



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

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 écrites 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 trascrivo una Conclusionone 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 rappresentarsi nel Real Conservatorio di Sant' Onofrio a Capuana dagli'Alumni dello stesso Conservatorio ... in Napoli MDCCLXVII." Das Dokument befindet sich in der Nationalbibliothek in Neapel.

¹²² Giuseppe Sigismondo, *Apoteosi della musica*, IV, N.º 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, Cembalospiele, 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 Cembalospiele 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 tre 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’idea: 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 facilità e chiarezza, per poter giugnere in breve tempo alla perfezione 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 *scales* 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 Unterrichts. 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 mécanisme 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 solfaient 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'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 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 solmisierten 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 Solmisiens, 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 eingepägt.”

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 autographischer 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 vorge-schrieben 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 gfredn 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 accompagnare 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 bellte. In dem gewöhnlichen ÜbungsSaale, war ein holländisches Konzert, welches aus sieben oder acht Flügeln, noch mehr Violinen und verschiedenen Stimmen bestand, 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.*

64

Tb

Ob 1

Ob 2

VI I

VI II

S

A

T

B

Org

fi - - - de gen - - - tes ex - ul

fi - de gen - - - tes e - - - xul-ta

fi - - de gen - tes e - - - xul - ta

5 6 5/5 5/5 6 5 5/5 6 5/5

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-Kompodium 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.



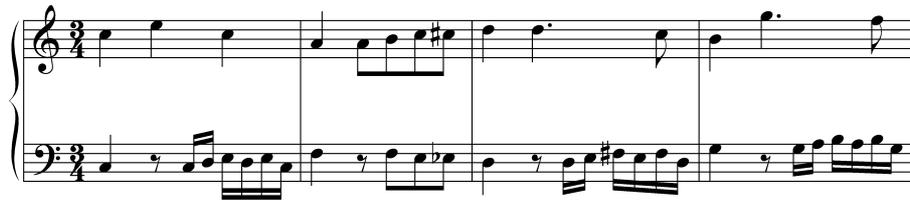
Beispiel 24. Francesco Durante, *Partimenti diminuiti*, Gj30, (I-Ria Misc. Mss. Vess. 283), *Modo secondo* und *terzo*. Diese Ausführungsbeispiele beziehen sich auf die T. 12–14 und T. 24 des Partimentos Gj30.



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 Disposizione) fallen vor allem die chromatischen Färbungen im Bass auf.

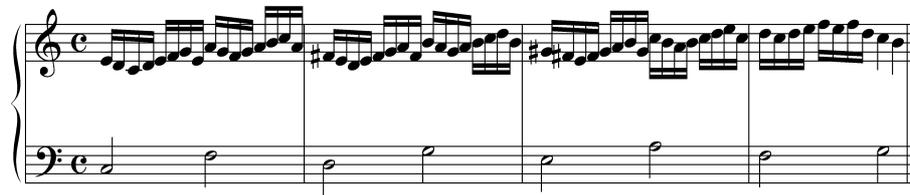


Beispiel 26. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2337, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 133, T. 39–42.

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.



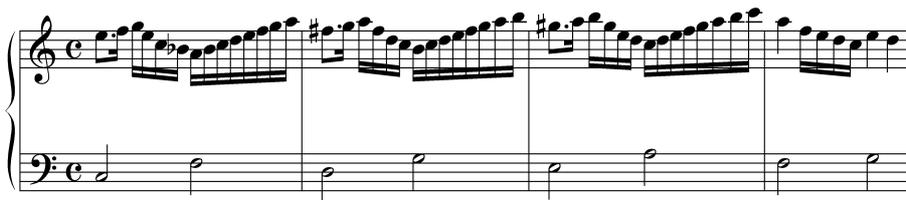
Beispiel 28. Giovanni Paisiello, zweistimmige Disposizione auf dem Partimento Gj2329, (F-Pn Vmb ms. 10/1), S. 72, T. 1–4.



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 Handschrift, M-VI Ms. 328^{bis}.

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 2^{do}. 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 Pratico" beinhalten ein abschliessendes Gebet, das 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 "Sig^{re}. 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 Esels-haut, worauf das geschriebene wiederum weggelöscht und abgekratzt 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 Pratico," 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 Pratico,” 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 Pratico” (M-VI Ms. 328^{bis}), *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 Gabbellone,” *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. Eccellenza il Sig. Marchese Antonio Nerli,” Fondo musicale Giuseppe Greggiati, Ostiglia, Mss. Teoria B1.

¹⁶² In der französischen Tradition genannt auch *chant donné*. 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 Pratico,” 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-VI Ms. 328^{bis}), S. 47.

Azopardi beschreibt den Nonenvorhalt im nächsten Beispiel wie folgt:

A quest'istesso movimento si puo dare ancora alla nota, che sale di 4^a, 4^a/9^a risolta 3^a/8^a.¹⁶⁵

Beispiel 35. Francesco Azopardi, “Il Musico Prattico” (M-VI Ms. 328^{bis}), 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 letzten Note, die eine Quart aufsteigt, spielt man einen 5/3⁴-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 pensiero 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.”