst in Tarent, aus dessen Nähe er stammte; von 1754 an studierte er neun Jahre lang am *Conservatorio di Sant'Onofrio* in Neapel. Nach eigener Aussage komponierte er in den Jahren seiner Ausbildung mehrere Messen, Psalmen, Motetten, Oratorien und ein *intermezzo buffo*, das er wahrscheinlich am Konservatorium aufführen konnte, wie das damals üblich war.[35] Von den genannten Werken habe ich Zugang nur zu einer der frühen Motetten Paisiellos.[36]

---

[32] Salvatore Panareo, *Paisiello in Russia (dalle sue lettere al Galiani)* (Trani, 1910).

[33] Alexandre-Etienne Choron und François Joseph Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants* […]. Teil 1 (Paris, 1810), 112–16.

[34] Francesco Paolo Russo, "Giovanni Paisiello," in MGG, Ludwig Finscher (Hrsg.) Bd. 12 (Kassel u. Stuttgart: Bärenreiter u. Metzler, 2004), Sp. 1576.

[35] Einige zeitgenössische Libretti zeugen von dieser gängigen Praxis. Bisher hat sich das erwähnte *intermezzo buffo* in Paisiellos Werken nicht sicher nachweisen lassen.

[36] Die Motette *Astra coeli scintillate* ist in der Universitätsbibliothek in Hannover aufbewahrt und trägt das Datum 1762; vgl. hier Kapitel 3.4. Es ist möglich, dass weitere frühere Werke Paisiellos in Zukunft entdeckt werden.

Die Jahre zwischen 1764 und 1776 waren von Opernaufträgen an verschiedenen Opernhäusern Italiens geprägt. Allein im Jahr 1767 komponierte Paisiello vier Opern: *Le mbroglie de le bajasse*, *Il marchese Tulipano*, *Il furbo malaccorto* und *L'idolo cinese*. Die Aufführung der letztgenannten Oper im *Teatro Nuovo* war ein so grosser Erfolg, dass König Ferdinand IV. erstmalig eine *opera buffa* von einem kleineren Theater samt Besetzung an den Hof einlud: 1768 und 1769 konnte sie im Palast von Caserta nochmals aufgeführt werden.[37]

Für die Hochzeit von Ferdinand IV. mit Maria Carolina, Erzherzogin von Österreich, im Mai 1768 komponierte der 27-jährige Paisiello die *Festa Teatrale in Musica Per solennizare le Felicissime Reali Nozze Delle Loro Sacre Maestà* […]. In diesem Werk, das in manchen Quellen auch *Peleo e Teti* heisst, erhielt das frischvermählte Paar in Gestalt dieser beiden mythologischen Figuren den Segen aller Götter im Olymp.[38] Einige Takte aus der Arie der Tetide *Già ti vedo* für Sopran, Oboen, Hörner, Trompeten und Streicher sollen einen Eindruck von Paisiellos Können geben. Die Arie wirkt wie massgeschneidert für die Sängerin Lucrezia Agujari, die ihm damals als Solistin zur Verfügung stand und deren instrumentale Virtuosität und Flexibilität innerhalb eines aussergewöhnlich grossen Ambitus hier besonders gut zur Geltung kamen.[39]

---

[37] Michael F. Robinson, G*iovanni Paisiello, A Thematic Catalogue of His Works ; Vol. 1: Dramatic Works*. (Pendragon: Pendragon Press, 1991), 37.

[38] Ibid., 53.

[39] Lucrezia Agujari (1751–1783) war bekannt für ihre Virtuosität. Leopold Mozart berichtet über ihre Fähigkeiten in einem Brief an seine Frau vom 24. März 1770: "In Parma hat uns die Sgra Guari oder so genannte Bastardina oder Bastardella zum speisen eingeladen, und hat uns 3 Arien gesungen. daß Sie bis ins c Sopraacuto solle hinauf singen, war mir nicht zu glauben moglich: allein die ohren haben mich dessen überzeuget. Die Passagen die der Wolfg: aufgeschrieben, waren in ihrer Arie, und diese sang sie zwar etwas stiller als die tiefern Töne: allein so schön, wie ein octavin pfeifen in einer Orgel. kurz! die triller und alles machte sie so, wie es der wolfg: hat aufgeschrieben, es sind die näml: sachen von Noten zu Noten. nebst dem hat sie eine gute alt tiefe bis ins g. Sie ist nicht schön, doch eben auch nicht garstig, hat mit den Augen zu zeiten einen wilden Blick, wie die Leute, die der fraiß unterworffen sind, und hincket mit einem fuß. sonst hat sie aber eine gute Aufführung, folglich einen guten Caracter und guten Nahmen." (Ansicht der elektronischen Datenbank mit Mozarts Briefen im Mai 2015: http://letters.mozartways.com).


57
vl 1
vl 2
ob 1
ob 2
Corni
in Csolfaut
Trombe
in Csolfaut
violetta
Tetide
ve - do in cam-po a - ma - to va pur lie - to a tri-on - far - - - - -
Basso
61
vl 1
vl 2
ob 1
ob 2
Corni
Trombe
Vla.
Tet.
B.



Beispiel 6. Giovanni Paisiello, Aria *Già ti vedo* aus der *Festa Teatrale in Musica* (Neapel 1768). T. 57–72.

Die virtuos-instrumentale Textur der Sopranstimme erinnert sowohl an die Paisiello zugeschriebenen Solfeggi als auch stilistisch an die frühen Klavierkonzerte von W. A. Mozart.[40]



Beispiel 7. Baldassare La Barbiera [Giovanni Paisiello zugeschrieben], Solfeggio Nr. 34, [Allegro], aus der Handschrift *Solfeggi del Signore Maestro Paisiello* [*sic*] (US-Eu Ms. 1336). Das Solfeggio besticht durch seine instrumentale Virtuosität.

Im Oktober 1770 besuchte der englische Musikgelehrte Charles Burney Neapel und berichtete in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise* über die Aufführung von Paisiellos Oper *Le trame per amore*, die er im *Teatro Nuovo* besucht hatte.

> This house is not only less than the *Fiorentini,* but is older and more dirty. The way to it, for carriages, is through streets very narrow, and extremely inconvenient. This burletta was called *Le Trame per Amore,* and set by Signor Giovanni Paesiello [*sic*], *Maestro di Capella Napolitano*. The singing was but indifferent; there were nine characters in the piece, and yet not one good voice among them; however, the music pleased me very much; it was full of fire and fancy, the ritornels abounding in new passages, and the vocal parts in elegant and simple melodies, such as might be remembered and carried away after the first hearing, or be performed in private by a small band, or even without any other instrument than a harpsichord. [...] The ouverture, of one movement only, was quite comic, and contained a perpetual succession of pleasant passages. There was no dancing, which made it necessary to spin the acts out to rather a tiresome lenght. The airs were much applauded, though it was the fourteenth representation of the opera.[41]

---

[40] Beispielsweise die Konzerte KV 246 oder KV 271.

[41] Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy: or The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music* (London: T. Becket and Co. in the Strand, 1771), 305–6. Übersetzung nach Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770–1772*, Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bode, 1772, 2. Aufl. (Wilhelmshaven, 1985), 167–68. "Dies Schauspielhaus ist nicht nur kleiner als das der Fiorentini, sondern auch älter und schmutziger. Die Kutschen haben einen sehr unbequemen Weg durch enge Strassen dahin. Die heutige Burlette heisst *Le Trame per Amore* und war von Sgr. Giovanni Paisiello, *Maestro di Capella Napolitano*, gesetzt. Das Singen war nur mittelmässig; es waren neun

Offenbar gefiel Burney die Aufführung so gut, dass er wenige Tage später eine zweite Aufführung besuchte:

> It pleased me full as much now as before, and in the same places. The ouverture still seemed comic and original, the airs far from common, though in general plain and simple. If this composer has any fault, it is in repeating passages too often, even to five or six times, which is like driving a nail into a plaistered wall; two or three strokes fix it better than more, for after that number, it either grows loose, or recoils [...].[42]

Burney rühmt die "Musik voller Feuer und Einbildungskraft" wie auch die eingängigen "edeln, simplen Melodien"; ihn stören jedoch die vielen Wiederholungen derselben Passagen, die in der Tat den musikalischen Spannungsbogen oftmals abschwächen.

Im Jahr 1776 wurde Paisiello als *maestro di cappella* an den Hof von Katharina der Grossen in St. Petersburg berufen. Zweifelsohne spielte dabei seine enge Verbindung zum Gelehrten Abbé Ferdinando Galiani (1728–1787) eine wichtige Rolle, wie das in zahlreichen Briefen der beiden zum Ausdruck kommt.[43] Die Stelle verpflichtete Paisiello, die Leitung des Orchesters und der Sänger zu übernehmen und Bühnenwerke zu komponieren.[44]

Paisiello schaffte es während der Jahre in St. Petersburg, die *opera buffa* anstelle der *opera seria* als die offizielle Gattung zu etablieren. Sein unermüdliches Bestreben, das Orchester am Hof zu reformieren und auch kleinere Theater an der Newa aus ihrer finanziell misslichen Lage herauszuholen, wurde mit einer signifikanten Erhöhung seines Gehaltes zwischen 1779 und 1782 belohnt. Dennoch hoffte er, nach Neapel zurückkehren zu können, was 1783 möglich

---

Personen in dem Stücke und dennoch keine einzige gute Stimme unter ihnen; gleichwohl gefiel mir die Musik sehr; sie war voller Feuer und Einbildungskraft. Die Ritornelle waren reich an neuen Gedanken, und die Singstimmen hatten solche edle, simple Melodien, die man gleich beim ersten Male fasst und sich ihrer wieder erinnert, wären sie auch nur von einem schwachen Orchester oder auf dem blossen Flügel gespielt worden. [...] Die Anfangssinfonie, welche bloss aus einem Satze bestund, war ganz komisch und enthielt eine zusammenhängende Reihe Einfälle. Ballette waren nicht dabei, und daher musste man die Akte zu einer ermüdenden Länge ausdehnen! Man beklatschte die Arien sehr, ungeachtet dies die vierzehnte Vorstellung der Oper war." Diese Übersetzung ist nicht ganz genau. Statt dem Absatz "wären sie auch nur von einem schwachen Orchester oder auf dem blossen Flügel gespielt worden", würde ich folgende Version vorschlagen: "wurden privat in kleiner Besetzung oder sogar auf dem blossen Flügel aufgeführt."

[42] Ibid., 309–10. Übersetzung nach Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, 169–70. "Sie gefiel mir itzt ebensosehr als zuvor, und zwar an einerlei Stellen. Die Anfangssinfonie schien mir noch immer komisch und original, die Arien waren gar nicht gemein, obgleich meistenteil plan und simpel. Wenn der Verfasser einen Fehler hat, so ist es der, dass er gewisse Stellen zu oft, ja wohl fünf- oder sechsmal wiederholt, welches ebenso ist, als wenn man einen Nagel in eine übertünchte Mauer schlägt, zwei oder drei Schläge befestigen ihn besser als mehrere, denn sonst wird er los oder prellt zurück [...]."

[43] Panareo, *Paisiello in Russia,* 21–44.

[44] Russo, "Giovanni Paisiello," MGG, Sp.1569–1570.

wurde: Ferdinand IV. ernannte ihn zum *compositore della musica de'drammi* des Hofes in Neapel.

Bei einem Aufenthalt in Wien 1784 komponierte Paisiello unter anderem im Auftrag des Kaisers Joseph II. die Oper *Il re Teodoro in Venezia* und zwölf Sinfonien, die leider verschollen sind. Zu den Pflichten Paisiellos nach seiner Rückkehr zählte die jährliche Komposition einer *opera seria* für das Theater San Carlo in Neapel. Auch Kirchenmusik nahm einen wichtigen Platz ein. Deutlich im Schatten stand damals jedoch die Kammer- und Instrumentalmusik. Allerdings werden in Reiseberichten und Briefen auch Anlässe erwähnt, bei denen diese Gattungen gepflegt wurden, insbesondere im höfischen Rahmen. 1787 wurde Paisiello zum *maestro della real camera* in Neapel ernannt. Das bedeutete, dass er die ganze Musik für den Hof der Bourbonen komponieren musste und somit auch zum einflussreichsten Komponisten Neapels Ende des 18. Jahrhunderts wurde. Ab 1796 hatte er zusätzlich die Stelle des Kapellmeisters - *maestro di cappella* - am Dom von Neapel inne.

Besonders wertvoll für uns sind Quellen, aus denen wir Näheres über Paisiello als praktischen Musiker erfahren. Eine solche hat sich in einem Brief des österreichischen Diplomaten Norbert Hadrava (ca. 1750-?)[45] an den Pfarrer und Komponisten Paul Schulthesius (1748-1816) in Livorno erhalten.[46] Äusserst selten hingegen sind Quellen aus dem 18. Jahrhundert, welche über zwei improvisierende Spieler berichten. Hadrava vermittelt uns die Momentaufnahme einer improvisatorischen Begegnung zwischen ihm und Paisiello, den er zusammen mit anderen Musikern eingeladen hatte, den Vis-à-vis-Flügel von Stein auszuprobieren Heutzutage sind nur zwei Vis-à-vis Flügel von Stein, wie ihn Hadrava beschreibt, erhalten. Der eine befindet sich im *Conservatorio San Pietro a Majella* in Neapel und der zweite in der *Accademia Filarmonica* in Verona.

[45] Hadrava, der auch als Agent für die Instrumente des Augsburger Johann Andreas Stein in Neapel fungierte, beschreibt in seinen Briefen zahlreiche Momente des lebendigen musikalischen Lebens in Neapel. Seine Korrespondenz mit dem Theologen Johann Paul Schulthesius befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur S.M. 8979. Die Quellen über seine Herkunft und Ausbildung sind sehr spärlich und ungenau. Er erwähnt nur in einem Brief, dass er während seiner Zeit in Berlin Unterricht bei Philipp Kirnberger genossen habe.

[46] Giuliana Gialdroni, "La musica a Napoli alla fine del xviii secolo nelle lettere di Norbert Hadrava." *Fonti Musicali Italiane* 1 (1996), 75–143.





Beispiel 8. Vis-à-vis Flügel von Stein (1777), *Accademia Filarmonica* in Verona. (Bildquellen mit freundlicher Genehmigung von Michele Magnabosco).

Das folgende Dokument von 1789 ist Teil des intensiven Briefwechsels zwischen Hadrava und dem Pfarrer und Komponisten Paul Schulthesius:

> Paisiello entschloss sich alsogleich, mit mir seine Fantasien zu vereinigen. Kaum setzten wir sich [*sic*] an die gegenseitige Clawiere, als die äußerste Stille unter denen Zuhörern herrschte. Ich ließ Paesiello den ersten Gedanken anführen, welcher in einem Grave bestund und eine nachfolgende Ouverture im theatralischen Geschmack andeutete. Ich antwortete ihm mit aller Herzhaftigkeit. Durch abwechselnde Antworten vermehrten sich unsere Ideen: Wir änderten die Tempo, ich stimmte einen neuen Gedanken an, als zum zweyten Stück der Ouverture, welchen Paesiello gleich aufnahm und weiters ausführte. Kurz, wir fan-

> tasirten beynahe eine halbe Stunde und beschlossen mit dem Fortissimo und denen Accorden mit contra tempi, wie es Paesiello häufig in seinen Theaterstücken anbringt. Wir genossen beyde der größten Zufriedenheit unserer ausgeführten Fantasie, so dass wir beyde zu Ende nicht auf die Zuhorer bemerkten, sondern sich gegenseitig anstau[n]ten und gleichsam das Vergnügen beyderseitig sich verdanken wollten.[47]

Für beide Musiker war es auf Anhieb klar, wie sie auf die musikalischen Ideen, die jeweils vom anderen Spieler in den Raum gestellt wurden, reagieren mussten.

Dass Paisiello nicht nur am Cembalo, sondern auch im Gesang improvisierte, berichtet Jean Benjamin de Laborde in seinem *Essai sur la musique ancienne et moderne*:

> Pour comprendre tout ce qu'il vaut, il [Paisiello] faut être assez heureux pour l'entendre jouer & chanter all'improviso sur le clavecin. C'est la véritable inspiration [...].[48]

Infolge der politischen Umwälzungen ging Giovanni Paisiello 1802 auf Einladung von Napoleon Bonaparte nach Paris, wo er zwei Jahre lang die Stelle des *maître de chapelle* bekleidete. Ein Höhepunkt war die Kaiserkrönung Napoleons am 2. Dezember 1804, bei der Musik von Paisiello gespielt wurde, darunter auch sein *Te Deum* von 1791. 1806 machte Napoleon ihn in Neapel zum Mitglied der *Légion d'Honneur*. Im gleichen Jahr, als die napoleonischen Truppen Neapel eroberten und König Ferdinand IV. nach Sizilien fliehen musste, ernannte ihn Napoleons Schwager Joachim Murat zum Verantwortlichen für die Musik am Hof. Nach der Rückkehr Ferdinands auf den Thron in Neapel, 1815, komponierte Paisiello nur noch wenig, vor allem Kirchenmusik. Am 5. Juni 1816 starb Paisiello in Neapel. In seiner autobiographischen Skizze teilt Paisiello sein Schaffen in drei Phasen ein: eine erste Phase bis zur Reise nach St. Petersburg 1776, eine zweite für die Zeit am Hof Katharinas der Grossen (bis 1784) und eine dritte, die mit der Rückkehr nach Neapel beginnt.

Wie bereits betont, liegt der Schwerpunkt von Paisiellos Schaffen in der Gattung der Oper; sie hat in allen Phasen seines Lebens dominiert. Mit seiner Ernennung zum *maestro di cappella* 1796 erhielt die geistliche Musik zunehmendes Gewicht. Die Instrumentalmusik hingegen nimmt einen verhältnismässig geringen Teil seines Gesamtoeuvres ein. Allgemein war die Vokalmusik die vorherrschende Gattung in Neapel. Das beobachtet auch Charles de Brosses während seiner Reise durch Neapel, wo er keine Gelegenheit auslässt, um musikalische Veranstaltungen zu besuchen:

---

[47] Ibid., 126.

[48] Jean Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne, livre cinquième*. (Paris: 1780), 209. "Um seine wahre Bedeutung zu verstehen, muss man genug Glück haben, ihn *all'improviso* auf dem Cembalo spielen und singen zu hören. Dies ist die wahrhaftige Inspiration [...]."

> Naples est la capitale du monde musicien; c'est des séminaires nombreux où l'on élève la jeunesse en cet art, que sont sortis la plupart des fameux compositeurs, *Scarlatti*, *Léonardo de Vinci*, [*sic*] le vrai dieu de la musique, les *Zinaldo*, *Latilla* [*sic*], et mon charmant *Pergolese*. Tous ceux-ci ne se sont occupés que de la musique vocale: l'instrumentale a son règne en Lombardie.[49]

Zu den Kammermusikwerken Paisiellos gehören die Werke für Cembalo, meistens mit einer Violine in begleitender Funktion, ferner Sonaten, Rondòs (teilweise mit kurzem Präludium), Canzonen und Transkriptionen aus seinen Opern; letztere sind anzahlmässig am stärksten vertreten. Die acht Cembalo-Konzerte – sechs davon für die Prinzessin von Parma und weitere zwei in Russland komponiert – bestechen durch wunderbare Themen und Dialoge mit dem Orchester. Im allgemeinen sind die Cembalowerke technisch nicht anspruchsvoll, wohl auch aus Rücksicht auf die Fähigkeiten der Auftraggeber, die meistens höfischen Kreisen entstammten. Durch unzählige Kopien, Drucke und Nachdrucke haben viele von diesen Werken später in England, Paris und St. Petersburg den Weg in die Musiksalons des aufsteigenden Bürgertums gefunden. Das folgende Beispiel, die Ouverture zur Oper *Il Barbiere di Seviglia*, die 1782 in St. Petersburg uraufgeführt wurde, wurde ca. 1798 dort gedruckt.[50]

---

[49] Charles de Brosses, *Lettres d'Italie 1739-1740* (Paris: 1839), 383. "Neapel ist die Hauptstadt der Musikwelt. In den verschiedenen Konservatorien der Stadt wurden die meisten Studenten ausgebildet, die berühmte Komponisten werden sollten: Scarlatti, Leo, Vinci, der wahre Gott der Musik, Rinaldo (da Capua) und mein bezaubernder Pergolesi. All diese Künstler beschäftigten sich nur mit Vokalmusik. Instrumentalmusik ist in der Lombardei zuhause."

[50] Dieses Werk ist im zweiten Band der *Raccolta* von 1783 enthalten (ein Exemplar im Besitz der Verfasserin) und belegt die Präsenz Paisiellos in den russischen Kreisen auch 15 Jahre nach seinem Weggang aus St. Petersburg.


GIORNALE MUSICALE
del Teatro italiano di St. Pietroburgo.
№. 37.
Sinfonia nell' Opera: IL BARBIERE DI SEVIGLIA, del Sgr. Paisiello.
Allegro presto.
cresc.
cresc.
vol. sub.

Beispiel 9. Giovanni Paisiello, Sinfonia aus der Oper *Il Barbiere di Seviglia*, Druck von ca. 1798 im *Giornale Musicale di St. Petersburg.*

1.1.1 Paisiellos Unterrichtstätigkeit am russischen Hof

Paisiellos Unterrichtstätigkeit im Laufe seines Lebens ist nur spärlich dokumentiert. Bekannt sind seine Verpflichtungen als *maestro di cappella* (1776–1783) am Hofe Katharinas II. von Russland, wo seine pädagogische Tätigkeit einen Teil seines Vertrages bildete. Als Nachfolger von Baldassare Galuppi und Tommaso Traetta am russischen Hof erlebte er nur wenige Wochen nach seiner Ankunft einen fulminanten Empfang, wie ein Zeitzeuge berichtet. In einem Brief an Abbé Galiani vom 28. Januar 1777 schreibt der Diplomat Friedrich Melchior Grimm:

> Paisiello a eu le succès le plus brillant. Il y a environ dix ou douze jours que nous avons eu pour la première fois son opéra Nitteti. Je le possède assez pour qu'il m'empêche de dormir. Il n'a pas seulement eu les applaudissements de l'impératrice et de la cour: mais lorsque ces battements sont finis et que S.M. est sortie de sa loge, alors le public bat trois ou quatre fois pour la compte de maestro. Le lendemain de la première representation, l'impératrice fit donner un traitement à Paisiello et tout les acteurs par M. le directeur général de plaisirs, et pendant le repas elle envoya des présents aux principaux acteurs. Paisiello eut une superbe boîte garnié de diamants; c'était comme de raison, le plus beau des présents accordés.[51]

[51] Jno Leland Hunt, "The life and keyboard works of Giovanni Paisiello (1740–1816)," University of Michigan, 1973, [Nicht publizierte Dissertation], 54–55. "Paisiello erlebte einen glanzvollen

Zur gleichen Zeit begann er mit dem Unterricht seiner Schülerin, der Gran Duchessa Maria Feodorovna, geborener Dorothea von Württemberg (1759–1828); ihr widmete er seine 1782 gedruckten *Regole per bene accompagnare il Partimento*.[52]

> His success was the most brillant and general possible. On the day of presentation there was an academy at court which he directed and in which only his music was heard. The empress, who is not passionately fond of music, was struck singularly by the vigor [nerf] of his style and the novelty of his ideas. The grand duke and grand duchess, the entire court, were enchanted and people clapped hands in the throne-room as if at a public spectacle. [...] The grand duchess at once took him as her teacher.

Diese Partimento-Schule ist von wesentlicher Bedeutung, insbesondere weil es sich um das erste gedruckte Werk dieser Gattung handelt. Fast gleichzeitig, 1783, entstand die *Raccolta di Varij Rondeaux, e Capricci*, welche 43 Stücke für Cembalo oder Cembalo und Violine enthält und in zwei Bänden überliefert ist. Diese dienten wahrscheinlich gleichfalls als Vorlagen und Übungsstücke im Unterricht. Teile dieser Sammlung waren auch ausserhalb der adligen Kreise so beliebt, dass sie mehrfach kopiert und gedruckt wurden und heutzutage in vielen Bibliotheken Europas zu finden sind. Sie reflektieren den Geschmack des aufkommenden Bürgertums und die grosse Beliebtheit, die Paisiello schon zu Lebzeiten genoss. Beide Werke zusammen beleuchten einen pädagogisch-künstlerischen Aspekt des reichen Musiklebens am russischen Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine Verbindung zwischen den beiden Werken ist in der Canzona *La Partenza* für Cembalo und Violine (Nummer 38 der Sammlung) auszumachen. Teile dieses Werkes sind ausnahmsweise mit einem bezifferten Bass versehen, der die Violine begleitet.

Über den Unterricht selber ist leider nichts bekannt. Der folgende Brief von Paisiello an seinen Vertrauten, Abbé Ferdinando Galiani, vermittelt aber ein

---

Erfolg. Vor etwa zehn oder zwölf Tagen haben wir zum ersten Mal seine Oper *Nitteti* gehört. Sie ist mir noch genug in Erinnerung um mich am Schlafen zu hindern. Es gab nicht nur Applaus der Kaiserin und der Hofgesellschaft: sobald der Beifall verebbt war und S. M. ihre Loge verlassen hatte, klatschte das Publikum drei oder vier Mal für den Maestro. Am Tag nach der Vorstellung bestellte die Kaiserin eine Vorzugsbehandlung für Paisiello und alle Darsteller durch M., den Generaldirektor der genüsslichen Veranstaltungen und während des Essens schickte sie den Hauptdarstellern Geschenke. Paisiello bekam eine wunderbare Dose, die mit Diamanten verziert war; dies war, wie man vermuten könnte, das schönste aller Geschenke."

[52] Daniel Heartz, *Music in European capitals: The Galant Style, 1720-1780* (New York: Norton, 2003), 940 (nach Mooser 1948–51, 194–95). Dieses Zitat belegt den Zeitpunkt des Beginns seiner Unterrichtstätigkeit in St. Petersburg. "Sein Erfolg war grossartig und denkbar umfassend. An dem Tag der Vorstellung war ein Konzert am Hofe, welches er leitete und in dem nur seine Musik erklang. Die Kaiserin, die als keine leidenschaftliche Musikliebhaberin gilt, war jedoch von seiner Vitalität und seinen neuen Ideen sehr ergriffen. Der Grossherzog und die Grossherzogin, der ganze Hof waren bezaubert und das Publikum klatschte in dem Thronsaal, wie an einem öffentlichen Spektakel. Die Grossherzogin nahm ihn sofort zum Lehrer."

positives Bild von dessen Lehrerfolgen bei seiner Schülerin, der Gran Duchessa Maria Feodorovna:

> Non voglio mancare però di dirle che S. A. I. la Gran Duchessa mi fa olto onore per il progresso che ha fatto nella musica per il tempo che ho avuto l' onore di darle lezione. Mi ha data la parola di esercitarsi quando potrà nel tempo del suo viaggio, onde spero che lo farà.[53]

Im selben Brief erfahren wir, dass die Gran Duchessa und ihr Mann grosse Kunstliebhaber waren. Paisiello hoffte, dass sie seinen Theateraufführungen in Neapel beiwohnen würden:

> Sono amantissimi di tutte le belle arti, onde spero che saranno contenti della nostra patria, mentre son sicuro che troveranno da divertirsi. Non so se si troveranno in Napoli nel tempo che i teatri sono aperti, mentre avrei voluto, se fosse stato possibile, fargli sentire il nostro *Socrate*, e fargli vedere la maniera come si recita in Napoli, perchè sono amantissimi delle opere buffe.[54]

Zwei Quellen jüngeren Datums liefern neue Informationen bezüglich der *Regole* und ihrer Rezeption in Russland. Ein Exemplar der *Regole,* welches gemäss Maxim Serebrennikov der Gran Duchessa gehörte, weist handschriftliche Ergänzungen auf (vgl. dazu ausführlich in Kapitel 2).[55]

Das *Livre de générale basse* (1786), welches der jungen russischen Adligen Avdot'ja Ivanova gehört haben soll,[56] beinhaltet Teile aus Paisiellos *Regole* von 1782.[57] Diese Handschrift befindet sich in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg unter der Signatur F XII, N° 121. Serebrennikov kann in seinem Artikel zusätzlich zu den *Regole* auch Werke von J.P. Aegidius Martini, N. Dalayrac, Nicolas Dezède sowie Volkslieder und Tänze identifizieren. Aus Paisiellos *Regole* sind nur die Seiten 5 bis 31 enthalten. Der Text der *Regole* ist nicht wie in der gedruckten Fassung auf italienisch, sondern auf französisch geschrieben. Gemäss Serebrennikovs Beschreibung ist das Material nicht in der gleichen

---

[53] Brief Paisiellos an Abbé Ferdinando Galiani vom 18. Septemeber 1781 in Zarskoje Selo, Russland. Panareo, *Paisiello in Russia*, 28. "Ich möchte nicht versäumen Ihnen mitzuteilen, dass die Grossherzogin mich sehr ehrt durch ihre Fortschritte in der Musik, seitdem ich die Ehre habe sie zu unterrichten. Sie hat mir versprochen, während ihrer Reise zu üben, wann immer es ihr möglich sein wird. Daher hoffe ich, dass sie es tun wird."

[54] Ibid., 28. "Da sie beide grosse Liebhaber der Schönen Künste sind, hoffe ich, dass sie sich in unserem Land wohlfühlen und zufrieden sein werden. Sicher werden sie sich zu vergnügen wissen. Ich weiss nicht, ob sie während der Theatersaison in Neapel sein werden. Doch hätte ich mir gewünscht, dass sie unseren *Socrate* zu Gehör bekommen, um ihnen zu zeigen, welche Aufführungspraxis man in Neapel pflegt, zumal sie die *opere buffe* besonders lieben."

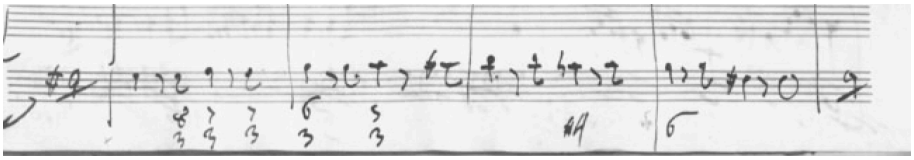
[55] Maxim Serebrennikov hat mir freundlicherweise vier eingescannte Seiten dieses Exemplars zukommen lassen.

[56] Ivanova ist auf dem Titelblatt als Besitzerin des Übungsheftes vermerkt.

[57] Diese Handschrift wird ausführlich im folgenden Artikel von Maxim Serebrennikov beschrieben: "Book for Thoroughbass (1786) owned by Ms. Avdot'ja Ivanova." In: *Harpsichord & fortepiano*, Vol. 16 nr. 1, 2011, 21–26.

Reihenfolge wie im Druck angeordnet; zudem fehlen einige Teile und Erklärungen. Der Autor beobachtet, dass in einzelnen Partimenti die Bezifferungen viel ausführlicher sind als im Original, jedoch stellt er keine detaillierten Vergleiche zwischen den beiden Quellen an. Wichtig scheint mir die Tatsache, dass der Aspekt der Rezeption der *Regole* hier in Erscheinung tritt sowie dass die reiche Bezifferung als Anker und Stütze für Anfänger diente.

Die pädagogisch wichtige Funktion der ausführlich notierten Bezifferung wird auch von Paisiellos Cembalo-Konzert in C-Dur bestätigt, das Maria Feodorovnas Hofdame, Sig.ra De Sianavine, gewidmet ist.[58] Hier beziffert der Komponist ziemlich genau die Bassstimme des Cembalos in den Orchesterteilen, was belegt, dass damals auch in den "Tutti"-Teilen das Cembalo mitgespielt hat.[59]



Beispiel 10. Giovanni Paisiello, *Concerto in C-Dur* für Cembalo, Bläser und Streicher, Autograph, (I-Nc 19.1.4), 22.[60]

Die Bezifferung ist in Paisiellos Fall auch ein Hilfsmittel für eine gute Stimmführung, um damit auch die verbotenen Oktav- und Quint-Parallelen zu vermeiden. Diesen Aspekt trifft man beispielsweise in der Canzona *La Partenza* aus der *Raccolta*.[61]

1.1.2 Paisiellos Schüler Auguste Talleyrand

Nach seiner Rückkehr nach Neapel im Jahr 1784 unterrichtete Paisiello im privaten Rahmen. Zur Riege der adligen Schüler zählte Auguste Louis de Talleyrand-Périgord (1770–1832), der zusammen mit seiner Mutter Marie-Louise Fidèle, Baronne de Talleyrand-Périgord, in der Zeit zwischen 1785 und 1799 Unterricht bei Paisiello genoss. Der Vater von Auguste war der Baron General Louis-Marie de Talleyrand-Périgord, der in dieser Zeitspanne als Botschafter Frankreichs in Neapel residierte. Seine Frau sang und spielte Harfe und Gitarre.[62] Über diesen Unterricht berichtet bruchstückhaft und anekdotisch der

[58] *Originale Concerto di cembalo Con più Instromenti di Giovanni Paisiello Fatto per S.E. La Sig.ra De Sianavine dama d'onore di S.M.I L' Imperatrice di tutte Le Russie.* Komponiert zwischen 1780–1783.
[59] Leider berücksichtigen weder der Herausgeber der modernen Edition noch die meisten CD-Einspielungen des Werkes diese Tatsache.
[60] Um einen besseren Eindruck von der Bezifferung im gesamten Werk zu bekommen, ist es möglich, das Autograph online auf www.internetculturale.it anzusehen (Stand: Februar 2015).
[61] In Kapitel 4 wird das genau besprochen.
[62] Die genaue Zeitspanne des Unterrichts ist schwer zu eruieren.

Komponist Giacomo Gotifredo Ferrari (1763–1842), ebenfalls ein Schüler von Paisiello, in seiner Autobiographie.[63]

> Nel principio di quell'anno giunse a Napoli colla sua famiglia un nuovo ambasciator di Francia, il Barone Talleyrand, la cui sposa sonava il pianoforte molto bene: sedotta già dalla musica di Paisiello, [...] gli fece mille onori e finezze, a segno che lo indusse a darle lezione di canto, il che quel compositore detestava di fare: non passò molto tempo ch'ei divenne l'idolo di quella famiglia, nè si trovava più ch'all' ambasciata di Francia: andava la mattina a dar lezione alla baronessa, la quale gli aveva fatto preparare un appartamento per istudiare e scrivervi la sua musica.[64]

Auguste Talleyrand war ab 1802 in Napoleons Diensten tätig und wurde 1808 zum Botschafter in Baden (Bern) ernannt. In einem Brief von 1810 bittet er Paisiello unter anderen um seine in Neapel gedruckten Werke.[65] Seit wenigen Jahren sind jedenfalls sowohl die ganze Bibliothek der Familie Talleyrand als auch der Bibliothekskatalog in Paris zugänglich.[66]

Der Katalog dieser Sammlung ist beeindruckend. Ihren Schwerpunkt bilden Werke von Paisiello, die vor allem in Handschriften erhalten sind, aber auch viele Erstdrucke von Werken Mozarts, Haydns und Beethovens. Des Weiteren gehört dazu ein Studienheft,[67] das Drüner wie folgt im Katalog beschreibt:

> Band mit Studien zur Vokal- und Instrumentalmusik. 102 Bll. mit ca. 190 beschriebenen S., quer-folio. Ab S. 17 findet sich eine geübtere Hand, mit weiteren Studien. Der Titel dieses Stückes ist *Motivo a due sogetti* und ist von Paisiellos Hand. Der Rest der Seiten könnte von der Hand eines Mitgliedes der Talleyrand-Familie, wahrscheinlich von der Mutter, stammen. Es liegt nahe, dass es sich bei diesem Übungsband um die Studien zweier Schüler handelt, eines Fort-

---

[63] Giacomo Gotifredo Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari*. 2 Bde. (London, 1830).

[64] Ibid., 195. "Am Anfang des Jahres kam der neue französische Botschafter, Baron Talleyrand, mit seiner Familie nach Neapel. Seine Gattin spielte vorzüglich das Fortepiano und war der Musik Paisiellos schon verfallen, [...] sie machte ihm so viele Ehrbekundungen und Komplimente, bis er ihr schliesslich Gesangsstunden erteilte, was der Komponist jedoch verabscheute. Es verging nur kurze Zeit, bis er das Idol jener Familie wurde. Er hielt sich praktisch nur noch in der französischen Botschaft auf: am Morgen erteilte er der Baronin Unterricht, die eigens für ihn einen Arbeitsraum hatte einrichten lassen, damit er in Ruhe komponieren konnte."

[65] Giovanni Battista Gagliardo, *Onori funebri renduti alla memoria di Giovanni Paisiello* (Napoli: Angelo Trani, 1816), 175. "Caro Maestro Ho bisogno di voi: perchè ho bisogno di corde musicali come dall`annessa nota. Ma più delle corde ho bisogno di sapere se si stampa la musica a Napoli, e quanto costano le stampe. Se la spesa non fosse eccessiva vorrei completare tutta la collezione delle opere vostre." (Bern 7. November 1810) - "Lieber Meister, ich brauche Sie: weil ich Saiten benötige (siehe beigelegte Notiz). Aber mehr als die Saiten möchte ich wissen, ob Musik in Neapel gedruckt wird und was das kosten würde. Wenn die Auslagen nicht allzu gross sein würden, möchte ich alle Ihre gedruckten Werke kaufen."

[66] 2008 konnte die *Bibliothèque Nationale* in Paris die Sammlung in einer Auktion des Stuttgarter Musikantiquariats Drüner erwerben.

[67] Die Handschrift befindet sich in F-Pn "Fonds Talleyrand" (Boîte 11 C 1).

> geschrittenen und eines Anfängers. Mutter und Sohn sind die wahrscheinlichsten Autoren dieses Faszikels.[68]

Um in dieser Angelegenheit Gewissheit zu bekommen, habe ich die Schrift graphologisch untersuchen lassen. Die Analyse hat ergeben, dass der Titel nicht von Paisiello selbst geschrieben wurde (vgl. Appendix VIII).

1.2 Was sind Partimenti, Solfeggi und Disposizioni?

Die Partimento-Praxis ist im neapolitanischen Musikkreis im 17. Jahrhundert entstanden und hat eine eindrückliche räumliche und zeitliche Verbreitung bis in das späte 19. Jahrhundert erfahren.[69]

Fedele Fenaroli[70] schreibt im *Avvertimento dell'Autore*, am Ende seines *Libro Primo* der Partimenti folgenden Satz, der für das Verständnis und die Bestimmung der Partimenti von zentraler Bedeutung ist:

> Per aver l'intero possesso del clavicembalo, bisogna studiar bene le scale, le cadenze, le dissonanze [...] per così eseguire con facilità i Partimenti.[71]

Geht man von der Aussage Fenarolis aus, dann versteht sich als Bestimmung und Ziel dieser Praxis das Beherrschen des Cembalospieles ("*l'intero possesso del clavicembalo*"), sowohl auf kontrapunktisch-harmonischer als auch auf musikalisch-künstlerischer Ebene.

Auf den ersten Blick erscheinen Partimenti oft einfach, schulmässig, enthalten sie doch nur eine Basslinie mit oder ohne Bezifferung. In manchen Partimenti kommen zwischendurch auskomponierte zweistimmige Passagen vor. In den *Partimenti diminuiti* gibt der Komponist klare Anweisungen, wie man be-

---

[68] Musikantiquariat Dr. Drüner, *Die Musiksammlung Talleyrand* 2008, Katalog 62, 28.

[69] Eine der frühesten Quellen für den Begriff "Partimento" sind Vincenzo Gallos *Salmi del Re David che ordinariamente canta Santa Chiesa ne i vesperi [...] libro primo a otto voci. Con il suo partimento per commodita degl'organisti*, Palermo: Giovanni Battista Maringo, 1607. Eine weitere frühe Quelle, wo das Wort "Partimento" im Titel enthalten ist: *Sinfonie ad uno e doi violini e trombone, con alcune a quattro viole con il partimento per l'organo*, Palermo, Giovanni Battista Maringo, 1629. Für diesen Hinweis danke ich Ton Koopman.

[70] Fedele Fenaroli (1730–1818) ist eine zentrale Figur der neapolitanischen Musikergeneration nach Francesco Durante. Er gehörte zu dessen letzten Schülern am *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* und wurde 1777 zum *primo maestro* ernannt. Nach der Verschmelzung der beiden letzten Konservatorien in Neapel im Jahre 1806 spielte er eine grosse Rolle bei der Restrukturierung des neu entstandenen *Real Collegio di Musica*, wo er Kontrapunkt unterrichtete und dessen leitende Funktion er zusammen mit Giovanni Paisiello und Giacomo Tritto bis 1813 inne hatte. Er publizierte 1775 erstmalig die *Regole musicali per i principianti del cembalo.*

[71] Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia Basso Numerato Opera Completa di Fedele Fenaroli Per uso degli alunni del Regal Conservatorio di Napoli* (Paris: [1812]), 56. "Um die gesamte Kunst des Cembalospiels zu beherrschen, sollte man sehr eingehend die Stufen, Kadenzen und Dissonanzen üben […] um somit auch mit Leichtigkeit die Partimenti spielen zu können." Im Subskribenten-Verzeichnis dieser Ausgabe ist unter vielen bekannten Namen wie Spontini und Piccinni auch M.lle Charlotte de Talleyrand (Paris) vermerkt.

stimmte Takte aus einem Partimento ausführen soll. Diese werden dadurch zu praktischen Anleitungen, die aber dem Spieler immer noch eigenen Spielraum lassen und ihn anregen zu experimentieren. Es handelt sich also um eine praktische Art und Weise der Vermittlung und Aneignung dieser Praxis nach dem Motto: "learning by doing". Der Prozess des Erlernens regt die Phantasie sehr stark an, vertieft das Verständnis für harmonische Zusammenhänge und kann zu einer positiven Herausforderung für die eigene Kreativität werden. Die Partimento-Praxis kann weder als "Nische der Generalbasspraxis" noch als "Musik für Generalbass solo" oder als "Vorform der Etüde"[72] bezeichnet werden. Der Generalbass[73] ist ein Teilbereich der Partimento-Praxis und Voraussetzung für die Ausführung und Beherrschung des Partimentos. Giorgio Sanguinetti beschreibt den Unterschied zwischen Partimento und Basso continuo pointiert:

> Obviously, thoroughbass and partimento are strictly related; in a way, we may consider partimento as a specialization of basso continuo. Both share the same basic principles, but at a certain point in their development they took separate paths. A partimento is a solo piece, whose goal is teaching composition via improvisation, whereas the aim of a basso continuo playing is accompaniment; consequently, considerations concerning the accompaniment of a singer are likely to be encountered in a continuo treatise, but not in partimento instructions.[74]

Christensen bekräftigt diese Sicht anhand von Zitaten von Mattheson und Rousseau:

> Mattheson repeatedly reiterated that a "continuo realization was only a kind of *Handsachen* demanding knowledge of keyboard playing, but in no way commensurate with the art of composition". In Matthesons's view, composition was a *Setz-Kunst* requiring mastery of counterpoint and harmony, to be sure, but above all, the ability to invent melodies. This had as much to do with a continuo player supplying chords above a bass line as the rules of architecture do with a brick layer. Rousseau expressed it this way: expecting the beginning student to know

---

[72] Florian Grampp, "Partimenti – Musik für Generalbass solo, Teil 1: Johann Matthesons Grosse Generalbass-Schule," *Concerto* 193 (2004), 23.

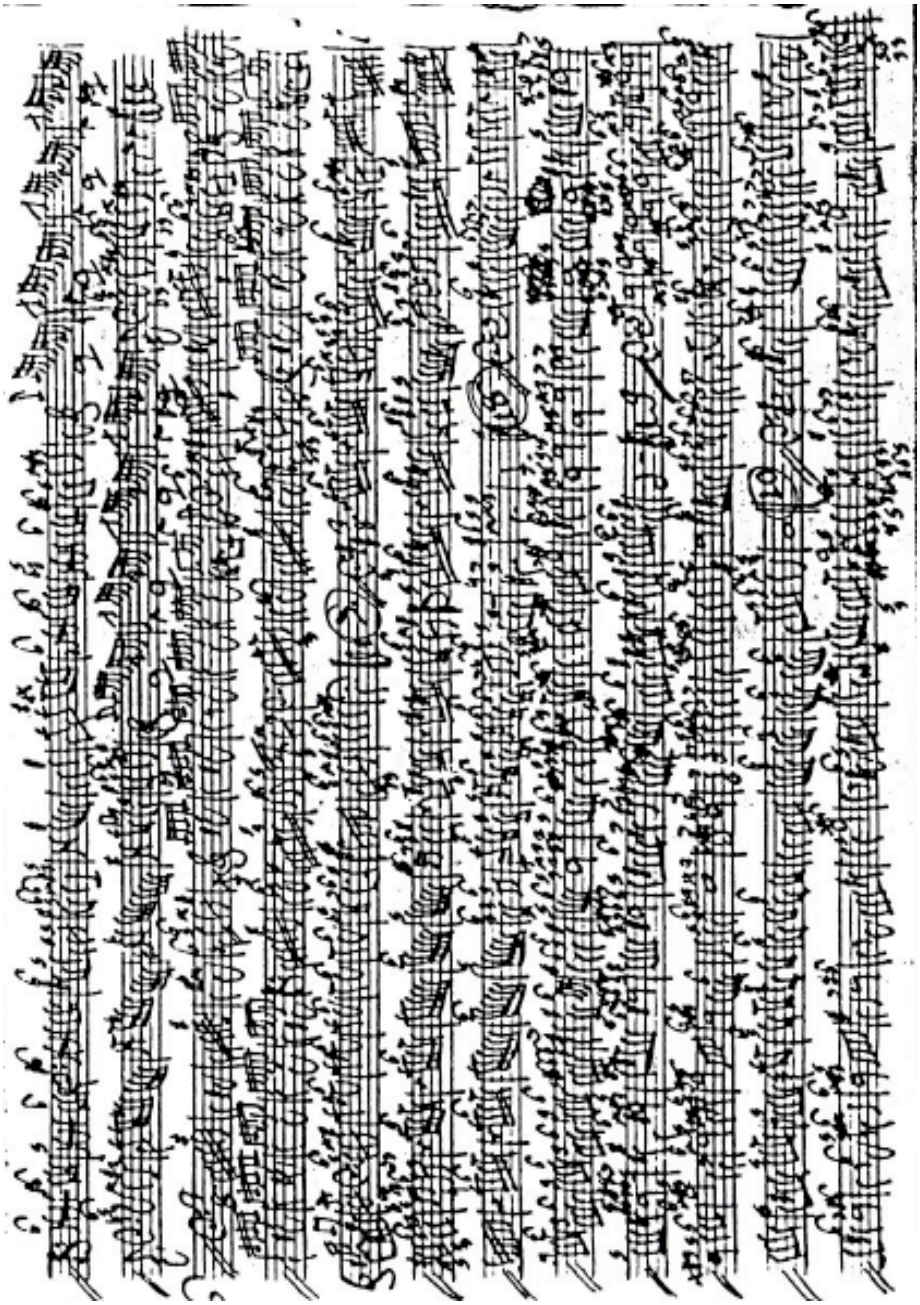
[73] Eine der Funktionen des Generalbasses wird im MGG-Artikel als "ein harmonisch-theoretisches System" zum Einstieg in die Kompositionslehre definiert: Jesper Christensen, Jörg-Andreas Bötticher, s.v. "Generalbass", Ludwig Finscher (Hrsg.), (Kassel u. Stuttgart: Bärenreiter u. Metzler 1995), Sp. 1194.

[74] Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 98. "Es ist offenkundig, dass Generalbass und Partimento miteinander eng verwandt sind; in gewisser Hinsicht könnte Partimento als Spezialisierung des Generalbasses betrachtet werden. Beide teilen die selben Grundprinzipien, aber an einem bestimmten Punkt ihrer Entwicklung haben sich ihre Wege getrennt. Ein Partimento ist ein Solo-Stück, dessen Ziel es ist, Komposition durch Improvisation zu unterrichten, während das Ziel des Basso continuo das Begleiten ist. Folglich sind Überlegungen bezüglich der Begleitung eines Sängers eher in einem Generalbasstraktat anzutreffen als in Partimento-Anweisungen."

> the rules of composition in order to learn to realize a thorough bass was much like demanding one be a competent orator before one could learn to read.[75]

Ein Partimento-Kompendium enthält in der Regel keinen oder nur wenig erklärenden Text. Ein Beispiel einer frühen, schwer leserlichen Quelle mit Partimenti von Francesco Durante ist in Beispiel 11 wiedergegeben:

[75] Thomas Christensen, "The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice," *Acta Musicologica* 64/2 (1992), 114. "Mattheson stellte wiederholt fest, dass eine Generalbassaussetzung lediglich eine Art Handsache gewesen sei, die Kenntnisse des Tastenspieles benötige und keineswegs der Kunst des Komponierens entspreche. Seiner Ansicht nach war Komposition eine Setz-Kunst, welche zwar die Beherrschung von Kontrapunkt und Harmonie, aber vor allem die Fähigkeit Melodien zu erfinden voraussetzt. Rousseau drückte es so aus: von einem Anfänger die Regeln des Komponierens zu erwarten, damit er lernen kann, einen Generalbass auszusetzen, gleiche der Erwartung der Redekunst von einem Analphabeten."



Beispiel 11. Francesco Durante, Partimenti-Handschrift (D-Müs/SANT Hs 1428), Fol. 2^{v} mit fünf Partimenti: Nr. 5 [Gj235, nur Schluß], Nr. 6 [Gj234], Nr. 7 [Gj236] und drei *unica* [Nr. 8, 9 und 10, alle ohne Gj-Nr]. Die eingekreisten Ziffern zeigen jeweils den Beginn des nächsten Partimentos an.

Die unterschiedlichen Titel der uns überlieferten Handschriften im Kontext des Partimentos geben Aufschluss sowohl über den musikalischen als auch über

den didaktischen Wert dieser Praxis und übermitteln interessante Hinweise zu ihrer Bestimmung. Einerseits gibt es Partimento-Handschriften, die sich vom Inhalt her decken, aber unterschiedliche Titel haben. Andererseits finden sich gleiche Titel bei inhaltlich verschiedenen Handschriften.[76] Indirekt verweisen die Titel auf den Zweck dieser Sammlungen. Es liegt also auf der Hand, dass die *Maniera dà ben suonare il Cembalo* (siehe Beispiel 12) als indirekte Definition dieser Praxis gelten kann, welche folgende Bereiche in sich vereint: Generalbass, Improvisation, Kontrapunkt und Spieltechnik. Hier finden sich sowohl die didaktische Komponente als Hilfsmittel zum Erlernen satztechnischer sowie harmonischer Zusammenhänge als auch die *maniera* des Erlernens des Cembalospiels anhand einer vorgegebenen Fundamentallinie oder eines Fugenthemas. Deshalb kann man die Partimenti mit Recht als Integral der neapolitanischen Musikpraxis bezeichnen.



Beispiel 12. Francesco Durante, "Maniera dà ben suonare il Cembalo" (I-Nc M.S. 1897, olim 22.1.20/1), Frontispiz. "*Proprie di D. Giuseppe Sigismondo.*"

Es sind sehr wenig Quellen aus dem 18. Jahrhundert überliefert, welche ausgeschriebene Realisierungen von Partimenti enthalten und aus denen man signifikante Schlussfolgerungen für die Ausführung der Partimenti ziehen könnte.

[76] Bezeichnend dafür sind etwa zwei Handschriften von Durante mit unterschiedlichen Titeln, aber fast gleichem Inhalt: "Maniera dà ben suonare il Cembalo Ritrovata Dal Sig: D. Francesco Durante Proprie di D. Giuseppe Sigismondo" (I-Nc M.S. 1897, olim 22.1.20/1) und "Studj per Cembalo con Partimento diversi Partimento da potersi diminuire a più maniere del Sig: D. Francesco Durante Dn. Giuseppe Sigismondo Pne 1769" (I-Nc M.S. 1895, olim 22.1.20/3).

Vielmehr muss man einen Schritt weiter gehen und Querverbindungen zu Solfeggi, Disposizioni und anderen Werken des Komponisten oder der Epoche aufbauen, um Hinweise für die praktische Umsetzung zu bekommen.

Solfeggi gehörten zur Grundausbildung in den *Conservatori* in Neapel und wurden in der Regel am Anfang vor den Partimenti unterrichtet.[77] Solfeggi und Partimenti sind eng miteinander verbunden; ein grosser Teil des Solfeggio-Repertoires ist auf zwei verschiedene Notenlinien notiert, die obere Stimme im C-Schlüssel und die untere im F-Schlüssel (auch andere Schlüssel-Kombinationen sind möglich).[78] Die Oberstimme eines Solfeggios kann als Inspirationsquelle für mögliche Ausführungen über dem Bass, für Verzierungen, Kadenzen und kontrapunktische Fortschreitungen dienen. Solfeggi sind in Handschriften weit verbreitet, und die Konservatorien in Neapel haben berühmte Sänger im 18. Jahrhundert anhand dieses Lehrmaterials ausgebildet.[79] Von zahlreichen bekannten *primi maestri* oder berühmten Komponisten in Neapel sind Solfeggi erhalten. Auch in Paris wurden die Solfeggi besonders intensiv rezipiert: 1772 erschien erstmalig eine Sammlung von Solfeggi mit Werken neapolitanischer Komponisten unter dem Titel *Solfèges d'Italie*. Diese Sammlung wurde immer wieder neu gedruckt und erweitert.

Disposizioni wurden im Kontrapunkt-Studium benützt. Jede einzelne Stimme einer Disposizione wurde auf einer separaten Notenlinie geschrieben ("disponiert"). Dass derselbe Partimento-Bass (in unserem Fall aus den *Regole* 1782) auch als Bass einer Disposizione (mit unterschiedlichen Varianten) verwendet werden kann, bringt eine neue Dimension in das Verständnis der Partimenti und in den Versuch, diese genauer zu begreifen.

Die beiden Handschriften in Paris mit zwei- und dreistimmigen Disposizioni sind auf Partimento-Bässe von Paisiello komponiert. Es sind Kontrapunkt-Übungen, die dem Schüler erlauben, anhand verschiedener Beispiele auf demselben Bass zu experimentieren. Die pädagogische Komponente der Partimenti und ihre vielfache Verwendung wird dadurch schärfer konturiert: Partimenti sind einerseits da, um das Begleiten, Improvisieren und die spielerischen Fähigkeiten am Instrument zu vervollkommnen, und zugleich sind Partimenti auch die Basis von geschriebenen Kontrapunktübungen, Disposizioni und Solfeggi.[80]

Im folgenden Beispiel aus der Sammlung mit dreistimmigen Disposizioni kann diese "Dreieinigkeit" demonstriert werden: der Partimento-Bass Gj2351 wird als Grundlage einer dreistimmigen Disposizione verwendet und erfüllt zugleich die Funktion eines Solfeggios für zwei Oberstimmen und Bass.

---

[77] In Kapitel 3 wird das ausführlich besprochen.
[78] Es gibt auch Solfeggi für zwei Oberstimmen und Bass. Diese sind meistens unter "Duetti" überliefert.
[79] Zum Beispiel: Carlo Broschi (Farinelli) und Gaetano Majorano (Caffarelli).
[80] Dieser Aspekt wird detailliert behandelt in Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento*.



Beispiel 13. Giovanni Paisiello, dreistimmige Disposizione Gj2351 (F-Pn Vmb ms. 10/2), Solfeggio für zwei Soprane auf einem Partimento-Bass. S. 28, T. 1-8. Die Bezeichnung Soprano auf den oberen zwei Notenlinien ist im Original schwer leserlich.

Das Partimento Gj2351 ist in fünf verschiedenen Fassungen als dreistimmige Disposizione ausgeführt. In dem ersten Beispiel sind die beiden Oberstimmen explizit mit "Soprano" bezeichnet, im zweiten Beispiel mit "Soprano 1" und "Soprano 2".



Beispiel 14. Giovanni Paisiello, dreistimmige Disposizione Gj2351 (F-Pn Vmb ms. 10/2), Solfeggio für zwei Soprane auf einem Partimento-Bass. S. 29, T. 1-8. Der Bass ist gleich wie im Beispiel 13, nur ist die Ausführung differenzierter. "Soprano 1" und "Soprano 2" sind besser lesbar als in Beispiel 13.

Der Titel der 5. Ausgabe von Fenarolis *Regole musicali per i principianti di cembalo* (1814) nennt als Zielgruppen die Anfänger am Cembalo (*I principianti del Cembalo*) und die Anfänger in Kontrapunkt und Komposition (*I principianti di contropunto*).[81] Die erste Ausgabe von 1775 und auch die Neuauflage von 1795 (*Nuova Edizione Accresciuta*) hingegen wendet sich im Titel nur an die Cembalo-Anfänger. Diese Ergänzung deutet auf die Verbindung zwischen dem Partimento (und den dazugehörigen Regeln), dem Spielen und dem Kontrapunkt (Komposition).

[81] Für weitere Erklärungen zu den Begriffen Kontrapunkt und Komposition siehe auch Kapitel 3.5.


REGOLE MUSICALI

PER I PRINCIPIANTI DI CEMBALO
NEL SONAR CO I NUMERI, E
PER I PRINCIPIANTI
DI CONTROPUNTO

DEL SIGNOR

MAESTRO FENAROLI

QUINTA EDIZIONE

CON NUOVA AGGIUNTA.

NAPOLI 1814.

Presso DOMENICO SANGIACOMO

Con licenza de' Superiori.

I libretti si vendono dal Maestro Cesare Jannoni, il quale abita strada Mater Dei n. 78 terzo piano.

Beispiel 15. Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo nel sonar co i numeri, e per i principianti di contropunto* (Napoli: Sangiacomo, 1814). Hier handelt es sich um eines der wenigen Traktate, die im 18. Jahrhundert in Neapel gedruckt worden sind. Die hier gezeigte 3., veränderte Auflage von 1795 wurde 1814 neu aufgelegt.

Partimenti können vielfältig verwendet werden. Ihre künstlerische Bedeutung besteht in der Verschmelzung von kontrapunktischen und harmonischen Regeln zu einer Improvisation oder Komposition am Cembalo oder auf der Orgel mit dem Ziel, schlussendlich das Instrument und die Kunst des Komponierens und Improvisierens vollumfänglich zu beherrschen. Das ist einer der Hauptgründe, welche die grosse Stärke dieser vielfältigen Praxis unterstreichen und sie so erfolgreich als Unterrichtswerkzeug machen: man entwickelt gleichzeitig auf mehreren Ebenen unterschiedliche Fähigkeiten.

1.3 Aktueller Forschungsstand

In den späten 1920er Jahren stiess Karl Gustav Fellerer (1902–1984) in der Diözesanbibliothek in Münster auf die Sammlung von Partimenti des Abbate Fortunato Santini (1778–1861), eines leidenschaftlichen Sammlers von Handschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Mit der Publikation dieser Sammlung gab Fellerer einen ersten Impuls zur Wiederbelebung dieser Praxis.[82] In seinem Vorwort vertritt er die Ansicht, dass die Partimenti aus "der Praxis des Generalbasses herausgewachsen" seien. Er deutet sie als gebundene Improvisation oder als "abgekürzt geschriebene Stücke für Tasteninstrumente", als Vorstufe der freien Improvisation.

In den letzten Jahrzehnten sind wegbereitende Publikationen auf diesem Gebiet entstanden. Die Musikwissenschaftlerin Rosa Cafiero hat bereits in den 1990er Jahren Beiträge über spezifische Aspekte des Unterrichtens an den Konservatorien in Neapel und damit verbunden auch über historische Dokumente und Handschriften geschrieben. Zur Rezeption der Partimento-Praxis in Frankreich hat sie grundlegende Beiträge verfasst. Robert O. Gjerdingen hat 2007 mit seinem Buch *Music in the Galant Style*[83] einen wesentlichen Beitrag zur Wahrnehmung der Musik durch den Blickwinkel der Modelle und Schemata geleistet. Ihm zufolge bedeutet der Unterricht anhand von Partimenti die Verinnerlichung von Formeln und Konventionen und gleicht dem Erlernen einer Sprache mit ihren grammatikalischen und satztechnischen Regeln.

Weitere Beiträge liefern die Artikel im *Journal of Music Theory* (2007), in der *Rivista musicale Italiana* (2009) und das vom Orpheus Institut veranstaltete Symposium mit anschliessender Publikation (2010).[84]

Im Jahr 2012 erschien, mit ausführlicher Bibliographie, die erste umfassende Monographie zur Partimento-Praxis: Giorgio Sanguinettis *The Art of Partimento*.

---

[82] Karl Gustav Fellerer, *Der Partimento-Spieler, Übungen im Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation* (Wiesbaden: 1940).
Fellerer hat grosses Interesse an die Kirchenmusik gezeigt und hat viele Werke publiziert. Er hat unter anderem Monographien über Palestrina, Händel, Mozart und Bruch veröffentlicht.

[83] Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, (Oxford: Oxford University Press, 2007).

[84] Die Beiträge konzentrieren sich auf Themen rund um den Unterricht an den Konservatorien in Neapel, Komposition, Improvisation und damit verbunden die Beleuchtung historischer Quellen.

Das Werk gibt einen breiten, fundierten Überblick über die Geschichte, Theorie und Praxis des Partimentos; es streift auch Paisiellos Partimenti und bettet diese in einen grösseren Kontext ein.[85] Es ist klar, dass meine jüngsten Entdeckungen darin noch nicht enthalten sein können, nämlich die beiden Quellen in Paris mit den Disposizioni auf Partimenti aus den *Regole* 1782 von Paisiello und den darin enthaltenen unbekannten Partimenti sowie das vor kurzem in St. Petersburg entdeckte weitere Exemplar des Druckes von 1782.[86] In der vorliegenden Arbeit werden Sanguinettis bibliographische Angaben zu Paisiellos Partimento-Oeuvre dank neuen Quellen entscheidend erweitert und zudem erstmalig in einen genrespezifischen Kontext gesetzt.

Gleich zwei weitere Bücher werden 2015 erscheinen: *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples* von Peter van Tour (Mai 2015) und *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century* von Nicholas Baragwanath.[87] Beide Publikationen erweitern den pädagogischen Kontext der Verwendung von Partimenti und Solfeggi im 18. Jahrhundert und darüber hinaus. Die Dissertation von Peter van Tour richtet den Fokus auf den Kompositionsunterricht anhand von Solfeggi, Partimenti und Kontrapunkt an den Konservatorien in Neapel und greift anhand von vielschichtigen historischen Quellen das zum Mythos gewordenen Thema der Leisti und Durantisti wieder auf.[88]

Mit Paisiellos Tastenwerken und Partimenti im Besonderen befassen sich bis heute nur wenige Publikationen. Die erste Dissertation über Paisiellos Leben und Tastenwerke von Jno Leland Hunt (1973) beinhaltet wichtige Dokumente zu Paisiellos Leben und Werk, erwähnt Paisiellos didaktisches Werk über Partimenti allerdings nur mit einigen Sätzen,[89] ohne sie in Verbindung zu dessen Unterrichtstätigkeit zu bringen.

Die Dissertation vom Paola Chiarelli von 1994[90] gibt Einblick in Paisiellos Werke für Cembalo und Violine, geht aber nicht seine Partimenti ein, obschon

[85] Der Abschnitt, der sich ausschliesslich Paisiello widmet, beträgt drei Seiten, und auf weiteren zwei Seiten führt der Autor ein Partimento Paisiello aus. Die anderen Stellen, an denen Paisiello erwähnt wird, stehen in einem breiteren, komparativen Kontext, wo diverse Aspekte der Partimento-Praxis auch anhand von Beispielen Paisiellos erläutert werden.

[86] Für diesen Hinweis danke ich Maxim Serebrennikov. Diese Informationen werden im Kapitel 2 behandelt.

[87] Zu diesem Zeitpunkt ist das Buch von Nicholas Baragwanath noch nicht erschienen (Stand: Mai 2015).

[88] Als *Leisti* und *Durantisti* bezeichnet man die Nachfolger der beiden Lehrer Leonardo Leo und Francesco Durante.

[89] Jno Leland Hunt, "The life and keyboard works of Giovanni Paisiello (1740–1816)," University of Michigan, 1973, 156–57. [Nicht publizierte Dissertation]

[90] Paola Chiarelli, "Le Composizioni per pianoforte o clavicembalo con accompagnamento di violino di Giovanni Paisiello," Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia 1994. [Nicht publizierte Dissertation].

die darin behandelten Werke fast zeitgleich mit dem Partimento-Druck in St. Petersburg erschienen sind.[91]

Der Artikel von Mariateresa Dellaborra (2007)[92] behandelt vor allem den einleitenden Teil der *Regole* und setzt ihn in den grösseren Kontext der theoretischen Traktate der Zeit in Italien.

Im Jahr 2008 ist eine moderne Edition der Partimenti Giovanni Paisiellos erschienen, welche sowohl Abbildungen der autographen Handschrift als auch eine moderne Übertragung des Druckes von 1782 enthält.[93] Die Ausgabe ist wichtig, weil sie einem breiten Publikum Paisiellos Partimenti und damit zwei zentrale Quellen zugänglich macht.[94]

Meine Arbeit baut auf den aktuellen Forschungsstand auf und versucht die Partimenti Paisiellos in einen weiteren Kontext zu stellen. Der Einfluss seines Lehrers Francesco Durante, die Art und Weise, wie man am Konservatorium von *S. Onofrio* unterrichtet hat und der kulturelle Kontext, in dem seine Werke entstanden sind, spiegeln sich auch in seinem Partimento-Werk wider. Bis anhin wurde keine vertiefte Untersuchung der Partimenti Paisiellos unternommen, welche Querverbindungen zu seinen Solfeggi, seinen Werken für Tasteninstrumente (vornehmlich der *Raccolta* von 1783), seinen Opern und Kammermusik und weiteren Werken des Komponisten mit einbezieht.

---

[91] Der erste Band, *Libro Primo Raccolta di Varij Rondeaux, e Capricci coll' Accompagnamento di Violino, per il Piano, e Forte, o Clavicemballo* [*sic*] *Composte Espressamente Per S.A.I. La Gran Duchessa di Tutte le Russie Dal Sig. Giovanni Paisiello Maestro di Capella all`Atual Servizio di S.M.I. L'Imperatrice Catterina II: 1783* Der zweite Band: *Libro Secondo Per il Clavicembalo e Violino Dal. Sig. Giovani Paisiello.*

[92] Mariateresa Dellaborra, "Musico pratico al cimbalo," *Studi Musicali* 36/2 (2007), 443–67.

[93] Ludwig Holtmeier, Johannes Menke, und Felix Diergarten, *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte 43, L. Holtmeier et al. (Hrsg.) (Wilhelmshaven, 2008).

[94] Gewisse Vorbehalte werden im Kapitel 4 behandelt.

Kapitel 2: *Die Quellen*

2.1 Partimenti – Disposizioni – Solfeggi

Die Quellenlage der Partimenti, welche mit Sicherheit Giovanni Paisiello zuzuschreiben sind, ist überschaubar: weltweit sind mir nur fünf Exemplare des Erstdruckes der *Regole* von 1782 bekannt (siehe Abschnitt 2.2).

Des weiteren sind zwei Handschriften mit Partimenti überliefert, die unter dem Namen Giovanni Paisiello eingetragen sind. Eine davon ist ein Autograph (siehe Abschnitt 2.3). Vom Autograph wurde 2008 eine Facsimile-Edition publiziert.[95] Zwischen dem Druck der *Regole* von 1782 und der autographen Handschrift sind Unterschiede zu verzeichnen, die im Abschnitt 2.3 im Detail besprochen werden. Das Autograph und der Druck beinhalten im Ganzen 46 Partimenti.

Die beiden Handschriften mit zwei- und dreistimmigen Disposizioni sind bis dato Unikate. Die in der Appendix II enthaltene Konkordanztabelle zeigt, dass 31 Partimenti aus dem Druck von 1782 in diesen Handschriften als Disposizioni überliefert sind. Weitere 41 Partimenti sind gänzlich neu und wahrscheinlich auch Paisiello zuzuschreiben. Details dazu werden im Abschnitt 2.4 erläutert.

In der einzigen unter Paisiellos Namen überlieferten Solfeggi-Handschrift stammt nur ein Teil möglicherweise von Paisiello. Im Abschnitt 2.5 werden die neuesten Erkenntnisse dazu beschrieben.

2.2 Die *Regole* von 1782

Die Grundlage meiner Arbeit bildet der Druck der *Regole* von 1782. Der genaue Titel lautet: *Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello Composte per sua Altezza Imperiale la Gran Duchessa di tutte Le Russie*. St Petersburg: Napechatano v Tipografii Morskogo Shliakhetskogo Korpusa, 1782. Die folgende Tabelle dokumentiert die Quellenlage im einzelnen. Die ersten drei Einträge sind dem thematischen

[95] Die Herausgeber haben die autographe Handschrift als Vorlage gewählt und sie mit den sieben fehlenden Partimenti aus den *Regole* von 1782 ergänzt.

Katalog der Werke Paisiellos von Robinson entnommen.[96] Die zwei weiteren Signaturen aus Russland sind im Katalog nicht enthalten.[97]

Regole 1782	Bibliothek	Signatur
	London, *British Library*	GB-Lbl e.360
	Paris, *Bibliothèque Nationale*	F-Pn Rés 2329
	Chicago, Newberry Library	US-Cn Case 7Q100
Mit handschriftlichen Ergänzungen	St Petersburg, *State Conservatory, Research Music Library*	XVIII-I / P-149
	Moskau, *Glinka National Museum Consortium of Musical Culture*	ϕ 187/ 109

Das Exemplar aus der Bibliothek in St. Petersburg trägt handschriftliche Korrekturen, die nicht von Paisiello stammen.[98] Es war bis 2014 gänzlich unbekannt.[99] Gemäss Serebrennikov handelt es sich dabei um das persönliche Exemplar von Maria Feodorovna.[100] Die drei relevanten digitalisierten Seiten aus diesem Exemplar werden im Kapitel 4 abgebildet und ausführlich behandelt.

[96] Robinson, *Giovanni Paisiello, A Thematic Catalogue of His Works*, 210.
[97] Den Hinweis verdanke ich dem Musikwissenschaftler Maxim Serebrennikov. Bis vor Kurzem waren erst drei Exemplare bekannt und wurden in der einschlägigen Literatur erwähnt.
[98] Die graphologische Untersuchung von Dott. Alessandro Lattanzi kam zu dieser Schlussfolgerung (mündliche Aussage März 2015).
[99] Nähere Untersuchungen dazu im Kapitel 4.1.
[100] Verschiedene Versuche, eine Kopie dieser Handschrift zu bestellen, waren erfolglos.

2.3 Handschriftliche Überlieferungen der Partimenti

Die beiden handschriftlichen Quellen, welche als Autographe Paisiellos gelten, sind folgende:

Titel	Signatur
"Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il cembalo di Giovanni Paisiello, fatte per uso di S.M.I. La Gran duchessa di tutte Le Russie"	I-Nc 18.3.3/18, olim Rari 3.4.17/1 bis
"Regole e Partimenti del M.o Giovanni Paisiello"	I-Nc 20.8.20

Die Handschrift I-Nc 18.3.3/18 ist sicher ein Autograph Paisiellos und bis auf wenige Ausnahmen identisch mit dem Druck der *Regole* von 1782. Oftmals widerspiegelt eine autographe Handschrift nicht unbedingt die Endfassung eines Werkes, sondern den Arbeitsprozess des Komponisten. Ein Druck hingegen war damals mit einem grossen finanziellen Aufwand verbunden und brachte persönliches Prestige. Inhaltlich decken sich Druck und Autograph grösstenteils.[101] Der wesentliche Unterschied zwischen Autograph und Druck besteht einerseits darin, dass das letzte Partimento dieser Handschrift im Druck fehlt. Andererseits sind die sieben letzten Partimenti im Druck von 1782 im Autograph nicht enthalten. Diese Partimenti sind von ausgeprägter Schönheit und etwas länger als die anderen Beispiele. Kleinere Unterschiede zwischen dem Autograph und dem Druck sind einzelne Wörter, meistens Synonyme.[103] Es ist anzunehmen, dass dieses Autograph als Vorlage für den Druck gedient hat.

Die Handschrift I-Nc 20.8.20 wurde fälschlicherweise als Autograph Paisiellos katalogisiert. Sie unterschiedet sich inhaltlich sowohl vom Autograph I-Nc 18.3.3/18 als auch vom Druck der *Regole* 1782. Keines der Partimenti der Handschrift I-Nc 20.8.20 kann Paisiello zugeschrieben werden.[104] Giorgio Sanguinetti nennt diese Handschrift "pseudo-Paisiello."[105]

---

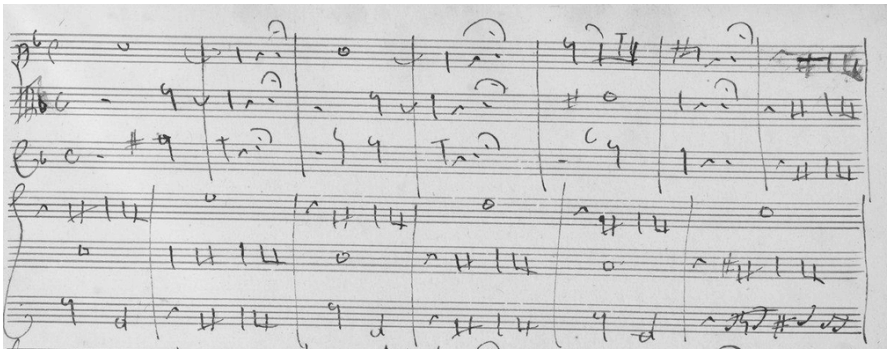
[101] Dieses lässt vermuten, dass das Autograph und der Druck etwa zur selben Zeit entstanden sind.
[103] Die Unterschiede sind minim. Beispielsweise wurde auf Seite 8 des Druckes das Wort "ascende" anstatt im Autograph "sale" verwendet, auf Seite 9 das Wort "sorti," hingegen im Autograph "maniere".
[104] Für eine Diskussion über die Zuordnung siehe Van Tour, *Counterpoint and Partimento*, 124–28.
[105] Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 79–81.

2.4 Zwei- und dreistimmige Disposizioni auf Partimenti von Paisiello

Diese beiden folgenden Handschriften enthalten zwei- und dreistimmige Disposizioni[106] und eröffnen einen ganz neuen Blickwinkel auf das Schaffen Paisiellos.[107] Sie sind sehr schwer lesbar und zeugen von einer sehr hastigen Schreibweise des Kopisten.

Titel	**Signatur**	**Bemerkung**
[ohne Bez.]	F-Pn Rés. Vmb Ms. 10/1	Zweistimmige Disposizioni auf Partimenti von G. Paisiello; ein grosser Teil der Bässe aus dem Druck von 1782
[ohne Bez.]	F-Pn Rés. Vmb Ms. 10/2	Dreistimmige Disposizioni; Vermerk mit Bleistift auf der Innenseite des Vorsatzdeckels "Taleyrand" [*sic*]; mehrheitlich unbekannte, neue Bässe, aber auch aus dem Druck von 1782[108]

Ein Partimento-Bass mit derselben Disposizione wurde sogar zweimal hintereinander kopiert.



Beispiel 16. Giovanni Paisiello, Partimento Gj2348 ausgesetzt als Disposizione à 3, aus der Handschrift (F-Pn Rés. Vmb Ms. 10/2), S. 9.

Eine Handschrift enthält nur zweistimmige, die andere ausschliesslich dreistimmige Disposizioni. Disposizioni wurden oftmals auf Partimento-Bässen

[106] Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 50.
[107] Sie auch Einleitung und Kapitel 5.
[108] Siehe auch die Konkordanz-Tabelle zwischen dem Druck von 1782 und den Handschriften F-Pn Rés. Vmb Ms. 10/1 und F-Pn Rés. Vmb Ms. 10/2 in Appendix II.

ausgeführt; trotzdem bleiben diese beiden Quellen eine Ausnahme, sowohl vom Umfang als auch von der Vielfalt der Beispiele her.[109]

Diese beiden Quellen waren bis vor Kurzem gänzlich unbekannt. Der Grund dafür ist, dass der Name "Paisiello" nirgendwo vermerkt ist. Dank der elektronischen Datenbank in Uppsala konnten 29 Partimento-Bässe aus dem Druck von 1782 identifiziert werden.[110] Die meisten dieser Beispiele sind in den zweistimmigen Disposizioni überliefert, zwei Partimenti auch in den dreistimmigen (Gj2319 und Gj2321). Zwei weitere Partimenti aus dem Druck von 1782 sind nur in den dreistimmigen Disposizioni enthalten und nicht in den zweistimmigen Disposizioni (Gj2308 und Gj2310). Zur besseren Orientierung habe ich eine Konkordanz-Tabelle mit dem Inhalt der beiden Handschriften erstellt. Somit ist auch der Inhalt der beiden Handschriften in Bezug auf den Druck von 1782 besser ersichtlich. (Siehe Appendix II).

Die Konkordanz-Tabellen zeigen, dass die Bässe Gj2319 und Gj2321 in allen drei Quellen erscheinen: im Druck von 1782 und in den beiden Bänden mit zwei- und dreistimmigen Disposizioni. Im 5. Kapitel werden diese unterschiedlichen Aussetzungen genauer untersucht.

Es ist auffällig, dass in den zweistimmigen Disposizioni die ersten 29 Partimento-Bässe genau wie im Druck (mit Ausnahme von Gj2319 und Gj2321) in chronologischer Reihenfolge aufgeführt sind, beginnend mit Gj2315 bis Gj2345. Zählt man noch die beiden Bässe Gj2308 und Gj2310 aus dem zweiten Band dazu, dann kommt man auf 31 Partimento-Bässe, die auch im Druck der *Regole* von 1782 vorhanden sind.

Die weiteren 41 Bässe, beginnend mit Gj2347, sind bis dato in keiner weiteren Quelle überliefert.[111] Auffällig ist, dass die letzten sieben Partimenti im zweistimmigen Band auch im dreistimmigen aufgegriffen und dort als dreistimmige Disposizioni ausgeführt werden. Diese Überlappung schafft eine Brücke zwischen den beiden Handschriften, lässt aber auch die Frage aufkommen, ob Paisiello nur einen Teil seiner Partimenti gedruckt hat. Könnten allenfalls diese Partimenti Teil seiner verloren gegangenen Abhandlung "Lo studente del contropunto" sein?[112]

Der Name "Taleyrand" [*sic*] auf dem inneren Vorsatzdeckel der dreistimmigen Disposizioni könnte ein Hinweis dafür sein, dass diese Handschriften im Umkreis Paisiellos entstanden sind.[113]

Die kompositorische Qualität der Unica fällt im Vergleich zu derjenigen der Partimento-Bässe, die mit Sicherheit Paisiello zuzuschreiben sind, in keiner

---

[109] Zusammen umfassen die beiden Handschriften fast 600 Seiten. Für jeden Partimento-Bass variieren die Anzahl Beispiele zwischen einem und sieben.
[110] Siehe auch die Einleitung, 20-21.
[111] Prüfung durch die Datenbank *UUPart: The Uppsala Partimento Database*.
[112] Gagliardo, *Onori funebri renduti alla memoria di Giovanni Paisiello*, 192. Die Kontrapunkt-Schule "Lo studente del contropunto" ist im Nachruf Paisiellos in seinem Werkverzeichnis aufgelistet, nicht weit von seinen Partimenti (hier "Il Partimento" genannt).
[113] Die Beziehung Paisiellos zur Familie Talleyrand wurde im Kapitel 1.1.2 besprochen.

Weise ab. Sie sind nach demselben Schema konzipiert, das etwa auch von Francesco Durante verwendet wurde, und weisen grosse Ähnlichkeiten zu den Partimenti im Druck von 1782 auf.[114] Der Komponist eines künstlerisch hochwertigen Partimento-Basses musste von vornherein die Struktur des Werkes als Ganzes sowie die Modelle und die Konventionen erfassen, um dann alles auf die Basslinie zu reduzieren.

Dazu kommt noch als weiterer Aspekt die Variabilität in der Anwendung. In den meisten Disposizioni ist das erste Beispiel in Imitation präsentiert; das setzt aber voraus, dass die Struktur des Basses das erlaubt.

2.5 Solfeggi, die Giovanni Paisiello zugeschrieben sind

Bis dato ist nur eine Solfeggi-Handschrift bekannt, die Paisiello zugeschrieben ist. Die jüngsten Untersuchungen haben aber ergeben, dass ein Grossteil der Solfeggi in der Paisiello zugeschriebenen Handschrift gar nicht von ihm selbst, sondern vom Komponisten Baldassare La Barbiera stammen. [115]

Titel:	**Signatur:**
[42] *Solfeggi del Signor Maestro Paisiello*	US-Eu Ms. 1336

Die Handschrift trägt einen weiteren Titel *Principi di Musica / in Tenore / e Solfeggi del Sig: Paisiello / é XII Duetti del Sig: Asioli / Dresda 1804*. Möglicherweise handelt es sich beim Kopisten um Francesco Ceccarelli (1752–1814), den Kastraten und Freund Mozarts, der ab 1800 im Dienste des Kurfürsten von Dresden stand. Das würde zeitlich jedenfalls zutreffen, zumal die erste Seite den Vermerk trägt: "*Scala e Salti variati fatti da me Ceccarelli*". Der auf dem Titelblatt erwähnte Bonifazio Asioli (1769-1832) zählte damals als Komponist zu den wichtigsten Musikerpersönlichkeiten Italiens.

Der Schwierigkeitsgrad der Solfeggi ist unterschiedlich. Die ersten Beispiele sind mit Titeln versehen, die grundlegende Themen der Gesangsausbildung benennen: "Sopra la forza del punto in Tenore," "Sopra la forza della legatura," "Sopra la forze delle sincope," "Sopra la forza del trillo," etc.[116] Nach diesen ersten sechs Beispielen, die einem spezifischen technischen Aspekt gewidmet sind, folgen weitere 36 Solfeggi ohne Titel, dafür mit Affektbezeichnung.

---

[114] Siehe Robert O. Gjerdingen, "Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition." In: *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, Hrsg. von Thomas Christensen et al. (= Collected Writings of the Orpheus Institute 9), Leuven 2010, 55–68.

[115] La Barbiera war am *Conservatorio Santa Maria della Pietà dei Turchini* zwischen 1760–1785 tätig.

[116] "Über die Kraft der punktierten Note im Tenor," "Über die Kraft des Vorhaltes," "Über die Kraft der Synkope" und "Über die Kraft des Trillers."

Wirft man einen Blick auf die Bässe der Solfeggi, erkennt man ähnliche Modelle wie bei den Partimenti. Zum Beispiel enthält das Solfeggio Nummer 11 im Bass zahlreiche Elemente einer Ciaccona, die Solfeggi 12 und 26 haben kurze, ausgeschriebene Kadenzen und das Solfeggio 33 hat eine wunderbar kolorierte Oberstimme.



Beispiel 17. Giovanni Paisiello (zugeschrieben), Solfeggio 12, (US-Eu Ms. 1336), Kadenz am Schluss mit dem Vermerk: *Cadenza senza rigora,* ein seltener Hinweis für Rubato-Spiel.

Der didaktische Aspekt der Solfeggi ist zentral, unabhängig davon, ob Teile dieser Handschrift Paisiello oder einem anderen Komponisten zuzuschreiben sind. Deshalb werde ich im Kapitel 6 mit einem Solfeggio aus dieser Sammlung experimentieren, den Bass im Sinne eines Partimentos übernehmen und eine andere als die vorgegebene Oberstimme erfinden.

Kapitel 3: *Der Unterricht an den Konservatorien*

En France on écrit aujourd'hui beaucoup sur la musique, mais on n'en fait point; ici on n'écrit point sur ce sujet, mais on fait en échange d'excellente musique.[117]

3.1 Die Konservatorien in Neapel

Schon im 16. Jahrhundert werden die ersten Konservatorien in Neapel erwähnt. Sie wurden von wohlhabenden Bürgern gegründet und getragen. Ziel dieser Institutionen war ursprünglich die Ausbildung armer, mittelloser Kinder - oftmals Strassen- oder Waisenkinder; sie sollten einen Beruf erlernen, um sich später selbst durchs Leben bringen zu können. Anfangs wurden verschiedene handwerkliche Ausbildungen angeboten; später beschränkten sich vier dieser Institutionen ausschliesslich auf die Vermittlung von Musik.[118] Diese vier Institutionen sind: das *Conservatorio di Santa Maria di Loreto,* das *Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana*, das *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* und das *Conservatorio Santa Maria della Pietà dei Turchini.*[119]

Die Ausbildung an den Konservatorien dauerte in der Regel etwa zehn Jahre. Für die vielen kirchlichen und höfischen Feste, für Prozessionen oder für die Oper wurden die Schüler als Musiker engagiert und waren so auch eine Einnahmequelle für ihre Institutionen, die damit weitere Studienplätze finanzierten. Bei solchen Anlässen konnten die angehenden Musiker das Erlernte anwenden und zugleich Kontakte knüpfen. Im Rahmen ihrer Ausbildung hat-

---

[117] Carl Antonio Pilati de Tassulo, *Voyages en differens pais de l'Europe en 1774, 1775 et 1776. Ou Lettres ecrites de l'Allemagne, de la Suisse, de l'Italie, de Sicile et de Paris*. Bd. 2 (Den Haag: C. Plaat et Comp. libraires sur le Kalvermarkt, 1777), 156. "In Frankreich schreibt man heute viel über Musik; man macht aber keine. Hier schreibt man nicht darüber, man macht aber dafür exzellente Musik."

[118] Dinko Fabris, *Music in the Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624–1704)* (Aldershot: Ashgate, 2007), 25.

[119] Weitere Informationen dazu können bei Salvatore Di Giacomo nachgelesen werden: *Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. Della Pietà dei Turchini* (Palermo: Remo Sandron Editore, 1924) und *Il conservatorio dei poveri di Gesù Cristo e quello di S.M. di Loreto* (Palermo: Remo Sandron Editore, 1928).

ten die Schüler zudem die Möglichkeit, Opern zu komponieren und diese im Konservatorium aufzuführen.[120]

Im Jahre 1743 wurde zunächst das *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* geschlossen und *S. Maria di Loreto* folgte 1797. Als 1806 Joseph Bonaparte den Thron in Neapel bestieg, gab es nur noch die Konservatorien von *Sant'Onofrio* und *Santa Maria della Pietà dei Turchini*; sie wurden 1807 im Rahmen einer Schulreform zum *Real Collegio di Musica San Sebastiano* verschmolzen. Als Leiter dieser Institution wurden Giovanni Paisiello, Fedele Fenaroli und Giacomo Tritto ernannt.

3.2 Partimenti, Solfeggi und Kontrapunkt als feste Bestandteile des Unterrichts an den Konservatorien in Neapel

Lehrpläne oder Verträge der Konservatorien geben Einblick in die Fächer, die in den Konservatorien unterrichtet wurden. Ein kurzer Abschnitt aus dem Schulreglement des *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* von 1684 erläutert die Pflichten eines *primo maestro* und gibt uns einen Einblick in dessen praktisch-pädagogische Lehrtätigkeit, zu der unter anderem auch der Unterricht der genannten Fächer gehörte:

> Ecco vi transcrivo una Conclusione del Collegio di Loreto, dalla quale verrete in chiaro del tutto. A 9. Luglio 1684. Per morte del q.m D. Giuseppe Cavallo Maestro di Capella del R:l Conservatorio di S. a M. di Loreto furono eletti due Maestri per maggior comodo de' figlioli, uno per Maestro Gaetano Veneziano, e altro vice-maestro Nicola Acerbo, ambi statti per alunni dello stesso Conservatorio, con provvisione di ducati sei il mese per ciascuno. Obblighi. Insegnar a cantare, suonare il cembalo, intavolature, e Partimento, e la cartella del contrapunto, con dividersi i figlioli metà per ciascuno.[122]

---

[120] Michael F. Robinson, "The Governors' Minutes of the Conservatory S. Maria Di Loreto, Naples." *R.M.A. Research Chronicle*, No. 10 (1972): 16. Das Titelblatt eines Librettos gibt Aufschluss über diese Praxis: "Il Medico comedia per musica di Liviano Lantino da rapresentarsi nel Real Conservatorio di Sant' Onofrio a Capuana dagl'Alumni dello stesso Conservatorio ... in Napoli MDCCLXVII." Das Dokument befindet sich in der Nationalbibliothek in Neapel.

[122] Giuseppe Sigismondo, *Apoteosi della musica*, IV, N.° 6: "Elogio di Francesco Durante Napolitano" (D-B Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo, G.1.) in Rosa Cafiero, "Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento Cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi". In *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Gaetano Pitarresi (Hrsg.), Laruffa Editore Reggio Calabria (2001), 194. "Hiermit teile ich euch einen Beschluss des Collegio di Loreto mit, der alles Weitere erklärt. Am 9. Juli 1684, nach dem Ableben von Giuseppe Cavallo, Kapellmeister des Königlichen Konservatoriums *S. Maria di Loreto*, wurden zwei Lehrmeister zum Wohl der Studierenden gewählt: Maestro Gaetano Veneziano und Nicola Acerbo, beide ehemalige Schüler des oben genannten Konservatoriums, mit einem Gehalt von sechs Dukaten im Monat. Ihre Pflichten umfassen: Unterricht im Gesang, Cembalospiel, Intavolature, Partimento und Kontrapunkt. Jeder Maestro übernimmt je eine Hälfte der Schüler."

Ein Reformvorschlag von 1808 belegt, dass noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Partimento-Unterricht im neapolitanischen Unterrichtssystem eine wichtige Rolle spielte: Giuseppe Cervelli, *maestro di contrappunto*, erläuterte in seinem "Piano d'un Collegio Filarmonico in cui si propongono i mezzi necessarj per condurre la Musica al giusto fine" genau, in welchem Bereich das Partimento unterrichtet werden sollte:

> L'istruttore della Grammatica Filarmonica insegnerà il sistema de' Tuoni ed a sonare il Partimento. [...] Quello dell'organo, del Pianoforte, e del Cembalo, oltre l'Intavolatura, e'l sonar legato, insegnerà ad accompagnar la Musica Vocale, e darà un tema aquegli Alunni, che avranno apresso il contrapunto sublime su di cui estemporaneamente comporranno sonando.[123]

Bekannt ist zudem, dass Partimenti bis ins 20. Jahrhundert als Unterrichtsmaterial verwendet worden sind.

Während im Dokument von 1684 Partimento in einem Atemzug mit Cembalospiel und anderen praktischen Fächern genannt wird, fällt auf, dass Anfang des 19. Jahrhunderts der Lehrer für Musiktheorie für die Vermittlung von Partimento zuständig war. Die Verschiebung von einem Bereich in einen anderen bedarf weiterer Untersuchungen.

Die grosse Anzahl der vor allem handschriftlich überlieferten Partimenti, Solfeggi, Disposizioni und Intavolature gibt Aufschluss über die Tradition und Pflege dieser Kultur in den Konservatorien in Neapel. Die praktische Vermittlung dieser Fächer übertrug man einem *maestro* oder *mastricello* (Hilfsassistenten). Der Komponist Francesco Ricupero betont 1803, dass ein Grundstudium die Voraussetzung für den Partimento-Unterricht bildet:

> Non si meravigli il leggitore di veder praticare nelle sudette scale tante chiavi diverse, poiche il mio sistema è quello appunto de' nostri celebri, e rinomati maestri, i quali non mettevano mai i giovani al cembalo, se prima pel corso di trè anni non si fossero istruiti nel solfeggio.[125]

---

[123] Rosa Cafiero, "La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci." In *Gli affetti convenienti all'idee: studi sulla musica vocale italiana* (= Archivio del teatro e dello spettacolo 3), Neapel (1993), 555. "Der Lehrer für Musiktheorie wird Tonarten und Partimento unterrichten [...] Der Orgel-, Klavier- und Cembalolehrer wird ausser der Intavolature und dem Legatospiel auch das Begleiten von Vokalmusik unterrichten. Er wird jedem der Schüler, der den höheren Kontrapunkt schon beherrscht, ein Thema geben, über das er aus dem Stehgreif spielen soll." Interessant an diesem Zitat ist auch die Erwähnung des Cembalos zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Das sei sehr selten der Fall. Ich danke Ton Koopman für diese Anmerkung.

[125] Francesco Ricupero, "Studio di musica, istruzione pratica per utile e vantaggio di chi desidera divenire buon sonator di cembalo. Con un nuovo metodo di facilezza e chiarezza, per poter giugnere in breve tempo alla prefezzione di suonare numerico e fugato il cembalo e l'organo originale." Autograph 1803. (I-Nc 20.2.2/1, olim 46.1.27/1), 94. "Der Leser sollte sich nicht wundern, bei den oben genannten *scale* so viele verschiedene Schlüssel anzutreffen, denn mein System entspricht jenem unserer berühmten Meister, die niemals einem Schüler erlaubten am Cembalo zu spielen, bevor er nicht drei Jahre in Solmisation unterrichtet wurde."

Fast ein halbes Jahrhundert früher behauptet der Musikschriftsteller Daniel Jost De Villeneuve ähnliches:

> Après la classe des Elémens de Musique vocale, chacun des Ecoliers choisit l'instrument pour lequel il se sent le plus de goût ou de disposition.[126]

Dass ein Schüler zuerst Solfeggi singen musste und dann anhand der Partimenti seine Fähigkeiten im Komponieren und Improvisieren sowie seine Virtuosität trainierte, spricht für dieses erfolgreiche Modell des Unterrichtens. Solfeggi bestehen meistens aus einer Basslinie und einer oftmals anspruchsvollen Oberstimme, die in verschiedenen Schlüsseln notiert ist. Sie bildeten zusammen mit den Partimenti einen zentralen Teil der Ausbildung an den Konservatorien in Neapel und wurden bis ins 20. Jahrhundert in Europa unterrichtet. Eine geschulte Stimme, gute Intonation und Flexibilität waren Voraussetzungen, um an den neapolitanischen Konservatorien ein Instrument erlernen zu dürfen. Die grosse Anzahl von Solfeggi aus der Zeit vor und nach Paisiello, die in Handschriften und Drucken überliefert sind, bezeugen, wie grundlegend diese Praxis war.[127]

Weit über die blosse Stimmbildung hinaus wurden Solfeggi auch zu vielseitigen Ausbildungszwecken verwendet, zumal sie wie Partimenti gewisse Modelle beinhalten, die durch das Singen auch implizit das Gedächtnis trainierten. Ausserdem konnten angehende Komponisten auf diese Weise unterschiedliche Wendungen im Bezug auf den Bass erlernen, um sie später in ihren Kompositionen einzufügen.[128]

Beide Fächer, Solfeggi und Partimenti, wurden als Vorbereitung zum Kontrapunkt-Unterricht und dann wahrscheinlich auch gleichzeitig dazu unterrichtet. Diese bereiteten einen fruchtbarer Boden für einen jungen Studenten, der damit die Konventionen einer musikalischen Sprache singend (Solfeggi) über das Gehör und dann spielend über den Bass harmonisch und kontrapunktisch erlernen konnte.

Um den Aufbau und Kontext von Paisiellos Partimento-Kompendium und die Ausführung seiner Partimenti besser zu verstehen, ist es aufschlussreich, das Umfeld seiner Lehrer am *Conservatorio di Sant'Onofrio*, insbesondere von Francesco Durante, näher zu untersuchen.

---

[126] Daniel Jost De Villeneuve, *Lettre sur le méchanisme de l'opéra italien*. (Neapel und Paris, 1756), 106–7: "Nach der Grundlagen der Vokalmusik, durfte jeder Schüler ein Instrument wählen, welches ihm am besten gefiel oder wonach er Lust hatte."

[127] Solfeggi-Samlungen in Handschriften sind von Francesco Durante, Pasquale Cafaro, Nicola Porpora, Johann Adolph Hasse, Nicola Sala, Niccolò Antonio Zingarelli, und anderen überliefert. 1772 erschien der Druck *Solfèges d'Italie* in Paris.

[128] Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 120–22 und 174–76.

Einen detaillierten Einblick in das Unterrichtssystem an den *Conservatori* gibt uns Emmanuele Imbimbo,[129] in seinen *Observations sur l'enseignement mutuel*, die sich als Plädoyer für das System des gegenseitigen Unterrichts verstehen, so wie dieser an den Konservatorien in Neapel gepflegt wurde.[130] Er schildert eingehend, wie der Unterricht aufgebaut war und welche Stellung die Partimenti und Solfeggi darin hatten, und macht verständlich, aus welcher Tradition heraus Paisiellos Partimenti entstanden sind. Ein ausführlicher Abschnitt aus diesem Buch kann zweisprachig im Anhang VII nachgelesen werden.

> Un examen, en présence de tous les maîtres externes, avait lieu tous les ans. C'étaient les élèves inférieurs qui étaient soumis aux épreuves les plus rigoureuses, pour voir quels progrès ils avaient faits sous la direction des élèves supérieurs. Les négligents étaient punis ; on renvoyait ceux qui n'avaient pas les dispositions nécessaires pour la musique, ou qui n'aimaient pas le travail ; on encourageait par de petites récompenses ceux qui se distinguaient par leurs progrès, et on avait grand soin des élèves orphelins.
>
> Dans les premières années, les élèves solfiaient sans chanter ; ils nommaient seulement les notes, et battaient la mesure. Lorsque la voix était formée, après l'époque critique où chaque voix mue chez les deux sexes, on les faisait solfier séparément, et en chantant ; car on était persuadé qu'on ne pouvait juger de la justesse d'une voix, et qu'on ne pouvait connaître et corriger ses défauts, qu'en la faisant chanter seule. Pour affermir les élèves dans l'intonation, on les exerçait dans des morceaux d'ensemble, sans le secours des instruments. Enfin, il était permis aux compositeurs externes de faire répéter leur musique dans les conservatoires, et ces répétitions contribuaient beaucoup à exercer les élèves, et à former leur goût et leur jugement.
>
> Après l'exercise du solfège, qui durait aussi longtemps que les maîtres le jugeaient nécessaire, chaque élève se décidait, selon ses dispositions, ou pour le chant, ou pour la composition, ou pour quelqu'un des instruments. Ils s'exerçaient en même temps à écrire la musique, en copiant leurs leçons, ou celles des autres ; et par ce moyen, les principes et les règles de l'art se gravaient dans leur esprit. [132]

---

[129] Emmanuele Imbimbo (1756–1839) war Schüler von Giuseppe Sigismondo (1739–1826) in Neapel und musste aus politischen Gründen fliehen. Ab etwa 1808 lebte er in Paris. Vgl. Rosa Cafiero in: *Dizionario biografico degli Italiani* 62 (2004). Die *Observations* sind nach aktuellem Stand der Forschung nur in französischer Sprache verfasst worden.

[130] Emmanuele Imbimbo, *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art, précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples*. Paris, 1821. Ich möchte Peter van Tour für diesen wertvollen Hinweis und eine Kopie der Publikation danken, die seit 1821 nicht wieder aufgelegt wurde und auch im Internet noch nicht zugänglich ist.

[132] Imbimbo, *Observations*, 6–7. "Eine Prüfung im Beisein aller externen Lehrer fand jedes Jahr statt. Es waren die weniger fortgeschrittenen Schüler, welche den strengsten Prüfungen unterworfen wurden. Dies um zu prüfen, welchen Fortschritt sie unter der Führung der fortgeschrittenen Schüler gemacht hatten. Die Nachlässigen wurden bestraft; diejenigen, welche die notwendigen Anlagen für die Musik nicht hatten oder welche die Arbeit nicht liebten, wurden weggeschickt; mit kleinen Belohnungen wurden diejenigen ermutigt, welche sich durch Fortschritt auszeichneten, und man zeigte viel Fürsorge für die Waisen. In den ersten Jahren solmisieren die Schüler, ohne zu singen; sie benannten lediglich die Noten und schlugen den Takt. Sobald die Stimme geformt war, nach der kritischen Zeit, in welcher der Stimmbruch bei beiden Geschlech-

3.3 Das Umfeld Paisiellos im *Conservatorio di Sant'Onofrio*

Räumlich gesehen sind Paisiellos *Regole* von 1782 weit weg von Neapel entstanden; ihr Aufbau und Inhalt sind jedoch tief in der Tradition der Unterrichtsweise am *Conservatorio di Sant'Onofrio* in Neapel verwurzelt, an dem Paisiello neun Jahre lang Schüler war. Es gilt, das Umfeld von *Sant'Onofrio* mit einzubeziehen, um Ansätze für die Ausführung seiner Partimenti zu finden.

Der wohl einflussreichste Lehrer am *Conservatorio di Sant'Onofrio* war Francesco Durante (1685–1755), der in seinem letzten Lebensjahr Paisiellos Lehrer war. Durante hatte im Verlauf seines Lebens die Stelle des *primo maestro* an drei der vier Konservatorien in Neapel inne. Zuletzt war er simultan *primo maestro* sowohl am *Conservatorio di Sant'Onofrio* als auch an dem von *Santa Maria di Loreto*. Die Partimenti Durantes erfreuten sich in Italien auch über den Tod des Komponisten hinaus einer grossen Verbreitung, wie auch der Cavaliere Florimo bezeugt: [133]

> Esse [le sue composizioni] furono prese a modello da tutte le scuole d`Italia, come ancora i suoi Partimenti, adottati da per tutto e giudicati opera classica.[134]

Im 5. Kapitel werden der Bezug zu Durantes Partimenti und mögliche Lösungsansätze behandelt. Das Übungsheft (*zibaldone*)[135] des 13jährigen Domenico Cimarosa (1749–1801) wurde fälschlicherweise unter dem Titel "Partimenti di Domenico Cimarosa per violino [*sic*]," MS Gamma.L.9.26, in der Este-Bibliothek in Modena katalogisiert, enthält aber grösstenteils Partimenti von Francesco Durante.[136] Sie ist in der Zeit entstanden, als Paisiello und Cimarosa noch zusammen an *Sant'Onofrio* studierten.

Carlo Cotumacci (ca. 1709–1785) folgte 1755, nach Durantes Tod, auf dessen Posten des *primo maestro* am *Conservatorio di Sant'Onofrio* und war Paisiellos

---

tern vorkommt, wurden sie angehalten, von den anderen getrennt zu solmisieren, wie auch zu singen; denn man war überzeugt, man könne eine Stimme nur gerecht beurteilen und die Fehler erkennen und verbessern, indem man alleine singen liess. Um bei den Schülern die Intonation zu festigen, wurden Ensemblestücke geübt, ohne Hilfe der Instrumente. Schliesslich war es den externen Komponisten erlaubt, ihre Musik in den Musikschulen üben zu lassen, und diese Proben trugen viel dazu bei, die Schüler zu schulen ebenso wie ihren Geschmack und ihr Urteilsvermögen. Nach dem Üben des Solmisierens, welches so lange dauerte, wie die Lehrer es für nötig hielten, entschied sich jeder Schüler, ganz gemäss seinen Talenten, entweder für Gesang, Komposition oder für eines der Instrumente. Sie übten sich gleichzeitig auch im Schreiben der Musik, indem sie ihre Lektionen niederschrieben oder diejenigen von anderen; und auf diese Art und Weise wurden die Prinzipien und Regeln der Kunst im Gedächtnis eingeprägt."

[133] Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli,* 2 Bde. (Neapel, 1869–71), 221. Florimo (1800–1888) war Bibliothekar, Musikgelehrter, Lehrer und Komponist.

[134] Ibid., 221. "Seine Kompositionen wurden von allen Schulen Italiens als Modell übernommen, so auch seine Partimenti, die überall verwendet wurden und als Klassiker gelten."

[135] Im Kontext der Conservatori in Neapel hat sich ein Grossteil des Unterrichts mündlich abgespielt. Einige Informationen, die unser Bild darüber vervollständigen, sind in einzelnen Übungsheften überliefert, aber nur wenige Exemplare sind erhalten oder untersucht worden.

[136] 44 von 46 Partimenti in dieser Handschrift konnten Francesco Durante zugeschrieben werden. Zwei sind Unica (Stand: Mai 2015).

Lehrer. Bekannt wurde er nicht nur durch seine ausgezeichnete Lehrtätigkeit, sondern auch durch die Begegnung mit dem englischen Gelehrten und Reisenden Charles Burney in Neapel, die in dessen *Tagebuch einer musikalischen Reise* festgehalten ist.

> He was scholar to the Cavalier Alessandro Scarlatti, in the year 1719; and shewed me the lessons which he received from that great master, in his own hand writing. He also gave me a very particular account of Scarlatti and his family. Signor Cotumacci, was Durante's successor. He plays, in the old organ stile, very full and learnedly, as to modulation; and has composed a great deal of church music, of which he was so obliging as to give me a copy of two or three curious pieces. He has a great experience in teaching; and shewed me two books of his own writing, in manuscript, one upon accompaniment, and one upon counterpoint. [137]

Von besonderem Interesse ist seine Sammlung "Principj e Regole di Partimenti con tutte le lezioni" (I-Nc Rari 1.9.14/1), welche in autographer Handschrift in der Bibliothek des Konservatoriums in Neapel erhalten ist.

Ein weiterer Nachfolger Durantes am *Conservatorio di Sant'Onofrio* war der Komponist Giuseppe Dol (Joseph Doll, gestorben 1774), über den sonst nur wenig bekannt ist. 1736 wird er als "Giuseppe Doll di Baviera, tedesco" im *Conservatorio dei Poveri di Gesù* erwähnt. Später begleitete er Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart während deren Aufenthalt in Neapel.[138] In der Bibliothek der Musikhochschule in Genf befindet sich eine unikate Partimento-Handschrift seiner "Regole per accompagnare il Basso."[139]

3.4 Der Unterricht am *Conservatorio di Sant'Onofrio*

Die wohl bekannteste Beschreibung des *Conservatorio di Sant'Onofrio* stammt von Burney, der am 31. Oktober 1770 die Institution besuchte und mit seinen De-

---

[137] Burney, *The Present State of Music in France and Italy* 346–47. Übersetzung nach Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, 182–83. "Er war im Jahre 1719 ein Schüler des Ritters Scarlatti und zeigte mir die Sonaten, welche dieser grosse Meister ihm eigenhändig vorgeschrieben hatte. Ich erhielt auch eine sehr genaue Nachricht von Scarlatti und seiner Familie. Sgr. Cotumacci war Durantes Nachfolger. Er spielte in dem alten Orgelstil sehr vollstimmig und künstlich in der Modulation. Er hat sehr viel Kirchenmusiken gesetzt, wovon er mir ein paar merkwürdige Stücke schenkte. Er hat grosse Geschicklichkeit im Unterrichten, und er zeigte mir zwei von ihm selbst geschriebene Manuskripte, das eine vom Akkompagnement und das andere vom Kontrapunkt."

[138] In einem Brief vom 5. Juni 1770 in Neapel schreibt Wolfgang Amadeus Mozart: "haid homma gfresn beym H: Doll, des is a deutscher Compositeur, und a brawa mo." (Ansicht der elektronischen Datenbank mit Mozarts Briefen im Mai 2015: http://letters.mozartways.com).

[139] Giuseppe Dol [Joseph Doll], "Regole per accompag[nare] il Basso del Sig.r Giuseppe Dol Napolitano," (CH-Gc R253/18). Das Wort "Napolitano" oder "Napoletano" wurde oftmals als ein Markenzeichen verwendet, um die Zugehörigkeit zum musikalischen Umfeld Neapels zu markieren.

tails den Leser überrascht, nicht zuletzt, weil die Musiker anscheinend alle zusammen in einem Raum übten:

> This morning I went with young Oliver to his Conservatorio of St. Onofrio, and visited all the rooms where the boys practise, sleep, and eat. On the first flight of stairs was a trumpeter, screaming upon his instrument till he was ready to burst; on the second was a french-horn, bellowing in the same manner. In the common practising room there was a Dutch concert, consisting of seven or eight harpsichords, more than as many violins, and several voices, all performing different things, and in different keys: other boys were writing in the same room; but it being holiday time, many were absent who usually study and practise there together.
>
> The jumbling them all together in this manner may be convenient for the house, and may teach the boys to attend to their own parts with firmness, whatever else may be going forward at the same time; it may likewise give them force, by obliging them to play loud in order to hear themselves; but in the midst of such jargon, and continued dissonance, it is wholly impossible to give any kind of polish or finishing to their performance; [...] The beds, which are in the same room, serve as seats for the harpsichords and other instruments. Out of thirty or forty boys who were practising, I could discover but two that were playing the same piece: some of those who were practising on the violin seemed to have a great deal of hand. The violoncellos practise in another room: and the flutes, oboes, and other wind instruments, in a third, except the trumpets and horns, which are obliged to fag [labor] either on the stairs, or on the top of the house.[140]

Vielleicht erlebte Paisiello während seiner Zeit an *Sant'Onofrio* dieselben Zustände. Salvatore di Giacomos Publikation über die Konservatorien in Neapel

---

[140] Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, 337–38. Übersetzung nach Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, 177–78. "Heute früh ging ich mit dem jungen Herrn Oliver zu dem Konservatorium S. Onofrio und besah alle Zimmer, wo die jungen Leute sich üben, essen und schlafen. Auf dem ersten Absatze der Treppe stand ein Trompeter, der auf seinem Instrumente so lange kreischte, bis er beinahe zerplatzte; auf dem anderen war ein Waldhornist, der ebenso laut bellete. In dem gewöhnlichen Übungssaale, war ein holländisches Konzert, welches aus sieben oder acht Flügeln, noch mehr Violinen und verschiedenen Stimmen bestund, die alle verschiedene Stücke aus verschiedenen Tönen spielten; andere Knaben schrieben in einem Zimmer, weil es aber ein Heiligentag war, so fehlten viele, die sonst auch in diesem Saale studieren und sich üben. Die Einrichtung des Hauses mag diese Zusammenhäufung aller Lehrlinge erfordern, wodurch die Knaben vielleicht, wenn auch neben ihnen noch so viel vorgeht, fest auf ihre Arbeit achtzuhaben lernen; sie mögen auch dadurch Stärke erhalten, weil sie so laut spielen müssen um sich selbst zu hören; allein mitten unter solchem beständig fort unharmonischen Lärm ist es unmöglich, ihren Spielen die geringste Feinheit oder Vollkommenheit zu geben. [...] Die Betten, welche in eben dem Zimmer sind, dienen den Flügel- und anderen Instrumentenspielern zum Sitzen. Von dreissig bis vierzig Knaben, die sich hier übten, konnte ich nur zwei ausfindig machen, die einerlei Stück spielten; einige von denen, die sich auf der Violine übten, schienen nicht Stärke in der Hand zu haben. Die Violoncellisten üben sich in einem anderen Zimmer, und diejenigen, welche die Flöte, Oboe und andere Blasinstrumente spielen, in einem dritten; ausgenommen die Trompeter und Waldhornisten, welche entweder auf der Treppe oder auf dem Boden ihre Künste üben müssen."

liefert uns die genauen Daten der Immatrikulation und des Austritts von Paisiello:

> Giovanni Paisiello di Taranto – Entra a 8 giugno 1754. Ha fatto istromento per mano del notar Lauritano di servire il luogo per anni dieci, Si n'è andato a 5 luglio 1763, e si ha portato il letto col permesso del sig. Governatore delegato.[141]

Die Motette *Astra coeli scintillate* gehört zu den frühesten erhaltenen Werken Paisiellos.[142] Das Werk entstand 1762 während seines Studiums am *Conservatorio di Sant'Onofrio*. Auf dem Titelblatt steht folgender Vermerk: "Copirt von der, in der Autographen-Sammlung des Aloys Fuchs in Wien befindlichen eigenhändigen Partitur des Componisten."[143]



Beispiel 18. Giovanni Paisiello, Motette *Astra coeli scintillate*, (Neapel, 1762), (D-HVs/ Kestner No. 27).

Die Motette gibt einige aufschlussreiche Hinweise über die Kompositionsweise des jungen Paisiello und zeigt, was ein begabter Schüler nach jahrelangem Training anhand von Partimenti, Solfeggi, Disposizioni und Kontrapunkt zu kom-

---

[141] Di Giacomo *Il conservatorio di Sant'Onofrio,* 111. "Giovanni Paisiello aus Taranto ist am 8. Juni 1754 eingetreten und hat beim Notar Lauritano unterschrieben, dass er zehn Jahre lang bleiben wird. Er ist am 5. Juni 1763 ausgetreten und hat mit Erlaubnis des zuständigen Verwalters sein Bett mitgenommen."

[142] Die Motette ist in der Stadtbibliothek Hannover unter der Signatur "Kestner Nr. 27" erhalten. Siehe auch Robinson, *Giovanni Paisiello, A Thematic Catalogue of His Works*, 167.

[143] Aloys Fuchs (1799–1853) war ein wichtiger Musikhandschriften-Sammler.

ponieren im Stande war. Das Werk ist im "modernen" Stil und nicht im "stile antico" komponiert. Beide Arten wurden gleichmässig gepflegt und von einem guten Komponisten gefordert.

Die Wahl der Instrumente dieser nicht-liturgischen Motette (C-Dur, Allegro non tanto) ist typisch für die Besetzung eines Werkes mit Bläsern und Streicher. Sie ist für Trompeten, Oboen, zwei Violinen, Sopran, Alt, Tenor, Bass und Basso continuo komponiert und weist durch den strahlenden Charakter und die teilweise perkussiven Achtelbässe Parallelen zu einer *Sinfonia avanti l'opera* auf.[144] Der Bass dieser Motette ist sorgfältig beziffert.

Die Einleitung der Motette ist instrumental und verfolgt das Schema einer Sinfonia, die zuerst homophon und isorhythmisch die Tonart akkordisch in verschiedenen Umkehrungen und genauen dynamischen Angaben (forte – dolce) in den ersten 12 Takten vorstellt.[145] Die Sechzehntel ab Takt sechs verleihen der Einleitung noch mehr Glanz und Beschwingtheit.[146] Die Fermata nach diesen ersten Takten ist als Zäsur zu verstehen – ein Zeichen, dass einerseits ein neuer Abschnitt kommt, aber auch dass rhetorische Spannung erzeugt werden kann. Die erste Soli-Sektion folgt im Takt 13 und besteht aus einem Dialog zwischen den Oboen (in Terzen) und den beiden Violinen (im Unisono), die eine Begleitfunktion für die schön ausgezierte Oberstimme der Oboen haben. Nach diesen weiteren 12 Takten, wo G-Dur und g-Moll farblich alternieren, baut sich die Spannung weiter auf, indem der Bass (perkussive Pedalnote auf C), die Trompeten und Oboen (*sotto voce*), die Harmonie unterstützen und die Violinen das vorherige Thema der Oboen übernehmen. Es ergibt sich eine dynamische Steigerung vor dem Eintritt des Chores.

Paisiello bedient sich verschiedener rhetorischer Mittel, um dem Werk Spannung zu verleihen: Zäsuren, die durch ein Fermata-Zeichen angedeutet werden, der perkussiven Pedalnoten auf der Dominanten sowie einer unterschiedlichen Behandlung des gleichen Textes auf zwei verschiedene Arten.[147] Diese beiden Teile mit gleichem Text und unterschiedlicher Kompositionsweise werden durch eine rein instrumentale Brücke von 12 Takten verbunden.

Bei näherer Betrachtung der Motette sind handwerkliche Spuren der Unterrichtsjahre im *Conservatorio di Sant'Onofrio* gut erkennbar. In den folgenden Takten (64–67) bedient sich Paisiello eines Modells, das in vielen Partimenti (Durante, Paisiello) und Disposizioni zu finden ist.

---

[144] Grosse Ähnlichkeiten sowohl in der Besetzung als auch in den musikalischen Ideen zeigen sich zu Paisiellos Sinfonia in C-Dur, die sich in der Fürstlichen Hofbibliothek von Thurn und Taxis in Regensburg befindet (D-Rtt Paisiello 6). Laut RISM: Abschrift 1770 (1770c) - Papiermühle in Österreich oder Italien; Datierung der festgestellten Handschriften: 1760c–1780c).

[145] Die Tonart C-Dur kommt dem sehr entgegen.

[146] Die Notenwerte werden immer kürzer: von anfangs punktierten Vierteln über Achtel zu Sechzehntel.

[147] Der Text ist *Astra coeli scintillate Prata montes vos florete Fide Gentes exultate Dum in terra regnat pax.*



Beispiel 19. Giovanni Paisiello, Motette *Astra coeli scintillate* (Neapel 1762), (D-HVs/ Kestner No. 27), T. 64–67.

Die Stimmführung zwischen der ersten Violine und dem Bass nennt Gjerdingen Monte Principale.[148] Im Weiteren werde ich diese moderne Terminologie übernehmen. Der Monte Principale kommt in Paisiellos Partimenti häufig vor:

[148] Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 89 ff. "In der Tat, fast jede Partimenti-Sammlung hat mindestens einen solchen Bass als Anfang. [...] Diese besondere Fortschreitung der beiden Stim-

> Indeed, almost every collection of partimenti features at least one such bass as an opening gambit. [...] This particular setting of two parts in canon, each with a movimento up a fourth and down a third, was much prized and replicated in Naples.[149]

In Francesco Durantes Partimento-Kompendium nehmen die *Partimenti diminuiti* eine wichtige Rolle ein. Für verschiedene Fortschreitungen oder *Movimenti di basso* werden Lösungsbeispiele vorgeschlagen. Die Lösungsvorschläge zu jedem einzelnen Partimento-Bass sind unterschiedlich und berücksichtigen nicht immer den von Gjerdingen genannten Kanon zwischen den Stimmen. In den folgenden Beispielen sollen einige Lösungsansätze (die auch *Modi* genannt werden - *Modo primo, Modo secondo* und *Modo terzo*) für den Monte Principale gezeigt werden. Die Partimenti Gj21, Gj23, Gj30 und Gj40 von Durante beginnen mit einem Monte Principale.



Beispiel 20. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj21, (I-Ria Misc. Mss. Vess. 283, Fol. 42v), Nr. 36, T. 1–3.

Die dazugehörigen *Modo primo*, *Modo secondo* und *Modo terzo*:

men im Kanon, jede mit einer Quart nach oben und Terz nach unten, war in Neapel sehr beliebt und oft verwendet."

[149] Ibid., 101.

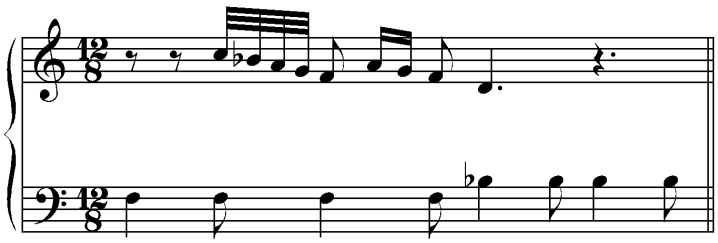


Beispiel 21. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj21, (I-Ria Misc. Mss. Vess. 283), *Modo primo, secondo* und *terzo*.

Weitere Beispiele einer möglichen Ausführung dieses *Movimento di basso* sind in den Partimenti diminuiti Gj23, Gj30 und Gj40 zu finden:



Beispiel 22. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj23, (F-Pn 4105) *Modo primo*.



Beispiel 23. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj30, (I-Ria Misc. Mss. Vess. 283), *Modo primo*. Dieses Beispiel bezieht sich auf den ersten Takt des Partimentos.



Beispiel 24. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj30, (I-Ria Misc. Mss. Vess. 283), *Modo secondo* und *terzo*. Diese Ausführungsbeispiele beziehen sich auf die T. 12–14 und T. 24 des Partimentos Gj30.



Beispiel 25. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj40, (I-Ria Misc. Mss. Vess. 283). Für dieses Partimento gibt es nur einen Ausführungsvorschlag für T. 1.

Der instrumentale Charakter in den oben gezeigten *Modi* aus den *Partimenti diminuiti* von Durante regt zum Experimentieren an.

Der Monte Principale kann entweder am Anfang oder im Verlauf eines Partimentos vorkommen. Im folgenden Beispiel (Paisiello Gj2337, zweistimmige Disposizioni) fallen vor allem die chromatischen Färbungen im Bass auf.

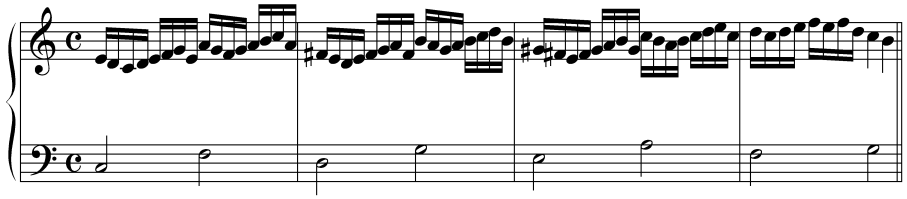


Beispiel 26. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2337, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 133, T. 39–42.

Die folgenden Beispiele, die auch aus den zweistimmigen Disposizioni stammen, zeigen verschiedene Varianten der ersten vier Takte des Partimentos Gj2329. Dabei geht es vor allem um die unterschiedlichen Möglichkeiten der Diminution der Oberstimme auf denselben Bass:



Beispiel 27. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2329, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 70, T. 1–4.



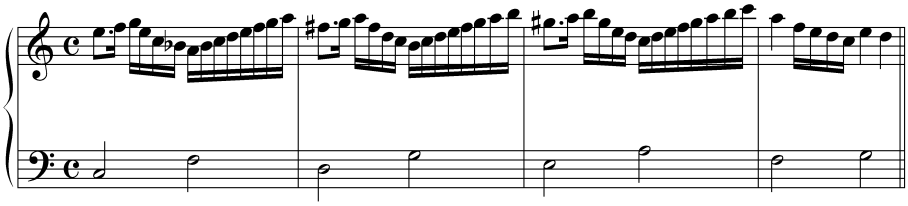
Beispiel 28. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2329, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 72, T. 1–4.



Beispiel 29. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2329, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 74, T. 1–4.



Beispiel 30. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2329, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 77, T. 1–4.



Beispiel 31. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2329, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 79, T. 1–4.

Die Auflistung weiterer Beispiele dieses Bassmodells kann beliebig erweitert werden. Diese "patterns" kommen des Weiteren auch in Solfeggi, in Kontrapunkt-Abhandlungen und Intavolature vor. Dabei lernte man das "Vokabular" einer Sprache, um dann mit diesen "Bausteinen" selbst eine Komposition oder Improvisation "bauen" zu können. Das jahrelange Training dieser Wendungen auf verschiedenen Unterrichts-Kanälen wie Solfeggi, Partimenti, Disposizioni, Intavolature und Kontrapunkt führte zur Beherrschung dieser Sprache.

In Paisiellos einleitendem Teil der *Regole* ist der Monte Principale sowohl mit Worten als auch mit einem Partimento-Beispiel umschrieben:

Quando il partimento fa salto di Quarta nel salire, e salto di Terza nel Calare, tanto alla nota, che ascende, quando a quel`a che discende, se gli dà l`accordo di 8/5/3 come si vedrà.[150]



Beispiel 32. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2309, S. 18, T. 1–4.

Der einleitende Teil von Paisiellos *Regole* wird im 4. Kapitel ausführlich behandelt.

3.5 Francesco Azopardis "Il Musico Prattico." Anweisungen aus dem Umkreis von *Sant'Onofrio*

Im Jahr 1763 wurde der aus Malta stammende Francesco Azopardi (1748–1809), damals fünfzehnjährig, am *Conservatorio di Sant'Onofrio* als Schüler immatrikuliert. Hier studierte er bis 1767 unter der Leitung von Carlo Cotumacci und Giuseppe Dol, allerdings nur vier statt der sonst üblichen acht bis zehn Jahre.[151] Zwischen 1767 und 1774 lebte er weiterhin in Neapel und machte sich einen guten Ruf als Privatlehrer für Adlige oder in Klöstern, komponierte und führte seine Werke auf. Erst im Jahr 1774 kehrte er nach Malta zurück und erhielt dort zuerst den Posten als Organist an der *Cattedrale di San Paolo* in Valletta; später wurde er *maestro di cappella* an der *Concattedrale di San Giovanni.*

Azopardis theoretisches Werk "Il Musico Prattico"[152] gibt möglicherweise Hinweise darauf, wie der Kontrapunkt-Unterricht im Umkreis des *Conservatorio di Sant'Onofrio* abgehalten wurde. Das Werk, dessen Entstehungsjahr unbekannt ist, wurde 1786 von Nicolas-Étienne Framery ins Französische übersetzt.[153] Alexandre-Étienne Choron besorgte 1824 eine Neuauflage von Framerys Über-

[150] Paisiello, *Regole*, 18. "Wenn das Partimento eine Quart nach oben steigt und eine Terz nach unten, wird sowohl auf der aufwärts steigenden als auch auf der abwärts steigenden Note der 8/5/3-Akkord gespielt, wie man am folgenden Beispiel sehen kann."

[151] Den Grund, warum er nur so kurz am Konservatorium Unterricht hatte und danach trotzdem in Neapel blieb, konnte ich nicht herausfinden.

[152] Francesco Azopardi, "Il Musico Prattico," autographe Handshrift, M-Vl Ms. 328bis.

[153] Zwei Dissertationen über Azopardis "Il Musico Prattico" sind mir bekannt: Oliver Brantley Adams, "Francesco Azopardi's 'Il musico prattico': an annotated translation and critical study of its French editions by Framery (1786) and Choron (1824)." PhD diss., University of Texas at Austin, 1991 und Vincent Spiridon Buhagiar, "Francesco Azopardi (1748–1809): A Maltese Classical composer, theorist and teacher." PhD diss., University of Malta, 1999 [beide nicht publiziert].

setzung. Framery verzichtete bei seiner Übersetzung auf die abschliessenden Zeilen der Abhandlung.[154]

Im kurzen Vorwort - *A chi legge* - erklärt Azopardi den Zweck dieser Arbeit und setzt sich zugleich in die Tradition seiner Lehrer:

> Sappiamo, che con questo libro non pretendo di dare norma a nessuno Maestro, ma solamente di metter in chiaro tutto quello, che i Maestri m`anno insegnato;[155]

Gleich am Anfang seines Werkes zählt Azopardi die Voraussetzungen für das praktische Studium des Kontrapunkts auf:

> Per dare principio a questo studio, prima d`ogni`altra, [...] che lo studente sappia ben cantare, affinche tutte quelle idee che gli vengono in testa, avrà la capacità di poterle mettere in cartella;[156] 2do. sarei di sentimento, (benchè non è necessario) che sappia sonare il cembalo, affinche dopo fatta la lezione sulla cartella possa provarla con sonare il basso nel cembalo, e cantare nell`istesso mentre la lezione fatta per poter giudicare anch`egli con il suo sentimento in qualche maniera la sua composizione.[157]

---

[154] Die letzten Sätze im "Il Musico Prattico" beinhalten ein abschliessendes Gebet, dass dem Heiligen Onofrio und allen Engeln gewidmet ist. Es könnte ein Hinweis sein, dass Azopardi dieses Buch während oder kurz nach seiner Zeit am *Conservatorio di Sant'Onofrio* verfasst hat und für den Unterricht an seine Privatschüler in Neapel verwendet hat. Dagegen spricht allerdings die von Nicholas Baragwanath aufgestellte Hypothese: die französische Solmisation würde darauf hindeuten, dass Azopardi dieses Werk im Auftrag von Framery verfasst hat. Ausserdem enthält das Titelblatt den Hinweis, dass das Werk von "Sigre. Fremeri" ins Französische übersetzt wurde.

[155] "Wir wissen, dass dieses Buch nicht den Anspruch erhebt, jedem Meister als Norm zu dienen, ich möchte nur deutlich aufzeichnen, was mich meine Lehrer gelehrt haben."

[156] Die *Cartella* wurde im Kontrapunkt-Unterricht verwendet und diente dazu, Übungen darauf zu schreiben, welche dann auch korrigiert/gelöscht werden konnten. Diese Methode war typisch in Rom und Neapel und war viel sparsamer als das teure Papier. Der Begriff *Cartella* wird in verschiedenen Quellen erklärt. Emmanuele Imbimbo (1821) erwähnt sie im Kontext des Unterrichtes an den Konservatorien in Neapel. Er beschreibt sie als ein "dickes lackiertes Tuch, gestreift wie das Musikpapier, auf welchem man nach Belieben Musik schreiben und löschen konnte" (siehe Appendix VII). Gemäss Beschreibung in seinem *Dictionnaire* (Paris, 1767 unter 'Cartels') war das ein Stück Esels-Leder, das auf beide Seiten beschriftet werden konnte - eine Seite davon war mit Notenlinien versehen, die auch mit einem Schwamm gelöscht werden konnte. Johann Gottfried Walther beschreibt im *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek (*Leipzig, 1732, unter 'Palimpsestus'), "[...] Eine solche mit einem gewissen Gips und Firnis zugerichtete Eselshaut, worauf das geschriebene wiederum weggelöschet und abgekratzet werden kan. Man nennet es insgemein ein Cartell." Weitere Informationen zur *Cartella* in Sekundärliteratur liefern die Bücher von Eduard E. Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance and other Essays* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 1989) (für diesen Hinweis danke ich Ton Koopman). Siehe auch Jessie-Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1540–1600* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 76.

[157] Azopardi, "Il Musico Prattico," 1. "Als Voraussetzung für dieses Studium sollte der Student vor allem gut singen können, um alle seine Ideen auf die *cartella* zu übertragen. Zweitens wäre es vorteilhaft (aber nicht unbedingt notwendig), wenn er Cembalo spielen könnte, damit er, nachdem er die Lektion auf die *cartella* notiert hat, diese gleich ausprobieren kann, indem er auf dem Cembalo den Bass spielt und gleichzeitig dazu singt. Auf diese Weise kann er ausgehend von der eigenen Wahrnehmung seine Komposition beurteilen."

Es geht zum einen um Singen, "bis alle Ideen", die einem in den Kopf kommen, in die "*cartella* übertragen werden können", zum anderen darum, sich selbst am Cembalo zu begleiten, während man die *lezione* singt. Azopardi definiert den Kontrapunkt folgendermassen:

> […] non é altro, che ununione, di più Voci, Strumenti di Corda e di Fiato, quali uniti insieme formano una certa melodia, che da piacere sommo all`udito […].[158]

Die Frage drängt sich auf, warum das Wort "Kontrapunkt" und nicht "Komposition" verwendet wurde. Es gibt gemeinsame Nenner zwischen diesen beiden Begriffen, aber Komposition ist ein weiterer Begriff als Kontrapunkt in dem Kontext, in dem er in meiner Arbeit verwendet wird.[159]

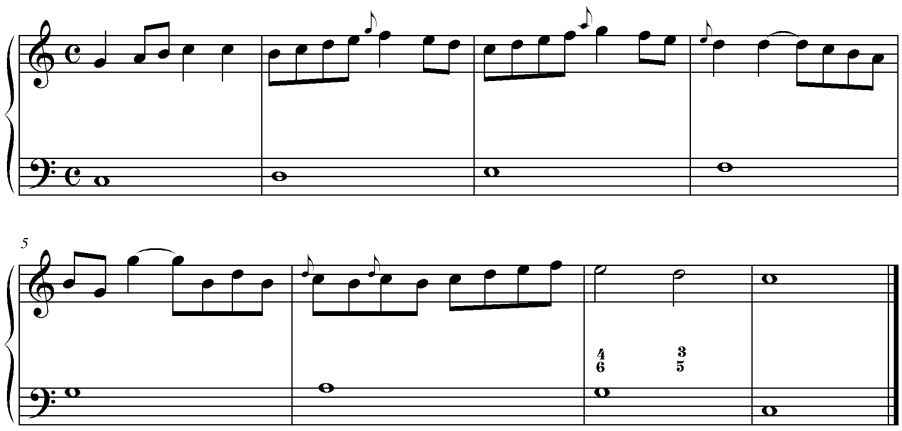
Der Fokus auf der Oberstimme und ihrer melodischen Führung wird ein immer wichtigeres Anliegen, vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Komponisten mussten nicht mehr nur den strengen Kontrapunkt im *stile antico* beherrschen, um in der Kirchenmusik zu brillieren, sondern immer mehr den neuen galanten Stil, um Arien, Sinfonien, Sonaten und Opern komponieren zu können.

Im folgenden Beispiel liegt das Augenmerk auf der melodischen Stimmführung der Oberstimme über einem Hexachord im Bass.

---

[158] Azopardi, "Il Musico Prattico," 1. "[...]Es ist nichts anders als ein Zusammenspiel mehrerer Stimmen, Streicher und Bläser, die zusammen eine gewisse Melodie spielen, die dem Gehör höchsten Genuss bereitet."

[159] Eine treffende Definition dafür stammt von Silverio Picerli, *Specchio seconda Di Musica*. Neapel, 1631, 2. Kapitel, 10: "Il contrapunto, e composizione sono alquanto differenti, poiché ogni contrapunto si può dir composizione, ma non è converso." "Kontrapunkt und Komposition sind zwei ziemlich verschiedene Sachen, zumal jeder Kontrapunkt eine Komposition genannt werden kann, nicht aber umgekehrt." Für diesen Hinweis danke ich Peter van Tour.



Beispiel 33. Francesco Azopardi, "Il Musico Prattico" (M-Vl Ms. 328bis), *Lezione Cantabile.*[160]

Azopardis Werk ist vor allem deshalb von grosser Bedeutung für die Praxis, weil es auf eine klare und anschauliche Art und Weise Regeln erklärt, die sowohl im geschriebenen als auch im praktischen Kontrapunkt angewendet wurden und für die Spielpraxis gleichwohl wichtig waren. Der persönliche Stil des Verfassers und die pädagogisch intelligente Art des Aufbaus geben diesem Werk eine einmalige Stellung unter den neapolitanischen Lehrwerken dieser Zeit, die mehr oder weniger Epigonen früherer Werke darstellten.[161] Azopardi zeigt anhand von Beispielen wichtige Elemente der Partimento-Praxis wie *Movimenti di basso, Regole per mettere il Basso sotto la Parte Acuta*,[162] Modulationen (*Metodo per saper uscire dal tono Principale*), Imitation, zwei-, drei- und vierstimmigen Kontrapunkt, Fugen und Kanon.

Ein kurzes Beispiel, wie Azopardi den vorhin erwähnten Monte Principale beschreibt:[163]

> Quando la Grave fa questo movimento, a quella nota che sale di 4a si da 5a/3a, ed a quella, che cala di 3a, si dà 5a/3#, e poi si passa la 7a minore, e all`ultima nota, che sale di 4a si da 5a/3a♮.[164]

[160] Lezione bedeutet dasselbe wie Partimento.

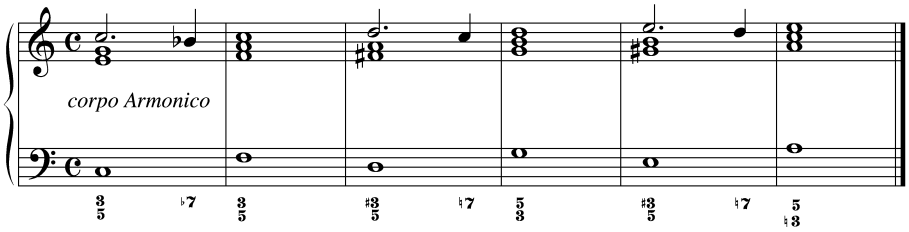
[161] Zu weiteren neapolitanischen Kontrapunkt-Traktaten vgl. Alessandro Abbate, "Due autori per un testo di contrappunto di scuola Napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone," *Studi Musicali* 36/1 (2007): 123–59. Zu erwähnen wäre ein weiteres Werk, das Peter van Tour entdeckt und mir zur Verfügung gestellt hat: Guglielmi, "Il Trattato del moderno Contrapunto cavato dalla Scuola o sia Conservatorio di Napoli del 1756 dal Sig. Guglielmi ad uso di S. Eccelenza il Sig. Marchese Antonio Nerli," Fondo musicale Giuseppe Greggiati, Ostiglia, Mss. Teoria B1.

[162] In der französischen Tradition genannt auch *chant donnée*. Das meint eine vorgegebene Oberstimme, zu der man die weiteren Stimmen ergänzen muss.

[163] Bass, der sich eine Quarte aufwärts bewegt und anschliessend eine Terz abwärts.

[164] Azopardi, "Il Musico Prattico," 47. "Wenn die tiefe Note diese Fortschreitung macht, spielt man auf der Note, die eine Quarte nach oben steigt, einen 5/3-Akkord und auf der Note, die um

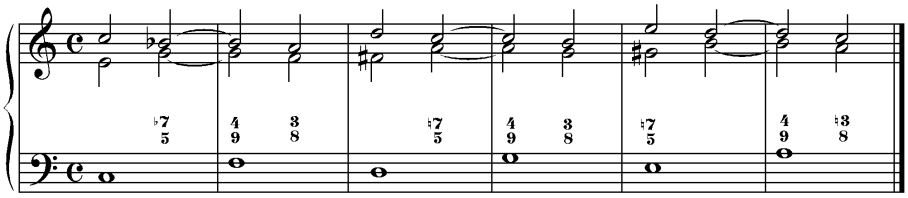
In den folgenden beiden Beispielen unterscheidet Azopardi zwischen einer rein harmonischen Ausführung (*corpo armonico*) und einer Ausführung mit Vorhalten, die vorbereitet und aufgelöst werden und einen wesentlichen Teil der Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts ausmachen.



Beispiel 34. Francesco Azopardi, "Il Musico Prattico" (M-Vl Ms. 328bis), S. 47.

Azopardi beschreibt den Nonenvorhalt im nächsten Beispiel wie folgt:

> A quest`istesso movimento si puo dare ancora alla nota, che sale di 4a, 4a/9a risolta 3a/8a.[165]



Beispiel 35. Francesco Azopardi, "Il Musico Prattico" (M-Vl Ms. 328bis), S. 48.

Dass Azopardi zwischen einer reinen harmonischen Ausführung (*corpo Armonico*) und einer mit Vorhalten "gefärbten" Variante klar unterscheidet, zeigt ein pädagogisches Geschick. Indem er auf das harmonische Gerüst explizit hinweist, macht er klar, dass ihm die Trennung zwischen dem "vertikalen" harmonischen Denken und dem eher "diagonalen" melodisch-kontrapunktischen Denken wichtig ist.

In einem kurzen Abschnitt aus den aufführungspraktischen Hinweisen am Ende seines Werkes zieht Azopardi anschauliche Vergleiche mit der Musik und den Bewegungen des Meeres:

---

eine Terz absteigt einen 5/3#-Akkord, danach, durchgehend eine kleine Septime und auf der letzen Note, die eine Quart aufsteigt, spielt man einen 5/3♮-Akkord."

[165] Ibid., 48. "Dieser gleichen Fortschreitung kann man auch der um eine Quarte aufsteigenden Note einen 4/9-Akkord geben, der mit einem 3/8-Akkord aufgelöst wird."

Siccome i Pittori si servono di varj colori mescolati in diverse maniere per dar risalto alle loro pitture, così ancora il Maestro di Capella per far che risalti la sua Composizione bisogna che si serva di piani e forti, sforzati e smorzati e de piani crescendo sempre più forte come l'onda del mare, mescolandoli con diversi pensieri, da quali i più belli per lo piu é buono eseguirli con voce piana ò smorzata, oppure prima forte e poi piana o smorzata; e quando saranno più battute d`un istesso pensiere allora s`incomincia piano, crescendo sempre più forte.[166]

[166] Ibid., 203–204. "So wie die Maler sich verschiedener Mischfarben bedienen, um ihren Gemälden Plastizität zu verleihen, so tut dies auch der Kapellmeister mit seinen Kompositionen. Er bedient sich der [Dynamik von] laut und leise, der Betonung (sforzati) und Dämpfung (smorzati) und dem Crescendo von leise zu laut, gleich einer Meereswoge und [diese Effekte] mischt er mit verschiedenen musikalischen Einfällen. Die schönsten davon soll man leise oder gedämpft ausführen, oder zuerst laut und danach leise oder gedämpft. Wenn mehrere Takte denselben Gedanken tragen, beginne man leise und danach ein immer stärkeres Crescendo."

Kapitel 4: *Die Regole Paisiellos: Aufbau und Modelle*

"Every art ist best taught by example."[167]

4.1 Die Beschreibung von Paisiellos *Regole*

Auch wenn Paisiello seine *Regole* im höfischen Kontext verfasst hat, sind sie doch tief in der Tradition des *Conservatorio di Sant'Onofrio* verankert, wo er in den Jahren 1754 bis 1763 sein Handwerk erlernt hat. Seine *Regole* verstehen sich als eine Anleitung für das Partimento-Spiel, die sowohl Theorie (Regeln) als auch auf die Praxis ausgerichtete bezifferte Bässe unterschiedlichen Schwierigkeitsgrades miteinander verbindet.

Ein Blick auf die Struktur der *Regole* zeigt einen ähnlichen Aufbau wie beispielsweise das Partimento-Kompendium von Paisiellos Lehrer Francesco Durante. Deshalb lohnt sich ein Vergleich sowohl mit Durantes Partimento-Kompendium als auch mit verwandten Kompendien anderer Komponisten aus dem unmittelbaren Umkreis Paisiellos. Paisiellos *Regole* sind jedoch im Vergleich mit Durante und Fenaroli nur skizzenhaft aufgebaut.

Die *Regole* bestehen aus einem einleitenden Teil, der etwa einen Drittel ausmacht; anhand von zehn bezifferten und unbezifferten Partimento-Beispielen werden allgemeine Regeln erläutert. Darauf folgen 35 Partimenti ohne textlichen Erklärungen; häufig angegeben wird allerdings, wo Imitationen ("Imitazioni") durchgeführt werden sollen. Paisiello verzichtet in den *Regole* auf einen *diminuiti*-Teil mit konkreten Anleitungen zur Ausführung. Partimento-Fugen,[168] wie sie in zahlreichen Durante-Kompendien oder in Fenarolis Partimenti überliefert sind, fehlen hier weitgehend.

Die ersten zehn Partimenti am Anfang der *Regole* sind kurz und oftmals sehr ausführlich beziffert; sie haben die Funktion, den ausgeschriebenen Teil der Regeln praktisch zu untermauern. Danach nimmt der Schwierigkeitsgrad der Partimenti nach dem Regeln-Teil deutlich zu. Im Vergleich zeigt sich, dass auch die Partimenti-Kompendien von Francesco Durante ("Regole per l'Accompagnamento Del Sig.re Francesco Durante"),[169] Fedele Fenaroli (*Partimenti*

[167] Muzio Clementi, *Gradus ad Parnassum,* Part I, 1817.
[168] Ausnahmen sind Gj2330, eine Partimento-Fuge, und Gj2326, ein Partimento im *stile antico*.
[169] Francesco Durante, "Regole per l'Accompagnamento Del Sig.re Francesco Durante" (I-Fc: B. 360).

ossia Basso numerato),[170] Giacomo Insanguine ("Regole con moti di Basso"),[171] Giovanni Furno (*Metodo*)[172] sowie Giuseppe Dol ("Regole per accompag[nare] il Basso")[173] nach demselben Prinzip aufgebaut sind.

Giorgio Sanguinetti teilt ganz allgemein alle die Regeln in einem Partimento-Kompendium in fünf Kategorien ein.[174] Diese wären:

I. Grundsätze
II. Oktavregel
III. Vorhalte
IV. Bassfortschreitungen
V. Modulationen (Scale mutation)

Jeder dieser fünf Bereiche ist in Paisiellos einleitendem, theoretischem Teil der *Regole* vertreten. Beim Vergleich mit anderen Werken neapolitanischer Meister fällt sofort auf, dass Paisiello zugunsten der vorwiegend praktischen Beispiele nur punktuell einzelne, theoretische Aspekte behandelt. Verglichen mit anderen Kompendien ist sein einleitender Teil wesentlich kürzer.

Wie bei den meisten neapolitanischen Partimento-Kompendien dieser Zeit steht auch hier der Bezug zur Praxis im Vordergrund. Es ist deshalb anzunehmen, dass die *Regole* dem Unterricht mit seiner Schülerin Maria Feodorovna entwachsen ist, der 1776 begonnen hatte.

Einige Beispiele aus den fünf Bereichen der *Regole* sollen hier dargestellt werden:

I. Grundsätze

a) Allgemeine Grundsätze

> [Tonart:]
> Primariamente bisogna sapere, che ogni Prima di Tono ha sette corde, cioè, Prima. Seconda. Terza. Quarta. Quinta. Sesta. Settima e Ottava.[175]

---

[170] Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia Basso numerato,* Paris [1812]. Der Erstdruck der *Regole* Fenarolis von 1775 in Neapel beinhaltet nur den einleitenden theoretischen Teil ohne Musikbeispiele.

[171] Giacomo Insanguine ["Monopoli"] (1728–1795), "Regole con moti di Basso, Partimenti e Fuge Del M.tro G.mo Insanguine Detto Monopoli" (I-Mc Noseda Th.c.116a). Siehe auch die Website, *Monuments of Partimenti* unter "collections - Insanguine."

[172] Giovanni Furno (1748–1837), "Metodo facile, e breve per accompagnare i Partimenti senza numeri Del Sig.r Giov.ni Furno, Maestro del Real Collegio di Musica in Napoli" (I-Mc Noseda, L 36-8). Die Bezeichnung "*Partimenti senza numeri*" bezieht sich auf ein pädagogisches Ziel: nachdem die Regeln vermittelt wurden, sollte der Spieler in der Lage sein, ohne Bezifferung zu spielen. In Paisiellos *Regole* 1782 kommt genau dieser Fall vor: nach der erklärung der Regeln und den damit verbundenen genau bezifferten Partimenti folgen Partimenti ohne jegliche Bezifferung, um zu prüfen, ob der Schüler alle vorhergehenden Regeln verstanden hat. Die restlichen Partimenti sind weniger beziffert als diejenigen am Anfang.

[173] Giuseppe Dol, [Joseph Doll], "Regole per accompag[nare] il Basso del Sig.r Giuseppe Dol Napolitano," (CH-Gc R253/18).

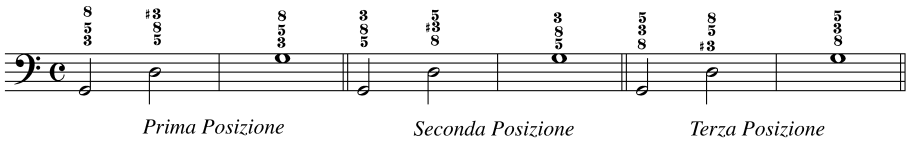
[174] Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 100.

[Kadenzen:]
Bisogna sapere, che le Cadenze sono di tre Sorti, cioè, Cadenza Semplice, Cadenza Doppia, e Cadenza Composta. [...].[176]

In den Partimento-Kompendien nehmen die Kadenzen eine wichtige Stellung ein. Sie bilden neben dem Beherrschen der Oktavregel die allererste Grundlage eines jeden Spielers. Auch in Paisiellos *Regole* werden die drei Kadenzarten – *Cadenza semplice*, *composta* und *doppia* – sowohl mit Wörtern als auch mit Beispielen erklärt und mit den drei Umkehrungen anschaulich gemacht. Es ist zu bemerken, dass Paisiello seine Kadenzen zwar in die drei üblichen Kategorien einteilt, diese jedoch anders bezeichnet.

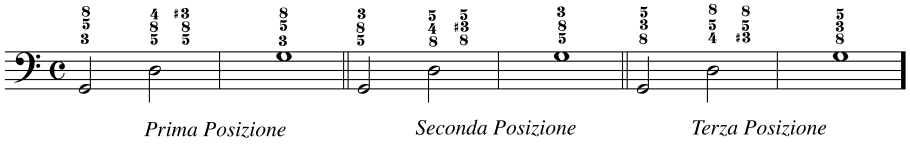
Generell sind die Kadenzen in der neapolitanischen Tradition folgendermassen überliefert: *cadenza semplice* hat keine Dissonanz auf der V. Stufe, die *cadenza composta* hat einen 4-3 Vorhalt auf der V. Stufe und die *cadenza doppia* die 5/3 - 6/4 - 5/4 – 5/3 Abfolge auf der V. Stufe.[177] Wird die vierte Stufe vor der V. eingeführt, nennt sich diese eine *cadenza lunga*.

In den folgenden Beispielen werden die drei verschiedenen Kadenzen, *cadenza semplice*, *cadenza composta* und *cadenza doppia*, bei Paisiello vorgestellt. Als erstes Beispiel, die *cadenza semplice* in den drei verschiedenen Lagen:



Beispiel 36. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, *cadenza semplice* in den verschiedenen Lagen, S. 8.

Paisiello bezeichnet aber auch die Kadenz mit 4-3 Vorhalt als *cadenza semplice*:

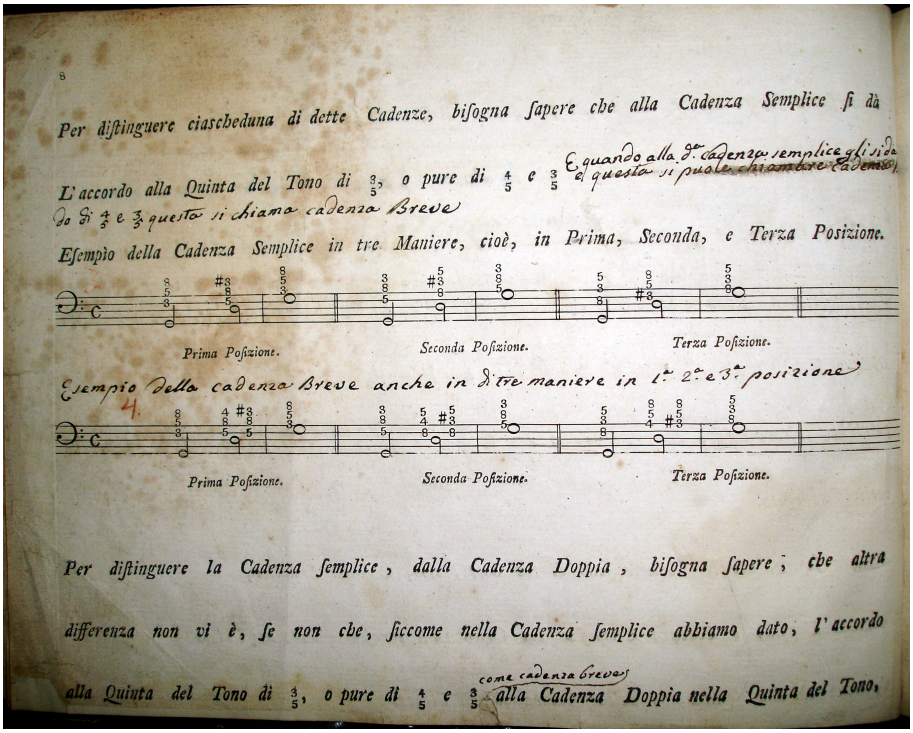


Beispiel 37. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, wird im Druck als *cadenza semplice*, anstatt dem üblichen *cadenza composta* bezeichnet. S. 8.

---

[175] Paisiello, *Regole*, 5. "Zunächst muss man wissen, dass jede Tonart sieben Saiten hat, also die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste, siebte und achte Stufe."
[176] Paisiello, *Regole*, 7. "Sie müssen wissen, dass die Kadenzen von drei verschiedenen Arten sind: die einfache Kadenz, die doppelte Kadenz und die zusammengesetzte Kadenz […]."
[177] Siehe dazu auch Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 105.

Das kürzlich in St. Petersburg entdeckte Exemplar der *Regole* (siehe Kapitel 2) weist handschriftliche Korrekturen und Ergänzungen auf. Darin wird die *cadenza semplice* (mit Vorhalt auf der V. Stufe, wie im Beispiel 37) als *cadenza breve* bezeichnet, wie das folgende Bild in Beispiel 38 veranschaulicht:



Beispiel 38. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, St. Petersburg State Conservatory, (XVIII-I/P-149), Handschriftliche Ergänzung: *cadenza composta* wird als *cadenza breve* bezeichnet, S. 8.

Die handschriftlichen Ergänzungen im oberen Teil der Seite 8 erklären den Unterschied zwischen *cadenza semplice* und *cadenza breve*:

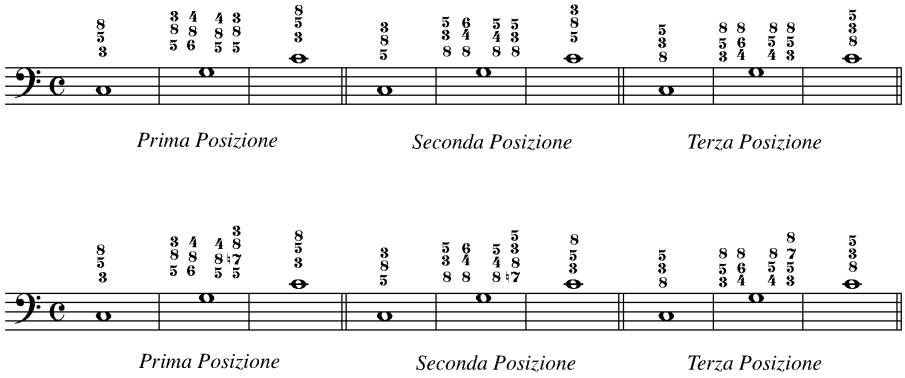
> E quando alla d.a cadenza semplice gli si da [e questa si puole chiamare cadenza][178] / da [*sic*] di 4/5 e 3/5 questa si chiama cadenza Breve.[179]

Weiter unten auf Seite 8 im Druck von 1782 (Beispiel 38), zwischen den beiden Notenlinien, ist handschriftlich ergänzt:

> Esempio della cadenza Breve anche in di tre maniere in 1.a 2.a e 3.a posizione.[180]

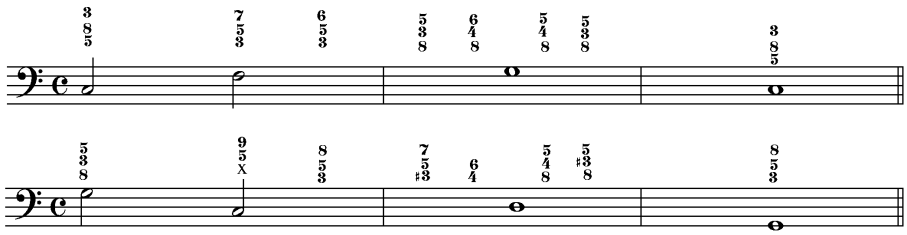
[178] Mit dem Finger über die frische Tinte gestreift, um zu zeigen, dass es gelöscht werden sollte.
[179] Paisiello, *Regole*, 8. "Und wenn der oben genannten *cadenza semplice* der Vorhalt 4/5 zu 3/5 verliehen wird, nennt sich diese *cadenza breve*."
[180] Paisiello, *Regole*, 8. "Beispiel der cadenza Breve auch in den drei Arten, 1. 2. und 3. Lage."

Die dritte unter der Kadenzen ist die *cadenza doppia*. Im folgenden Beispiel mit ihren Umkehrungen dargestellt:



Beispiel 39. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, *cadenza doppia* in verschiedenen Umkehrungen: in Terz- Quint- und Oktavlage. Darunter mit Septimdurchgang auf der letzten Zz. der Dominante, S. 9.

Die *cadenza composta* bei Paisiello ist im Beispiel 40 veranschaulicht. Sie führt die Subdominante ein und kann dadurch eher als eine kadenzielle Fortschreitung (*cadenza lunga*) angesehen werden.[181] Die Septim- und Nonenvorhalte auf der Subdominante und die weit geführte Oberstimmführung auf der Dominante ergeben einen sehr schönen melodischen Duktus.



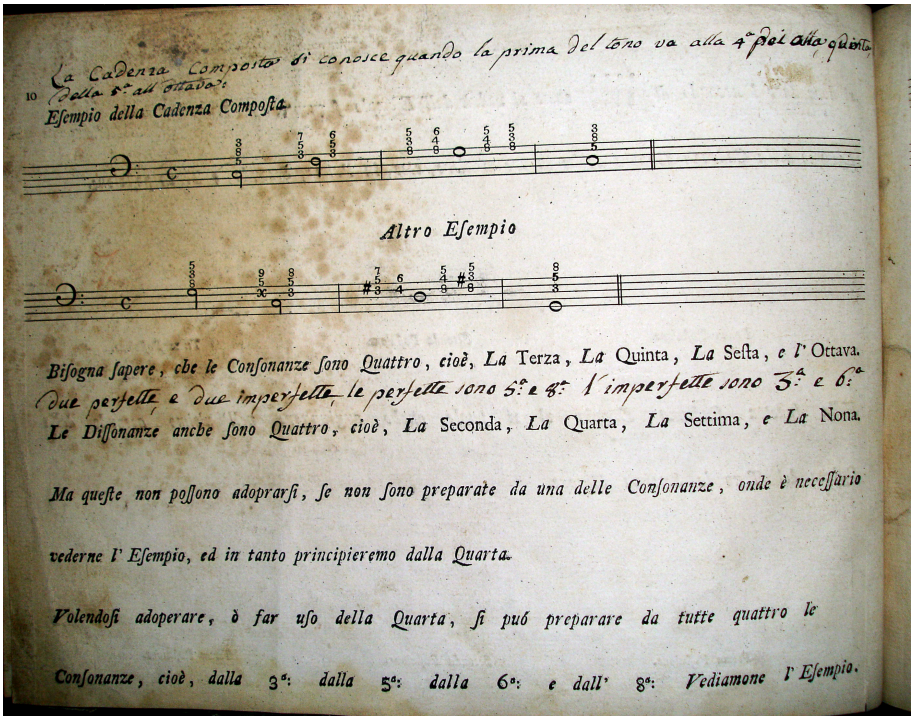
Beispiel 40. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Beispiel der *cadenza composta* bei Paisiello, S. 10.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Paisiello als *cadenza semplice* die Fortschreitung I-V-I mit und ohne Vorhalt auf der V. Stufe benennt. Hingegen, wenn die IV. Stufe vor der V. eingeführt wird, nennt er diese *cadenza composta* (siehe Beispiel 40).

Die folgende handschriftliche Ergänzung auf Seite 10 dieses Exemplares bestärken diese Aussage:

[181] Siehe auch Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 109.

La *cadenza composta* si conosce quando la prima del tono va alla 4ª poi alla quinta, dalla 5a all' ottava.[182]



Beispiel 41. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, St. Petersburg State Conservatory, (XVIII-I/P-149), S. 10.

Meine Beobachtungen kommen zur folgenden Schlussfolgerung: Paisiello unterteilt seine Kadenzen grundsätzlich in zwei verschiedene Kategorien:

I-V-I ("nella Quinta del Tono" – auf der V. Stufe) mit und ohne Vorhalt. Diese nennt er *cadenza semplice*. Darunter fällt auch die *cadenza doppia* bei ihm, weil sie sich auch auf der Bassabfolge I-V-I abspielt.

I-IV-V-I ist für ihn eine *cadenza composta*, weil die IV. Stufe eingeführt wurde.

Die handschriftlichen Ergänzungen (*cadenza breve*) zeigen einerseits den Wunsch nach terminologischer Trennung bei der *cadenza semplice* (zwischen einfach und mit Vorhalt auf der V. Stufe). Erwähnenswert ist aber die Tatsache, dass Paisiellos Einteilung der Kadenzen von der Bassfortschreitung ausgeht und nicht nur von dem aus, was harmonisch auf der V. Stufe passiert. Die Abfolge I-IV-V-I ist für ihn eine andere Kategorie als I-V-I. Das ist der grundsätzliche Unterschied zu den in neapolitanischen Kreisen üblichen Benennungen.

[182] Paisiello, *Regole*, 10. "Die *cadenza composta* erkennt man daran, dass die erste Stufe zur vierten und dann zur fünften schreitet und dann von der fünften Stufe zur Oktave."

b) Orgelpunkt

Der Orgelpunkt (bei Paisiello "Pedale") kommt häufig vor. Die Bezifferung über dem Orgelpunkt ist in den meisten Fällen so disponiert, dass die Ziffern eine melodisch interessante Oberstimme ergeben. Paisiello beschreibt ihn in einer Fussnote, die auf das Partimento Gj2304 folgt:

> N.B. Tutte le volte che s' incontra una Nota tenuta di più battute, e che alla medema se li darà varj accordi (siccome si è veduto nel delasolre nell'esempio di sopra), detta Nota vien chiamata pedale, e questo accade spesse volte nella Prima del tono, o nella Quinta del tono solamente.[183]

c) Kontrapunktische Grundsätze

Der einleitende Teil eines kompletten Partimento-Kompendiums enthält meistens auch kontrapunktische Grundregeln, zumal der Kontrapunkt einen wichtigen Teil im Curriculum der Konservatorien in Neapel darstellte. Das betrifft sowohl Paisiellos *Regole* als auch die von Francesco Durante, Giacomo Insanguine, Fedele Fenaroli und Giuseppe Dol. Zugleich zeigt sich, dass kontrapunktisches Denken in der Stimmführung Teil der Ausführung eines Partimentos ist.

Im einleitenden Teil der *Regole* werden die Lernenden dazu angehalten den *moto obliquo* oder *moto contrario*, vornehmlich zu verwenden. Der *moto retto,* so empfiehlt Paisiello, soll vor allem im Unisono verwendet werden.[184]

Ähnliche Grundsätze sind am Anfang der meisten Kontrapunkt-Abhandlungen im 18. Jahrhundert festgehalten.[185]

d) Imitation

Ein von Paisiello explizit definierter kontrapunktischer Grundsatz ist die Imitation. Sie gilt als wichtiger Lösungsansatz in der Ausführung zahlreicher Partimenti. Im Druck von 1782 markiert Paisiello mit dem Wort "Imitazione" in den Partimento-Bässen genau, wo die Imitation stattfinden soll. Vor dem Partimento Gj2321 definiert er das folgendermassen:

> N.B. L'imitazione s'intende, quando un Canto propone qualche passaggio, e da un`altro si risponde dell'istessa maniera.[186]

---

[183] Paisiello, *Regole*, 12. "N.B. Immer wenn man über mehrere Takte einer lang gehaltenen Note begegnet und man ihr verschiedene Akkorde gibt (wie man es im oberen Beispiel sehen kann), wird diese Note Pedal genannt, und diese kommt meistens auf die erste oder fünfte [Stufe] der Tonart vor."

[184] Ibid., 7.

[185] Siehe auch Azopardi, "Il Musico Prattico," 13–14.

[186] Paisiello, *Regole*, 29. "N.B. Die Imitation versteht man, wenn eine Stimme ein Motiv vorschlägt und die andere auf dieselbe Art und Weise antwortet."



Beispiel 42. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2321. Die Bezeichnung *Imitazione* ist original. T. 16–17. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu; die klein gestochenen Noten im Bass sind ergänzt und sind als Imitation zum Diskant gedacht.

Erst das Zusammenwirken von Imitation und harmonisch-kontrapunktischem Denken, mit dem Ziel einer schönen Oberstimmführung, lassen das Werk lebendig klingen; damit unterscheidet es sich grundsätzlich vom vertikalen, akkordischen Fortschreiten. Deshalb ist es wichtig, ein Partimento als Ganzes zu betrachten, um beispielsweise die "Informationen" aus der Bassstimme in die Oberstimmen einzuflechten. Bestimmte Modelle ("Bausteine") wiederholen sich oftmals im Kontext eines modulierenden Basses oder eines Bassganges. Es liegt beim Lernenden, diese durch jahrelange Übung zu memorieren und soweit zu internalisieren, dass sie automatisch jederzeit abrufbar sind.

II. Oktavregel

Die Oktavregel[187] bildet eine Grundlage eines jeden Unterrichtsmittels, sei es Begleiten, Partimento, Solfeggio oder Kontrapunkt.[188] Im 18. Jahrhundert wurde diese als pädagogisches Hilfsmittel verwendet, um jeder Stufe einer diatonischen auf- und abwärtsgehenden Tonleiter eine Harmonie zuweisen zu können. Zur Bestimmung der Oktavregel schreibt Thomas Christensen:

> One learned the "Rule" not only as a guide for realizing an unfigured bass, but also to inculcate a feel of tonal progression by which one could improvise (or "modulate") within a given key. It is not surprising that we find the rule as a starting point in many of the *partimenti* exercises […].[189]

Mit Hilfe der Oktavregel war man in der Lage, aufgrund des harmonischen Gerüstes zu begleiten, zu improvisieren und ein auf der Tastatur taktiles Gefühl für die jeweilige Tonart zu finden.

---

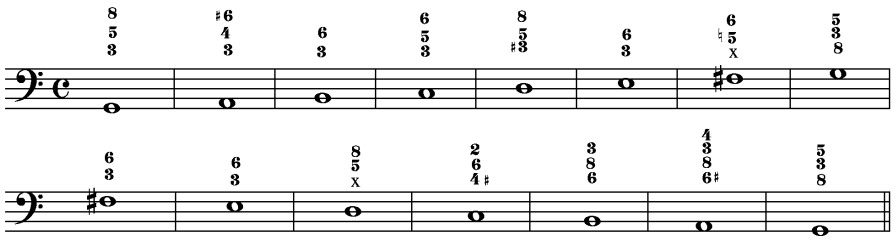
[187] Der Begriff wird im Glossar erklärt.

[188] Thomas Christensen, "The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice." *Acta Musicologica* 64:2 (1992): 112–116 und Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 113.

[189] Thomas Christensen, "Thoroughbass as Music Theory," in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, Hrsg. von Dirk Moelants, Leuven 2010, 24. "Man hat die 'Regel' nicht nur als Anleitung zum Aussetzen eines unbezifferten Bass gelernt, sondern auch um ein Gefühl für tonale Progression zu schärfen, an Hand derer man in einer gegebenen Tonart improvisieren (oder 'modulieren') konnte. Es ist nicht verwunderlich, dass wir die 'Regel' als Ausgangspunkt in vielen Partimento-Übungen finden."

Die Harmonien auf der jeweiligen Stufe erfuhren im Laufe des 18. Jahrhunderts vereinzelt Ergänzungen und wurden den stilistischen Anforderungen der Zeit angepasst.

Gleich zu Beginn der *Regole* werden die einzelnen Harmonien auf jeder der sieben Stufen erläutert. Allgemein steht diese Beschreibung gleich am Anfang eines Partimento-Kompendiums. In Paisiellos *Regole* erfolgt diese zuerst mit Wörtern und Ziffern und danach in einem Notensystem:



Beispiel 43. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Oktavregel, S. 6.

Wenn man beispielsweise die *Regole* von Joseph Doll und seinem Schüler Paisiello vergleicht, dann sieht man auf der jeweiligen Stufe, welche Änderungen vorgenommen wurden. Doll bedient sich des älteren Systems.[190] In diesem wurde auf der zweiten Stufe beispielsweise ein Sextakkord vorgeschlagen, bei Paisiello ist es ein 6(♯)/4/3 Akkord. Auch in den *Regole* von Doll wird die Oktavregel ganz am Anfang definiert. Vergleicht man die beiden Vorschläge, so ist Paisiellos *scala* in den Harmonien viel farbiger:

Doll		**Paisiello**
I	3/5/8	3/5/8
II	3/6/8	aufwärts 3/4/6♯
		abwärts 6♯/8/3/4
III	3/6/8	aufwärts 3/6
		abwärts 3/8/6
IV	aufwärts 3/5/8	3/5/6
	abwärts 3/5/6/8	2/6/4♯
V	3/5/8	3♯/5/8
VI	3/6/8	3/6
VII	aufwärts 3/6/8 3/5♮/6	
	abwärts 3/6/5♮	3/6

[190] Das neuere System hatte im Unterschied zum älteren die Quart auf der 2. Stufe und auf der 4. Stufe abwärts eingeführt. Beispielsweise erwähnt Francesco Galeazzi (1758–1819) in seinen *Elementi teorico-pratici di musica* (1796), dass die früheren Meister (unter anderen auch Durante) auf der 2. Stufe die Quart noch nicht eingeführt hatten. Für weitere Details siehe Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento*, 58–64.

In der Solfeggi-Sammlung, die Paisiello zugeschrieben ist, trägt das zweite Solfeggio den Titel *Sopra la forza della legatura*. Dieses ist über einem Hexachord, den ersten sechs Tönen einer Tonleiter, komponiert:



Beispiel 44. Giovanni Paisiello zugeschrieben, "Solfeggi del Signor Maestro Paisiello," (US-Eu Ms. 1336), Nr. 2 Gj5802: *Sopra la forza della legatura.*

Die Oktavregel muss nicht nur vertikal die richtigen Harmonien auf den richtigen Stufen erfüllen, sie muss vor allem auch auf der "diagonalen", kontrapunktischen Ebene sowohl in den Oberstimmen als auch in den Innenstimmen die richtige Stimmführung bewirken.

Im Partimento Gj2314 von Paisiello bewegt sich der Bass in den Takten 6–10 im Raum einer Oktave. In diesem ausgesetzten Beispiel kommen weitere Elemente aus dem einleitenden Teil der *Regole*, wie Gegenbewegung der Stimmen, Vorbereitung der Dissonanzen und Imitation, zum Ausdruck.



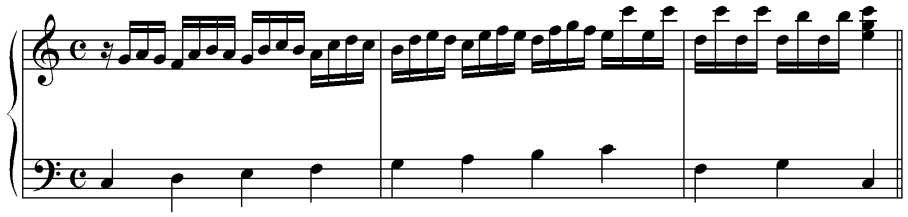
Beispiel 45. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2314, Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 24, T. 1–10. Im Original ohne Bezifferung.

Ein Partimento-Bass aus den *Partimenti diminuiti* von Durante macht dem Spieler den Vorschlag einer möglichen diminuierten Ausführung.



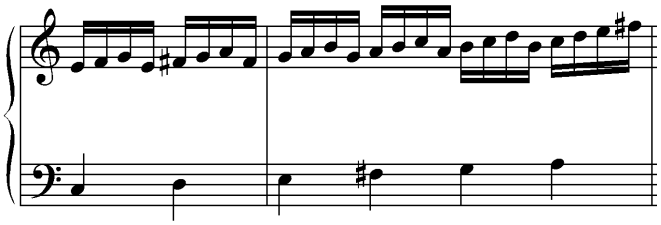
Beispiel 46. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti* Gj12, (I-Nc M.S. 1898) [Ignazio De Sanguine], Fol. 17r.

Als Vorschlag, wie man die aufsteigende Tonleiter ausführen könnte, gibt Durante Folgendes an:



Beispiel 47. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti* Gj12, (I-Nc M.S. 1898) [Ignazio De Sanguine], Fol. 17r. Diese Anweisung (*Modo*) zeigt wie man die ersten drei Takte ausführen könnte.

Im Solfeggio Nummer 10 aus der Paisiello zugeschriebenen Sammlung von Solfeggi stösst man auf eine sehr ähnliche Lösung:[192]



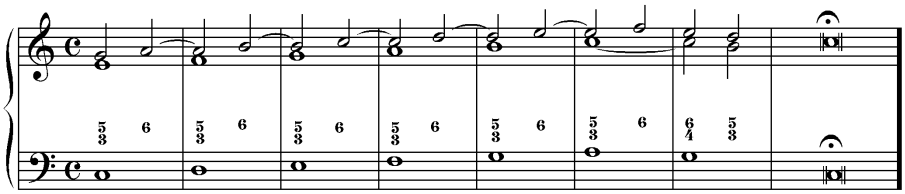
Beispiel 48. Giovanni Paisiello (zugeschrieben), *Solfeggi del Signor Maestro Paisiello,* (US-Eu Ms. 1336), Gj5810. Ähnliche Lösung wie Gj12 zur Ausführung der Progression. T. 32 [3.Zz]–34.

Azopardi leitet in seiner Abhandlung "Il Musico Prattico" die Erklärung zu den Bassfortschreitungen (*Movimenti di basso*) folgendermassen ein:

> Abbiamo terminato la spiegazione di tutte le ligature, tanto della parte Grave, quanto della parte Acuta; ora bisogna incominciare a spiegare corpi d'Armonia [...]. Alle note, che salgono di grado, oltre che già dette Consonanze, si può dare 5a/3a e poi passare 6a/3a.[193]

[192] Siehe Kapitel 3.

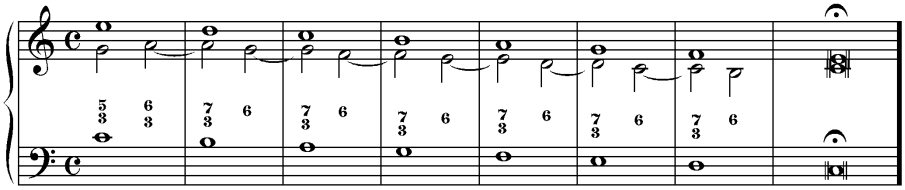
[193] Azopardi, "Il Musico Prattico," 45. "Wir haben die Erklärungen aller Vorhalte sowohl im Bass als auch in der Oberstimme beendet; jetzt ist es notwendig die Harmonien anzuschauen [...].



Beispiel 49. Francesco Azopardi, Autograph "Il Musico Prattico" (M-Vl Ms. 328bis), S. 45.

Für die Tonleiter abwärts schlägt Azopardi die 7-6-Kette vor:

> A quelle poi che calano di gradi, oltre le già dette Consonanze alla pª. nota si dà 5ª/3ª e poi 6ª/3ª e tutte le alter 7ª/3ª e poi 6ª/3ª.[194]



Beispiel 50. Francesco Azopardi, Autograph "Il Musico Prattico" (M-Vl Ms. 328bis), S. 45.

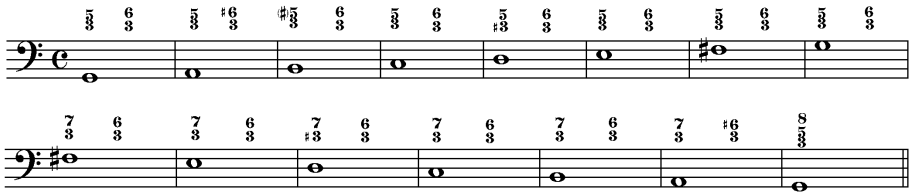
Mit fast denselben Worten wie Azopardi beschreibt Paisiello, gleich nach dem Vorstellen der Oktavregel, diesen kontrapunktischen Vorsatz. Die 5-6 beziehungsweise 7-6-Kette ist ideal für Innenstimmen, wenn man ein Partimento ausführt:

> Al sudetto esempio si puole anche dare l'accordo di 3/5 e 3/6 quando però ascende di grado, e quando discende ancora di grado, si puol dare l'accordo di 3/7 e 3/6 ben inteso però, che la Settima dev'esser preparata dalla Sesta, e risoluta alla Sesta, e l'ultima Sesta dev'esser Maggiore.[195]

Wenn die Noten schrittweise aufsteigen, kann man ausser den bereits genannten Konsonanzen auch 5/3 und dann 6/3 spielen."

[194] Ibid., 45. "Bei denjenigen, die schrittweise absteigen, kann man ausser den genannten Konsonanzen bei der ersten 5/3, dann 6/3 spielen und auf allen folgenden 7/3 und danach 6/3."

[195] Paisiello, *Regole*, 6. "Beim obigen Beispiel kann man auch einen 3/5- und 3/6- Akkord verwenden. Wenn der Bass schrittweise auf- oder abwärts schreitet, kann man die Akkorde 3/7 und 3/6 verwenden. Es versteht sich aber, dass die Septime durch die Sexte vorbereitet und aufgelöst werden muss und dass die letzte Sexte gross sein muss."



Beispiel 51. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Bassfortschreitung mit 5-6-Kette aufwärts und 7-6-Kette abwärts, S. 6.

Es ist mir bewusst, dass die Beispiele Azopardis schon im Bereich des kontrapunktischen Denkens anzusiedeln sind. Auch das vorherige Partimento-Beispiel Gj12 von Durante hat nur indirekt etwas mit der Oktavregel zu tun.

Es ist aber sehr wichtig zu unterstreichen, dass diese Bereiche ineinander fliessen. Die Oktavregel kann nicht strikt vom Kontrapunkt und von den Bassgängen (*Movimenti di basso*) isoliert werden. Es geht darum, den *corpo Armonico*[196] mit Hilfe der Oktavregel zu beherrschen, um genügend abgestützt zu sein, wenn es um kontrapunktische und verzierungstechnische Zusammenhänge geht. Christensen bringt diesen Aspekt auf den Punkt:

> For an understanding of eighteenth-century musical thought, though, the *règle de l'octave* remains indispensible. The dual applications of the *règle* we have examined directly reflect a bifurcation that may be observed in eighteenth-century continuo pedagogy, between compositional and improvisational poles. When we placed on one end of this methodological spectrum, the *règle* can be interpreted as a compositional prescription for the realization of thorough bass, and implicitly as the paradigmatic model of a mode. But when seen from the other end, the *règle* is only an improvisational progression useful for extemporizing through a mode, but by no means constituting that mode. This bifurcation captures the essential dialectical tension of tonal practice between harmonic and contrapunctual poles, represented by those who interpreted the *règle* in exclusively harmonic terms (as did Rameau and his followers) and those who interpreted the *règle* in more linear, contrapuntal terms (as did the Italian *partimenti* teachers).[197]

---

[196] Azopardi verwendet diesen Ausdruck, wenn er ein Beispiel in rein harmonischer Form exemplifiziert.

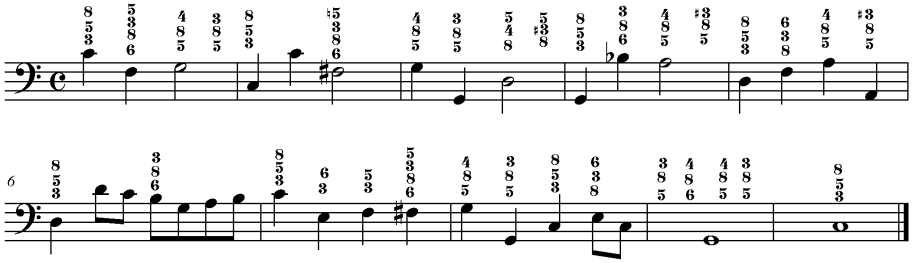
[197] Christensen, "The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice," 117. "Um das musikalische Denken des 18. Jahrhunderts zu verstehen, bleibt die *règle de l'octave* unabdingbar. Die zweifachen Anwendungen der *règle*, die wir konkret analysiert haben, spiegeln eine Verzweigung, die man in der Continuo-Pädagogik des 18 Jahrhunderts beobachten kann, zwischen den Polen der Komposition und Improvisation. Auf der einen Seite des methodischen Spektrums kann die *règle* als eine Vorschrift für die Komposition der Generalbassaussetzung und implizit als paradigmatisches Modell eines Modus interpretiert werden. Aber von der anderen Seite betrachtet ist die *règle* lediglich eine Improvisationsfolge, brauchbar zum extemporieren durch einen Modus, jedoch keineswegs den Modus ausmachend. Diese Verzweigung bildet die wesentliche dialektische Spannung der tonalen Praxis zwischen den harmonisch-kontrapunktischen Polen, repräsentiert von denjenigen, die die *règle* ausschliesslich auf harmonische (so wie Rameau und seine Anhänger) und denjenigen, welche die *règle* auf lineare, kontrapunktische Weise interpretierten (wie die italienischen *partimenti*-Lehrer)."

III. Vorhalte

Die Vorbereitung der Dissonanzen durch die Konsonanzen werden genau beschrieben und in Beispielen anschaulich gemacht.

Das folgende Beispiel, Gj2301, ist das erste vollständige Partimento im Druck von 1782. Dabei kann man erneut beobachten, auf welche Weise Paisiello das Partimento vielstimmig beziffert. Die genaue Lage der Stimmen und die Stimmführungen sind für jeden Anfänger das Wichtigste. Auch die Verdoppelungen gegenüber der Bassstimme sind genau notiert, damit Oktav-Parallelen vermieden werden. In diesem kurzen Partimento von zehn Takten kommen schon zahlreiche der vorhin besprochenen Regeln zum Zug:

- die Gegenbewegung wird verwendet, um Parallelen zu vermeiden (T.1 auf 2. Zz. zur 3. Zz., T6. 3. Zz. Auf Takt 7 1. Zz.)
- die Vorbereitung der Quarte durch die Terz (T. 4), Quinte (T. 1), Sext (T. 5) und Oktave (T. 3) und die verschiedenen Kadenzen.



Beispiel 52. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2301, S. 11. Korrekturhinweis: im Original ist in T. 8 auf der 2. Zz. eine 6 anstatt 5 eingetragen.

IV. Bassfortschreitungen

Die Bassfortschreitungen (*Movimenti di basso)* verkörpern einen zentralen Aspekt der Partimento-Praxis. Dabei geht es darum, dass gewisse intervallische, sequenzielle Bassfortschreitungen bestimmte harmonische Abfolgen verlangen, um korrekte Stimmführung in der Oberstimme und in den Innenstimmen zu generieren.

In einem vollständigen Partimento-Kompendium werden in der Regel die einzelnen Intervallgänge (*Movimenti di basso*) behandelt. Paisiello beschränkt sich auf wenige Beispiele im einleitenden Teil; in den Partimenti aber kommen viel mehr praktische Beispiele vor.

Wahrscheinlich war das Ziel dieser Ausgabe, die richtigen Proportionen zu wahren (ein Drittel theoretische Einführung anhand praktischer Beispiele und zwei Drittel künstlerisch hochwertige Partimenti). Ein erstes Beispiel der *Movimenti di basso* wurde schon im Abschnitt über die Oktavregel erklärt. Es handelt

sich um die 5-6-Progression (aufwärts) und 7-6-Progression (abwärts). Ein weiteres Beispiel behandelt die absteigende Terz und aufsteigende Sekund. Paisiello schreibt dazu:

> Bisogna sapere, che quando il partimento ascende di grado, e discende die Terza, si deve dare l'accordo alla Nota che ascende di 5/6, e alla Nota che discende si deve dare l'accordo di 5/3.[198]



Beispiel 53. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Gj2307. Beispiel eines *Movimenti di basso*: einer absteigende Terz und aufsteigende Sekund, S. 16.[199]

V. Modulationen

Bestimmte harmonische Wendungen haben die "Kraft" zu modulieren ("*fa uscire di tono*"). Vor allem dem Sekundakkord (♯4/2) wird viel Beachtung geschenkt.

In dem kürzlich in St. Petersburg entdeckten Exemplar der *Regole* ist auf Seite 22 der folgende Text handschriftlich ergänzt:

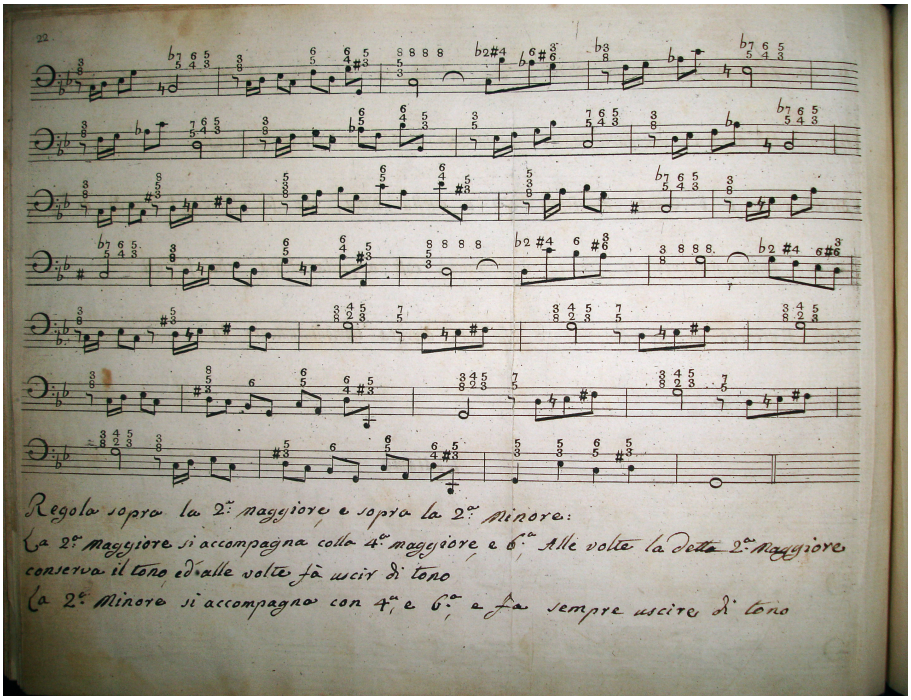
> Regola sopra la 2ª maggiore e sopra la 2ª minore: La 2ª maggiore si accompagna colla 4ª maggiore e 6ª. Alle volta la detta 2ª maggiore conserva il tono ed alle volte fa uscir di tono. La 2ª minore si accompagna con la 4ª e 6ª, e fa sempre uscire di tono.[200]

---

[198] Paisiello, *Regole*, 16. "Man muss wissen: wenn das Partimento um eine Stufe aufsteigt und um eine Terz absteigt, muss man der aufsteigenden Note einen 6/5-Akkord geben und der absteigenden einen 5/3-Akkord."

[199] Detaillierte Beschreibungen zu den unterschiedlichen *Movimenti di basso* liefern uns die Werke Azopardis, Dols, Fenarolis und weiterer Meister aus dem Umkreis und Nachfolge Francesco Durantes.

[200] Paisiello, *Regole*, 22. "Regel für die grosse und kleine Sekund: Die grosse Sekund wird mit der erhöhten Quarte und der Sexte begleitet. Manchmal bleibt man bei diesem Akkord in derselben Tonart, andere Male aber kann der Akkord zu einem Verlassen der Tonart führen. Die kleine Sekund wird mit der Quarte und Sext begleitet und erwirkt immer ein Verlassen der Tonart [=Modulation]."



Beispiel 54. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, St. Petersburg State Conservatory, XVIII-I/P-149, Handschriftliche Ergänzungen, S 22.

Der einleitende Teil der *Regole* vermittelt eine Grundlage für jeden, der mit dem Partimento-Spiel beginnen möchte. Es ist allerdings von Vorteil, auch weitere Kompendien zu konsultieren (zBsp. Fenaroli, Durante, Cotumacci und Dol), wenn man die Regeln vertiefen möchte. In dem Rahmen, in dem die *Regole* gedruckt und höchstwahrscheinlich im Einzelunterricht verwendet wurden, geben die erwähnten Regeln eine ausreichende Grundlage, die je nach Bedarf vom Lehrer im Unterricht erweitert wurde.

4.2 Verschiedene Partimento-Typen in den *Regole* von 1782

Der einleitende Teil der *Regole* verbindet geschriebene Regeln mit kurzen, anschaulichen Beispielen und mit genau bezifferten Partimenti, welche die Regeln anwenden. Ab Gj2312 (Seite 23 im Druck) gibt es keine geschriebenen Regeln mehr, sondern nur noch Partimento-Bässe.[201]

Die Handhabung der Bezifferung erfolgt nach einem in neapolitanischen Kreisen etablierten System. Die Partimenti im einleitenden Teil sind akribisch

[201] Eine Ausnahme bildet der schon besprochene Hinweis zur *imitazione*, der vor dem Partimento Gj2321 auf Seite 29 eingeführt wird.

beziffert. Dem Autor ist die vollstimmige (das heisst in der rechten Hand vierstimmige) Bezifferung und Spielweise in einer bestimmten Lage wichtig. Zweifelsohne verfolgt Paisiello damit die Übung des vollstimmigen Spiels mit der richtigen Stimmführung. Dabei ist ihm vor allem wichtig, dass die Oberstimme eine schöne Melodieführung aufweist.
Sobald der einführende Teil mit textlichen Erklärungen und den dazugehörigen Beispielen abgeschlossen ist, folgen drei eher kurze, unbezifferte Partimenti.[202] Die Bezifferungen danach sind spärlicher als am Anfang und haben meistens das Ziel, eine "günstige" Lage für die Oberstimme oder kontrapunktische "Markierungen" wie Imitation mit dem richtigen Intervall anzudeuten.
Meiner Meinung nach dienen diese unbezifferten Partimenti als kleiner Test für den Schüler, um zu sehen, ob dieser die erlernten Grundlagen anwenden kann. Von dem her stimmt auch Sanguinettis Aussage, dass eines der Hauptziele der neapolitanischen Meister darin bestanden hat, ihre Schüler soweit zu bringen, dass sie aus unbezifferten Bässen spielen konnten.[203]

Emmanuele Guarnaccia[204] hat die Partimenti von Fedele Fenaroli ausgesetzt und bei Ricordi herausgegeben.[205] In seinem Vorwort dazu schreibt er:

> Primieramente si suoneranno tutti i bassi senza numeri con i semplici accordi consonanti: dalla esecuzione della qual regola il Maestro si accorgerà se il suo allievo abbia bene e giustamente afferrati i principii a tale oggetto stabiliti; in secondo luogo si introdurranno tutte le dissonanze, di cui ciascun basso è suscettibile: e in ciò dovrassi adoperare giusta le norme relative alle dissonanze medesime; in terzo ed ultimo luogo si formerà la propriamente detta imitazione: la quale trovasi di fronte al basso proposto.[206]

Die genaue Bezifferung als Ersatz für ausgeschriebene Noten trifft man auch in Paisiellos Cembalo-Werken an. Diese stenographische Art, eine bestimmte Lage zu bezeichnen und harmonisch-melodisch aufzuschreiben, kommt zum

---

[202] Gj2312, Gj2313 und Gj2314.
[203] Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 175.
[204] Über Guarnaccias (ca. 1780-?) Leben und Ausbildung ist sehr wenig bekannt.
[205] Emmanuele Guarnaccia, *Metodo nuovamente riformato de' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli Arrichito di schiarimenti e di una completa Imitazione dal Maestro Emmanuele Guarnaccia a piú facile intelligenza de' Partimenti medesii, è reso atto a procurare nozioni esatte intorno al Contrappunto* (Mailand: Ricordi ca. 1825 [Teil 1] und 1851 [Teil 2]).
[206] Guarnaccia, *Metodo nuovamente riformato*, 3. "Zuerst sollen die unbezifferten Bässe mit den einfachen konsonanten Akkorden gespielt werden: Der Maestro wird anhand der Ausführung dieser Regel durch den Schüler erkennen, ob jener die Prinzipien [der Harmonisierung] wirklich verstanden hat. Zweitens wird der Lehrer alle Dissonanzen, die den Bass betreffen, einführen. Es wird sich zeigen, ob der Schüler die entsprechenden Regeln dafür anwenden kann. Drittens und letztens wird sich der Schüler der Gestaltung der eigentlichen Imitation widmen, die sich vor dem vorgeschlagenen Bass befindet."

Beispiel in der Sammlung *Raccolta di Varij Rondeaux, e Capricci*[208] vor, die Paisiello in seinem letzten Jahr in St. Petersburg zusammengetragen hat.

Die Canzona *La Partenza* ist für Cembalo mit Begleitung einer Violine komponiert.[209] Die Violine hat anfangs begleitende Funktion, indem sie meistens eine Stimme der Cembalo-Partie verdoppelt. In den Takten 9-12, wo die Violine die solistische Funktion übernimmt, ist der Bass beziffert. Spielt man die Bezifferung in der Lage, in der sie geschrieben steht, dann ergibt sich eine schöne melodische Führung der Oberstimme.

[208] *Raccolta di Varij Rondeaux, e Capricci col l'Accompagnamento di Violino, per il Piano, e Forte, o Clavicemballo* [*sic*] *composte espressamente per S: A: F: La Gran Duchessa di Tutte le Russie Dal Sig. Giovanni Paisiello* [...] 1783.

[209] Sie ist Teil des zweiten Bandes der *Raccolta* 1783. Im Buch von Eduard Reeser werden die Sonaten mit obligatem Cembalo und begleitender Violine behandelt. Ich danke Ton Koopman für diesen Hinweis. Eduard Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde von Mozart*, (Rotterdam: Brusse 1939). Siehe auch Fussnote 88.



Beispiel 55. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Canzona *La Partenza* Nr. 12, T. 1–12.

Der Umfang von Paisiellos Partimento-Oeuvre - selbst wenn die neu entdeckten Partimenti dazugezählt werden würden - fällt im Vergleich zu dem von

anderen Partimento-Komponisten bescheiden aus. Ein Grund dafür könnte die Tatsache sein, dass Paisiello nicht in einer Institution, sondern privat unterrichtet hat.

Der höfische Rahmen, der Erfolg Paisiellos als Opernkomponist, der musikalische Geschmack der Zeit, das Können (Niveau) seiner Schüler, alle diese Faktoren hatten wahrscheinlich einen Einfluss auf den Aufbau und Stil seiner Partimenti.

Bei näherer Betrachtung der Partimenti kann man verschiedene, damals sehr beliebte Gattungen ansatzweise erkennen. Nicht jedes Partimento lässt sich einer Gattung zuweisen, aber bestimmte Merkmale (in Miniaturausführung) sind ersichtlich, die beispielsweise mit einer Symphonie (Ouverture), einem Concerto, einer Aria, einem Siciliano oder einer Fuge im Zusammenhang gebracht werden könnten. Einige entsprechende Beispiele sollen hier folgen.

a) Ouverture (Sinfonia) – Concerto

Das Partimento Gj2331 kann als Beispiel einer Symphonia (Ouverture) betrachtet werden. Der Bass dieses Partimentos zählt 70 Takte und gehört zu den langen und eher anspruchsvollen Partimenti der *Regole*. Die ersten vier Takte sind typisch für eine Ouverture oder den ersten Satz einer Symphonie. Der punktierte Rhythmus, der impulsgebende Aufschwung mit den schnellen Auftakten und die abschliessende Kadenz im vierten Takt könnten einigen Ouverturen Paisiellos entsprechen. In meiner Aussetzung habe ich den Anfang im Unisono in der tieferen Oktave (16 Fuss-Lage) begonnen. Der zweite Takt eignet sich sehr gut für eine Imitation des Anfangsthemas, und durch die Erweiterung der Lage mit den Harmonien in der rechten Hand entsteht der Eindruck eines Crescendos. Die punktierten, vollen Akkorde verleihen dem Stück einen majestätischen Charakter.



Beispiel 56. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2331. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 39, T. 1–7.

Die Takte fünf und sechs sind original so von Paisiello ausgeschrieben. Im Dialog zwischen den zwei Solostimmen wird der Themenkopf imitiert. Dieser Einschub zeigt charakteristische Züge sowohl für ein Concerto als auch für eine Ouverture; vergleichen lässt sich etwa die Ouverture der Oper *L'idolo cinese* von 1767.

Eine ähnliche Schreibart mit einem etwas lebhafteren Charakter trifft man in der Ouverture der Oper *Il Demetrio* von Paisiello. Die Erstaufführung der Oper fand 1779 in Tsarskoie Selo, der Sommerresidenz der Zarin Katharina der Grossen, statt. Die ersten Takte der Ouverture (auch D-Dur) haben denselben aufschwingenden Rhythmus wie das Partimento Gj2331. Der majestätische Charakter wird auch hier anhand von Unisoni und punktierten Werten wiedergegeben.



Beispiel 57. Giovanni Paisiello, Ouverture zur Oper *Il Demetrio* (Tsarskoie Selo, 1779), T. 1–3.

Einige Opern Paisiellos hatten fulminanten Erfolg in St. Petersburg, wie zum Beispiel die Opern *Nitteti* (1777), *Achille in Sciro* (1778) und *Il Barbiere di Siviglia*

(1782). In der *Raccolta* von 1783 hat Paisiello die Ouverturen dieser Opern für Cembalo arrangiert und gab somit seiner Schülerin Maria Feodorovna die Möglichkeit, diese auch im privaten Rahmen am Cembalo zu spielen.

Einen dramatischen Charakter hat der Beginn des *Concerto für Cembalo und Streicher* in g-Moll (vor 1788). Nach den vollen, punktierten Klängen im ersten Takt folgt der Auftakt zu Takt zwei mit derselben aufsteigenden Quarte zur Tonika, wie wir sie in den beiden vorherigen Beispielen gesehen haben.



Beispiel 58. Giovanni Paisiello, *Concerto für Cembalo und Streicher* g-Moll (vor 1788), Takte 1–3.

Das *Concerto* als Form war in der Zeit Durantes und Paisiellos sehr beliebt. Oftmals wurden in den Partimenti die Solo-Teile zweistimmig ausgeschrieben, während der Ausführende lediglich die Tutti-Teile in Bezug auf die Soli komponieren oder improvisieren sollte.

Gj2320 ist das einzige Partimento im Druck von 1782, in dem die Solo-Teile zweistimmig ausgeschrieben sind.[210]



Beispiel 59. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2320, S.28, T. 1–8.

[210] Gjerdingen, "Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition," 63–64.

Gj2328 hat keine explizit ausgeschriebenen Solo-Teile. Einige Einwürfe im Sopranschlüssel und eine Aufforderung zur Imitation markieren den Dialog zwischen Solo und Tutti. Ein Aussetzungsvorschlag der ersten Takte würde folgendermassen aussehen.



Beispiel 60. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2328. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 36, T. 1–15.

Im Anhang kann das ganze ausgesetzte Partimento konsultiert werden. Dabei kann beobachtet werden, dass die Aufforderung zur Imitation (T. 25) desselben Bassmotivs (T. 10-12, T. 25, T. 27 und T. 29) im Sopran als Pendant an weiteren Stellen übernommen wird, wie zBsp. in den T. 31-37. Der Dialog zwischen *Solo* und *Tutti* soll nochmals anhand des folgenden Beispiels aus einem Partimento von Giuseppe Dols *Regole* veranschaulicht werden. Die lebendige und sehr instrumentale Aussetzung stammt von Ton Koopman.



Beispiel 61. Giuseppe Dol, *Regole per acompag[nare] il Basso del Sig.r Giuseppe Dol Napolitano*, (CH-Gc R253/18.) S. 54. T. 1-8 und T. 20-27, Aussetzung Ton Koopman. Die T. 9-19 und T. 28 sind original zweistimmig überliefert.

Ein weiteres Beispiel eines Partimentos im konzertanten Stil ist Gj2336. Komplementärrhythmus zwischen den einzelnen Stimmen und explizite Aufforderung des Komponisten zur Imitation charakterisieren dieses Stück. Im Folgen-

den sollen zwei verschiedene Möglichkeiten der Aussetzung dieses Partimentos gezeigt werden. Das erste der beiden nächsten Beispiele ist eine dreistimmige Fassung der ersten sechs Takte, die zweite Aussetzung derselben Takte hat eher einen stark ausgeprägten "tastieristisch-virtuosen" Charakter.



Beispiel 62. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2336. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 46, T. 1–6. Dreistimmige Aussetzung im Stil eines Concerto.



Beispiel 63. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2336. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 46, T. 1–6. Der oben besprochene Unterschied zur vorherigen Aussetzung zeigt auch, dass es unendliche Möglichkeiten gibt, einen Partimento-Bass auszusetzen.

b) Siciliano oder Pastorale

Das Partimento Gj2335 könnte vom Charakter her sehr gut eine Aria mit Siciliano-Charakter oder ein Pastorale sein. Ein Beispiel dafür ist etwa die Arie *La*

bella mia Tiranna aus Paisiellos verschollen geglaubter früher Oper *Il Negligente* (Parma, 1765).[212]



Beispiel 64. Giovanni Paisiello, Oper *Il Negligente* (Parma, 1765), Aria *La bella mia Tiranna*, RobP deest CH-N XB obl. 205 (MS.9806), T. 1-3.

Das Partimento Gj2335 beginnt mit einer Bassformel, die sich in jedem der ersten drei Takte jeweils eine Terz tiefer wiederholt. Die folgenden beiden Beispiele sind Aussetzungen derselben acht Takte von Gj2335. Die erste Aussetzung hat einen ruhigen, schlichten, cantablen Charakter, während die zweite Aussetzung eher instrumental gedacht ist.

[212] Im Thematischen Verzeichnis von Michael Robinson wird die Oper als verschollen erklärt. Ich habe drei Arien dieser Oper in der *Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel* unter der Nummer CH-N XB obl. 205 (Ms.9806) gefunden.



Beispiel 65. Giovanni Paisiello *Regole* 1782, Partimento Gj2335. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 45, T. 1–8.



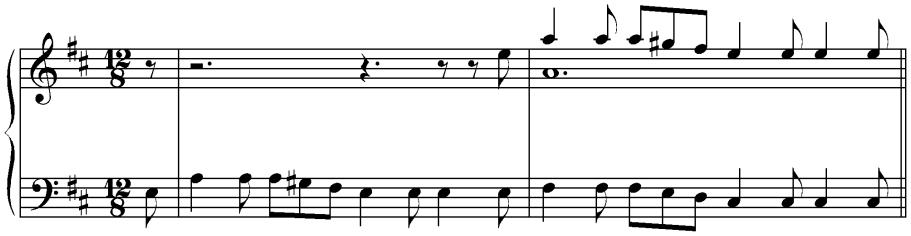
Beispiel 66. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2335. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 45, T. 1–8.

Ein *Partimento diminuito* von Francesco Durante, Gj79 im 12/8-Takt bedient sich desselben Modells.



Beispiel 67. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj79 (I-Nc 22.1.14), T. 1–4.

Der dazugehörige Lösungsansatz von Francesco Durante:



Beispiel 68. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj79 *Modo primo*, (I-Nc 22.1.14), T. 1–4.

Im oberen Beispiel ist die Imitation die erste Option für Francesco Durante. Die Terz- und Sextparallelen sind typisch für diesen Stil. Domenico Scarlatti beginnt viele seiner Sonaten – etwa auch die Sonate K45 – mit einer Imitation zwischen den Stimmen.



Beispiel 69. Domenico Scarlatti, Sonate K45 in D-Dur. Imitation des Themas ist auch bei Scarlatti eine häufige Formel am Anfang der Sonaten. T. 1–6.

c) Eine Fuge

Das einzige Partimento im Druck von 1782, das am ehesten eine Fuge (mit den einzelnen Einsätzen in alten Schlüsseln notiert) sein könnte, wird im Kapitel 5 separat behandelt.

d) Eine polyphones Werk im *stile antico*

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Melodie ein immer wichtigeres Element in der Komposition, während der strenge Kontrapunkt immer mehr an Bedeutung verlor. Trotzdem wurden vor allem in der Kirchenmusik beide Richtungen parallel weiterhin gepflegt. Die Kirche war ein wichtiger Auftraggeber für Komponisten im 18. Jahrhundert.[213] Neapel hatte eine grosse Anzahl Kirchen und kirchliche Feste und demensprechend war der Bedarf an Kirchenmusik sehr gross.

Die Partimenti, welche eine Ausführung im polyphonen Stil voraussetzen, sind in geringer Anzahl vertreten. Fugen im polyphonen *stile antico* wurden in der Kichenmusik sehr lange gebraucht und im Kontrapunkt-Unterricht vertieft.[214] Das folgende Beispiel in einer Aussetzung von Robert Gjerdingen zeigt die Ausführung eines Partimentos in einer vokal-kontrapunktischen Faktur.[215]

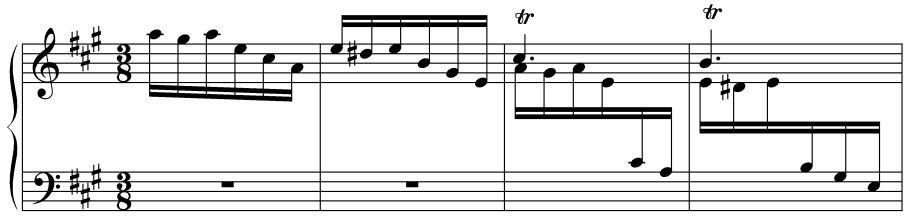
[213] Die Konservatorien waren kirchliche Institutionen und ihr Schwerpunkt war Kirchenmusik.
[214] Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 88.
[215] Gjerdingen, "Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition," 66.



Beispiel 70. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2326, Aussetzung Robert Gjerdingen, T. 1–11.

e) Eine Sonate von Domenico Scarlatti

Zahlreiche Partimenti haben einen ausgeprägt instrumentalen Charakter. Ein Vergleich einiger Partimento-Bässe mit Sonaten von Domenico Scarlatti drängt sich unweigerlich auf. Viele seiner Sonaten, so auch K62, beginnen mit einer Imitation oder sogar einer Inversion der Stimmen, wie wir bereits im Beispiel 69 gesehen haben. Eine Aussetzung von Gj2334 könnte wie bei K 62 mit einer Imitation in der zweiten Stimme als kontrapunktischem Griff vorgenommen werden. Bei Scarlatti füllt die Oberstimme mit einem langen Triller die harmonische Funktion aus. Imitation bildet ein Grundwerkzeug für viele Komponisten des 18. Jahrhunderts. Im Folgenden werden die ersten vier Takte von K 62 und von Gj2334 exemplifiziert:



Beispiel 71. Domenico Scarlatti, Sonate K 62, A-Dur, Allegro, T. 1–4.

In Paisiellos Partimento Gj2334 passen die Noten aus dem 3. und 4. Takt wunderbar als Oberstimme über die ersten beiden Takte. Diese wiederum können ansatzweise und vor allem im gleichen rhythmischen Muster als Oberstimme über den 3. und 4. Takt angewendet werden.



Beispiel 72. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2334. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 44, T. 1–4.

Dasselbe Partimento Gj2334 kann aber auch sehr virtuos und spielerisch ausgesetzt werden. Das folgende Beispiel zeigt eine Aussetzung Ton Koopmans:




25
29
33
37
41
45



Beispiel 73. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2334. Aussetzung von Ton Koopman.

Eine weitere Sonate Scarlattis, K 52, könnte auf den ersten Blick ein ausgesetztes Partimento oder ein ausgesetzter, vollstimmiger Generalbass sein. Die Sonate gehört zu den frühesten überlieferten und lässt vermuten, dass es sich dabei um ein Werk seiner Jugend handelt.[216] Auffallend dabei ist die cantabile-Stimmführung der Oberstimme und zugleich die Pflege der Innenstimmen:



Beispiel 74. Domenico Scarlatti, Sonate in d-Moll, K 52 (Venedig, 1742). Die Schreibart ist vollstimmig und erinnert auf den ersten Blick an eine Continuo-Aussetzung. Die Führung der melodischen Oberstimme gepaart mit der Bezeichnung *Andante moderato* verleiht dem Stück den richtigen Charakter.

[216] Diesen Hinweis verdanke ich Enrico Baiano.

f) Eine Aria oder Cavatina

Die unzähligen und beim Publikum sehr beliebten Arien Paisiellos haben seinen Ruhm bis ins 19. Jahrhundert hinein gefestigt. Sie wurden immer wieder nachgedruckt, sei es als Partituren oder in Form von Klavierauszügen, dann aber auch kopiert, variiert oder sogar parodiert.[217] Es liegt auf der Hand, dass dem Komponisten in der Konzeptionsphase seiner Partimenti auch solche Arien vorschwebten. Das letzte Partimento im Druck von 1782 weist ideale Voraussetzungen für eine Arie auf. Es steht in f-Moll, einer von Paisiello sehr selten verwendeten Tonart. Die Takte 1-8 könnten sehr gut eine instrumentale Einleitung darstellen, gespielt von Streichern; ab Takt 9 würde die Gesangsstimme mit einem dem Affekt entsprechenden Text dazustossen. Auch in diesem Fall schlage ich zwei verschiedene Aussetzungen vor, die erste eher ruhig, isorhythmisch, aber mit Fokus auf einer gesanglichen Oberstimme. Das zweite Beispiel hat eine rhythmisch bewegtere Struktur und einen virtuoseren Charakter.



Beispiel 75. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2345. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, S. 60, T. 1–11. Wenig verzierte Fassung.

[217] Die Oper *Nina ossia la Pazza per amore* ist ein Beispiel dafür. Sie wurde im 19. Jahrhundert in mehreren Sprachen übersetzt, gedruckt, als Klavierauszug und Partitur verbreitet. Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven haben beispielsweise Variationen über Themen aus Opern von Paisiello komponiert.



Beispiel 76. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2345. Verzierte Aussetzung Nicoleta Paraschivescu und Enrico Baiano, S. 60, T. 1–11.

Ein anderer Ansatz in der Ausführung des Partimentos ist in der Ausgabe von Paisiellos *Regole* durch Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten zu finden.[218] Die praktischen Ausführungsvorschläge der Autoren zu einzelnen Partimenti entbehren eines direkten Bezugs zu den Kompositionen Paisiellos oder seines Umfeldes. Jedoch sollte gerade die Verbindung zur Musik der Zeit als erster Anhaltspunkt der Ausführungen dieser Partimenti gelten.

Die Ausführung beginnt vielversprechend mit der schönen Terzparallelführung zwischen Bass und Oberstimme. Nach dem 2. Takt bekommt die Aussetzung einen statischen Charakter, der ganz untypisch für die Musik der Zeit ist. Irritie-

[218] Ludwig Holtmeier, Johannes Menke, und Felix Diergarten, *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte 43, L. Holtmeier et al. (Hrsg.), (Wilhelmshaven, 2008).

rend dabei ist auch, dass die Imitation (NB das ist das letzte Partimento im Druck), auf die Paisiello sehr viel Wert legt, nicht angewendet wird. Auch das Weiterführen einer rhythmischen Figur (Bass im 1. Takt), sowie Gegenrhythmus in den Innenstimmen sind typische Merkmale. Ganz untypisch hingegen für diese Zeit sind blockhafte Akkorde. Die Dramatik der Tonart f-Moll und der dazugehörige Charakter fordern eine eigenständige Oberstimme, die es auch wagt, einen "Kontrapunkt" zur restlichen Struktur zu bilden.



Beispiel 77. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2345 Aussetzung von Holtmeier, Menke und Diergarten (siehe Anm. 215), S. 146.

Die Verbindung zwischen den Partimenti und der Musik Paisiellos und seiner Zeitgenossen ist eine wichtige Brücke für heutige Partimento-Spieler und eine Quelle der Inspiration für diejenigen, die Anweisungen für die Aufführung der Partimenti suchen. Damit sollen die Partimenti in einen grösseren Kontext gesetzt werden, aus dem heraus es möglich ist, ihre Rolle und die zeitgenössischen ästhetische Vorbilder besser zu verstehen.

Kapitel 5: *Ausführungsbeispiele aus dem Umkreis Paisiellos*

5.1 Francesco Durante - Lehrer Giovanni Paisiellos

Durante est le plus grand harmoniste de l'Italie,
c'est-à-dire, du Monde.[219]

Diese überschwängliche Einschätzung von Francesco Durante durch Jean-Jacques Rousseau ist nur eines von zahlreichen Beispielen, welche uns durch seine Schüler oder in den Lexika des 18. und 19. Jahrhunderts überliefert sind und dessen Bild als eines hervorragenden Pädagogen, Komponisten und einer angesehenen Persönlichkeit vervollständigen.[220] Francesco Durantes Partimenti sind in mancher Hinsicht ein Schlüssel zum Verständnis und zur Ausführung der Partimenti Paisiellos.

Obschon zahlreiche Handschriften mit Partimenti von Francesco Durante in vielen Bibliotheken Europas liegen, sind bis heute keine Autographen davon bekannt. Bis vor kurzem hielt man eine 1762 datierte Handschrift mit Partimenti von Durante für die früheste bekannte.[221] Doch nun hat sich die Lage durch die in Privatbesitz befindliche Handschrift "Regole per imparar di sonare il Cembalo del Sig. D. Francesco Durante [...] Napoli [...] 13. Aprile 1754"[222] schlagartig geändert. Sie ist bis heute die einzige zu Lebzeiten Durantes entstandene Partimento-Handschrift.[223]

---

[219] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (Paris 1767), 243.

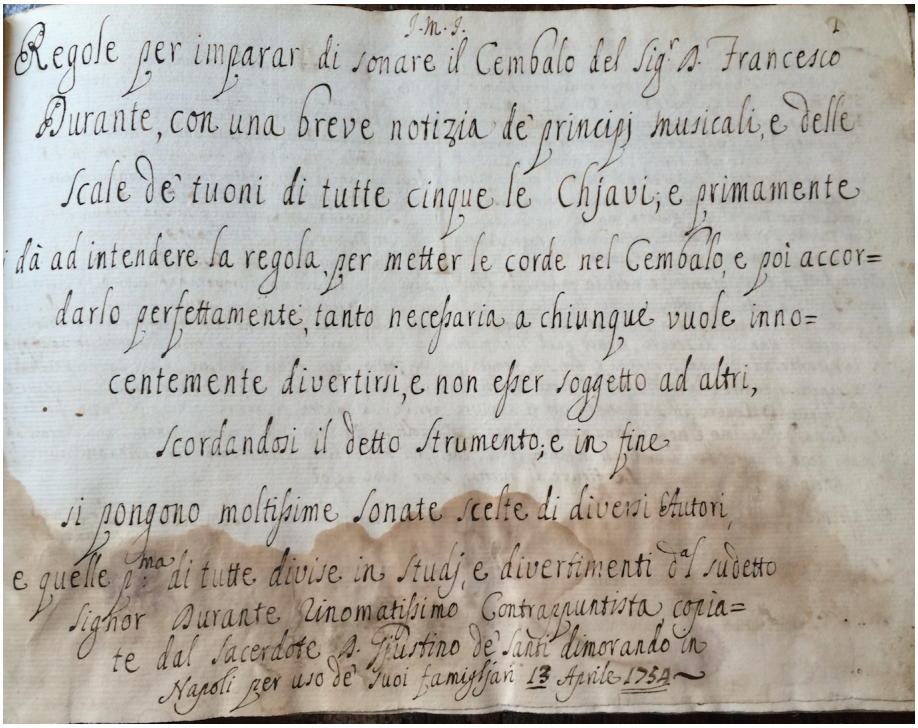
[220] Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin* (Berlin 1782, Nachdruck Hildesheim 1969), 135: "Durante (Franz) ein Neapolitaner, war einer der gründlichsten und fleissigsten italienischen Komponisten [...]." Siehe auch: Ernst Ludwig Gerber, "Durante, Francesco," *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1812-1814), Teil 1, 960 bezeichnet Durante als "Schöpfer der Neapolitanischen Schule."

[221] Dabei handelt es sich um das Übungsheft von Domenico Cimarosa (1749–1801). Dieses wurde fälschlicherweise unter dem Titel "Partimenti di Domenico Cimarosa per violino" [*sic*], MS Gamma.L.9.26, in der Este-Bibliothek in Modena katalogisiert.

[222] Ich danke dem Cembalisten und Dirigenten Christophe Rousset, dass er mir diese Handschrift im April 2015 grosszügig zur Verfügung gestellt hat, und Prof. Ton Koopman, der den Kontakt zu ihm ermöglicht hat.

[223] Der Inhalt der Handschrift deckt sich mit anderen Handschriften, die Francesco Durante zugeschrieben sind und die in den Bibliotheken in Liège (B-Lc 1042827), in Parma (I-PAc Sanv. D. 18, olim CF-I-7), in Florenz (I-Fc B. 360) und in der Privatbibliothek von Luigi Fernando

Der Schreiber, Sacerdote D. Giustino de' Santi (1711–1773) hat diese Handschrift für seine religiöse Gemeinschaft in Neapel kopiert.[224] Es sind zwei Daten vermerkt: auf der ersten Seite (Fol. 1r) der 13. April 1754 und auf der fünften Seite (Fol. 3r) der 14. April 1754.


Regole per imparar di sonare il Cembalo del Sig.r D. Francesco
Durante, con una breve notizia de' principj musicali, e delle
Scale de' tuoni di tutte cinque le Chjavi; e primamente
dà ad intendere la regola per metter le corde nel Cembalo, e poi accor=
darlo perfettamente; tanto necessaria a chiunque vuole inno=
centemente divertirsi, e non esser soggetto ad altri,
scordandosi il detto Strumento; e in fine
si pongono moltissime Sonate scelte di diversi Autori,
e quelle p.ma di tutte divise in Studj, e divertimenti d.al sudetto
Signor Durante rinomatissimo Contrapuntista copia=
te dal Sacerdote D. Giustino de' Santi dimorando in
Napoli per uso de' suoi famigliari 13 Aprile 1754

Beispiel 78. Francesco Durante, "Regole per imparar di sonare il Cembalo del Sig. D. Francesco Durante [...] e in fine si pongono moltissime Sonate scelte di diversi Autori e quelle p:ma di tutte divise in Studj e divertimenti dal sudetto Signor Durante rinomatissimo Contrapuntista copiate dal Sacerdote D. Giustino de' Santi dimorando in Napoli per uso de' suoi famigliari 13 Aprile 1754," Fol. 1r.

Die Handschrift ist sauber und sorgfältig geschrieben. Sie beinhaltet einen Teil mit den Grundregeln (*Scale*, *Cadenze, Movimenti di basso*), kurze *Partimenti numerati*, welche die jeweilige Regel im Anschluss praktisch anwenden, dreizehn *Partimenti diminuiti*, eine Partimento-Fuge und drei Intavolaturen.

Betrachtet man das gesamte überlieferte Partimento-Material von Francesco Durante, stellt man fest, dass die umfangreichsten der bibliographisch nachweisbaren Handschriften sich vom Aufbau her decken. Diese enthalten ein "Kernrepertoire," das meistens in vier Bereiche aufgeteilt ist. Die Einteilung ist

---

Tagliavini (I-Btagliavini B.4) zu finden sind. Die Stücke am Ende der Handschrift (Fol. 11r bis Fol. 12r) finden sich in keiner anderen Quelle, die Francesco Durante zugeschrieben wird.

[224] Der Vermerk auf dem Titelblatt "copiate dal Sacerdote D. Giustino de' Santi dimorando in Napoli per uso de' suoi famigliari" deutet darauf hin.

nicht willkürlich, sondern verfolgt einen praktisch-pädagogischen Zweck, der verschiedene Bereiche zu einem Ganzen werden lässt. Dieses Konzept wird auch in der oben besprochenen Handschrift von 1754 eingehalten.

Der erste Teil eines Partimento-Kompendiums von Durante enthält meistens *Regole*, die im Wesentlichen die Intervalle, Kadenzen, verschiedene Formen der Oktavregel und "sequenzielle" Bassfortschreitungen zum Gegenstand haben und darüber hinaus Regeln und Exempel zum kontrapunktischen Intervallsatz geben.[225] Das melodisch-kontrapunktische Denken kommt beispielsweise zum Vorschein, wenn Intervalle, welche aus anderen Intervallen als Folge eines bestimmten Bassganges "geboren" werden.[226] Der horizontale Ablauf der Stimmführung wird mit Hilfe der vertikalen Komponente zum Bass beschrieben, oder anders ausgedrückt: auf den Gang des Basses bezogen geht ein vertikales Intervall aus einer horizontalen Fortschreitung hervor. In diesem Fall wird die Quarte aus einer Oktave generiert, wenn der Bass ein Quint-Intervall nach oben steigt.

Bemerkenswert ist, dass selbst in einer Kontrapunkt-Abhandlung die Melodie Teil der Definition ist; in Guglielmis "Trattato del moderno Contrapunto, Napoli 1756,"[227] definiert der Autor gleich am Anfang den Kontrapunkt wie folgt: "non è altro che l'unione di più voci unite insieme, che formano melodia."[228] Gleich am Anfang des Traktates rückt wie bei Durante die melodische Komponente ins Zentrum.

Der zweite Teil von Durantes Partimento-Kompendium enthält *Partimenti numerati*, einstimmige, seltener auch zweistimmige Partimenti und solche mit beziffertem Bass ohne weitere Erklärungen oder Anleitungen zur Ausführung.

Der dritte Teil enthält Partimento-Bässe, denen jeweils ein Aussetzungsmodell von wenigen Takten vorangestellt ist. Diese Anleitungen zur Ausführung sind der für die Praxis wichtigste Teil. Die Modelle werden als *Partimenti diminuiti*, *Modi* oder *Pensieri* bezeichnet. Sie können dem Spieler als Bausteine für das freie Spiel dienen, regen zum Experimentieren an und lassen zugleich Spielraum für eigene Ideen. Dieser Teil des Kompendiums ist häufig als eigenständige Quelle handschriftlich überliefert.

Der etwas kürzere vierte Teil widmet sich der Partimento-Fuge. Zusätzlich zur Bassstimme werden gelegentlich die Themeneinsätze mit "Tenore," "Alto"

---

225 Zum Beispiel: die Führung der Oberstimmen wird bassbezogen beschrieben. So heißt es etwa: "prima formazione della 4a la quale nasce dalla 8a." Die Quarte wird demnach aus der Oktave "geboren," wenn der Bass eine Quinte steigt; die (horizontale) Bassfortschreitung generiert ein (vertikales) Intervall.

226 Kontrapunktische Stimmführungsfortschreitungen: "prima formazione della 4a la quale nasce dalla 8a." "Erste Bildung einer Quarte, die aus einer Oktave generiert [geboren] wird."

227 [...] Guglielmi, "Il Trattato del moderno Contrapunto cavato dalla Scuola o sia Conservatorio di Napoli del 1756 dal Sig. Guglielmi, ad uso di S. Eccelenza, il Sig. Marchese Antonio Nerli," MS: I-OS Mss. Teoria B1.

228 Ibid., 1. "[Der Kontrapunkt] ist nichts anderes als das Zusammenkommen mehrerer Stimmen, die eine Melodie bilden."

oder "Sop." notiert. Manchmal kommt nur der Vermerk "Imit." vor und ist als Hinweis zur Imitation in einer anderen Stimme gedacht.

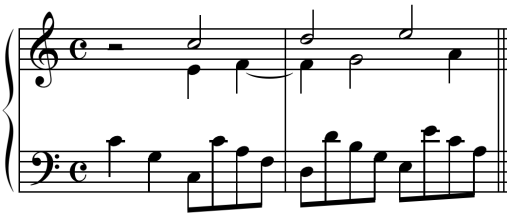
Dieser Aufbau eines Partimento-Kompendiums ist wegweisend; er findet sich in unterschiedlich ausgeprägter Form auch bei den späteren Komponisten aus der Schülergeneration Durantes. Die Parallelen zu Paisiellos *Regole* sind im Aufbau und teilweise auch in der Formulierung der Regeln sehr gross. Deshalb kann der dritte Teil von Durantes Kompendium, der die *Partimenti diminuiti* enthält und der in Paisiellos *Regole* nicht vorkommt, als wertvolle Quelle für Lösungsansätze von Paisiellos Partimenti betrachtet werden.[229]

Welche Ausführungen eines Partimento-Basses möglich sind, zeigt das folgende Beispiel aus Durantes Partimento-Kompendium, hier aus der Quelle I-Nc M.S. 1898 entnommen:



Beispiel 79. Francesco Durante, aus dem Partimento Gj28, (I-Nc M.S. 1898), Fol. 12r, T. 1–10.

Für diesen Partimento-Bass mit einer steigenden Stufensequenz der Eröffnungsphrase gibt Durante folgende drei Optionen zum Diminuieren:

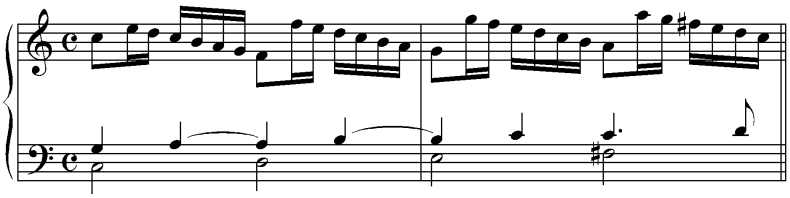


Beispiel 80. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti.* Erste Ausführungsmöglichkeit für das Partimento Gj28 (I-Nc M.S. 1898), Fol. 12r.

[229] Die bibliographisch nachweisbar umfangreichste Quelle der *Partimenti diminuiti* (I-Nap 34.2.4) kann vollständig auf der Homepage der *Monuments of Partimenti* konsultiert werden und enthält die Partimenti Gj1 bis Gj103. Eine Konkordanz der vorhandenen Quellen bietet die Datenbank *UUPart: The Uppsala Partimento Database.*

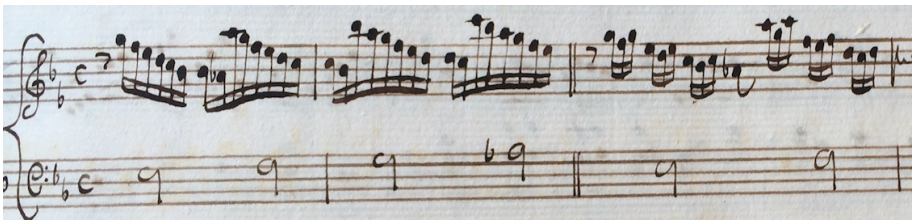


Beispiel 81. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti.* Zweite Ausführungsmöglichkeit für das Partimento Gj28 (I-Nc M.S. 1898), Fol. 12r.



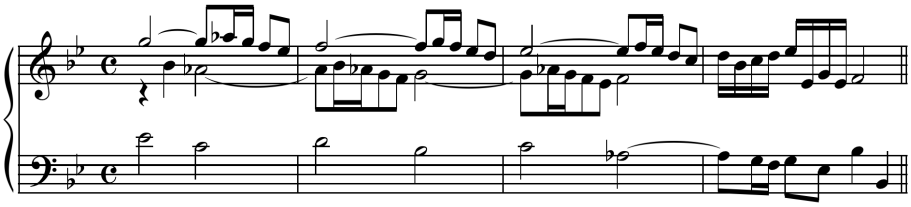
Beispiel 82. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti.* Dritte Ausführungsmöglichkeit für das Partimento Gj28 (I-Nc M.S. 1898), Fol. 12r.

Weitere Lösungsansätze könnten anhand von *Partimento diminuito* Gj51 vorgeschlagen werden:



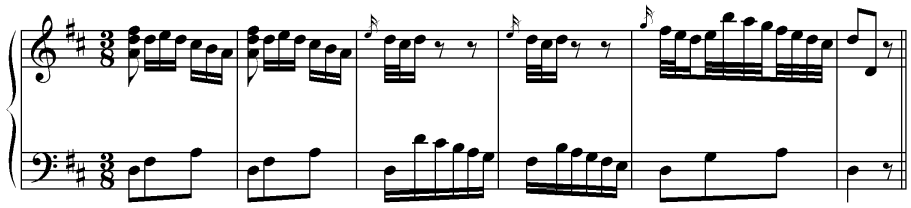
Beispiel 83. Francesco Durante, "Regole per imparar di sonare il Cembalo del Sig. D. Francesco Durante," Neapel 1754, Privatbesitz Christophe Rousset. Zwei Ausführungsbeispiele für das Partimento Gj51, Fol. 9r.

Diese Beispiele sind nur ein Bruchteil von den über 111 überlieferten *Partimenti diminuiti* mit ihren *Modi.* Diese skizzieren ein Bild davon, wie ein Schüler verschiedene Lösungen für bestimmte Bassfortschreitungen ausprobieren konnte. Faszinierend an diesen kurzen Anleitungen ist die enge Verwebung von kontrapunktisch-melodischen Elementen mit der Entwicklung von spieltechnischen Aspekten.



Beispiel 84. Francesco Durante, "Regole e Partimenti" Gj102, Ausführungsbeispiel (I-Gl A.7b 48 [B-2-10]), S. 50.

Francesco Durante war prägend für die ihm folgenden Generationen. Dazu gehörte neben Giovanni Paisiello auch Fedele Fenaroli (1730–1818). Seine Partimenti wurden um 1812 in Paris zweisprachig gedruckt und zu Unterrichtszwecken sowohl in Italien als auch in Frankreich verwendet.[230] Fenaroli führt in seinem Kompendium die Einteilung, die schon Durante verwendet hat, weiter und baut sie aus. Sein Partimento-Kompendium ist in sechs *Libri* eingeteilt. Er unterscheidet zwischen *Partimento del Basso colle armonie* (*Libro III*) und *Partimento senza numeri* (*Libro Quarto*), *Temi, Canoni e Fughe* (*Libro Quinto*, mit ausgeführten Beispielen wie bei Durante); das *Libro Sesto* enthält nicht bezifferte *Partimenti fugati, ricercati, ed imitati*. Das folgende Beispiel aus Fenarolis *Libro Quinto* führt die ersten Takte des darauffolgenden Partimentos aus und dient als Anleitung für den Spieler:



Beispiel 85. Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia Basso numerato di Fedele Fenaroli* [ca. 1812], *Libro Quinto*, Tema N°1, S. 115. Dieses Beispiel ist zugleich auch der Beginn des darauffolgenden Basses und zeigt eine mögliche Ausführungslösung für die ersten fünf Takte.

Die Rezeption der Partimenti Fenarolis kann bis ins 20. Jahrhundert verfolgt werden. Einen Einblick in die Art und Weise, wie man Fenaroli um 1825 und 1850 rezipiert und ausgeführt hat, gibt uns Emmanuele Guarnaccias *Metodo nuovamente riformato* [...].[231] Guarnaccia führt alle Partimenti Fenarolis der Bücher vier, fünf und sechs aus und baut sein didaktisches Werk so auf, dass die originale unausgesetzte Fassung gegenüber der ausgesetzten abgebildet ist. Die Aussetzungen Guarnaccias können auch für Paisiello als Lösungsansätze gelten. Sie

[230] Fenaroli, *Partimenti ossia Basso numerato* [ca. 1812].
[231] Guarnaccia, *Metodo nuovamente riformato de' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli.* Das Werk enthält alle Partimenti Fenarolis.

sind stilistisch nicht weit davon entfernt (Sext- und Terzparallelen, eine transparente Schreibweise, melodische Führung in der Oberstimme).
In derselben Schüler-Lehrer-Kette stehen ferner Marco Santucci,[232] ein Schüler Fenarolis und dessen Schüler Francesco Zanetti (um 1805-?).

Die Übungen aus dem *zibaldone* Francesco Zanettis (1829), die unter der Anleitung seines Lehrers Marco Santucci verfasst wurden, enthalten Partimenti von Fenaroli aus den ersten fünf Teilen seiner Partimento-Schule. In dieser einmaligen Handschrift finden sich sowohl ganze Ausführungen als auch nur Skizzen. Bestechend dabei ist der Titel, der eine "verzierte und wieder erblühte" Fassung der Partimenti verspricht: "Bassi del Fenaroli abbelliti e rifioriti, da Francesco Zanetti sotto la direzione di Marco Santucci suo maestro" (I-Nc 20.6.16, Fol. 187r–221r).



Beispiel 86. Francesco Zanetti, "Bassi del Fenaroli abbelliti e rifioriti," Skizze des Partimentos in G-Dur (*Basso 1*) von Fedele Fenaroli (1829-1830), (I-Nc 20.6.16), Fol. 187r, T. 1–9. Die Bezifferung ist original und die Aussetzung von Zanetti fällt besonders durch eine gewisse Flexibilität im Bezug auf die Anzahl Stimmen in der Aussetzung auf. Es fehlen Bindebögen vom Autor und die Oktavparallelen zwischen Alt und Bass in der Innenstimme T.3 letzte Zz. zu T.4 auf die 1. Zz. sind nicht unbedingt störend. (Dazu siehe auch Libro 2o von Fedele Fenaroli, Esempio F).

Sowohl in Guarnaccias Aussetzungen als auch in den Skizzen Zanettis ist der Fokus auf die schöne, verzierte Oberstimme gerichtet. Die chromatischen Färbungen und Vorhalte sowie Imitation zwischen der Oberstimme und der Mittelstimme sprechen für die Qualität dieser Aussetzung. Typisch sind auch die Terzparallelen (T. 1) und Sextparallelen (T. 8).

[232] Marco Santucci (1762–1843) war Schüler Fenarolis. Ich danke Peter van Tour für diesen Hinweis.

5.2 Zwei Partimento-Fugen von Durante und Paisiello

Der Unterricht von Partimento-Fugen in den neapolitanischen Konservatorien wurde in einigen Publikationen behandelt.[233] Historische Aussetzungen von Partimenti aus dem 18. Jahrhundert sind hingegen äusserst selten. Ein Beispiel eines ausgesetzten Partimentos von Francesco Durante aus dem 18. Jahrhundert wurde 2010 erstmalig besprochen.[234] Durantes Partimento-Fuge in e-Moll[235] kommt in verschiedenen zeitgenössischen Quellen, aber auch noch in einer Quelle des 19. Jahrhunderts (I-Nc 22.1.14) vor. Die Quellen, in denen sie überliefert ist, sind folgende:[236]

Francesco Durante Fuga-Partimento Quellen	**Bemerkung**
I-Gl A.7b.48 (B-2-10)	
I-GR It. 125	
I-Nc M.S. 1895	
I-Nc 22.1.14	Quelle aus dem 19. Jh.
I-Ria 429 (Fondo Vessella)	Historische Aussetzung des Partimentos [ohne Titel]
I-Vc B.14.8	

Die historische Aussetzung dieses Partimentos ist in derselben Sammlung wie die Sonate *Perfidia* (Fondo Vessella I-Ria 429) überliefert. Diese zweistimmige Fuge ist mit Hilfe von kleinen "Bausteinen" aufgebaut. Wir haben das Thema im ersten Takt und gleich die Antwort darauf auf der Quinte; diese wird von einer absteigenden Bewegung in der zweiten Stimme begleitet. Im dritten Takt führt der Autor ein zweites Thema ein und begleitet es mit einem chromatischen Gang in der zweiten Stimme. Dabei handelt es sich mehr um ein Fugato als um eine Fuge, weil das Kontrasubjekt (T. 3 in der oberen Stimme) nicht konsequent übernommen und durchgeführt wird. Die Bewegung im Takt 2 in

[233] Siehe auch Maxim Serebrennikov, "From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue: New perspectives," *Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 40/2 (2009): 22–44 und Giorgio Sanguinetti, "Partimento-fugue: The Neapolitan Angle," *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, hrsg. von Thomas Christensen et al. (= Collected Writings of the Orpheus Institute 9). Leuven: Leuven University Press (2010), 71–111.

[234] Nicoleta Paraschivescu, "Francesco Durantes Perfidia-Sonate: Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis," *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie,* 7/2 (2010): 203–14.

[235] Dieses Partimento hat keine Gj-Nummer.

[236] Dank der Datenbank (Peter van Tour) war es möglich, die genaue Quellenlage (Stand: Mai 2015) zu bestimmen.

der Bassstimme wird im dritten Takt der Oberstimme weitergeführt. Hingegen hat die Bassstimme im dritten Takt die Funktion eines Kontrasubjekts. Der umkehrbare Kontrapunkt zwischen den beiden Stimmen ist typisch für diese Art von Fugato, das sowohl instrumental aber auch vokal sein kann.



Beispiel 87. Francesco Durante, Fuga e-Moll (I-Ria 429 Fondo Vessella), Fol. 27v–29r.

Der Anfang der Fuge K58 von Domenico Scarlatti zitiert denselben chromatischen Gang mit dem dazugehörigen Kontrasubjekt: [237]



Beispiel 88. Domenico Scarlatti, Sonate K58. Chromatischer Gang mit Kontrasubjekt in T. 4 und 5. Siehe auch Beispiel 87, Francesco Durante, Fuga e-Moll T. 5 und 6.

Der Komponist spielt mit diesen Elementen und lässt sie auch in *stretto*-Form (T. 28-29) auftreten (siehe Appendix V). Die Läufe in der linken oder rechten Hand in T. 10-11, 18-23 und 33 bis Schluss, begleitet vom perkussiven The-

[237] In Johann Sebastian Bachs Canzona d-Moll BWV 588 sowie in Werken von Jan Pieterszoon Sweelinck und Girolamo Frescobaldi ist diese Wendung auch anzutreffen.

menkopf des ersten Subjektes, haben die Funktion einer Überbrückung zur Kadenz des jeweiligen Teiles.

Ist es Zufall, dass der Themenkopf von Paisiellos Fuge ähnlich aufgebaut ist wie derjenige bei Durante? Das Partimento Gj2330 ist allerdings in D-Dur komponiert und ist doppelt so lang wie Durantes Fuge:



Beispiel 89. Das Fugenthema der beiden Fugen: Francesco Durante (e-Moll, I-Ria 429 Fondo Vessella) und Giovanni Paisiello (D-Dur, Gj2330, *Regole* 1782).

Die hier vorgeschlagene Aussetzung entspricht einer dreistimmigen instrumentalen Fuge. Eingebaut sind typisch violinistische Elemente, welche Raum für Imitation T. 47–52, (siehe Beispiel 90 und Appendix V) zwischen den Stimmen geben und ab Takt 52 den Schluss – in für die Zeit typisch orchestraler Manier – vorbereiten. Es ist die einzige Fuge im ganzen Druck der *Regole*. Über die Gründe dafür lässt sich nur spekulieren: möglicherweise waren Paisiellos Schüler und Schülerinnen am russischen Hof nicht in der Lage, Fugen zu spielen und zu improvisieren.



Beispiel 90. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2330, S. 38, T. 1–9. Aussetzung zu einer dreistimmigen Fuge, Nicoleta Paraschivescu.

Im Kontrapunkt-Unterricht hatten Fugen jedoch nie an Bedeutung verloren, ganz im Gegenteil. In den neapolitanischen Konservatorien war die Fuge – instrumental, im *stile antico* oder vokal – an der Nahtstelle zwischen Partimento und Kontrapunkt ein zentrales Element, wie die Untersuchungen von Peter van Tour ergeben haben.[238] Genau diesen Aspekt belegen die zwei- und dreistimmigen Disposizioni auf Partimento-Bässen von Giovanni Paisiello. Die Fuge Gj2330 ist in drei verschiedenen Ausführungen in den zweistimmigen Disposizioni überliefert. Im Folgenden sollen jeweils kurze Ausschnitte aus diesen drei Beispielen veranschaulicht werden. In keine der Ausführungen hat das Fugen-Thema ein Kontrasubjekt. Im zweiten und dritten Beispiel kommt nur ein Kontrapunkt zum Thema vor. Interessant ist die unterschiedliche Behandlung des Taktes 10. Im Druck der *Regole* von 1782 ist im Takt 10 der Hinweis "Imitazione" vermerkt. Nur das erste der drei Beispiele setzt diesen Hinweis konsequent um, indem es den Bass in der Oberstimme imitiert. Die weiteren zwei Beispiele gehen frei damit um; sie führen eine Sequenz durch, aber ohne die Imitation zu berücksichtigen. Diese Beobachtungen könnten zur Schlussfolgerung führen, dass der Autor der Disposizioni die *Regole* von 1782 als Vorlage hatte. Zwei Gründe könnten dafür sprechen: die chronologische Ordnung der zweistimmigen Disposizioni nach der Anordnung der Partimenti im Druck der *Regole* von 1782 und die Umsetzung der Aufforderung zur Imitation im ersten Beispiel der drei Disposizioni.

[238] Van Tour, *Counterpoint and Partimento*, 208–26.



Beispiel 91. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf der Partimento-Fuge Gj2330, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 82, T. 1–15. In den *Regole* 1782 steht im Takt 10 über dem Dis im Bass "Imitazione." Interessant ist zu beobachten, dass dieser Hinweis hier respektiert wird (obwohl nicht explizit notiert). Möglicherweise hatte der unbekannte Verfasser dieser Disposizioni die *Regole* 1782 vor Augen. In den folgenden Beispielen wird an dieser Stelle experimentiert und der Bass nicht imitiert.



Beispiel 92. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf der Partimento-Fuge Gj2330, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 85, T. 1–15. In diesem Beispiel hat das Fugenthema einen Kontrapunkt (kein Kontrasubjekt im klassischen Sinn).



Beispiel 93. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf der Partimento-Fuge Gj2330, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 88, T. 1–15. Der Unterschied zum vorherigen Beispiel ist nicht gross. Die Imitation im T. 10 wird auch in diesem Beispiel frei behandelt. Allgemein ist dieses Beispiel etwas mehr diminuiert als die vorherigen.

5.3 Solfeggi als Ausführungsmodelle

In den vorherigen Kapiteln wurde die Bedeutung der Solfeggi in der Ausbildung an den Konservatorien unterstrichen. Drei Jahre Solfeggi-Unterricht waren üblich, bevor man mit dem Studium der Partimenti begann. Weitere drei Jahre Partimento-Unterricht gingen dem Unterricht im Kontrapunkt voraus. Es liegt deshalb auf der Hand, Solfeggi zusammen mit Partimenti zu behandeln, um zu verstehen, inwieweit die in zahlreichen Handschriften und Drucken

überlieferten Solfeggi uns in der Ausführung von Partimenti behilflich sein können.[239]

Einige Bassfortschreitungen in den Solfeggi von Paisiello/La Barbiera kommen auch in Durantes *Partimenti diminuiti* vor. Diese Überlappung zwischen Solfeggi und Partimenti zeigt einmal mehr die unterschiedlichen und sich ergänzenden Blickwinkel dieser Praxis.

Ein Beispiel aus der Handschrift Paisiello/La Barbiera aus dem Solfeggio Nummer 26:



Beispiel 94. Baldassare La Barbiera, Solfeggio Nummer 26, (US-Eu Ms. 1336), Kadenz und Allegro am Schluss.

Für diese einfache aufsteigende Bassfortschreitung aus dem Solfeggio Nummer 26 schlägt Durante verschiedene melodische und chromatisch gefärbte Lösungen vor.



Beispiel 95. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti* Gj12, (I-Nc M.S. 1898) [Ignazio De Sanguine], Fol. 17r. Diese Anweisung (*Modo*) zeigt, wie man die ersten drei Takte ausführen könnte.

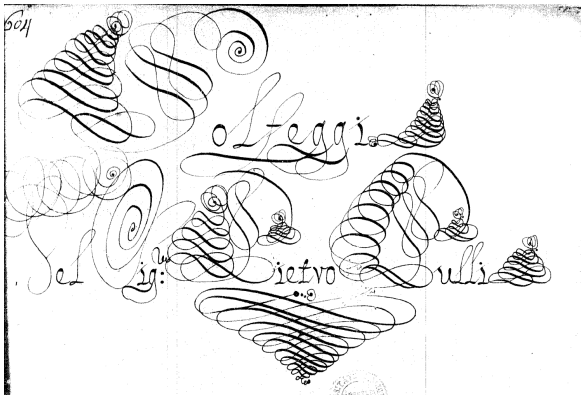
[239] An dieser Stelle danke ich Peter van Tour für die Bereitstellung von Konkordanzen aus der einzigartigen Solfeggio-Datenbank *UUSolf: The Uppsala Solfeggio Database*.



Beispiel 96. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti* Gj27, *Primo modo* und *Terzo modo*, (I-Nc M.S. 1898) [Ignazio De Sanguine], Fol. 2v.

Wenn ein junger Schüler über eine Zeitspanne von acht bis zehn Jahren Solfeggi gesungen und sich vielleicht dabei selber am Cembalo begleitet hatte, so war es unvermeidlich, dass er auf diesem Wege auch die musikalische Sprache der Zeit verinnerlichte.

In der Santini-Sammlung in Münster wird eine Handschrift von ca. 1740 mit Solfeggi von Pietro Pulli aufbewahrt.[240] Sie ist insofern bemerkenswert, als sie *Solfeggi diminuiti* beinhaltet und diese in den verschiedensten Formen auf demselben Bass verändert.



Beispiel 97. Pietro Pulli "Solfeggi Del Sig.r Pietro Pulli" (D-MÜs SANT Hs. 3351), Frontispiz.

[240] Für diesen Hinweis danke ich Peter van Tour.

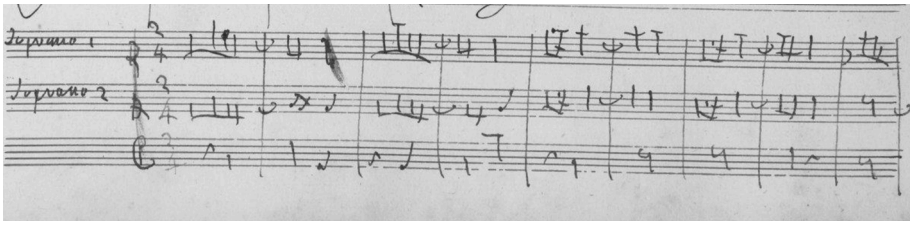
Diese praktische Anleitung gibt Einsicht in die Methodik, wie Sänger unterrichtet wurden. Die beiden untersten Notenlinien stellen das Gerüst der Übung dar. Die Gegenbewegung (*Moto contrario*[241]) bildet den Kern dieses Solfeggios.[242] Auch hier (wie bei den Disposizioni, siehe Kap. 5.4) findet eine Überlappung statt: kontrapunktische Stimmführung zwischen Bassstimme und Oberstimme und die Möglichkeiten ihrer Verzierung treffen zusammen. Pulli schreibt auch in den anderen Solfeggi das Gerüst der Übung immer mit auf.[243] Es ist also anzunehmen, dass Solfeggi nicht nur als Material zum Singen, sondern auch als Vorlage für Kontrapunkt-Übungen und als Modelle für Partimento-Bässe verwendet wurden. Zentral dabei bleiben die Aspekte wie Memorieren und Verinnerlichen von harmonisch-melodischen Wendungen über das Ohr (siehe auch Azopardi, "Il Musico Prattico" im Kap.3.5). Im folgenden Beispiel wurden alle Varianten übereinander gestellt, um die einzelnen Schritte in der Verzierung besser verfolgen zu können.[244]

[241] Paisiello, *Regole*, 7.
[242] In vielen Kontrapunkt-Abhandlungen, aber auch in Partimento-Kompendien werden die *Moti* (*Obliquo*, *Retto*, *Contrario*) gleich am Anfang besprochen.
[243] Die Solfeggi sind im Original immer einzeln auf drei Notensysteme notiert: von unten Bass, darüber die einfache Oberstimme und zuoberst die verzierte Form der Oberstimme. Egal wie weit die Verzierung geht, die "Essenz" der beiden unteren Stimmen schreibt Pulli immer aus.
[244] Das erinnert an die *Methodischen Sonaten* Georg Philipp Telemanns.



Beispiel 98. Pietro Pulli "Solfeggi Del Sig.r Pietro Pulli" (D-MÜs SANT Hs. 3351), S. 1–2.

In den Disposizioni à 3 auf Partimenti von Paisiello (Talleyrand-Handschrift), wird das Partimento Gj2351 ausdrücklich mit "Soprano 1" und "Soprano 2" beschriftet. Dieser Fall ist einzigartig; er weist aber auch darauf hin, dass Partimenti vielseitig verwendet wurden (siehe auch Kap. 5.4).



Beispiel 99. Giovanni Paisiello, dreistimmige Disposizione Gj2351 (F-Pn Vmb ms. 10/2), Solfeggio für zwei Soprane und B.c., S. 29, T. 1–9.

5.4 Zwei- und dreistimmige Disposizioni

Die beiden Bände mit Disposizioni à 2 und à 3 auf Paisiellos Partimenti werfen ein neues Licht auf die Funktion von Partimenti im Allgemeinen und auf Paisiellos Partimenti im Besonderen. Sie geben uns einen lebendigen Einblick in die Art und Weise, wie Kontrapunkt unterrichtet wurde. Sie zeigen aber auch, dass eine dichte Verwebung zwischen den einzelnen Sparten stattgefunden hat.

In diesen zahlreichen Disposizioni auf über 670 Seiten darf man keine genialen Wendungen erwarten, da es meist schnell geschriebene (oder kopierte) Übungen sind. Der grosse Wert dieser Handschriften liegt darin zu zeigen, auf wievielen unterschiedliche Arten ein Partimento verändert werden konnte. Um einen Bass auf unterschiedliche Arten ausführen zu können, musste die Struktur des Basses entsprechend aufgebaut sein. War das gegeben, so bot der Bass nicht nur die Möglichkeit vieler unterschiedlicher Aussetzungen, sondern der Schüler lernte unterschiedlichen Fällen und Anforderungen gerecht zu werden.

Besonders gut lässt sich das am Partimento Gj2319 zeigen, weil es sowohl im Druck von 1782 (S. 27) aufgeführt ist als auch in den Disposizioni à 2 (4 Beispiele) und in den Disposizioni à 3 (2 Beispiele) vorhanden ist. Es ist im Druck von 1782 beziffert, während in den Disposizioni gar keine Bezifferungen vorhanden sind.

Ich habe bewusst drei verschiedene kurze Stellen aus diesen Disposizioni gewählt, um die Vielfalt der Ausführungen zu zeigen.[245]

Die ersten fünf Takte am Anfang der zweistimmigen Disposizioni werden in den verschiedenen Beispielen unterschiedlich behandelt. Darin sind sowohl harmonische als auch rhythmische Variationen festzustellen. Dabei fällt vor

[245] Im Anhang III können die Stücke ganz angesehen werden. Dabei ging es mir wieder um Bass-Modelle, die häufig in der Musik dieser Zeit zu finden sind.

allem auf, wie der Takt 4 (im Druck mit 7-6♯ beziffert) unterschiedlich ausgeführt wird. Wenn man den harmonischen Kern des Basses ausführen würde, dann müsste man an dieser Stelle die 7-6♯ spielen. In der Komposition und Improvisation geht man aber einen Schritt weiter; man bewegt sich innerhalb eines harmonischen Rasters und versucht, möglichst viele Variationen und Veränderungen aus diesem durch den Bass gegebenen Material zu schöpfen. Das ist der Grund, warum diese Beispiele so wertvoll sind: sie schöpfen aus den harmonischen Gegebenheiten sehr viele Möglichkeiten aus.

Auch in diesen Ausführungen ist die melodische Führung der Oberstimme von zentraler Bedeutung (siehe Beispiele 102 und 103). Der Gegenrhythmus zum Bass (Beispiel 102, T. 1 und 3) ist typisch für die Musik dieser Zeit und steht in schönem Gegensatz zu der chromatisch-aufsteigenden Oberstimme im 4. Takt.

Das Beispiel 105 bringt wieder eine Imitation ins Spiel. Alle Disposizioni in den zwei Bänden enthalten mindestens ein Beispiel, das in Imitation oder als Kanon (einzeln auch als Fuge) ausgesetzt ist. Hier wirkt vor allem der 4. Takt sehr gesanglich: der Sprung vom f zum unteren gis (grosse Septim) ist etwa auch in Arien ein sehr effizientes und beliebtes Ausdrucksmittel.



Beispiel 100. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 14–15, T. 1–5.



Beispiel 101. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 16–17, T. 1–5.



Beispiel 102. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 17–18, T. 1–5.



Beispiel 103. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 18–19, T. 1–5.

In meiner Aussetzung (Beispiel 104) habe ich eine dreistimmige Notation gewählt; dabei sorgt die fast ununterbrochene Achtelbewegung für den musikalischen Fluss.



Beispiel 104. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Gj2319, S. 27, T. 1–5. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu.

In den beiden dreistimmigen Disposizioni ist die rhythmische Komponente wichtig. Die Achtel im Bass (T. 2) werden entweder im 1. Takt vorweggenommen oder dann später weitergeführt. Im Beispiel 106 bildet die Oberstimme eine Gegenbewegung zum Bass. Der *Moto contrario* in grossen Werten steht in eindrücklichem Kontrast zum bewegten Bass und pflegt dabei eine schöne Stimmführung.



Beispiel 105. Giovanni Paisiello, dreistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/2), S. 323, T. 1–5.



Beispiel 106. Giovanni Paisiello, dreistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/2), S. 325, T. 1–5

Hier möchte ich noch zwei weitere Bass-Modelle veranschaulichen, die Paisiello explizit in seinem einleitenden Teil der *Regole* bespricht (siehe Kapitel 4.1). Die Takte 13–17 zeigen verschiedene Möglichkeiten, den bereits im 3. Kapitel besprochene Monte Principale auszuführen (Beispiel 107).



Beispiel 107. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizioni auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 14–19, T. 13–17. Um einen besseren Überblick über den Monte Principale im Bass zu haben, wurden die Takte übereinander angeordnet.

Dazu mein dreistimmiger Vorschlag der Takte 13-17:



Beispiel 108. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2319, S. 27, T. 13–17. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu.

Das Beispiel 107 zeigt die unterschiedlichen Ausführungsmöglichkeiten einer 4/2-6-Kette im zweistimmigen Disposizione des Partimentos Gj2319. Wie bereits Paisiello in seinen handschriftlichen Ergänzungen (siehe Kap. 4.1) festgelegt hat, dient diese Progression dazu, eine Modulation durchzuführen oder nach einer Modulation die neue Tonart auf die Kadenz hinzu zu festigen. In

diesem Fall hatte das Partimento gerade von F-Dur die Richtung nach d-Moll eingeschlagen und die Kette festigt diesen Vorgang.



Beispiel 109. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizioni auf dem Partimento Gj2319, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 14–19, T. 26–32. Die 4/2-6-Kette der vier verschiedenen zweistimmigen Disposizioni, um einen besseren Überblick zu haben.

Mein Vorschlag zur Ausführung dieser Takte in Beispiel 110:



Beispiel 110. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Gj2319 S. 27, T. 34–40. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu.

5.5 Intavolature: Übungen und Modelle

Bereits im 3. Kapitel wurde erwähnt, dass die Intavolature fester Bestandteil des Unterrichts-Curriculums in den Konservatorien in Neapel waren. Intavolature sind kurze Übungsstücke, die als eigenständige Handschriften überliefert sind oder auch am Ende der Partimento-Handschriften auftauchen können. Sie helfen mit, die motorischen Fähigkeiten des Schülers zu entwickeln, und unterstützen das Verinnerlichen der gelernten Modelle.

Sie sind aber keine reine Fingerübungen, sondern eine Brücke von den gelernten Modellen zur Improvisation und Komposition. Im Curriculum unterrichtete dieselbe Person "[...] a cantare, suonare il cembalo, intavolature, e Partimento, e la cartella del contrapunto."[246] Francesco Ricupero (siehe auch Kapitel 3.2) fügt seiner umfangreichen Partimento-Schule von 1803 – die er übrigens all denen empfiehlt, die gute Cembalo-Spieler werden wollen – einen Teil mit Intavolature an. Dazu schreibt er:

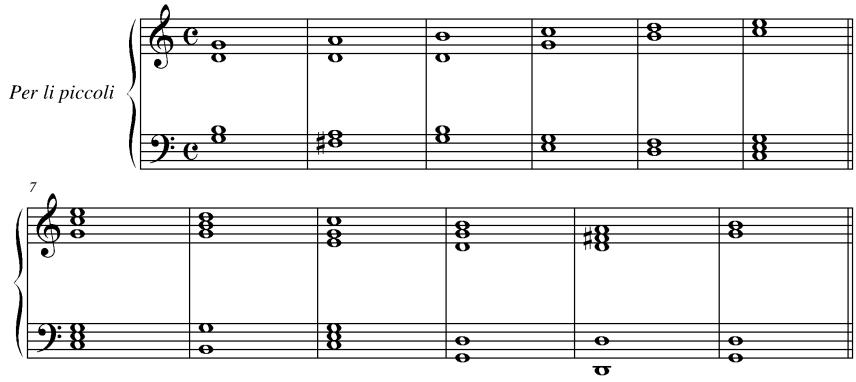
> Qui seguono alcune Intavolature, servendo siccome si è detto di sopra per allettare e divertire la giuventù studiosa e per i qualli non amano la fattica.[247]

Gaetano Greco (siehe auch Kapitel 5.1) wendet sich in seinen "Intavolature per cembalo"[248] an die jungen Schüler (*Per li piccoli*) und übt damit sowohl harmonische Zusammenhänge als auch Arpeggi auf dem Cembalo ein:

[246] Siehe Kap. 3.2.

[247] Ricupero, "Studio di musica," 193. "Hier folgen die Intavolature, welche zum Ergötzen gedacht sind, für die jungen Studierenden oder denjenigen, welche die Mühe scheuen."

[248] Greco, "Intavolature per cembalo Del Sig.r D. Gaetano Grieco [*sic*]" (I-Nc M. S. 2851). Gaetano Greco (ca. 1657–1728) war Lehrer Durantes.



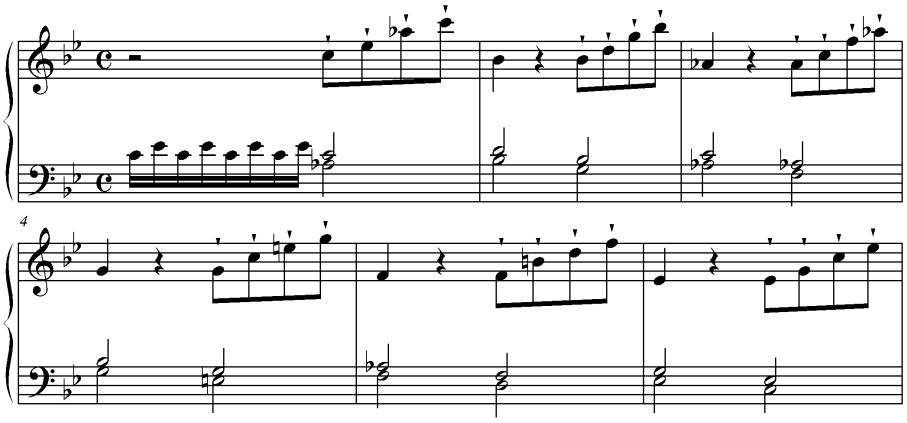
Beispiel 111. Gaetano Greco, "Intavolature per cembalo Del Sig.r D. Gaetano Grieco [*sic*]" (I-Nc M.S. 2851), Fol. 1v.

Auch von Fedele Fenaroli gibt es zahlreiche Intavolature. Ein kurzes Beispiel veranschaulicht die Übung von Triolen alternierend in der linken und rechten Hand.



Beispiel 112. Fedele Fenaroli, "Intavolature Per il Cembalo del Sig.r D. Fedele Fenaroli, Libro Primo" (I-Mc Noseda H.12). Fol. 19v, T. 1–6. Übung für die Alternierung von Triolen.

In der Handschrift mit *Partimenti diminuiti* von Francesco Durante (I-Nc M.S. 1898) vermerkt der Verfasser Ignazio De Sanguine am Schluss: "Fine de' Partimenti; siegue adesso il suonare di mano." Die darauffolgenden Seiten enthalten Intavolature. Die erste davon ist auch in der Handschrift "Sonate per organo di varii autori" enthalten und Francesco Durante zugeschrieben. Es ist ein Stück mit 108 Takten. Im darauffolgenden Beispiel zeigt der Autor nicht nur eine stereotype Fingerübung, sondern ein bereits bekanntes *Movimenti di basso*, das Paisiello in seinen *Regole* explizit beschreibt (siehe Kap. 4.1: Bassfortschreitungen).



Beispiel 113. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti* Gj12, (I-Nc M.S. 1898 [Ignazio De Sanguine]), S. 30 und in der Sammlung "Sonate per organo di varii autori," Francesco Durante zugeschrieben, (I-Ria 429), Fol. 33v–37v. Im Bass haben wir die absteigende Terz und aufsteigende Sekund. Dieses *Movimenti di basso* beschreibt Paisiello in den *Regole* von 1782 auf S. 16 (siehe auch Kap. 4.1: Bassfortschreitungen).

Der pädagogisch-methodische gemeinsame Nenner in der Handhabung der *Solfeggi diminuiti* von Pietro Pulli, der *Partimenti diminuiti* von Francesco Durante und der Disposizioni à 2 und à 3 ist das Variieren, Verändern, Verzieren und Komponieren auf demselben Bass oder Partimento. Es ist ein Ansatz, der sich über Generationen bewährt hat und vor allem für die Unterrichtsweise Francesco Durantes an *Sant'Onofrio* typisch war. Es ist also ein gewichtiger Aspekt, der mitunter auch erklärt, wieso ein begnadeter Sänger in der Lage war, fünf Mal dieselbe Arie zu singen und jedes Mal anders (siehe dazu die Einleitung).[249]

Obschon diese unterschiedlichen Bereiche verschiedene Möglichkeiten der Ausführungen betreffen, sprechen sie ganz unterschiedliche Sinne und Fähigkeiten an. Anhand von Solfeggi und *Solfeggi diminuiti* wurden das Gehör wie auch die Fähigkeit, nach Gehör Wendungen, Formeln und Schematas zu erfassen und zu memorieren, geschult. Die Partimenti und *Partimenti diminuiti* richte-

[249] Das Gegenteil war aber durchaus auch möglich. So berichtet Norbert Hadrava (siehe auch Kapitel 1.1) in einem seiner Briefe über die in Neapel und Europa sehr geschätzete Sängerin Celeste Coltellini: "[La Coltellini] è una eccelente cantante comica, canta in modo nitido con sentimento, la sua voce viene dal petto. Benché abbia molte conoscenze musicali, tuttavia non è molto felice nelle variazioni e nelle cadenze. La sua recitazione comica eleva ancor più i suoi meriti nel canto poiché interpreta tutti i ruoli con verità e naturalezza." "[La Coltellini] ist eine exzellente Sängerin, sie singt klar und mit Gefühl, ihre Stimme kommt aus der Brust. Obschon sie sehr viel über Musik weiss, ist sie gleichwohl nicht ganz gut im Variieren und in den Kadenzen. Ihr komischer Vortrag erhebt noch mehr ihre Verdienste im Gesang, denn sie führt all ihre Rollen mit Echtheit und Natürlichkeit auf." Siehe Gialdroni, "La musica a Napoli alla fine del xviii secolo nelle lettere di Norbert Hadrava," 78.

ten sich an die taktilen und motorischen Fähigkeiten des Spielers, ohne aber das Ohr auszuklammern; im Gegenteil: der Spieler musste drei Jahre lang Solfeggi üben, bevor er mit dem Erlernen eines Instrumentes beginnen durfte. Zu diesem Zeitpunkt war schon ein grosser Schatz an Wendungen und Schemata im Repertoire des Lernenden vorhanden, das er über das Gehör mitbekommen hatte und aus dem er schöpfen konnte. Das dritte Element war der Kontrapunkt (Disposizioni), der im Curriculum der Konservatorien auf den beiden vorherigen Bereichen aufbaute und anhand vieler unterschiedlicher Übungen (Disposizioni, Fugen, Kanons) unterrichtet wurde.

Entscheidend ist, dass sich diese Bereiche gegenseitig überlappten und befruchteten. Das machte die Stärke dieser Art von Musikvermittlung aus – ein zentraler Aspekt, den man heute wieder vermehrt berücksichtigen sollte.

Kapitel 6: *Anwendungen in der Praxis*

Per aspera ad astra.

6.1 Lösungsansätze für Paisiellos Partimenti

In den vorangehenden Kapiteln habe ich versucht, die Partimenti Paisiellos in einen grösseren Kontext zu stellen und nach Lösungen für die Aufführungspraxis in dessen unmittelbarem Umfeld zu suchen. Im vorliegenden Kapitel steht die praktische Seite meiner Arbeit im Mittelpunkt. Ich möchte darin meine eigenen Lösungsansätze vorstellen und Einblick in meine Überlegungen und Vorgehensweise geben. Dabei geht es mir darum aufzuzeigen, wie ich bei der Ausführung der Partimenti, des gewählten Solfeggios und des Präludiums und Rondòs von Paisiello vorgegangen bin.

In einem ersten Teil werde ich zwei eigene Ausführungen von Paisiellos Partimenti analysieren, welche Teil meines Lernprozesses in den letzten Jahren waren. Danach werde ich ein Solfeggio, das Paisiello zugeschrieben ist, mit einer anderen, eher instrumentalen Oberstimme auf demselben Bass neu gestalten und damit Flexibilität im Umgang mit diesem Unterrichtsmaterial aufzeigen. Im dritten Teil geht es um ein Präludium und Rondò aus Paisiellos *Raccolta* von 1783, das ich verziert, verändert und mit einer Kadenz versehen habe. Das vierte Unterkapitel beinhaltet ein Experiment mit zwei Schülern unterschiedlichen Niveaus, die ich über eine begrenzte Zeitspanne in das Partimento-Spiel eingeführt habe.

Das Partimento Gj2331 wurde bereits im Kapitel 4.2 erwähnt und verdient wegen seines einzigartigen ouvertürenhaften Charakters besondere Beachtung. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass es allgemein wichtig ist, als Spieler - bevor man ein Partimento aussetzt oder aufführt - das vorhandene Material des Basses gut zu studieren, zu analysieren und richtig einzuordnen.

Wie bereits in früheren Kapiteln erklärt, enthält das Partimento oder der Bass sehr viele Informationen, welche Einfluss auf die Oberstimme und auf die Struktur des Werkes haben können.

Bevor man ein Partimento spielt oder aussetzt, sollte man folgende Punkte beachten:

a) Die Kadenzen und die Punkte, wo und wohin moduliert wird, sollten dem Spieler klar sein.
b) Wenn der Bass anfangs bewegt und danach in langen Werten geschrieben ist, kann man davon ausgehen, dass ein Teil des vorherigen Materials in der Oberstimme als Imitation aufgenommen werden sollte.[250]
c) Ein Blick auf den Bass kann schon *Movimenti di basso* oder Schemata verraten.
d) Auch die Bezifferung (falls vorhanden) gibt oftmals wichtige Hinweise auf kontrapunktische, nicht nur auf harmonische Parameter. So schreibt Paisiello etwa in Gj2321 (T. 19, siehe Appendix IV) über ein Viertel und eine Viertelpause drei Mal die "8." Er nimmt die Imitation zum Bass vorweg und deutet genau darauf hin, wo und auf welche Note diese gemacht werden soll.

Aus den im Folgenden analysierten Partimento-Beispielen habe ich punktuell Ausschnitte gewählt, weil die ganzen Aussetzungen dieser Partimenti in Appendix IV vollumfänglich angesehen werden können.

[250] Siehe dazu Gjerdingen, "Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition," 52–53. In seinem Artikel unterscheidet er zwischen "boring and interesting parts." Mit anderen Worten, wenn auf eine bewegte Passage im Bass plötzlich eine Passage in langen Werten oder Pausen folgt, kann man davon ausgehen, dass man das vorhandene Material thematisch oder rhythmisch verwerten soll.



Beispiel 114. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2331, T. 1–14, 39–40. Aussetzung Nicoleta Paraschivescu. Das ganze ausgesetzte Partimento kann in Appendix IV angesehen werden.

Nach einem orchestralen Tutti zu Beginn des Partimentos setzt ein erstes zweistimmiges Solo in T. 5 ein, das vom Komponisten ausgeschrieben wurde. In den darauf folgenden T. 7–10 bedient sich Paisiello konventionellen Materials, indem er einen Romanesca-Bass einführt.[251] Dem Romanesca-Bass folgen vier Takte, die eine Oktave umspannen und sich in langsamen halben Notenwerte bewegen, mit dem Ziel einer Modulation zur Dominante (T. 10–14). In T. 10 beobachten wir zwei Parameter: die plötzlich langen nach den bewegten Werten und die aufsteigende Bewegung der Töne. Die langen Werte laden dazu ein, in der Oberstimme das Material der vorherigen Takte zu übernehmen. Ich habe mich für das Beibehalten der rhythmischen Bewegung und für die Abwärtsbe-

[251] Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 170. Hier werden verschiedene Romanesca-Bässe von Paisiello besprochen. Ein weiteres Beispiel eines Romanesca-Basses kann im Partimento Gj2319 in den T. 22-26 und 30-34 gefunden werden (siehe Appendix IV). In diesem Fall ist die stufenweise Abwärtsbewegung der Oberstimme typisch für diese Art der Bassfortschreitung. Hier wurde sie zudem harmonisch aufgefüllt.

wegung der vorherigen 16tel-Formel im Bass entschlossen (siehe T. 10–12). Im Bass sind die halben Notenwerte ein *Movimenti di basso*, das nach einer 5-6-Kette verlangt. Diese Bassfortschreitung beschreibt Paisiello im Anfangsteil der *Regole.*

In den T. 15–19 kehrt das Anfangsthema wieder auf die Dominante zurück, um dann in den darauf folgenden Takten anhand konventioneller Modelle in der Dominanttonart gefestigt zu werden (T. 20–29). Das Anfangsthema bietet sich an, als Imitation behandelt zu werden. Dieser schnelle Auftakt ist typisch für ein Ouverture, Sinfonia oder Concerto, wie bereits im Kapitel 4 besprochen. Die T. 21–23 sind ideal, um sich des Fenaroli-Modells zu bedienen.[253] In den T. 24–26 verlangt Paisiello ausdrücklich eine Imitation zwischen dem Bass und den anderen Stimmen. Ein typisch orchestraler Gestus mit gebrochenen "Violinakkorden" eignet sich für die T. 27–28 in Vorbereitung auf die erste grosse Kadenz auf der Dominanten. Die T. 29–32 dienen zur Überbrückung, welche überraschend und sehr schnell wieder zum Anfangsthema führt. Ein weiteres *Movimenti di basso*, der bereits besprochene Monte Principale (siehe auch Kapitel 3.3), prägt die T. 36–38. In den T. 39–45 komponiert Paisiello eine auf- und absteigende Kette. Die aufsteigenden halben Noten können mit einer 5-6-Kette und dem thematischen Material des T. 24 in Imitation ausgeführt werden. Die absteigende Figur in den T. 42–43 bereiten die Kadenz im T. 44 vor. Die T. 45–50 bedienen sich desselben Materials wie die T. 24–26. Ab T. 50 wird der Schluss gleich zwei Mal eingeführt (T. 50–57 und T. 58–64), bevor nochmals das Anfangsthema zitiert wird. Das Wiederholen einer Passage gibt dem Spieler die Möglichkeit, Lagenwechsel, Bassverdopplung und die Fülle der Akkorde zu variieren. Besonders die Stimmführung zwischen den Aussenstimmen in den T. 55–56 und 63–64 , die chromatische Oberstimme in Gegenbewegung zum Bass sind sehr schöne Momente in diesem Partimento. Der orchestrale, extrovertierte Charakter dieses Stückes steht im Kontrast zu dem folgenden Partimento Gj2321, das ganz anders als das Partimento Gj2331 aufgebaut ist. Es hat sowohl kontrapunktische als auch melodische Möglichkeiten, die zum Teil von Paisiello handschriftlich vermerkt und beabsichtigt sind. Vom Charakter her habe ich an das Andante einer Triosonate oder an den Mittelsatz eines Concertos gedacht. Auch in diesem Partimento erkennt man auf den ersten Blick gewisse Modelle und Wendungen, die uns als Ausführenden sehr entgegenkommen.

[253] Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 225 ff.



Beispiel 115. Giovanni Paisiello, *Regole* 1782, Partimento Gj2321, T. 1–9, S. 29, Aussetzung Nicoleta Paraschivescu.

Gleich am Anfang der Aussetzung bietet es sich an, mit einer Imitation zwischen den beiden Oberstimmen im Stile einer Triosonate zu beginnen. In den T. 2 und 3 hört die Achtelbewegung im Bass auf. Das bedeutet aber, dass die Oberstimmen den Charakter des Andante weiterführen sollten. Nach der ersten Kadenz im T. 4 folgt ein erster Quintfall, der sich für einen schönen Dialog zwischen den Oberstimmen gut eignet. Im T. 8 füllt eine vorhergenommene Imitation die im Bass entstandene Lücke. Die Oberstimme stellt die Frage auf der 1. und 2. Zz. alleine und bekommt die Antwort auf der 3. und 4. Zz. Die T. 11 und 12 sind in der Art einer Imitation konzipiert. Ab T. 13 ist es wieder die aufsteigende Figur, welche sich für eine 5-6-Kette als Ausführungsmöglichkeit anbietet. Um gestalterische Freiheit in der Oberstimme zu bekommen, habe ich die Harmonie im Bass und in der Mittelstimme bevorzugt und diese mit chromatischen Zwischenstufen gefärbt. Nach der Kadenz im T. 15 wünscht der Komponist wieder eine Imitation, die sowohl im T. 16 als auch im T. 17 (diminuiert) gut zur Geltung kommen. In den T. 19–21 wiederholt sich die vorweggenommene Imitation (wie in den T. 8 und 9). Harmonisch bewegt sich das Stück in Richtung a-Moll. Eine kurze Kanon-Sequenz zum Bass führt im T. 23 zur Kadenz in a-Moll. Im weiteren Verlauf des Partimentos wiederholen sich die Imitation (von T. 16 und 17) und der Quintfall (in den T. 32–35). Der Schluss wird schon im T. 37 mit zweimal zwei gleichen Takten eingeleitet, die uns die Möglichkeit bieten zu variieren und zu diminuieren. Interessant sind die letzten sechs Takte, die chromatisch um die Dominante kreisen. An dieser Stelle fand ich es angebracht, das imitatorische Motiv, die drei wiederholten Achtel, im Dialog wieder einzuführen.

6.2 Ein Solfeggio neu geschrieben

Wie bereits im 2. Kapitel erwähnt, haben die neuesten Forschungen ergeben, dass die meisten Solfeggi der Handschrift "Solfeggi del Signor Maestro Paisiello" nicht von Paisiello selbst stammen, sondern dem Komponisten Baldassare La Barbiera zugeschrieben werden können.[254] Unabhängig von dieser Tatsache, die weiterer wissenschaftlicher Abklärungen bedarf, habe ich als didaktisches Experiment das Sofeggio Nr. 10 aus dieser Sammlung genommen und es verändert, indem ich nur den Bass als Vorlage für eine andere Oberstimme verwendet habe. Das Solfeggio Nr. 10 gehört zu den *incerta*, was die Komponistenzugehörigkeit anbelangt. Es könnte aber gut sein, dass es von Paisiello stammt.

Dieses Experiment war dazu gedacht, ein neues Solfeggio mit einer neuen Oberstimme auf den bestehenden *Movimenti di basso* zu komponieren. Dabei hat sich zwischen dem vorgegebenen Bass und meiner Oberstimme ein instrumentales Duett ergeben.

Die folgenden beiden Beispiele zeigen jeweils 11 Takte aus der originalen Fassung des Solfeggios und danach meine "veränderte" Fassung auf demselben Bass. Der instrumentale Charakter meiner Fassung könnte einer zweistimmigen Cembalosonate oder einer Violinsonate mit Basso continuo entsprechen. Dabei habe ich die ursprünglich komponierte Imitation im T. 11 in meiner Fassung beibehalten. Die beiden komplettem Fassungen können am Ende von Appendix IX angeschaut werden.

[254] Siehe Kapitel 2.5 auf S. 54.



Beispiel 116. Giovanni Paisiello (?), Solfeggio Nr. 10, (US-Eu Ms. 1336). Die originale Fassung, T. 1–11.



Beispiel 117. Giovanni Paisiello (?), Solfeggio Nr. 10, (US-Eu Ms. 1336). Aussetzung Nicoleta Paraschivescu, T. 1–11.

Zu Beginn des Solfeggios habe ich, im Unterschied zum Original, das gewählte Motiv im zweiten Takt um eine Lage nach oben transponiert. Im Original wiederholt der Komponist zweimal denselben musikalischen Gedanken, was rhetorisch den Aufbau schwächt. Im T. 3 erkennt man das *Movimento di basso*, fallende Terz und aufsteigende Sekund. Ab dem T. 5 wird das Anfangsmotiv weitergesponnen und moduliert (dank dem 4♯/2 Akkord) nach D-Dur.

Mit dem Takt 21 wechselt der Charakter, und das Solfeggio/Duetto bewegt sich Richtung h-Moll. Die Notenwerte werden länger und der imitative Dialog zwischen Sopran und Bass lädt ein zum Diminuieren. In den T. 21 und 22 (siehe Appendix IX) habe ich die vorgeschlagenen Diminutionen im Bass mit Stichnoten notiert. Die Sechzehntel bringen Abwechslung in den sonst vorwiegend in Achteln sich bewegenden Bass. In den T. 24 und 25 wird ein Motiv im Bass eingeführt, das von einer chromatisch aufsteigenden Linie in der Oberstimme begleitet wird. Dieses Motiv habe ich im T. 26 in der Oberstimme übernommen und weitergeführt. Der Bass in diesem Solfeggio bedient sich üblicher Elemente, wie einer aufsteigenden Tonleiter (T. 31 und 32) oder der Vorbereitung auf die Schlusskadenz (T. 38), die in zahlreichen Kantaten der Zeit selbstverständlich sind.

Allgemein bieten in diesem Solfeggio die Stellen, die hintereinander auf dieselbe Art und Weise wiederholt werden, sowohl dem Sänger als auch dem Spieler die Möglichkeit diese zu verändern und zu verzieren. Auch am Schluss des Solfeggios (T. 38 auf der 3. Zählzeit bis T. 40) wiederholt sich dieselbe Idee, was durchaus möglich ist, rhetorisch aber den baldigen Schluss nicht wirklich unterstützt und schematisch wirkt. Ich habe in der Wiederholung des Motivs Terzparallelen ergänzt, die typisch für die Zeit waren. Die chromatischen Färbungen in der Oberstimme am Schluss meiner Fassung betonen die Schlusskadenz und vermeiden so eine Wiederholung vom T. 37. Ich fand am Anfang dieses Experimentes schwierig, mich von dem vorgegebenen Material in der Oberstimme zu lösen. Das war aber nur solange der Fall, bis ich einen zufriedenstellenden Anfang gefunden hatte; danach kamen die Ideen viel leichter.

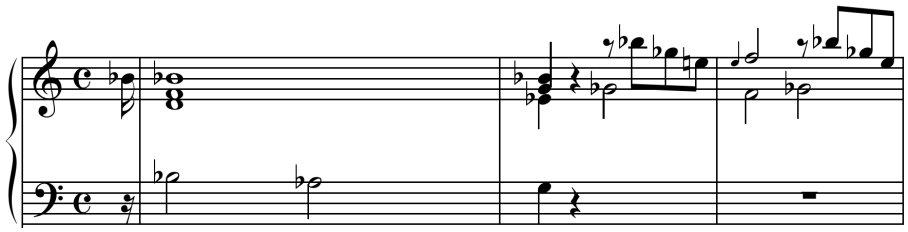
6.3 Ein Präludium und Rondò variiert und verziert

In den letzten Jahren blieb für mich beim Durchspielen der in der *Raccolta* vereinigten Stücke immer ein wenig Frustration zurück, verbunden mit leisem Ärger über den genialen und viel beachteten Paisiello, der sich nicht die Mühe gemacht hatte, etwas Gehaltvolles und kontrapunktisch Interessantes zu komponieren.

Nun aber, da ich die Komplexität und Vielschichtigkeit des damaligen Unterrichts besser kenne, wende ich mich mit anderen Augen dieser Musik zu. Ich denke, dass es sehr darauf ankam, wer diese Musik spielte. Das höfische Umfeld Paisiellos war in Bezug auf den Unterricht auf bestimmte Personen und ihre Fähigkeiten ausgerichtet. Ein Amateur spielte die einfachen Stücke Note für Note wie geschrieben, ein erfahrener und versierter Musiker dagegen, der eine zehnjährige Ausbildung am Konservatorium hinter sich hatte, veränderte und verzierte sie und improvisierte darüber.

Am Beispiel des Präludiums lässt sich das gut illustrieren. Wenn man den umgekehrten Weg geht und den Bass des Präludiums in einen einfachen Partimento-Bass mit Bezifferung umwandelt, dann ist man erstaunt, dass Paisiello das Stück hier ganz schematisch notiert hat.[255] Die Funktion eines kurzen Präludiums, wie in diesem Fall, bestand darin, die Tonart vorzustellen; zugleich gab es dem Spieler die Chance, Kontakt mit den Tasten zu bekommen, bevor das "richtige" Stück losging.

Betrachtet man nur den Bass mit seiner harmonischen Struktur, dann könnte das Präludium von Paisiello auch als ein kurzes, ausgeschriebenes Partimento angesehen werden.

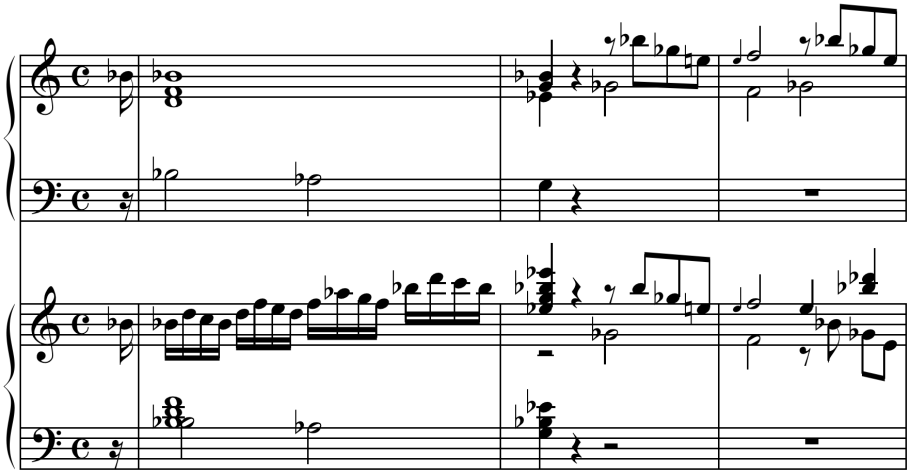


Beispiel 118. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Präludium in B-Dur (A-Wn S.M.12742.), T.1-3.

Im ersten Takt überrascht der lange B-Dur-Akkord, der vielversprechend mit einem kurzen Auftakt begonnen hat. Ich verleihe dem statischen Akkord in der rechten Hand mehr Schwung durch die aufsteigende 16tel-Kette.

Auch in den folgenden Takten (2–5), wo sich die Motive jeweils wiederholen, könnte man eine Imitation oder eine Umkehrung zwischen den beiden Stimmen vornehmen. In meinem Vorschlag (Beispiel 119) verbinde ich Inversion und Imitation: die untere Stimme lege ich in die Oberstimme (T. 3 letzte Zz.) und fülle sie mit einer Terz auf. Die obere Stimme wird zur unteren als Imitation und Dialog (T. 3). Dasselbe wiederholt sich in den T. 4 und 5.

[255] Sanguinetti, *The Art of Partimento,* 342–46. Darin zeigt er anhand des Präludiums in B-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach den Weg von der Essenz, einem einfachen Bass mit seinen Bassfortschreitungen und Harmonien mit Bezifferung, bis hin zur fertigen Komposition.



Beispiel 119. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Präludium in B-Dur (A-Wn S.M.12742.), T.1–3. Die obere Fassung ist von Paisiello, die untere von Nicoleta Paraschivescu. Stimmentausch und Imitation in den T. 3 und 4.

Die T. 6–8 bringen ein neues rhythmisches Element (T. 6). Der Sextsprung in der Oberstimme (T. 6 auf der 3. und 4. Zz.) verleiht diesem Takt einen affektvollen Ausdruck. Derselbe Gestus wird weitergeführt, diesmal alternierend mit den 9–8-Vorhalten (T. 7–9) auf der 1. und 3. Zz. Das Präludium bekommt dadurch mehr Aussagekraft als die blockhaften Akkorde über dem in Oktaven alternierenden Bass aus der ursprünglichen Fassung.



Beispiel 120. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Präludium in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). Originale Fassung (oben); darunter die verzierte und veränderte Fassung von Nicoleta Paraschivescu.

Das Rondò ist folgendermassen aufgebaut:

Ritornell 1 (16 Takte)[256]
A - AV1 - B - BV1
Couplet 1 (32 Takte)

Ritornell 2
A – AV2 - B - BV2
Couplet 2 (60 Takte mit kurzem Moll-Teil)
Kadenz (7 Takte)

Ritornell 3
A - AV3 – B – BV3
Schluss (28 Takte).

Die Rondòs und deren Ritornelle in der *Raccolta* sind allgemein sehr einfach aufgebaut und harmonisch vorhersehbar.[257] In diesem Rondò sind alle Ritornelle ausdrücklich mit Wiederholungszeichen versehen. Alle Wiederholungen habe ich verändert und mich dabei in den vorhandenen Harmonien bewegt. Innerhalb der drei Couplets wiederholt Paisiello einige seiner Ideen. Diese habe ich verziert und verändert. Vor dem letzten Ritornell habe ich eine Kadenz eingebaut, die zum letzten Ritornell hinführt. In Appendix VI ist das ganze Rondò abgebildet. Dabei habe ich die originale und die veränderte Fassung übereinander gestellt, damit die Veränderungen in der linken und rechten Hand klar ersichtlich sind. Würde ich das Stück im Konzert spielen, könnte ich mir vorstellen, in den Ritornellen 2 und 3 gleich die verzierte Variante zu spielen und auf die ursprüngliche Fassung zu verzichten. Dafür würde die Tatsache sprechen, dass Paisiello nur in den ersten Rondòs ausdrücklich das Wiederholungszeichen im Ritornell geschrieben hat; in den späteren Rondòs schreibt er das nicht mehr. Für den dramatischen Aufbau des Werkes scheint es mir geeignet, gleich die verzierte Fassung zu spielen.

Ritornell 1

Der Aufbau des Ritonells wirkt statisch wegen des schematischen Rhythmus und wegen der Harmonie, die jeweils über einen Takt lang gleich bleibt. Deshalb habe ich als Erstes in A1 eine diminuierte Fassung gewählt, die mit gebrochenen Akkorden in der rechten und linken Hand und in den Überleitungen Kontinuität und Eleganz gewährleistet. Im B1-Teil beginnt der Bass mit den Diminutionen der absteigenden Viertel. Die Oberstimme hingegen wandelt sich in meiner Fassung zu einer melodisch-deklamatorischen Stimme, die eine schöne Balance zum Bass bildet.

---

[256] Das Ritornell besteht aus 8 + 8 Takte, die ich mit A und B benenne und die jeweils wiederholt werden. Die Wiederholungen werden jedes Mal verziert.
[257] Tonika – Dominante | Dominante – Tonika.

Rondò


Andante con moto
11
Original
11
Variierte Fassung
15
Orig.
15
Var.
19
Orig.
19
Var.



Beispiel 121. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Rondò in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). Oben originale Fassung, darunter die verzierte und veränderte Fassung von Nicoleta Paraschivescu. T. 11–26.

Nach den einleitenden T. 27–36 im ersten Couplet beginnt ein Abschnitt, der Wiederholungen beinhaltet. In den T. 41–44 bietet sich Raum an für eine Veränderung. Auch die T. 45–52 werden in den T. 53–60 wiederholt und verändert. In diesen Takten sowie am Anfang des Couplets kommt einem das orchestrale Denken entgegen. Sehr passend fand ich in den T. 57–60 einen Hörner-Klang, als Veränderung (alternierende Terzen, Quinten und Sexten), getragen von darüber durchgehenden Trillern. Auch die T. 53–56 sind eine Wiederholung der vorherigen T. 45–48. Dabei handelt es sich um Terz- und Sextparallelen. Die Inversion der Stimmen (Dezimen werden zu Terzen und Sexten) bringen durch die neue Lage eine klangliche Änderung. Die begleitende Funktion der Oberstimme mit Trillern führe ich weiter bis zum Ende des Couplets, indem ich dieser Stimme eine abwärtsgehende Bewegung verleihe.

Ritornell 2

Das zweite Ritornell bietet in AV2 und BV2 (T. 61–76) wieder Raum für Veränderungen: hier werden gebrochene Akkorde mit Läufen und Sprüngen kombiniert und dabei viele Elemente der ursprünglichen Oberstimme beibehalten, damit diese dem Zuhörer wieder präsent werden können. Verziert werden diese mit Terzparallelen und affektgeladenen Sprüngen. Die fortlaufenden 16tel-Bewegung mit eleganten Übergängen zwischen der linken und rechten Hand war in diesem Ritornell ein bewusst eingesetztes Mittel.

Couplet 2

Diese Sektion ist die längste von allen und beginnt nach dem B-Dur des Ritornells gleich in Es-Dur. Das Couplet 2 kann man in zwei Abschnitte unterteilen: der erste Abschnitt dauert von T. 77–98 und der zweite von T. 99 bis zur Kadenz in T. 137. Die T. 81–84 werden verändert; sie sind eine Wiederholung der T. 77–80. Danach spielt Paisiello mit verschiedenen Bausteinen, indem er die

Symmetrie von 4+4 Takten bricht und dafür in T. 91 zum Anfangsthema des 2. Couplets zurückkehrt (siehe Beispiel 122). In den T. 95–98 vertausche ich die Stimmen und überlasse der Oberstimme die Begleitung, während im Tenor das Thema hörbar ist.



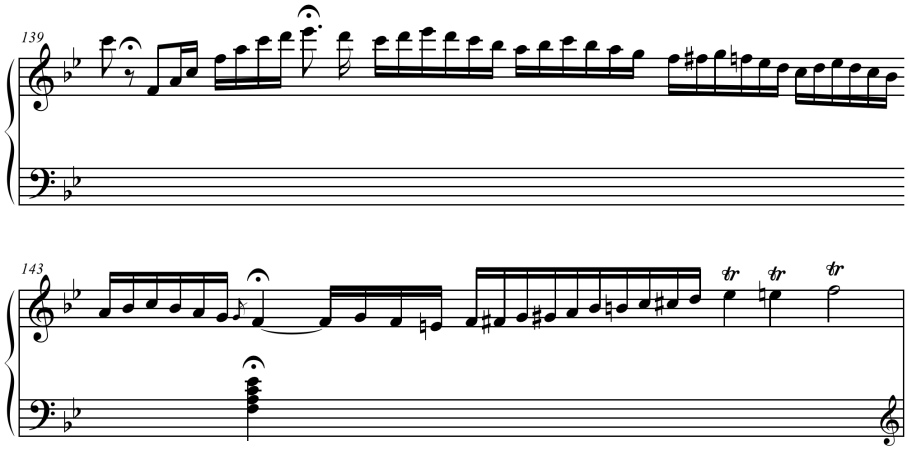
Beispiel 122. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Rondò in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). Oben originale Fassung, darunter die verzierte und veränderte Fassung von Nicoleta Paraschivescu. T. 91–94. Die perkussiven Bässe habe ich mit Komplementärrhythmen ergänzt.

Die "Brücke" in den T. 99–106 hat die Funktion von Es-Dur nach B-Dur zu modulieren. In der ursprünglichen Fassung gleichen sich die T. 99–102 und T. 103-106 rhythmisch und melodisch. Sie sind nur auf unterschiedlichen Stufen komponiert. Eine Variation in den T. 103–106 lag deshalb auf der Hand:



Beispiel 123. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Rondò in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). Die T. 103–106. wurden variiert, weil sie identisch mit den vorherigen T. 99–102 waren, nur auf unterschiedlichen Stufen.

Die perkussiven, orchestralen Bässe in den T. 122–133 leiten den Schluss des Couplet 2 ein, der mit einer Kadenz in das letzte Ritornell überleitet:



Beispiel 124. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Rondò in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). Kadenz verfasst von Nicoleta Paraschivescu als Überleitung zum letzten Ritornell.

Für das letzte Ritornell (beginnend mit T. 145) hatte ich die Idee, das ursprüngliche Thema in der linken Hand zu haben und den Triller aus der Kadenz weiterzuführen. Ich muss gestehen, dass ich dabei an Mozarts Variationen auf unterschiedliche Themen dachte: es gibt bei ihm keine Variationen ohne eine Triller-Variation.[258]

[258] Mozart hat 1783 sechs Variationen über das *Salve tu Domine* KV 398/416e aus Paisiellos Oper *I filosofi immaginari* (St. Petersburg, 1779) komponiert.



Beispiel 125. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Rondò in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). A-Teil des 3. Ritornells, T. 145–152. In den ersten vier Takten ist das Thema in der linken Hand, danach wechselt der kontinuierliche Triller von der rechten in die linke Hand und führt den festlichen Charakter dieses letzten Ritornells weiter. Im T. 150 habe ich auf der 3. Zz. die Subdominante erhöht (B nach H) und in der rechten Hand eine verminderte Septim eingeführt.



Beispiel 126. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Rondò in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). B-Teil des 3. Ritornells, T. 153-160. Eine triolische Bewegung leitet die darauffolgende Coda ein.

Der abschliessende, festlich-beschwingte Charakter ist auch im 2. Teil des Ritornells zu hören (T. 153–160). Die Triolen und Sextolen sowie die Überkreuzung der Hände (T. 159–160) verleihen dem Werk Virtuosität und leiten in die Coda über. Die Coda ist von Alberti-Bässen und alternierenden Rhythmen geprägt und führt uns nochmals kurz in die wunderbare Welt der *Sinfonie avanti l'opera* von Giovanni Paisiello.



Beispiel 127. Giovanni Paisiello, *Raccolta* 1783, Rondò in B-Dur (A-Wn S.M.12742.). Schlussteil der Coda, T. 181–188. Auch da gibt es die Möglichkeit, in der Wiederholung der einzelnen musikalischen Ideen Veränderungen anzubringen, indem man Komplementärrhythmen ausziert (T. 180–184), Triller einbaut und die Akkorde am Schluss emphatisch-orchestral gestaltet.

6.4 Praktische Anwendungen im Unterricht – zwei Fallstudien

Im Rahmen eines praktischen Experiments hatte ich die Möglichkeit, zwei Studierende unterschiedlichen Niveaus über eine Zeitspanne von einigen Wochen zu unterrichten. Meine beiden Schüler hatten verschiedene Voraussetzungen: Marie-Odile hatte vor kurzem ein Studium der Alten Musik in den Fächern Cembalo und Orgel an der Schola Cantorum Basiliensis absolviert, während Tobias, Bio-Informatiker und ein ausgezeichneter Amateurpianist, bis zum Experiment überhaupt keine Kenntnisse weder im Generalbass noch von Partimenti hatte.

Zu Beginn des Experiments war uns allen bewusst, dass in einer solch kurzen Zeitspanne nur begrenzte Anwendungen der Praxis möglich sind, wohl wissend, dass der Unterricht in Neapel sich in der Regel über viele Jahre erstreckt hat.

Das Ziel war die Vermittlung der Kenntnisse und die praktische Anwendung der Partimento-Praxis, ausgerichtet auf die unterschiedlichen Bedürfnisse der beiden Schüler. Beiden Probanden bot ich anfangs eine kleine Einführung über die historischen Hintergründe der Praxis und über die unterschiedlichen Quellen. Im Vorfeld überlegte ich, wie ich meinen Unterricht methodisch und mit Rücksicht auf die unterschiedlichen Voraussetzungen der beiden aufbauen könnte. Ich wollte dabei möglichst nahe bei der Art und Weise, wie am Konservatorium *Sant'Onofrio* in Neapel unterichtet wurde, bleiben. Zahlreiche Quellen aus dem Umfeld von *Sant'Onofrio*, seien es Quellen von *Solfeggi diminuiti*, *Partimenti diminuiti* oder auch Disposizioni und Kontrapunktübungen, haben eines gemeinsam: sie experimentieren mit Veränderungen und Verzierungen innnerhalb einer gegebenen Harmonie. Mein Unterricht war demnach auch auf diesem Ansatz aufgebaut, möglichst viele Varianten und experimentelle Möglichkeiten auf einem Bass zu konstruieren. Es war nicht nur für die Schüler, sondern auch für mich ein interessantes Experiment.

Im Weiteren werde ich die beiden Fälle separat behandeln und zum bessern Verständnis des Ablaufs mit dem Unterrichtsmaterial veranschaulichen.

Erstes Experiment

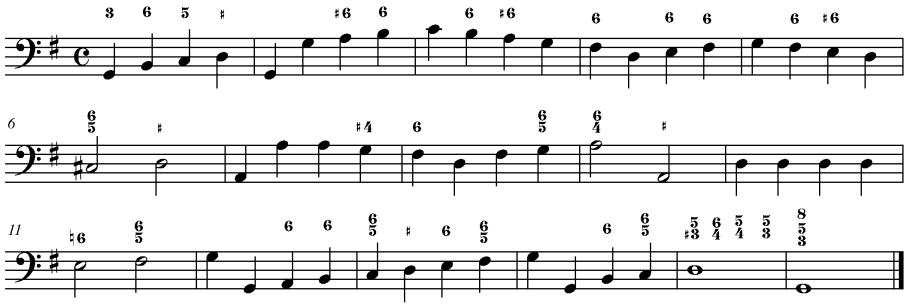
Grundlagen

Tobias wollte gerne Generalbass und Cembalo lernen und erklärte sich bereit, in der Partimento-Praxis die ersten Schritte zu wagen. Als Erstes übten wir *scale* und Kadenzen, wobei ich mich dafür unterschiedlicher Quellen bediente. Wir übten anhand von Giovanni Furnos *Metodo facile breve e chiaro* die unterschiedlichen Kadenzen in den unterschiedlichen Lagen und dazu die Oktavregel. Dazu konsultierten wir auch andere Quellen zum Vergleich: Durantes "Regole" (I-Ria Mss. Vess. 283) und Paisiellos *Regole* von 1782.

Den Unterschied zwischen *Cadenza semplice* und *Cadenza composta* übten wir in den ersten Stunden zusammen mit der Oktavregel. Tobias zeigte grosses Interesse an Giorgio Sanguinettis Buch und lernte die ersten *Movimenti di basso* (stufenweise auf- und abwärts Bassfortschreitungen) parallel zur Oktavregel. Es war für ihn interessant, den Unterschied zwischen Oktavregel und dem stufenweise *Movimenti di basso* zu verstehen: auf der einen Seite die Oktavregel, die ein harmonisches Gerüst darstellt, welches Stabilität in den unterschiedlichen Tonarten vermittelt, und andererseits die *Movimenti di basso*, welche kontrapunktisch-melodisch die diagonale Komponente der Musik unterstützen. Mit Diagonal meine ich den Mittelweg zwischen vertikal (harmonisch) und horizontal (melodisch).

Sobald sich etwas Geläufigkeit in den drei Elementen (Oktavregel, Kadenzen und *Movimenti di basso*) einstellte, wählte ich ein einfaches Partimento von Fenaroli, damit Tobias die erlernten Hilfestellungen praktisch anwenden konnte. Ich habe mich dabei bewusst auf ein Beispiel konzentriert und dieses in vielen unterschiedlichen Arten mit dem Schüler durchbesprochen, um die vielfältigen Möglichkeiten, die sich anhand eines Basses eröffnen, besser zur Geltung zu bringen.

Ein Partimento von Fenaroli



Beispiel 128. Fedele Fenaroli, *Libro primo*, Partimento Gj1301.

Als Erstes analysierten wir den Bass und schauten, wie er aufgebaut ist, wo die Kadenzen sind und wohin moduliert wird. Tobias versuchte zuerst die vierstimmig harmonische Fassung (linke Hand Bass, rechte Hand drei Stimmen).



Beispiel 129. Fedele Fenaroli, *Libro primo,* Partimento Gj1301. Erster Versuch, ein Partimento auszusetzen. Interessant dabei ist, dass Tobias die harmonische Aussetzung am Schluss mit einem *Movimenti di basso* ergänzt hat. Kurze Bemerkungen: **1)** keine Bezifferung im Original. Schüler hat 4/2 Akkord gewählt in Anlehnung an die Oktavregel abwärts **2)** Oktavparallelen Alt-Bass **3)** Oktavparallelen Alt-Bass T.5 zu T.6 **4)** Oktavparallelen Alt-Bass, Terz fehlt **5)** Quintparallelen Sopran-Alt **6)** kein 6/4 Akkord

In der Stunde hatten wir gemeinsam, ohne die Akkorde aufzuschreiben, experimentiert, indem er vorspielte und ich ihn korrigierte. Dabei habe ich Parame-

ter wie Gegenbewegung zwischen Bass und rechter Hand, nächstliegende Lage zwischen den benachbarten Akkorden, schöne Oberstimmführung und bei Wiederholung eines ganzen Taktes mit derselben Harmonie (zBsp. T. 10) Lagenwechsel empfohlen.



Beispiel 130. Fedele Fenaroli, *Libro primo,* Partimento Gj1301. Zweite Aussetzung von Tobias. **1)** Quintparallelen Alt-Tenor **2)** Septim nicht eingeführt **3)** Oktavparallelen Alt-Bass **4)** Septim im Tenor **5)** und **6)** Quintparallelen Tenor-Alt.

Wir versuchten dann auf demselben Bass ein zweistimmiges Stück zu improvisieren. Es war kein einfacher Schritt für den Schüler. Auch da machte er zwei Varianten.



Beispiel 131. Fedele Fenaroli, *Libro primo,* Partimento Gj1301. Erste verzierte Aussetzung von Tobias.


Korrektur
Schüler



Beispiel 132. Fedele Fenaroli, *Libro primo,* Partimento Gj1301. Zweite verzierte Aussetzung von Tobias.

Eine Quelle aus Brüssel, "100 Partimentos" (B-Bc 25301) zeigt genau denselben Bass von Fenaroli (transponiert nach C-Dur) mit demselben methodischen Ansatz: harmonische (drei- und vierstimmig) und melodische Aussetzung. Der Ausführende dieser Übung (die nach C-Dur transponiert ist, Original wäre G-Dur) hat im T. 3 auf der 1. Zz. auch einen 4/2 Akkord gewählt.



Beispiel 133. Fedele Fenaroli, Partimento Gj1301 (transponiert nach C-Dur) aus der Handschrift "100 Partimentos" (B-Bc 25301), S. 1.

Zweites Experiment

Mit der zweiten Schülerin, Marie-Odile, die bereits über solide Vorkenntnisse verfügte, hatte ich die Möglichkeit, verschiedene Aufgaben durchzunehmen. Sie ist eine sehr gute Cembalistin und spielt auch Generalbass, hatte jedoch keine Erfahrung mit Partimento.

Als Erstes untersuchten wir die *Regole* Paisiellos und spielten die bezifferten Partimenti Gj2302, Gj2304 und Gj2308. Dabei sind ihr folgende Elemente aufgefallen: ausgeschriebene Vollstimmigkeit der Akkorde und die genaue Bezifferung einer bestimmtem Lage und im Partimento Gj2308 die 5-6 aufsteigende Kette und 7-6 absteigende Kette (*Movimenti di basso*). Bereits zu Beginn der *Regole* werden beide Elemente, das harmonische und kontrapunktische, gleichzeitig eingeführt.

Ein *Partimento diminuito* von Francesco Durante (Gj6)

Als Nächstes stellte ich Marie-Odile die *Partimenti diminuiti* von Francesco Durante vor. Ich verstand plötzlich, warum gerade diese Partimenti in unzähligen Kopien in den Bibliotheken Europas verbreitet sind: sie helfen dem Partimento-Spieler auf eine pädagogisch geschickte Art und Weise, sind nicht allzu lang und kommen jedem Tastenspieler sehr entgegen.

Die kurzen, einleitenden "Ideen" der *diminuiti* helfen dem Spieler, schnell weitere Ideen zu entwickeln. Wie im nächsten Beispiel veranschaulicht wird, sind nur zwei Takte vorgegeben, aber genau das bringt den Stein ins Rollen und man beginnt zu experimentieren.



Beispiel 134. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti* Gj6, (I-Nc M.S. 1898) [Ignazio De Sanguine], Fol. 3r. *Modo primo* und *secondo*.

In den kommenden Stunden experimentierten wir auf diesem Bass. Schwierig war oftmals die galante Gestaltung der Kadenzen, ohne dass diese "Mitten" im Stück, schon einen absoluten "Schlusscharakter" bekamen. Ein weiterer interessanter Aspekt war der Wechsel in verschiedenen Lagen. Anfangs verwendete die Schülerin (wahrscheinlich vom Generalbassspiel gewohnt) eher die Mittellage. Erst später wagte sie sich dann auch bis ins hohe d``.

Das folgende Beispiel ist das *Partimento diminuito* Gj6 von Francesco Durante. Es ist in verschiedenen Phasen entstanden, die dann von der Schülerin niedergeschrieben wurden, und es entspricht einer zweistimmigen Disposizione.





Beispiel 135. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti* Gj6, (I-Nc M.S. 1898) [Ignazio De Sanguine], Fol. 3r. Aussetzung Marie-Odile.

Ein nächster Schritt bestand darin, zu Paisiellos *Regole* zurückzukehren. Wie ich bereits in meiner Arbeit erklärt habe, sind die *Partimenti diminuiti* unerlässlich, um Paisiellos Partimenti zu verstehen und aufzuführen.

Ich wählte als erstes ein einfaches Partimento, das unbezifferte Partimento Gj2314. Es war interessant zu beobachten, dass Marie-Odile zuerst die Akkorde spielte und für einen Augenblick auch nicht genau wusste, was sie sonst

damit anfangen sollte. Es stand nur ein Bass mit langen Notenwerten und keine Ziffern da. Nach einem kleinen Anstoss kamen auch die Ideen relativ schnell.

Das Erarbeiten eines Partimentos setzt methodisch bestimmte Parameter voraus, die ich bereits am Anfang von Kapitel 6.1 aufgelistet habe (s. Seite 146). Wichtig bei diesem Experiment war für mich, die verschiedenen Möglichkeiten (Variationen) der Ausführung aufzuzeigen, so dass der Schüler sein Repertoire an musikalischen Ideen immer wieder erweitern kann.

Ein Adagio von Carlos Seixas

Ein weiterer Teil des Experiments war die Veränderung eines Stückes in seinen Wiederholungen. Dafür wählte ich ein Adagio von Carlos Seixas, das imitative Elemente schon am Anfang aufzeigt. Dabei ging es im harmonisch-kontrapunktischen Rahmen des Stückes darum, ein neues Stück zu komponieren.



Beispiel 136. Carlos Seixas (1704–1742), Adagio in F-Dur. Originalfassung.

Die veränderte Fassung des Adagios:



Beispiel 137. Carlos Seixas, Adagio in F-Dur in der verzierten Fassung von Marie-Odile.

Meine Erfahrung mit beiden Schülern kann ich als eine absolute Bereicherung beschreiben. Vor allem das gemeinsame Experimentieren im Unterricht war lehrreich und spannend. Das Resultat vor allem bei der fortgeschrittenen Schülerin überraschte. Sie hatte einen einfachen Zugang zum *Partimento diminuito* von Durante; hingegen konnte sie mit einem unbezifferten Bass von Paisiello ohne Anleitung wenig anfangen. Oftmals hörte sie "im Ohr" während dem Unterricht eine Lösung, die sie zuerst zu singen versuchte, bevor sie diese spielte. Die Begeisterung, eine "schönen Lösung" zu finden, war wohl eine der eindrücklichsten Erfahrungen während des Experimentes mit beiden Schülern.
Zahlreiche Momente im Unterricht kann man weder aufschreiben noch irgendwie festhalten. Der praktische Zugang im Einzelunterricht hat ein starkes Potenzial, das durch kein Lehrbuch (mit viel Text) ersetzt werden kann. Als zweite treibende Kraft kommt das persönliche Engagement des Einzelnen hinzu. In diesem Sinn: *Per aspera ad astra*.

Conclusio

Den Anstoss für diese Arbeit gab die Frage nach der adäquaten und lebendigen Aufführung der Musik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gepaart mit dem Wunsch zu verstehen, was in den Noten nicht geschrieben ist und doch oftmals in den Quellen der Zeit als so rühmenswert beschrieben wurde. Um diese Musik, die oftmals skizzenhaft überliefert ist, richtig aufzuführen, muss man die musikalische Sprache der Zeit sprechen lernen. Partimenti, eine damals in Italien und ganz Europa weit verbreitete musikalische Kommunikationsform, vermitteln uns das nötige Werkzeug, um diese Sprache zu beherrschen. Die Auseinandersetzung mit den Partimenti Francesco Durantes in meiner Diplomarbeit (2008) erwies sich als ein wichtiger Grundstein meiner weiteren Forschungen, die Leidenschaft für die Musik dieser Zeit als ständiger Begleiter dieser Arbeit.

In meiner Arbeit wurden die Partimenti Paisiellos zum ersten Mal in einen genrespezifischen Kontext gestellt. Die daraus resultierenden Informationen wurden zum vertieften Verständnis und als Hilfe bei der Ausführung der Partimenti Paisiellos verwendet. Dabei wurde erstmalig die enge Verbindung zwischen Partimenti und den damals beliebten Gattungen (Präludien, Rondòs, Concerti, Sonaten), die im höfischen aber durchaus auch im bürgerlichen Rahmen gepflegt wurden, beleuchtet.

Des Weiteren wurde das Umfeld in welchem die Partimenti entstanden sind, der Einfluss von Paisiellos Lehrer Francesco Durante sowie die Auftraggeber am Hof und im privaten Umfeld mit einbezogen. Diese Aspekte als Ganzes eröffnen für die Aufführung der Partimenti eine neue Perspektive und unterstützen den Spieler aktiv bei der Suche nach aufführungspraktischen Lösungen.

Ein Querschnitt durch Paisiellos pädagogischem Werk wurde hier erstmalig vorgenommen. Die kürzlich entdeckte Sammlung von Disposizioni à 2 und à 3 auf Paisiellos Partimenti hat zudem die Bestimmung der Partimenti auf eine neue Dimension hin erweitert, indem sie uns lehrt, dass Partimenti auch als Vorbereitung für Kontrapunkt und Komposition verwendet wurden.

Diese Sammlung enthält nicht nur die Disposizioni auf Partimenti aus den *Regole* von 1782, sondern auch 41 unbekannte Partimenti, die mit grosser Wahrscheinlichkeit Paisiello zuzuschreiben sind. Im Anhang finden sich ein Incipit-Katalog der Partimenti Paisiellos sowie eine Konkordanz-Tabelle zwischen den Hauptquellen: beides ergibt einen neuen Überblick über das Partimento-Oeuvre Paisiellos.

Die Vielseitigkeit der Partimenti kommt in Paisiellos Partimento-Oeuvre sehr gut zur Geltung. Anhand von Partimenti lernte man harmonische und kontrapunktische Regeln (*Regole* 1782), das Begleiten (*Regole* 1782 und *Raccolta* 1783) sowie das Verändern und Verzieren. In den Disposizioni verwendete man diese als Kontrapunktübungen auf viele verschiedene Arten (Talleyrand-Handschriften aus dem Umfeld Paisiellos).

Eine Ausweitung der Bereiche von Partimenti, Solfeggi, Disposizioni und Intavolature auf die komponierten Werke Paisiellos und weiterer Musik seiner Zeit hat verschiedene Möglichkeiten aufführungspraktischer Aspekte der Partimenti sowie Querverbindungen zu seinen Werken aufgezeigt.

Blicken wir zurück auf die ursprüngliche Fragestellung, so denke ich, dass die mir heute bekannten Quellen ein vielfältiges und keineswegs starres Bild über die Verwendung von Paisiellos Partimenti geben. Partimenti als isoliertes Fach zu betrachten, das viele Möglichkeiten öffnet, entspricht nicht der damaligen Realität. Jahrelang wurden die Schüler an den Konservatorien in Neapel anhand von Partimenti, Solfeggi, Kontrapunkt und Intavolature unterrichtet. Die Auseinandersetzung mit diesen Bereichen führte dazu, dass diese als Ganzes und nicht als einzelne voneinander getrennte Fächer aufgefasst wurden. Partimenti waren somit Teil einer wichtigen Phase im künstlerischen Entwicklungsprozess eines Schülers und haben diesen auf seine spätere Berufslaufbahn als Komponisten und Spieler vorbereitet. Einige unter den Studierenden an den Konservatorien in Neapel wollten Komponisten werden, und zwar Opernkomponisten. Die Trennung zwischen Komponisten und Instrumentalisten, wie wir sie heute kennen – man lernt einfach ein Instrument spielen, oder man wird Komponist –, war damals nicht üblich. Selbst Sänger und Instrumentalisten hatten meist auch Kompositionsunterricht genossen.

Mit meiner Arbeit habe ich versucht, einen Beitrag zur heutigen Aufführungspraxis zu leisten. Gerade weil es so wenige Aussetzungen aus Paisiellos Zeit gibt, müssen wir einen Schritt weiter gehen und die Partimenti, die wir spielen, in einen grösseren Kontext setzen. Das hat wiederum einen Effekt auf die Aufführung der Musik dieser Zeit. Die Ergebnisse meiner Untersuchungen sollen einerseits den Spieler anregen, das hinter den gedruckten Noten Verborgene zu suchen, und andererseits ihn animieren selber weiter zu forschen.

Das Verändern, Verzieren und die Improvisation waren Teil der Ausbildung und gleichzeitig auch ein Teil des *bon goût* in der Aufführung der Musik zur Zeit Paisiellos. Die Partimenti lehren uns mit Hilfe der *Partimenti diminuiti*, *Solfeggi diminuiti* und Disposizioni, auf viele verschiedene Arten genau das: die Möglichkeiten zu erkennen, die hinter der Musik stecken, sowie aus der harmonischen Struktur heraus melodische und kontrapunktische Variabilität über das Ohr, die Tasten und das Begreifen zu erfahren und umzusetzen.

Richtet man seinen Blick auf den heutigen Unterricht, fällt vor allem auf, dass Instrumental-Unterricht und Musiktheorie getrennt unterrichtet werden.

Dieses ist ein grundlegender Unterschied zwischen der Annäherung an die Musik im 18. Jahrhundert (und früher) und der heutigen Praxis. Das hat zur Folge, dass grundlegende Aspekte, wie die Verbindung zwischen dem, was geschrieben steht, und dessen harmonisch-kontrapunktischen Grundlagen, in der heutigen Ausbildung leider erst relativ spät behandelt werden. Erst im Studium wird man in die Kunst des Generalbasses eingeführt, und im besten Fall versucht man mit Hilfe von Quellen und Improvisationsunterricht, sich ein möglichst fundiertes Bild von der Art und Weise anzueignen, wie man Partimenti gespielt und wie man improvisiert hat.

Heutzutage nimmt die Bedeutung des Partimento im Unterricht an den etablierten Institutionen immer mehr zu und man ist sich der Wichtigkeit dieser Praxis bewusst. Ein Schritt in diese Richtung unternimmt beispielsweise Enrico Baiano in seinem *Metodo per Clavicembalo. Guida pratica per Pianisti, Organisti e Clavicembalisti* (Ut Orpheus 2010), indem er Intavolature und Partimenti aus dem neapolitanischen Erbe darin integriert.

Es wäre sehr zu wünschen, dass in Zukunft vor allem Jugendliche in den Genuss eines integrativen Musikunterrichts kommen könnten, zu dem ganz selbstverständlich auch Partimenti und Improvisation gehören.

Von grundlegender Bedeutung für diese Arbeit war sicher das Zusammenwirken von musikwissenschaftlichen und praxisbezogenen Erkenntnissen. Diese haben sich gegenseitig auf den unterschiedlichsten Ebenen befruchten können, und ich habe dank dieser Arbeit sehr viel gelernt. Der jahrelange Umgang mit historischen Quellen und Handschriften hat mich gelehrt, besser zu verstehen, was hinter den Noten noch geschrieben steht. Vor allem die Auseinandersetzung mit den verschiedenen *Movimenti di basso* im Kontext des neapolitanischen Unterrichts hat mir dabei geholfen die Musik aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten und besser zu erfassen. Vielmehr betrachte ich heute nach der intensiven Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ansätzen in der Partimento-Praxis auch die Musik des 18. Jahrhunderts anders und bin in der Lage sie in einem breiteren Kontext zu stellen. Das hilft nicht nur mir, sondern auch meinen Schülern. Ich wünsche mir, dass meine Arbeit weitere Impulse für Spieler, Sänger und Forscher gibt und den Weg in eine moderne, integrative Unterrichtspraxis findet.

Zusammenfassung

Es gibt kaum einen Komponisten des späten 18. Jahrhunderts, über dessen Werk und Leben wir so gut Bescheid wissen, wie über Giovanni Paisiello (1740-1816). Sein pädagogisches Oeuvre und seine Unterrichtstätigkeit hingegen sind nur wenig erforscht. Im Zentrum meiner Arbeit stehen die Partimenti Paisiellos und Ansätze zu ihrer Ausführung. Dabei wurde erstmalig ein Querschnitt durch Paisiellos pädagogischem Werk vorgenommen und die bekannten Quellen – die 1782 in St. Petersburg gedruckten *Regole* und die sog. Autographe Handschrift der *Regole* – um neue, vor kurzem entdeckte Partimenti von Paisiello erweitert. Zentral an dieser Arbeit ist die Verbindung der Partimenti mit unterschiedlichen Kompositionen Paisiellos, seines Lehrers Francesco Durante und von seinen Zeitgenossen. Vor allem aber die daraus resultierenden Ansätze und Anregungen zur Ausführung der Partimenti eröffnen neue Pfade. Zudem habe ich den genrespezifischen Kontext untersucht, in dem Paisiellos Partimenti stehen. Es zeigt sich, dass sich durch den modellhaften Einbezug von grösseren Formen und komplexen Abläufen das Spektrum von Möglichkeiten bei der Ausführung der Partimenti bedeutend erweitert. Der Gedanke, dass anhand von Partimenti die Musiksprache der Zeit und damit verbunden die vielfältigen Möglichkeiten ihrer Ausführung im Sinne auch von Veränderungen lebendig werden, führt wie ein roter Faden durch das Ganze.

Im ersten Kapitel werden die Ausgangslage und der Kontext geschildert, in dem die *Regole* von 1782 entstanden sind. Dazu gehören eine Skizze zu Paisiellos Leben, der aktuelle Forschungsstand sowie Definitionen der immer wieder verwendeten Begriffe Partimenti, Solfeggi und Disposizioni. Zwei Parameter sind ausschlaggebend: einerseits die Anstellung Paisiellos als *maestro di cappella* am russischen Hof und das damit verbundene höfische Umfeld in St. Petersburg, andererseits die Verankerung Paisiellos und seiner Partimenti in der Tradition der Unterrichtsweise am Konservatorium von *S. Onofrio* in Neapel.

Der Versuch, die Begriffe Partimento, Solfeggio und Disposizione genau zu definieren, ist kein leichtes Unterfangen, zeigt aber zugleich, dass es Überlappungen und Berührungspunkte zwischen diesen Bereichen gibt. Ein guter Einblick in Paisiellos Unterrichtsmethoden lässt sich anhand seiner Beziehung zur Familie Talleyrand gewinnen.

Im zweiten Kapitel werden die Quellen der uns bis dato überlieferten pädagogischen Werke Paisiellos aufgezeigt und mit den neu hinzugekommenen

Werken ergänzt. Dabei gehe ich auch auf die unter dem Namen Paisiellos überlieferten Quellen ein, die jedoch nicht von ihm stammen, wie unterdessen erwiesen ist.

Das dritte Kapitel beleuchtet den Unterricht an den Konservatorien in Neapel, vor allem am Konservatorium *S. Onofrio,* wo Paisiello studiert hatte, und schärft somit den Blick auf die *Regole* von 1782. Querverweise zu Azopardis *Il Musico Prattico* und zu Imbimbos *Observations* helfen uns, Paisiellos Hintergrund besser zu verstehen, und erlauben, im Verständnis der Partimenti Paisiellos einen Schritt weiter zu kommen.

Das vierte Kapitel setzt sich mit dem Aufbau der *Regole* auseinander, insbesondere mit deren einleitendem Teil, der eigentliche Regeln beinhaltet. Der enge Bezug zur Schule Durantes spricht dafür, dass Paisiello dessen Partimenti diminuiti als mögliche Ausführungsquelle verwendet hat. Im zweiten Teil wird die Korrelation zwischen den Partimenti Paisiellos und den möglichen Pendants in seinen Kompositionen oder anderer Komponisten seiner Zeit gezeigt. Zahlreiche Partimenti könnten verschiedenen Genres zugeordnet werden: Concerto, Aria, Pastorella oder der Fuge. Diese Erkenntnis zeigt einmal mehr, dass Partimenti auch als Grundlage für die Komposition verwendet wurden.

Im fünften Kapitel werden verschiedene Inspirationsquellen für die Ausführung von Paisiellos Partimenti gezeigt. Zentral dabei sind Francesco Durantes Partimenti diminuiti und eine neu entdeckte, von ihm historisch ausgesetzte Fuge. Die Solfeggi, welche Paisiello zugeschrieben sind, die zwei- und dreistimmigen Disposizioni auf Partimenti von Paisiello und Intavolature von Greco und Fenaroli werden als konkrete Ausführungsbeispiele gezeigt.

Im sechsten Kapitel zeige ich anhand eines Präludiums und Rondos von Paisiello (aus der *Raccolta* von 1783), wie man einen vorgegebenen musikalischen Text verändern kann. Die Veränderung innerhalb einer harmonisch-kontrapunktischen Struktur ist ein Grundelement in der Unterrichtsmethodik am Konservatorium *S. Onofrio* und ist in den Partimenti diminuiti, Disposizioni und den Solfeggi anzutreffen.

Das Kapitel schliesst mit einem Ausblick in die heutige Praxis, indem Experimente mit zwei Schülern vorgestellt werden. Das Ziel des Experiments war die Vermittlung der Kenntnisse und die praktische Anwendung der Partimento-Praxis im Einzelunterricht. Ich habe darin versucht, so nahe wie möglich bei der Art und Weise, wie am Konservatorium *S. Onofrio* unterrichtet wurde, zu bleiben. Mein Unterricht war deshalb auf den Ansatz aufgebaut, möglichst viele Varianten und Möglichkeiten auf einen Bass zu konstruieren und zu experimentieren.

Um die Musik des späten 18. Jahrhunderts, die oftmals skizzenhaft überliefert ist, richtig aufzuführen, muss man die musikalische Sprache der Zeit sprechen lernen. Partimenti vermitteln ein effizientes und phantasiereiches Werkzeug, um diese Sprache zu beherrschen. Auf meinen beiden letzten CDs mit Musik von Marianna Martines (1744-1812) konnte ich das Erlernte umsetzen. Sämtliche Wiederholungen und Kadenzen in den Cembalowerken und in den Kantaten habe ich verändert und verziert.

Samenvatting

Giovanni Paisiello (1740 – 1816) behoorde tot de belangrijkste operacomponisten van de 18e eeuw. Zijn opera's werden overal in Europa uitgevoerd en zijn stijl had grote invloed op diverse collegae/tijdgenoten. Hoewel we veel over zijn leven en werk weten is er tot nu toe weinig onderzoek gedaan naar zijn pedagogische geschriften en daarmee verbonden onderwijsactiviteiten.

De kern van mijn onderzoeksproject wordt gevormd door Paisiello's partimenti, in combinatie met theoretische en praktische aanzetten hoe deze uit te voeren. Allereerst wordt een doorsnede gepresenteerd van zijn pedagogische oeuvre: de in 1782 in St. Petersburg gedrukte *Regole* en het 'zogenaamde' autografe handschrift ervan. Daaraan konden zijn pas kort geleden ontdekte, 'nieuwe' partimenti worden toegevoegd.

Belangrijk hierbij is de verbinding die kan worden gelegd tussen Paisiello's partimenti en andere composities van zijn hand, alsmede met werk van zijn leraar Francesco Durante en van tijdgenoten.

Voorop staat echter dat de op grond van dit alles ontstane aanzetten en inspiratie tot de uitvoering van partimenti tot het openen van nieuwe paden hebben geleid. Daarnaast heb ik nog de genre-specifieke context onderzocht waarin Paisiello's partimenti geplaatst kunnen worden. Hierbij is duidelijk geworden dat door het volgens bepaalde modellen benutten van grotere vormen en complexere uitwerkingen de uitvoeringsmogelijkheden van partimenti ruimschoots konden worden uitgebreid.

De rode draad door het onderzoek als geheel is de gedachte geweest dat – met partimenti als uitgangspunt – de muzikale taal van de desbetreffende periode en de daaraan gerelateerde rijkgeschakeerde uitvoeringsmogelijkheden veel levender en levendiger konden worden gemaakt, juist ook door het gebruik van diverse variatietechnieken.

In het eerste hoofdstuk worden de uitgangspositie en de context in kaart gebracht waarin de *Regole* uit 1782 zijn ontstaan. Daarin zijn begrepen een schets van Paisiello's leven, de actuele stand van het voor deze specialiteit relevante onderzoek, alsmede de definities van de steeds weer gebruikte begrippen partimenti, solfeggi en disposizioni. Twee feiten waren daarbij leidend:

-De aanstelling van Paisiello als *maestro di cappella* aan het Russische hof en het daaraan verbonden hofleven in St. Petersburg;
-De verankering van Paisiello en zijn partimenti in de pedagogische tradities – en dus het curriculum – van het Conservatorium *S. Onofrio* in Napels, waar hij tussen 1754 en 1763 zelf was opgeleid.

De poging om de genoemde begrippen nauwkeurig te definiëren is geen eenvoudige opgave, mede omdat er overlappingen en aanknopingspunten tussen de genres zijn.

De door Paisiello gebezigde onderwijsmethoden heb ik aan de hand van zijn betrekkingen met de familie Talleyrand inzichtelijk kunnen maken. Alles bijeen is duidelijk geworden dat partimenti ook als voedingsbodem voor het componeren benut werden.

In het tweede hoofdstuk worden de bronnen van de pedagogische werken van Paisiello besproken die ons op dit moment ter beschikking staan. Ik ga hierbij ook in op een aantal werken die aan Paisiello zijn toegeschreven, maar waarvan we inmiddels weten dat ze niet van Paisiello stammen.

Het derde hoofdstuk wordt het onderwijs aan de conservatoria van Napels belicht, in het bijzonder het Conservatorium waar Paisiello studeerde, *S. Onofrio*. Dit hoofdstuk geeft zodoende een contextuele inraming voor wat betreft Paisiello's *Regole* uit 1782. Veelvuldige verwijzingen naar Francesco Azopardi's "Il Musico Prattico" en naar Emmanuele Imbimbo's *Observations sur l'enseignement mutuel* dragen ertoe bij om Paisiello's muzikale achtergrond beter te kunnen begrijpen.

Het vierde hoofdstuk behandelt de opbouw van de *Regole*, in het bijzonder het inleidende deel ervan, waarin de partimentoregels beschreven zijn. De sterke band tot de pedagogische traditie van de school van Durante doet vermoeden dat Paisiello door Durantes *partimenti diminuiti* beïnvloed is. In het tweede deel van dit hoofdstuk wordt het verband tussen de partimenti van Paisiello en zijn mogelijke pendanten in Paisiello's composities (of composities uit zijn omgeving) getoond. Verschillende partimenti worden zo in hun genrematige context geplaatst: het concerto, de aria, de pastorella of de fuga. Dit perspectief maakt aannemelijk dat partimenti als uitgangspunt voor allerlei vormen van compositie gebruikt werden.

In het vijfde hoofdstuk worden de verschillende bronnen van inspiratie getoond die gebruikt werden bij het realiseren van Paisiello's partimenti. Durantes *partimenti diminuiti* en een recent ontdekte uitgeschreven partimento fuga uit de tweede helft van de 18e eeuw nemen hier een centrale plaats in. Er worden verschillende concrete voorbeelden gegeven van uitvoeringsmogelijkheden: de

solfeggi die aan Paisiello zijn toegeschreven, de twee- en driestemmige disposizione waarbij Paisiello's partimenti voorkomen in de basstem en intavolature van Gaetano Greco en Fedele Fenaroli.

In het zesde hoofdstuk toon ik aan de hand van een Praeludium en Rondo uit de *Raccolta* van Paisiello uit 1783 aan hoe men een gegeven muzikaal notenbeeld kan variëren. Dit variëren binnen een harmonische/contrapuntische struktuur was een 'handelskenmerk' van de onderwijsmethoden binnen het Conservatorium *S. Onofrio* en kan in de *partimenti diminuiti*, de disposizioni en de solfeggi worden teruggevonden.

Het hoofdstuk sluit af met een blik in de huidige praktijk, door het presenteren van enkele experimenten met twee leerlingen. Het doel hiervan was om na een inleiding in de theoretische uitgangspunten het praktisch toepassen van het partimento-spel in de één-op-één lespraktijk te integreren. Ik heb daarbij geprobeerd zo dicht mogelijk bij de manier waarop aan het Conservatorium *S. Onofrio* les werd gegeven te blijven. Mijn lessen waren derhalve gericht op een poging zoveel mogelijk varianten op een gegeven bas te 'construeren' en daarmee te experimenteren.

Om muziek uit het laatste deel van de 18e eeuw – die vaak schetsmatig aan ons is overgeleverd – op een verantwoorde manier uit te voeren moet men de muzikale taal van die periode leren spreken.

Partimenti geven ons efficiënte en fantasievolle middelen in handen om deze taal te leren beheersen. Slechts de internalisering en het belichamen van die taal kan ertoe leiden dat we in staat zijn cadensen en herhalingen te variëren en/of andere wendingen te geven.

Op mijn beide laatste CD's met muziek van Marianna Martines (1744-1812) laat ik horen hoe ik daartoe thans praktisch in staat ben; bij deze opnamen heb ik alle herhalingen en cadensen in de stukken voor clavecimbel-solo en in de cantates gevarieerd en versierd. Hierdoor kon een volstrekt nieuw klankbeeld ontstaan.

Appendices

Appendix I: Incipit-Katalog der Werke Paisiellos

KATALOG DER PARTIMENTI VON GIOVANNI PAISIELLO (1740-1816)

Incipit	Paisiello 1782[1]	Sonstige Quellen	GjNr.
	p. 11-1;	I-Nc 18-3-3/18, fol. 3v [1].	**2301**
	p. 11-2;	I-Nc 18-3-3/18, fol. 4r [2].	**2302**
	p. 12	I-Nc 18-3-3/18, fol. 4v-1 [3]	**2303**
	p. 13	I-Nc 18-3-3/18, fol. 4v-2 [4]	**2304**
	p. 14	I-Nc 18-3-3/18, fol. 5r [5]	**2305**
	p. 15	I-Nc 18-3-3/18, fol. 5v [6]	**2306**

[1] Es wurden die originalen Seitenzahlen vom Druck von 1782 übernommen.
Eckige Klammern beziehen sich auf das von der Verfasserin nummerierte System.
Runde Klammern beziehen sich auf die schon in der Handschrift nummerierten Beispiele.

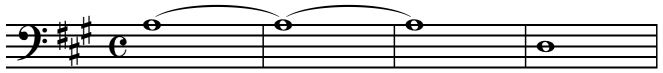
Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	p. 16	I-Nc 18-3-3/18, fol. 6r-1 [7]	**2307**
	p. 17	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 317 (42) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 6r-2 [8]	**2308**
	p. 18	I-Nc 18-3-3/18, fol. 6v [9]	**2309**
	p. 20	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 333 (45) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 7v [10]	**2310**
	p. 21	Napoli, J. 1969, part 1, p. 13-1 (18) Napoli, I. 1969, part 2, p. 25 (6) Paisiello 1782, p. 21	**2311**
	p. 23-1	I-Nc 18-3-3/18, fol. 9r-1 [12]	**2312**
	p. 23-2	I-Nc 18-3-3/18, fol. 9r-2 [13]	**2313**

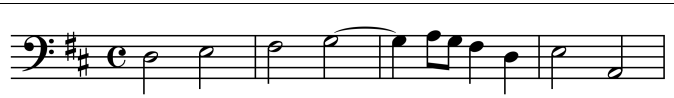
Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	p. 24-1	I-Nc 18-3-3/18, fol. 9v-1 [14]	**2314**
	p. 24-2	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 1 (1) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 9v-2 [15]	**2315**
	p. 25-1	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 5 (2) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 10r [16]	**2316**
	p. 25-2	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 8 (3) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 10v-1 [17]	**2317**
	p. 26	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 11 (4) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 10v-2 [18] Napoli, J. 1969, part 1, p. 13-2 (19)	**2318**
	p. 27	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 14 (5) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 323 (50) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 11r [19]	**2319**
	p. 28	I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 11v [20]	**2320**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	p. 29	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 20 (6) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 327 (44) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 12r [21]	**2321**
	p. 30	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 25 (7) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 12v [22] Napoli, J. 1969, part 1, p. 12 (17) Napoli, J. 1969, part 2, p. 19 (1)	**2322**
	p. 31	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 31 (8) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 13r [23]	**2323**
	p. 32	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 39 (9) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 13v [24]	**2324**
	p. 33	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 46 (10) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 14r [25]	**2325**
	p. 34	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 54 (11) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 14v [26]	**2326**
	p. 35	I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 15r [27]	**2327**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	p. 36	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 63 (12) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 15v [28]	**2328**
	p. 37	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 70 (13) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 16r [29]	**2329**
	p. 38	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 82 (14) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 16v [30]	**2330**
	p. 39	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 91 (15) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 17r [31]	**2331**
	p. 41	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 101 (16) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 18r [32]	**2332**
	p. 43	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 104 (17) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 19r [33] Napoli, J. 1969, part 1, p. 9 (14)	**2333**
	p. 44	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 109 (18) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 19v [34]	**2334**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	p. 45	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 116 (19) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 20r [35]	**2335**
	p. 46	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 124 (20) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 20v [36]	**2336**
	p. 47	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 130 (21) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 21r [37]	**2337**
	p. 48	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 136 (22) I-Nc 18-3-3/18 [Paisiello], fol. 21v [38]	**2338**
	p. 49	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 140 (23)	**2339**
	p. 51	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 149 (24) Napoli, J. 1969, part 1, p. 14 (20)	**2340**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	p. 52	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 158 (25)	**2341**
	p. 54	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 166 (26) Napoli, J. 1969, part 1, p. 10-2 (16) Napoli, J. 1969, part 2, p. 28 (8)	**2342**
	p. 56	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 178 (27)	**2343**
	p. 58	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 188 (28)	**2344**
	p. 60	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 196 (29) Napoli, J. 1969, part 1, p. 10-1 (15)	**2345**
	---	I-Nc 18-3-3/18, p. 22r [39]	**2346**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 202 (30)	**2347**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 205 (31) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 1 (1)	**2348**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 208 (32) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 9 (2)	**2349**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 211 (33) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 17 (3)	**2350**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 214 (34) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 28 (4)	**2351**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 217 (35) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 36 (5)	**2352**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 220 (36) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 44 (6)	**2353**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/1 [Paisiello], p. 223 (37) F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 58 (7)	**2354**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 72 (8)	**2355**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 77 (9)	**2356**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 89 (10)	**2357**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 96 (11)	**2358**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 102 (12)	**2359**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 113 (13)	**2360**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 127 (15)	**2361**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 136 (16)	**2362**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 144 (17)	**2363**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 152 (18)	**2364**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 160 (19)	**2365**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 168 (20)	**2366**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 176 (21)	**2367**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 185 (22)	**2368**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 193 (23)	**2369**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 199 (24)	**2370**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 204-1 (25)	**2371**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 211 (26)	**2372**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 217 (27)	**2373**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 224 (28)	**2374**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 226 (29)	**2375**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 227 (30)	**2376**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 230 (31)	**2377**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 231 (32)	**2378**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 232 (33)	**2379**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 234 (34)	**2380**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 235 (35)	**2381**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 240 (36)	**2382**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 241 (37)	**2383**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 245 (38)	**2384**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 249 (39)	**2385**

Incipit	Paisiello 1782	Sonstige Quellen	GjNr.
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 303 (40)	**2386**
	---	F-Pn Rés. Vmb. Ms. 10/2 [Paisiello], p. 311 (41)	**2387**

Appendix II: Konkordanz-Tabellen zu den Disposizioni

Konkordanz-Tabelle Disposizioni à 2

Gj. Nr.	Paisiello 1782 Seitennr.	F-Pn Vmb ms. 10/1	F-Pn Vmb ms. 10/2	F-Pn Vmb ms. 10/1 Seitennummern	Anzahl Beispiele vom gleichen Partimento-Bass
Gj2315	24 (2)	✓		1-4	4
Gj2316	25 (1)	✓		5-7	3
Gj2317	25 (2)	✓		8-10	3
Gj2318	26	✓		11-14	3
Gj2319	27	✓		14-19	4
Gj2320	*fehlt*	–		–	–
Gj2321	29	✓		20-24	3
Gj2322	30	✓		25-31	3
Gj2323	31	✓		31-39	3
Gj2324	32	✓		39-45	3
Gj2325	33	✓		46-53	3
Gj2326	34	✓		54-62	3
Gj2327	*fehlt*	–		–	–
Gj2328	36	✓		63-69	3
Gj2329	37	✓		70-81	5
Gj2330	38-39	✓		82-90	3
Gj2331	39-40	✓		91-100	3
Gj2332	41-42	✓		101-103	1
Gj2333	43	✓		104-108	2
Gj2334	44	✓		109-116	3
Gj2335	45-46 (1)	✓		116-124	3
Gj2336	46 (2)	✓		124-129	4
Gj2337	47	✓		130-135	3
Gj2338	48	✓		136-139	2
Gj2339	49-50	✓		140-148	3
Gj2340	51-52 (1)	✓		149-157	3
Gj2341	52 (2) -53	✓		158-166	3
Gj2342	54-55	✓		166-177	3
Gj2343	56-57	✓		178-188	3
Gj2344	58-59	✓		188-195	3
Gj2345	60	✓		196-201	3
Gj2347		✓		202-204	2
Gj2348		✓	✓	205-207	2
Gj2349		✓	✓	208-211	2
Gj2350		✓	✓	211-214	2
Gj2351		✓	✓	214-216	2
Gj2352		✓	✓	217-220	2
Gj2353		✓	✓	220-223	2
Gj2354		✓	✓	223-226	2

Konkordanz-Tabelle Disposizioni à 3

Gj. Nr.	Paisiello 1782 Seitennr.	F-Pn Vmb ms. 10/1	F-Pn Vmb ms. 10/2[1]	F-Pn Vmb ms. 10/2 Seitennummern	Anzahl Beispiele vom gleichen Partimento-Bass
Gj2348		✓	✓	1-8	4
Gj2349		✓	✓	9-16	4
Gj2350		✓	✓	17-27	5
Gj2351		✓	✓	28-35	5
Gj2352		✓	✓	36-43, 46-47	5
Gj2353		✓	✓	44-45, 48-57	6
Gj2354		✓	✓	58-71	6
Gj2355			✓	72-76	4
Gj2356			✓	77-88	7
Gj2357			✓	89-95	5
Gj2358			✓	96-101	4
Gj2359			✓	102-112	7
Gj2360			✓	113-119	5
Gj2361			✓	127-135	5
Gj2362			✓	136-143	5
Gj2363			✓	144-151	4
Gj2364			✓	152-159	5
Gj2365			✓	160-167	7
Gj2366			✓	168-175	5
Gj2367			✓	176-184	6
Gj2368			✓	185-192	4
Gj2369			✓	193-198	3
Gj2370			✓	199-203	4
Gj2371			✓	204-211	8
Gj2372			✓	211-216	4
Gj2373			✓	217-223	4
Gj2374			✓	224-225, 250-254	3
Gj2375			✓	226-227	1
Gj2376			✓	227-229, 258-261	3
Gj2377			✓	230-231, 262-264	3
Gj2378			✓	231-232, 264-267	3
Gj2379			✓	232-234, 267-271	3
Gj2380			✓	234-235, 299-302	3
Gj2381			✓	235-239, 271-280	5
Gj2382			✓	240-241, 305-311	4
Gj2383			✓	241-245, 288-294	5
Gj2384			✓	245-248, 280-288	6
Gj2385			✓	249-250, 255-257,	5

[1] Die Seiten 120-126 enthalten Beispiele mit einer gegebenen Oberstimme, einem *chant donnée,* in drei verschiedenen Ausführungen.
Die Seiten 278-279 fehlen in der Nummerierung, nicht aber in der Musik.

				294-299	
Gj2386			✓	303-305	1
Gj2387			✓	311-317	3
Gj2308	17		✓	317-323	3
Gj2319	27	✓	✓	323-327	2
Gj2321	29	✓	✓	327-333	3
Gj2310	20		✓	333-336	3

Appendix III: Disposizioni à 2 und à 3

Disposizione à 2
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/1 [Paisiello], S. 14-19, Bsp. 1




30
36
41

Disposizione à 2
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/1 [Paisiello], S. 14-19, Bsp. 2




30
35
39
43

Disposizione à 2
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/1 [Paisiello], S. 14-19, Bsp. 3




30
35
39
43

Disposizione à 2
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/1 [Paisiello], S. 14-19, Bsp. 4




30
35
39
43

Disposizione à 2
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/1 [Paisiello], S. 20-24, Bsp. 1




25
29
34
38
42

Disposizione à 2
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/1 [Paisiello], S. 20-24, Bsp. 3




24
28
33
37
41

Disposizione à 3
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 317-323, Bsp. 1




22
29

Disposizione à 3

Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 317-323, Bsp. 2




24

30

Disposizione à 3

Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 317-323, Bsp. 3




24
30

Disposizione à 3
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 333-336, Bsp. 1




17
21

Disposizione à 3

Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 333-336, Bsp. 2




17
21

Disposizione à 3
Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 333-336, Bsp. 3




17
21

Disposizione à 3

Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 323-327, Bsp. 1




23
30
35
40

Disposizione à 3

Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 323-327, Bsp. 2




23
30
35
40

Disposizione à 3

Hauptquelle: F-Pn Rés. Vmb. ms. 10/2 [Paisiello], S. 327-333, Bsp. 1




23
28
34
40

Appendix IV: Aussetzungen von Partimenti aus den *Regole* von 1782

Gj2319 (d-Moll)

Gj2331 (D-Dur)

Gj2328 (Es-Dur)

Gj2321 (e-Moll)

Gj2345 (f-Moll)

Aussetzungen von Nicoleta Paraschivescu unter der Anleitung von Enrico Baiano und mit Korrekturvorschlägen von Ton Koopman.


Gj2319
5
10
15
20
25


30
35
40
44
tr
48
52


Gj2321
4
7
10
13
16
Imitazione


19
22
25
28
Imitazione
31
34



Kadenz zu Gj2321 (T. 45)






22
25
Imitazione
28
31
34
37


Gj2331
8vb
5
(8vb)
* Original;
vielleicht A?
8
11
8vb
15
(8vb)
20


23
26
29
32
8vb
36
(8vb)
39




61
#6
8vb
64
(8vb)
8vb
68
(8vb)


Gj2345
5
9
12
16
21
fp


26
fp
31
tr
36
tr
41
tr
46
tr
51
56

Appendix V: Partimento-Fugen von Durante und Paisiello

F. Durante, Partimento-Fuge. Historische Aussetzung (I-Ria Mss. Vess 429).




29
33
37

Giovanni Paisiello, Partimento-Fuge Gj2330.
Aussetzung Nicoleta Paraschivescu.




16
tr
19
22
25
imit.
28
31


34
motivo
37
40
43
46
49


52
54
56
58
61
64

Appendix VI: Präludium und Rondò aus der *Raccolta* von 1783

Giovanni Paisiello, Präludium und Rondò in B-Dur.

Obere Fassung von G. Paisiello, darunter ist die variierte Fassung mit Kadenz von Nicoleta Paraschivescu.

Preludio e Rondò

G. Paisiello

Preludio



Rondò


Andante con moto
11
Original
11
Variierte Fassung
15
Orig.
15
Var.
19
Orig.
19
Var.


23
Orig.
23
Var.
27
Orig.
27
Var.
31
Orig.
31
Var.


35
Orig.
35
Var.
39
Orig.
39
Var.
43
Orig.
43
Var.


47
Orig.
47
Var.
51
Orig.
51
Var.
55
Orig.
55
Var.


59
Orig.
59
Var.
63
Orig.
63
Var.
67
Orig.
67
Var.


71
Orig.
71
Var.
75
Orig.
75
Var.
79
Orig.
79
Var.


83
Orig.
83
Var.
87
Orig.
87
Var.
91
Orig.
91
Var.


95
Orig.
95
Var.
99
Orig.
99
Var.
103
Orig.
103
Var.


107
Orig.
107
Var.
tr
111
Orig.
111
Var.
115
Orig.
115
Var.


119
Orig.
119
Var.
123
Orig.
123
Var.
127
Orig.
127
Var.


131
Orig.
131
Var.
134
Orig.
134
Var.
Kadenz
139
Orig.
139
Var.


143
Orig.
143
Var.
147
Orig.
147
Var.
151
Orig.
151
Var.


155
Orig.
155
Var.
l. H.
159
Orig.
159
Var.
163
Orig.
163
Var.


167
Orig.
167
Var.
171
Orig.
171
Var.
175
Orig.
175
Var.


179
Orig.
179
Var.
183
Orig.
183
Var.
187
Orig.
187
Var.

Appendix VII: Imbimbos *Observations*

Emmanuele Imbimbo: *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art, précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples* (Paris: Didot, 1821), Seiten 3–7 und 17.

Original	*Übersetzung*
[S. 3] Les élèves, sous le rapport de l'instruction musicale, étaient divisés par classes, qu'on peut réduire aux suivantes: la classe des éléments, y compris le solfège; celle du chant; celle des partimenti; celle du contrepoint; enfin, les classes des instruments à [S. 4] touches, à cordes, et à vent. Les voix étaient classées en soprano (dessus), alto (haute-contre), tenoro (taille), et basso (basse-taille); et chaque espèce de voix formait une classe à part.	Hinsichtlich des musikalischen Unterrichts waren die Schüler in Klassen getrennt, welche sich folgendermassen aufteilten: die Klasse der Grundlagen inklusive der allgemeinen Musiklehre; die Singklasse; die Klasse der Partimenti; die Klasse des Kontrapunktes und schliesslich die Klasse der Tasten-, Saiten- und Blasinstrumente. Die Stimmen waren unterteilt in Sopran, Alt, Tenor und Bass; und für jede Stimme wurde eine eigene Klasse gebildet.
Il y avait des maîtres externes, payés par chaque conservatoire, qui ne communiquaient qu'avec les élèves supérieurs de chaque classe (les maîtres externes provenaient presque tous des élèves supérieurs du Conservatoire), outre les maîtres d'écriture et de langue latine.	Es gab auswärtige Lehrer, welche von den jeweiligen Konservatorien bezahlt wurden und die nur mit den fortgeschrittenen Schülern jeder Klasse Kontakt hatten (diese Lehrer waren fast ausschliesslich ehemalige fortgeschrittene Konservatoriumsschüler einer Musikschule), ausser die Schreib- und Lateinlehrer.
Lorsque la cloche annonçait l'arrivée d'un maître, par exemple, du maître de contrepoint, les élèves supérieurs de la classe se rendaient, avec leur cartella (grosse toile vernie et rayée comme le papier de musique sur laquelle on pouvait écrire et effacer la musique à volonté), au lieu destiné ; le maître examinait soigneusement chaque cartella, et les corrigeait toutes, l'une après l'autre, en présence de tous les élèves de la classe. Les autres maîtres suivaient la même marche dans leurs classes respectives, avec les élèves supérieurs.	Wenn die Glocke die Ankunft eines Lehrers ankündigte, wie zum Beispiel diejenige des Lehrers für Kontrapunkt, dann begaben sich die fortgeschrittenen Schüler der Klasse mit ihrer *cartella* (dickes lackiertes Tuch, gestreift wie das Musikpapier, auf welchem man nach Belieben Musik schreiben und löschen konnte) zum vorbestimmen Ort; der Lehrer kontrollierte sorgfältig jede *cartella* und korrigierte sie alle, eine nach der anderen, im Beisein aller Schüler der Klasse. Die anderen Lehrer gingen in ihren jeweiligen Klassen nach

	demselben Muster vor.
Les maîtres externes ne travaillant qu'avec les élèves supérieurs dans des locaux particuliers, la masse des élèves inférieurs était obligée de se réunir dans un grand salon, pour se livrer chacun à son travail particulier. Au premier abord, l'on conçoit difficilement comment les élèves pouvaient exécuter, sans se confondre, des morceaux différents par le mouvement, par le style, par le ton, au milieu du bruit qui résultait de leur réunion ; et je tiens de Fenaroli, que, [S. 5] lorsque Joseph II , empereur d'Autriche, visita le conservatoire de Ste. Marie de Loreto, il ne manqua pas d'en faire la remarque. On lui fit observer que la confusion occasionnée par le grand nombre de voix et d'instruments dans le même local, produisant une espèce de bourdonnement par des sons indistincts et inappréciables à l'oreille, laissait à chaque élève la faculté de s'occuper entièrement de son objet ; ce qui ne pourrait pas avoir lieu, s'ils étaient seulement au nombre de deux, ou de trois, parce que, dans ce cas, les sons étant distincts et appréciables, l'attention des élèves serait à chaque instant détournée (voyez la description du conservatoire de Santo-Onofrio, dans le Dictionnaire des Musiciens, de Fayelle, et l'Histoire générale de la Musique, de Burney).	Die auswärtigen Lehrer arbeiteten nur mit den fortgeschrittenen Schülern in eigens dazu bestimmten Räumen; die grosse Masse der Anfänger musste sich in einem grossen Wohnzimmer treffen, um sich einzeln ihrer Arbeit zu widmen. Auf den ersten Blick kann man sich nur schwer vorstellen, wie es den Schülern möglich war, inmitten des Lärms, welcher sich aufgrund der Versammlung ergab, Stücke zu spielen, die sich unterschieden in der Bewegung, im Stil und im Ton; meine Aussage ähnelt derjenigen von Fenaroli, welcher, als Joseph II., der Kaiser von Österreich die Musikschule der Hl. Maria von Loreto besuchte, es nicht verkneifen konnte, diesbezüglich eine Bemerkung zu machen. Man hielt ihn an zu beobachten, dass das zufällige Durcheinander aufgrund der grossen Menge an Stimmen und Instrumenten im gleichen Saal, welches eine Art undefinierbares und unbestimmtes Summen für das Ohr produzierte, jedem Schüler die Möglichkeit bot, sich ganz seinem Vorhaben zu widmen; anders, wenn sie nur zu zweit oder dritt gewesen wären, dann wären die Töne deutlich und differenzierbar wahrnehmbar gewesen wären und die Konzentration der Schüler wäre jeden Augenblick abgelenkt worden (siehe die Beschreibung der Musikschule von Sankt Onofrio, im Wörterbuch der Musiker von Fayolle und in der allgemeinen Geschichte der Musik von Burney).
Parmi les élèves supérieurs, il y en avait un certain nombre qui étaient désignés sous le nom de Mastricelli	Unter den fortgeschrittenen Schülern gab es einige, welche als *mastricelli* betitelt wurde (der Diminutiv

(diminutif de maître, on désigne par ce nom les seconds maîtres ou les chefs de classe), et qui instruisaient les élèves inférieurs des classes respectives. En général les élèves les plus forts remplissaient les fonctions de maîtres vis-à-vis des plus faibles, et par ce moyen, les leçons se transmettaient d'élève à élève. Ainsi le travail les occupait toute la matinée : à midi, la cloche annonçait le dîné, et les élèves se rendaient dans le réfectoire ; l'après-dîné, ils étaient en récréation. Le soir, on faisait l'appel nominal, et ceux qui passaient la nuit dehors sans permission, étaient punis le lendemain.	von Maestro, so wurden die Unterlehrer oder Klassenchefs bezeichnet) und welche die Schüler der nachkommenden Klassen anleiteten. Im Allgemeinen übernahmen die stärksten Schüler die Funktion der Lehrer gegenüber den schwächeren, und durch diese Masnahme wurden die Lektionen von Schüler zu Schüler weitergegeben. So waren diese auch den ganzen Morgen mit Arbeit beschäftigt; am Mittag kündigte die Glocke das Mittagessen an, und die Schüler begaben sich zum Speisesaal; nach dem Essen war Erholung angesagt. Am Abend stand der Namensappell an, und diejenigen, welche die Nacht ohne Bewilligung draussen verbrachten, wurden am nächsten Morgen bestraft.
[S. 6] Un examen, en présence de tous les maîtres externes, avait lieu tous les ans. C'étaient les élèves inférieurs qui étaient soumis aux épreuves les plus rigoureuses, pour voir quels progrès ils avaient faits sous la direction des élèves supérieurs. Les négligents étaient punis ; on renvoyait ceux qui n'avaient pas les dispositions nécessaires pour la musique, ou qui n'aimaient pas le travail ; on encourageait par de petites récompenses ceux qui se distinguaient par leurs progrès, et on avait grand soin des élèves orphelins.	Alle Jahre fand eine Prüfung im Beisein sämtlicher externen Lehrer statt. Die weniger fortgeschrittenen Schüler wurden den strengsten Prüfungen unterworfen. Dies um zu prüfen, welche Fortschritte sie unter der Führung der fortgeschrittenen Schüler gemacht hatten. Die Nachlässigen wurden bestraft; diejenigen, welche die notwendigen Anlagen für die Musik nicht hatten oder welche nicht gerne arbeiteten, wurden weggeschickt; mit kleinen Belohnungen wurden diejenigen ermutigt, welche sich durch Fortschritt auszeichneten, und man zeigte viel Fürsorge für die Waisen.
Dans les premières années, les élèves solfiaient sans chanter ; ils nommaient seulement les notes, et battaient la mesure. Lorsque la voix était formée, après l'époque critique où chaque voix mue chez les deux sexes, on les faisait solfier séparément, et en chantant ; car on était persuadé	In den ersten Jahren solmisierten die Schüler, ohne zu singen; sie benannten lediglich die Noten und schlugen den Takt. Sobald die Stimme ausgebildet war, also nach der kritischen Zeit, in welcher der Stimmbruch bei beiden Geschlechtern eintritt, wurden sie angehalten, von den anderen

qu'on ne pouvait juger de la justesse d'une voix, et qu'on ne pouvait connaître et corriger ses défauts, qu'en la faisant chanter seule. Pour affermir les élèves dans l'intonation, on les exerçait dans des morceaux d'ensemble, sans le secours des instruments. Enfin, il était permis aux compositeurs externes de faire répéter leur musique dans les conservatoires, et ces répétitions contribuaient beaucoup à exercer les élèves, et à former leur goût et leur jugement.	getrennt zu solmisieren, wie auch zu singen; denn man war überzeugt, man könne eine Stimme nur gerecht beurteilen und die Fehler erkennen und verbessern, indem man alleine singen liess. Um bei den Schülern die Intonation zu festigen, wurden Ensemblestücke geübt, ohne Hilfe der Instrumente. Schliesslich war es den externen Komponisten erlaubt, ihre Musik in den Musikschulen üben zu lassen, und diese Proben trugen wesentlich dazu bei, die Schüler zu schulen, ebenso ihren Geschmack und ihr Urteilsvermögen auszubilden.
Après l'exercice du solfège, qui durait aussi longtemps que les maîtres le jugeaient nécessaire, chaque élève se décidait, selon ses dispositions, ou pour le chant, ou pour la composition, ou pour quelqu'un des instruments. Ils s'exerçaient en même temps à [S. 7] écrire la musique, en copiant leurs leçons, ou celles des autres ; et par ce moyen, les principes et les règles de l'art se gravaient dans leur esprit.	Nach dem Üben des Solmisierens, welches so lange dauerte, wie die Lehrer es für nötig hielten, entschied sich jeder Schüler, ganz gemäss seinen Neigungen, entweder für Gesang, für Komposition oder für eines der Instrumente. Sie übten sich gleichzeitig auch im Schreiben der Musik, indem sie ihre Lektionen niederschrieben oder diejenigen von anderen; und auf diese Art und Weise wurden die Prinzipien und Regeln der Kunst im Gedächtnis eingeprägt.
Cette espèce d'enseignement mutuel entretenait l'émulation parmi les élèves, et mettait les maîtres à même de corriger les défauts de chacun, correction d'autant plus utile, qu'elle était une leçon pour les élèves de toute la classe. Nous avons dit qu'il était permis aux compositeurs externes de faire répéter leur musique dans les conservatoires ; et nous avons fait entrevoir que l'on devait retirer de grands avantages de cette pratique. Mais il y avait un autre grand moyen pour exciter l'émulation des maîtres et des élèves,	Diese Art des wechselseitigen Unterrichts hielt die Schüler zum Nacheifern an und ermöglichte es den Lehrern, die Fehler eines jeden Schülers zu korrigieren. Eine Korrektur, die umso nützlicher war, weil sie eine Lektion für alle Schüler der Klasse war. Wie bereits erwähnt, war es den externen Komponisten erlaubt, ihre Musik in den Konservatorien üben zu lassen; und wir haben auch aufgezeigt, dass man daraus grossen Nutzen ziehen konnte. Dennoch gab es ein anderes wichtiges Mittel, die Nachahmung unter

le jugement du public, qui était appelé très souvent à prononcer dans des espèces de concours, qui s'établissaient entre les trois conservatoires. Chaque année ils étaient obligées, pendant neuf jours, de faire alternativement de la musique dans l'église des Pères minimes de Saint François de Paule, en l'honneur de sainte Irène et de saint Emidio.	den Lehrern und den Schülern anzuregen, sowie eine Möglichkeit für das Publikum, welches sehr oft aufgerufen wurde, sich anlässlich einer Art Wettbewerb, welcher sich zwischen den drei Konservatorien abspielte, zu äussern. Jedes Jahr waren diese verpflichtet, während neun Tagen Musik zu machen und zwar alternierend in der Kirche der Pères minimes de St-François de Paule [Minderbrüder des Hl. Franz von Paula], zur Ehre der Heiligen Irene und des Heiligen Emidio.
Les trois premiers élèves de la classe des compositeurs de chaque conservatoire, étaient obligés de composer chacun une messe à grand orchestre, un grand motet avec des solo, et des chœurs pour les vêpres. II	Die drei besten Schüler der Kompositionsklasse jeder Musikschule waren dazu verpflichtet, je eine Messe mit grossem Orchester zu komponieren, dazu eine grosse Motette mit Solostimmen und Chorgesänge für die Vespern.
[S. 17] Nous croyons pouvoir ajouter qu'on peut aussi appliquer utilement la même méthode à l'enseignement de l'harmonie, en divisant cette partie de l'instruction en deux sections, celle des *Partimenti* et celle du *Contrepoint*.	Es erscheint uns sinnvoll anzufügen, dass man dasselbe Vorgehen mit Vorteil auch bei der Harmonielehre anwenden kann, indem man diesen Teil des Unterrichts in zwei Abteilungen gliedert, nämlich in *Partimenti* und *Kontrapunkt*.
On démontrera, sur le tableau, la division de la corde sonore, la théorie de tous les intervalles, la combinaison et la marche de tous les accords sur les différents mouvements de la basse, et l'on dictera les règles de la composition. En suivant cette méthode, et en lui donnant tout le développement dont elle est susceptible, on parviendra, sans doute, à faire des musiciens très-instruits [...]	An der Wandtafel werden die Aufteilung der Schallseite, die Intervall-Theorie, die Kombination und die Gestaltung sämtlicher Akkorde über den Entwicklungen des Basses aufgezeigt ebenso werden die Grundsätze der Komposition diktiert. Unter Anwendung dieses Vorgehens, welches noch sämtliche Verbesserungen erfahren soll, zu denen es fähig ist, wird es zweifellos möglich sein, sehr gut ausgebildete Musiker hervorzubrigen.

Appendix VIII: Graphologische Untersuchung zu "Paisiellos Hand"

Der Vermerk "Paisiellos Hand" aus dem Übungsheft der Sammlung Talleyrand[260] wurde hier graphologisch untersucht. Der Experte Dr. Alessandro Lattanzi hat die Schrift analysiert, die von Drüner Paisiello zugeschrieben wurde.



Beispiel 138. Die Schrift *Motivo a due soggetti* als Gegenstand der Untersuchung. Übungshandschrift von Auguste Talleyrand (?), (F-BnF, Fonds Talleyrand Boîte 11 C 1), S. 17.

Der Experte schliesst aus, dass die Schrift des Motivo a due soggetti von Paisiellos Hand stammt. Er begründet das folgendermassen:

> Man darf sich nicht von einer möglichen Ähnlichkeit unter den Buchstaben und dem Schriftzug beirren lassen. Viel wichtigere Elemente in der Untersuchung sind der Punkt, wo die Feder ansetzt und die Richtung der Buchstaben. Während die einzelnen Buchstaben sehr variabel von Handschrift zu Handschrift bei derselben Person anfallen können (aus den verschiedensten Gründen wie Abnützung der Feder (oder die psychophysische Verfassung des Schreibers), bleibt aber der Ansatzpunkt des Schreibers und die Richtung der Buchstaben fast immer gleich beim ein und demselben Schreiber.[261]

Schreibrhythmus

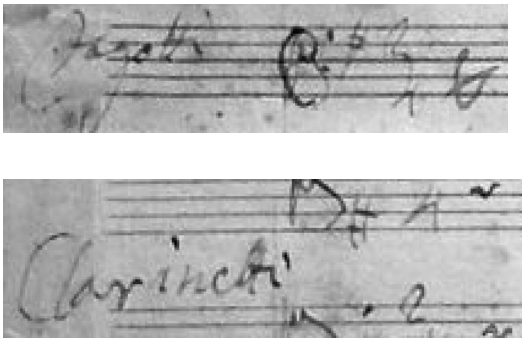
Der Schreibrhythmus ist ganz anders als derjenige Paisiellos und zeigt Züge einer anderen Persönlichkeit als Paisiellos. Hier, nach dem Beginn der Schrift, wird der Titel in einem langsamen und gleichmässigen Rhythmus weitergeführt,

[260] Musikantiquariat Dr. Ulrich Drüner. Katalog 62: Die Musiksammlung Talleyrand, Stuttgart, Drüner, 2008, p. 28, lotto n. 24/n.
[261] Dott. Alessandro Lattanzi, Expertise.

der typisch für eine solide Schreibweise ist, während Paisiello eher ruckartig, mit kleinen intervallischen Abständen schreibt.

Fehlende Verbindungszeichen zwischen "ti" und "tti" (Vgl. "Motivo," "Soggetti")

Paisiello verwendet ausnahmslos folgende Form für die Verbindung "ti": er schreibt nie die beiden Buchstaben getrennt, das heisst, er setzt nie die Feder neu an zwischen den beiden Buchstaben. Um das genauer zu erklären: er schreibt das "i," indem er vom mitteleren Balken des Buchstaben "t" gleich nach unten ansetzt. Dasselbe passiert im Fall von "tti." Siehe folgende Beispiele:

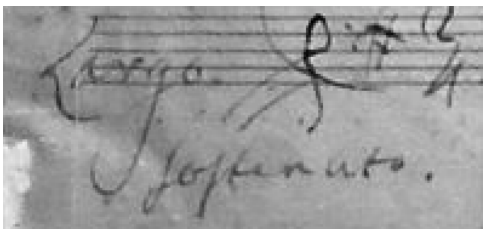


Beispiel 139. Giovanni Paisiello, Beispiele aus Paisiellos Autographen Handschriften, um die Verbindung zwischen "t" und "i" zu zeigen.

In der Handschrift aus der Bibliothek Talleyrands hingegen ist die Verbindung zwischen "t" und "i" ganz anders gestaltet. Die beiden Balken der Buchstaben "t" und "i" sind nicht verbunden und sind mit je einem separaten Strich geschrieben.

Gestaltung des Buchstaben "g" (vgl. "Soggetti")

Auch der Buchstabe "g" ist ganz anders gestaltet in Paisiellos Handschriften. Während in dem Übungsheft das "g" eher einem eleganten Schnörkel ähnlich ist, zeigen folgende beide Beispiele aus Paisiellos Autographen ausnahmslos einen schwungvollen Schnörkel, nach rechts geneigt, wo die Feder ohne Unterbruch zum nächsten Buchstaben übergeht.





Beispiel 140. Giovanni Paisiello, Beispiele aus Paisiellos Autographen Handschriften, um die Gestaltung des Buchstaben "g" zu zeigen.

Die graphologische Untersuchung dieser Schrift zeigt ein der Annahme Drüners entgegengesetztes Ergebnis. Möglicherweise stammt diese Handschrift aus den Anfängen des Musikunterrichts von Auguste Talleyrand, damals 15-jährig, bei Paisiello. Die folgenden Seiten geben viele Hinweise dazu, dass es sich um die Notizen eines Anfängers oder/ und einer Anfängerin (Mutter?) handelt. Zum Besipiel verwechselt der Schreiber im folgenden Beispiel die Schlüssel und notiert die obere Musikzeile im Bass- anstatt im Violinschlüssel. Darunter, im zweiten Bassschlüssel, sind die Vorzeichen falsch gesetzt.



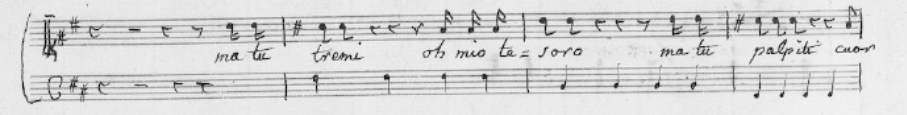
Beispiel 141. Übung eines Anfängers (F-BnF, Fonds Talleyrand Boîte 11 C 1), Seite 13.

Verschiedene Beispiele deuten darauf hin, dass eine einfache melodische Linie vorgegeben wurde, mit der Aufgabe, diese mit einem Bass und der dazugehörigen Harmonie zu versehen. Diese Art von Beispiel kommt öfters in diesem Übungsheft vor.

In den über 200 Seiten dieser Handschrift können unterschiedliche Übungen und Skizzen ausgemacht werden. Einige davon sind rein instrumental, mit Korrekturen einer anderen Hand. In einigen Fällen kann man sehen, dass der Bass mit einer anderen Tinte und von einer anderen Hand notiert wurde. Die meisten Stücke sind für Gesang mit Text und Bass geschrieben. Die Übungen könn-

ten als einfache Intavolature oder Disposizioni à 2 oder à 3 betrachtet werden: keine davon konnte bis dato einem identischen Werk zugeschrieben werden. Es ist anzunehmen, dass sie von der Art her grösstenteils als Übungen gedacht waren und deshalb auch meistens sehr kurz gefallen sind. Bei einigen Vokalwerken handelt es sich wahrscheinlich um Canzonetten für Stimme und Gitarre. Ein Stück dieser in Neapel beliebten Gattung konnte ich identifizieren; es wurde vom Komponisten Daniel Dottori komponiert.[262]

Ein skizzenhaft notiertes Rezitativ auf der Seite 182 der Handschrift ist auf ein Textfragment von Metastasios Kantate *La Tempesta*: „Ma tu tremi oh mio tesoro".



Beispiel 142. [unbekannter Verfasser], Text aus Metastasios Kantate *La Tempesta*, (F-BnF, Fonds Talleyrand Boîte 11 C 1), Seite 182.

Ein weiteres Werk, das zu den letzten in der Handschrift gehört und von derselben Hand wie das obere Beispiel kopiert wurde, ist die Arie „*Giuro che ad altro mai*" aus der Oper *La Lodoiska* von Simon Mayr (1763–1845). Diese Oper wurde in Venedig 1796 uraufgeführt.

[262] Über diesen Komponisten konnte ich keine Informationen finden. Einzig im Eitner Quellen-Lexikon ist er kurz und ohne Lebensdaten erwähnt. Mehr Informationen über Dottori hätten zur zeitliche Eingrenzung der Handschrift beigetragen.



Beispiel 143. Simon Mayr, aus der Oper *La Lodoiska* (Venedig, 1796) die Aria: „*Giuro che ad altro mai*" (F-BnF, Fonds Talleyrand Boîte 11 C 1), S. 188.

Im Übungsheft alternieren mindestens zwei Schriftzüge. Möglicherweise verwendeten beide Personen eine Zeit lang das Übungsheft gleichzeitig. Es bedarf weiterer graphologischer Untersuchungen, um festzustellen, ob es sich dabei um Auguste Talleyrands Handschrift und seiner Mutter handelt.

Lange Zeit wurden Paisiellos pädagogische Tätigkeiten nur ansatzweise oder am Rand besprochen, vor allem aber höchstens in Bezug zu seiner offiziellen Tätigkeit am russischen Hof. Das hier besprochene Übungsheft und die neu entdeckten zwei- und dreistimmigen Disposizioni, die auch aus dem Umkreis Talleyrands stammen, ergänzen unser Bild von seinen vielfältigen Aktivitäten um einige wichtige Informationen.

Appendix IX: Ein Solfeggio – original und verändert

Das Solfeggio Nr. 10 aus der Handschrift "Solfeggi del Signor Maestro Paisiello" (US-Eu Ms. 1336).

Zuerst in originaler Fassung und danach mit veränderter Oberstimme von Nicoleta Paraschivescu.

Allegro




14
tr
16
18
20
22
24


28
31
33
35
37
40
tr

Solfeggio Nr. 10 mit veränderter Oberstimme von Nicoleta Paraschivescu.

Allegro




14
16
18
20
22
24
tr


28
tr
tr
31
tr
33
35
37
tr
11
40
tr

Bibliographie

Elektronische Datenbanken

Gjerdingen, Robert O. "Monuments of Partimenti." First in a Series, Presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training of European Court Musicians. Hrsg. von Robert Gjerdingen. http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm

van Tour, Peter. *UUPart: The Uppsala Partimento Database*. Zusammengestellt und hrsg. von Peter van Tour. Uppsala: Uppsala University, (online Mai 2015). http://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php.

———. *UUSolf: The Uppsala Solfeggio Database*. Zusammengestellt und hrsg. von Peter van Tour. Uppsala: Uppsala University, in Vorbereitung (voraussichtlich November 2015). http://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php.

Handgeschriebene Quellen

Guglielmi, (?). "Il Trattato del moderno Contrapunto cavato dalla Scuola o sia Conservatorio di Napoli del 1756 dal Sig. Guglielmi, ad uso di S. Eccelenza, il Sig. Marchese Antonio Nerli." MS: I-OS Mss. Teoria B1.

Ricupero, Francesco. "Studio di musica, istruzione pratica per utile e vantaggio di chi desidera divenire buon sonator di cembalo. Con un nuovo metodo di facilezza e chiarezza, per poter giugnere in breve tempo alla prefezzione di suonare numerico e fugato il cembalo e l'organo originale." Autograph 1803. MS: I-Nc 20.2.2/1, olim 46.1.27/1.

Sigismondo, Giuseppe. "Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati secoli," 4 Bde., [Autograph].

Gedruckte Quellen

Abbate, Alessandro. "Due autori per un testo di contrappunto di scuola Napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone." *Studi Musicali* 36/1 (2007): 123–59.

Adams, Oliver Brantley. "Francesco Azopardi's 'Il musico prattico': an annotated translation and critical study of its French editions by Framéry (1786) and Choron (1824)." PhD diss., University of Texas at Austin, 1991.

Baiano, Enrico. *Metodo per Clavicembalo. Guida pratica per Pianisti, Organisti e Clavicembalisti*. Bologna: Utorpheus, 2010.

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753.

———. *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen*. Berlin, 1760.

Baragwanath, Nicholas. *The Italian traditions and Puccini: compositional theory and practice in nineteenth-century opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Borgir, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Rochester: University of Rochester Press, 1987.

Buhagiar, Spiridon Vincent. "The Musico Prattico by Francesco Azopardi (1748–1809), A Maltese Theorist in the Italian Tradition." Unpublished master's thesis, University of Western Ontario, 1988.

Burney, Charles. *The Present State of Music in France and Italy: or The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music.* London: T. Becket and Co. in the Strand, 1771.

———. *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770–1772*, Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Bode, 1772, 2. Aufl. Wilhelmshaven, 1985.

Cafiero, Rosa. "Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo." In: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento*, Studi in onore di Friedrich Lippmann, hrsg. von Bianca Maria Antolini und Wolfgang Witzenmann. Florenz: Olschki, 1993: 299–367.

———. "La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci." In: *Gli affetti convenienti all'idee: studi sulla musica vocale italiana* (= Archivio del teatro e dello spettacolo 3), Neapel 1993: 549–79.

———. "Introduzione agli scritti teorici di Francesco Bianchi (Cremona, ca. 1752–Londra, 1810): Il Trattato di armonia teorico pratico." In: *Et facciam dolci canti, Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, hrsg. von Bianca M. Antolini, Teresa Maria Gialdroni und Annunziato Pugliese, Lucca, 2003, 989–1017.

———. "Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the Eighteenth century." In: *Musical Education in Europe (1770–1914), Compositional, Institutional and Political Challenges*, hrsg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin 2005, 15–29.

———. "The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey." In: *Journal of Music Theory* 5l/1 (2007): 137–59.

———. "La formazione del musicista nel XVIII secolo: Il 'modello' dei Conservatori napoletani." In: *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, hrsg. von Gaetano Stella, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 15:1 (2009): 5–25.

———. "Traktate über Musik." In: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, Kassel und Basel 2010, 641–708.

———. "Tracing a History of the Neapolitan School. Giuseppe Sigismondo's Apoteosi della musica from Naples to Berlin." In: *Musicologica Austriaca* 30 (2011), 57–71.

Chiarelli, Paola. "Le Composizioni per pianoforte o clavicembalo con accompagnamento di violino di Giovanni Paisiello," Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia 1994. [Unpublizierte Dissertation].

Choron, Alexandre-Etienne und Vincenzo Fiocchi. *Principes d'accompagnement des Ecoles d'Italie: Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage classique servant d'introduction à l'étude de la Composition*. Paris, 1804.

Choron, Alexandre-Etienne und François Joseph Marie Fayolle: *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants* […]. 2 Bde. Paris, 1810.

Christensen, Thomas. "The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice." *Acta Musicologica* 64:2 (1992): 91–117.

———. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

———. "Thoroughbass as Music Theory," in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, hrsg. von Dirk Moelants, Leuven 2010, 9–41.

Christensen, Jesper Bøje und Jörg-Andreas Bötticher. s.v. "Generalbass," in Ludwig Finscher (hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Metzler, Basel-Stuttgart, vol. 3, 1119.

Clementi, Muzio. *Gradus ad Parnassum*, Teil 1. op, 44 (1817). Neuausgabe. New York: Da Capo Press, 1980.
Croll, Gerhard. "Gluck, Wien und Neapel." In: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento*, Studi in onore di Friedrich Lippmann, Hrsg. von Bianca Maria Antolini und Wolfgang Witzenmann. Florenz: Olschki, 1993, 37–43.
De Brosses, Chares. *Lettres d'Italie 1739-1740*, Paris 1869.
De LaLande, Joseph-Jérôme. *Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, 8 Bde. Venedig, 1769.
DelDonna, Antonio R. *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*. Farnham: Ashgate, 2012.
Dellaborra, Mariateresa. "Musico pratico al cimbalo." *Studi Musicali* 36/2 (2007): 443–67.
De Villeneuve, Daniel Jost. *Lettre sur le méchanisme de l'opéra italien*. Neapel und Paris, 1756.
Di Giacomo, Salvatore. *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*. Palermo: Remi Sandron Editore, 1924.
———. Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S.M. di Loreto. Palermo: Remi Sandron Editore, 1928.
Di Villarosa, Marchese [Carlo Antonio De Rosa]. *Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Gio: Battista Pergolese*. Neapel, 1831.
Diergarten, Felix. "The true fundamentals of Composition: Haydn's partimento counterpoint." *Eighteenth-Century Music* 8/1 (2011): 53–75.
Dietz, Hanns-Bertold. "Durante Francesco," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie. London, 2001.
———. "The Neapolitan School: Francesco Durante (1684-1755). Aspects of Manuscript Dissemination, Misattributions, and Reception." In: *Música em Perspectiva* 2:2 (2009): 7–30.
Dietz, Hanns-Bertold und Rosa Cafiero. "Durante, Francesco." In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, 2001.
Drüner, Ulrich. *Die Musiksammlung Talleyrand*. Katalog 62. Stuttgart: Musikantiquariat Dr. Ulrich Drüner, 2008.
Fabris, Dinko. *Music in the Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)* Aldershot, 2007.
Fellerer, Karl Gustav. *Der Partimento-Spieler, Übungen im Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation*. Wiesbaden, 1940.
Fenaroli, Fedele. *Regole musicali per i Principianti di Cembalo, Per Vincenzo Mazzola-Vocola*, Neapel 1775 (= Bibliotheca musica Bononiensis 2, hrsg. von Giuseppe Vecchi, Bologna 1999).
———. *Regole musicali per li Principianti di Cembalo. Nuova edizione accresciuta*. 3. Aufl., Neapel, 1795.
———. *Partimenti ossia Basso numerato di Fedele Fenaroli Per uso degli alunni del Regal Conservatorio di Napoli a Niccola Zingarelli Maestro di S. Pietro in Roma Direttore del medesimo Conservatorio Dall`Editore Dedicata* [...], Paris, À la Typographie de la Sirène, Chez Carli, Editeur, M.d de Musique, Livres Italiens et Cordes de Naples, Péristyle du Théatre Favart, côté de la Rue Mariveaux, n. ed. 500, [1812].
Fenaroli, Fedele. *Cours complet d'Harmonie et de Haute Composition*. Nouvelle Edition soigneusement corrigée, Paris (s.d.)
Ferrari, Giacomo Gotifredo. *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari*. 2 Bde. London, 1830.
Fétis, François-Joseph. *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement, suivie d'exercices gradués et dans tous les tons, par l'étude desquels les Amateurs pourront arriver promptement à accompagner la basse chiffrée et la partition*. Paris, 1824.

———. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 8 Bde., Brüssel 1835–44.
Florimo, Francesco. *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli,* 2 Bde. Neapel, 1869–71.
———. *La scuola musicale di Napoli e suoi conservatorii*, 4 Bde., Neapel: tip. di Vin. Morano, 1880–82). Reprint. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2002.
Framery, Nicolas-Etienne and Pierre-Louis Ginguené. *Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières: Musique*, vol. I. Paris, 1791.
Froebe, Folker. "Satzmodelle des Contrapunto alla mente und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2 (2007): 13–55.
Furno, Giovanni. *Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri del Maestro Giovanni Furno per uso degli Alunni del Real Conservatorio di Musica*. Neapel, s. d.
Gagliardo, Giovanni Battista. *Onori funebri renduti alla memoria di Giovanni Paisiello*. Napoli: Angelo Trani, 1816.
Gerber, Ernst Ludwig. "Durante, Francesco." In: *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* 1, Leipzig 1812, hrsg. von Othmar Wessely. Graz, 1966.
Gialdroni, Giuliana. "La musica a Napoli alla fine del xviii secolo nelle lettere di Norbert Hadrava." *Fonti Musicali Italiane* 1 (1996): 75–143.
Gjerdingen, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
———. "Partimento, que me-veux tu?" In: *Journal of Music Theory* 51/1 (2007): 85–135.
———. "Images of Galant Music in Neapolitan Partimenti and Solfeggi." *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 31 (2009): 131–47.
———. "The perfection of craft training in the Neapolitan Conservatories." In: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 15/1, Periodico dell'associazione Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM), Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento, hrsg. von Gaetano Stella. Lucca: LIM Editrice, 2009: 29–52.
———. "Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition." In: *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, hrsg. von Thomas Christensen et al. (= Collected Writings of the Orpheus Institute 9), Leuven 2010, 43–70.
Grampp, Florian. "Partimenti – Musik für Generalbass solo, Teil 1: Johann Matthesons Grosse Generalbass-Schule," in *Concerto*, 193 (2004): 23–29.
———. "Partimenti – Musik für Generalbass solo. Teil 2: Römische Quellen zur Partimento-Praxis," in *Concerto*, 194 (2004): 23–27.
———. "Partimenti – Musik für Generalbass solo. Teil 3: Zur neapolitanischen Partimento-Tradition," in *Concerto*, 196 (2004): 26–28.
———. "Partimenti – Musik für Generalbass solo. Teil 3: Zur neapolitanischen Partimento-Tradition (Fortsetzung)," in *Concerto*, 197 u. 198 (2004).
———. "Partimenti – Musik für Generalbass solo. Teil 4: Solistischer Generalbass in Nord- und Mitteldeutschland," in *Concerto*, 199 (2004–05): 32–36.
Grosley, Pierre-Jean, *Mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, données en 1764, sous le nom de deux Gentilshommes Suédois. Traduits du Suédois. Tome second*. London: Jean Nourse, 1764.
———. *Neue Nachrichten oder Anmerkungen über Italien und über die Italiener in drei Theilen von zween schwedischen [sic.] Edelleuten. Aus dem Französischen übersetzt*. Leipzig, 1769.
Guarnaccia, Emmanuele. *Metodo nuovamente riformato de' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli Arrichito di schiarimenti e di una completa Imitazione dal Maestro Emmanuele Guarnaccia a piú facile intelligenza de' Partimenti medesii, è reso atto a procurare nozioni esatte intorno al Contrappunto*, Mailand ca. 1825 [Teil 1] und 1851 [Teil 2].
Gyrowetz, Adalbert. *Biographie des Adalbert Gyrowetz*. Wien, 1848.
Heartz, Daniel. *Music in European capitals: The Galant Style, 1720–1780*. New York: Norton, 2003.

Holtmeier, Ludwig, Johannes Menke und Felix Diergarten. *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte 43, hrsg. von L. Holtmeier et al., Wilhelmshaven, 2008.

Hunt, Jno Leland. "The life and keyboard works of Giovanni Paisiello (1740–1816)," PhD Thesis, University of Michigan, 1973.

Imbimbo, Emmanuele. *Seguito de' partimenti ossia esercizio d'armonia vocale e instrumentale sopra i bassi fugati*. Paris, ca. 1812.

———. *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art, précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples*. Paris, 1821.

Laborde, Jean Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne, livre cinquième*. Paris, 1780.

Lowinsky, Edward Elias. *Music in the Culture of the Renaissance and other Essays*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1989.

Mooser, R. Aloys. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. 3 Teile. Geneva, 1948–51.

Owens, Jessie-Ann. *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1540–1600*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Paisiello, Giovanni. *Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello Composte per sua Altezza Imperiale la Gran Duchessa di tutte Le Russie*. St Petersburg: Napechatano v Tipografii Morskogo Shliakhetskogo Korpusa, 1782.

———. *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte 43, hrsg. von Ludwig Holtmeier et al., Wilhelmshaven, 2008.

Panareo, Salvatore. *Paisiello in Russia (dalle sue lettere al Galiani)*. Trani, 1910.

Paraschivescu Nicoleta. "Die Partimenti von Francesco Durante unter besonderer Berücksichtigung der Hs. 283 des Istituto Archeologico in Rom," Diplomarbeit [unpubliziert] der Schola Cantorum Basiliensis der Musikakademie. Basel, 2007.

———. "Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata "Perfidia" di Francesco Durante." In *Rivista di Analisi e Teoria Musicale XV n.1, Periodico dell'associazione Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM), Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, hrsg. von Gaetano Stella. Lucca: LIM Editrice, 2009: 55–70.

———. "Francesco Durantes Perfidia-Sonate: Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie,* 7/2 (2010): 203–14.

Picerli, Silverio. *Specchio seconda Di Musica*. Naples, 1631.

Reichardt, Johann Friedrich. *Musikalisches Kunstmagazin*. Nachdruck Hildesheim 1969. Berlin, 1782.

Reeser, E. Eduard. *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde von Mozart*, (Rotterdam: Brusse 1939).

Robinson, Michael F. *Naples and Neapolitan Opera*. Nachdruck: New York, 1984. Oxford, 1972.

———. "The Governors' Minutes of the Conservatory S. Maria Di Loreto, Naples." R.M.A. Research Chronicle, No. 10 (1972): 1–97.

———. *Giovanni Paisiello, A Thematic Catalogue of His Works ; Vol. 1: Dramatic Works*. Pendragon: Pendragon Press, 1991.

———. *Giovanni Paisiello, A Thematic Catalogue of His Works ; Vol. 2: The Non-dramatic Works*. Pendragon: Pendragon Press, 1994.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*, Paris 1767.

———. "Accompagnement." In: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768.

———. "Harmoniste." In: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768.

Russo, Francesco Paolo. s.v. "Giovanni Paisiello," in Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Metzler, Basel-Stuttgart, vol. 12, 1576.
Sacchi, Giovenale. *Vita di Don Carlo Broschi detto il Farinello*. Venezia, 1784. Hrsg. von Alessandro Abbate (Napoli: Pagano, 1994).
Sala, Nicola. *Regole del contrappunto pratico* (Napoli: Stamperia reale, 1794).
Sanguinetti, Giorgio. "Decline and Fall of the 'Celeste Impero': The Theory of Composition in Naples During the Ottocento". *Studi musicali* 34 (2005): 451–502.
———. "The Realization of Partimenti: An Introduction." *Journal of Music Theory*, 51/1 (2007): 51–83.
———. "La scala come modello per la composizione". In: *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, Hrsg. von Gaetano Stella, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 15/1 (2009), 71–99.
———. "Partimento-fugue: The Neapolitan Angle." In: *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, Hrsg. von Thomas Christensen et al. (= Collected Writings of the Orpheus Institute 9). Leuven: Leuven University Press (2010): 71–111.
———. "Il Gradus ad Parnassum di Fedele Fenaroli." In: *Fedele Fenaroli, il didatta e il compositore, Atti del Convegno Nazionale, Lanciano 15-16 novembre 2008*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011: 209–24.
———. *The Art of Partimento; History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.
———. "Editorial." *Eighteenth-century Music* 11/1 (March 2014): 3–9.
Scarlatti, Alessandro. *Lezzioni, toccate d`intavolatura per sonare il cembalo*, Biblioteca Estense di Modena, hrsg. von Luigi Ferdinando Tagliavini (Nachdruck Bologna 1999).
Serebrennikov, Maxim. "From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue: New perspectives." In: *Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 40:2 (2009), 22–44.
———. "Book for Thoroughbass (1786) owned by Ms. Avdot'ja Ivanova." In: Harpsichord & fortepiano, Vol. 16 nr. 1, 21–26.
Sigismondo, Giuseppe. "Apoteosi della musica," IV, N.° 6: "Elogio di Francesco Durante Napolitano" (Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. theor. Msr.30), enthalten in: Cafiero, Rosa: "Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'ottocento. Cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi." In: *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII,* Atti del convegno internazionale di studi, Polistena - S. Giorgio Morgeto, 12–14 ottobre 1999, hrsg. von Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, 2001, 171–98.
Stella, Gaetano. "Partimenti in the Age of Romanticism, Raimondi, Platania, and Boucheron." *Journal of Music Theory,* 51/1 (2007): 161–86.
Tassulo de, Carl Antonio Pilati. *Voyages en differens pais de l'Europe en 1774, 1775 et 1776. Ou Lettres ecrites de l'Allemagne, de la Suisse, de l'Italie, de Sicile et de Paris*. Bd. 2, S. 156. Den Haag: C. Plaat et Comp. libraires sur le Kalvermarkt, 1777.
Tomeoni, Pellegrino. *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo*. Florenz, 1795.
van Tour, Peter. "The lost art of partimento." *Early Music* 41/2 (2013): 340–41.
———. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Studia Musicologica Upsaliensia, Nova Series 25. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.
Vessella, Fanny. *Alessandro Vessella, La vita e le opere*. In: Scuola Salesiana del libro. Rom, 1939, 7–18.
Villeneuve, siehe De Villeneuve.
Villinger, Christine. *"Mi vuoi tu cobellar". Die opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40, Tutzing: Hans Schneider, 2000.

Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

Lebenslauf

Nicoleta Paraschivescu wurde in Hermannstadt (Sibiu/Rumänien) geboren. Sie unterrichtet Orgel an der Musik-Akademie Basel (AMS) und ist Titularorganistin an der Kirche St. Theodor in Basel (Kern-Orgel). Seit 2014 ist sie zudem künstlerische Leiterin des spartenübergreifenden Projekts "Umsteigen – Eine Zwischenzeit mit Wort und Musik" in der Theodorskirche in Basel.

Ihr Orgelstudium absolvierte sie an der *Musikhochschule Gheorghe Dima* in Cluj-Napoca (Klausenburg/RO) bei Ursula Philippi. Danach erweiterte sie ihre Ausbildung mit einem Diplomstudium in Alter Musik an der *Schola Cantorum Basiliensis* (Basel/CH) in den Fächern Orgel bei Jean-Claude Zehnder und Cembalo bei Andrea Marcon. An der *Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* in Stuttgart schloss sie ein künstlerisches Aufbaustudium bei Prof. Jon Laukvik erfolgreich ab. In Treviso (IT) absolvierte sie einen *Master di Musica da Camera Barocca* unter der Leitung von Andrea Marcon. Weitere wichtige musikalische Impulse erhielt sie von Enrico Baiano in Neapel. Am Musikwissenschaftlichen Institut der *Universität Basel* war sie zudem Hilfsassistentin von Prof. Matthias Schmidt.

Nicoleta Paraschivescu ist Preisträgerin des internationalen Wettbewerbes *Prix Joseph Bossard* 2010, Bellelay (CH), bei dem sie auch mit dem Publikumspreis ausgezeichnet wurde. Konzerte führten sie in verschiedene Länder Europas und an renommierte Festivals. Ein besonderes Anliegen ist es ihr, unbekannte KomponistInnen und deren Werke der Vergessenheit zu entreissen. So hat sich das von ihr gegründete Ensemble *La Floridiana* in den letzten Jahren erfolgreich für die Wiederentdeckung der Komponistin und Haydn-Schülerin Marianna Martines (1744-1812) eingesetzt; unter ihrer Leitung brachte es beim Label SONY (DHM) zwei CDs mit Welt-Ersteinspielungen von Kantaten und Cembalowerken der Komponistin heraus (*Il Primo Amore* mit Nuria Rial, Sopran und *La Tempesta* mit Anna Bonitatibus, Mezzosopran). Die meisten ihrer CD-Aufnahmen sind in Co-Produktion mit dem Schweizer Radio (SRF) für die Labels SONY (DHM), audite, Guild und Gallo entstanden. Live-Mitschnitte ihrer Auftritte wurden über SRF, Radio Catalunya, Radio Romania Muzical und RTBFMusiq3. ausgestrahlt.

Ihre Publikationen umfassen zwei Artikel über die Partimenti von Francesco Durante (GATM und ZGMTH) und die Notenedition der Orgelsonate von Caroline Boisser-Butini (Müller&Schade, Bern).

In den vergangenen Jahren hat sie sich im Rahmen des docARTES-Programms intensiv mit den Partimenti Giovanni Paisiellos (1740-1816) und den Ansätzen zu deren Ausführung auseinandergesetzt.
Weitere Informationen unter www.nicoletaparaschivescu.com