

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/20249> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Dragosits, Anne Marie

Title: Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1581 – 1651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel

Issue Date: 2012-12-04

I. Rekonstruktion des Lebens und Umfelds des *Tedesco della tiorba*

I.1. Kindheit und Jugend – Venedig

I.1.1. Überlegungen zu Herkunft und Abstammung Kapspergers

Die Abstammung Kapspergers liegt nach wie vor im Dunkeln.

Seit langem wird als sein Geburtsort Venedig angenommen, nun konnte diese Vermutung durch neues Beweismaterial bestätigt werden: Kapsperger selbst gibt in den neuentdeckten Taufnotizen seiner Söhne Filippo Bonifacio und Carlo Andrea im März 1611 bzw. im November 1612 seine Personalien mit »nato in Venetia« an.¹

Dass er Venedig und venezianischen Kontakten sein ganzes Leben lang verbunden blieb, wird im Folgenden immer wieder deutlich werden. Wie lange er in Venedig blieb, ist jedoch nach wie vor völlig unklar, über seine Jugend und sein Leben in den Jahren vor 1604 ist nichts bekannt.

Auch sein Geburtsdatum ist unbekannt. In der von Paul Kast veröffentlichten Todesurkunde, die am 17.1.1651 ausgestellt wurde, finden wir die Information, dass er im 71. Lebensjahr verstorben sei. Rückgerechnet ergibt sich also für seine Geburt ungefähr das Jahr 1580.² Zusätzlich kompliziert werden diese Schätzungen durch das sogenannte »more veneto«, laut dem venezianischen Kalender begann das neue Kalenderjahr erst am 1. März.

Das Zentrum des deutschen Lebens in Venedig waren die Gegend um die Rialtobrücke, der *fondaco dei tedeschi* und die Pfarre San Bartolomeo.

In den Dokumenten der Pfarre findet sich keine Spur von Kapsperger oder seinen Eltern, die Geburtenregister für San Bartolomeo existieren allerdings erst ab 1580.

In einigen Einträgen in die *stati d'animi* an den verschiedenen Wohnsitzen Kapspergers in Rom wird auch manchmal das Alter der Registrierten angegeben, allerdings höchst inkonsequent und zum Teil mit unerklärlichen Alterssprüngen über einzelne Jahre. Das Alter von Kapspergers Frau Girolama de Rossi wird zum Beispiel 1638 mit 46, 1639 hingegen mit 60 angegeben.³ Das zeigt deutlich, dass die einander widersprechenden Informationen auch über das Alter Kapspergers aus den *stati d'animi* mit Vorsicht zu genießen sind.

Die einzige Information über Kapspergers Abstammung liefert uns Marcantonio Stradella in seinem dem Komponisten gewidmeten Vorwort zu Kapspergers 1609 in Rom gedruckten „Libro primo de madrigali a cinque voci“:

»[...] che per ciò non istarò qui à pascermi di sodisfarlo co'l racconto delle sue lodi, e della nobiltà della sua Famiglia; la qual bene appalesò il Colonnello Guglielmo suo padre al Mondo, mentre servì con tanto valore, e fede

1 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia San Lorenzo in Damaso, Battesimi 6, 270r.: „geboren in Venedig“. Ich bin überzeugt, dass Paul Kast, der viel über Kapsperger in den Archiven Roms gearbeitet hat, diese Dokumente kannte und aufgrund dessen den Geburtsort Venedig nennt.

2 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia San Biagio in Montecitorio, Morti, 58r.; zuerst publiziert in: Paul Kast, *Biographische Notizen zu römischen Musikern des 17. Jahrhunderts*, in: *Analecta musicologica* 1 (1963), S.38-69; S.48, vollständiger Text siehe Kapitel I.10.2. Vor der Entdeckung der Todesurkunde wurde allgemein ein früheres Datum für Kapspergers Geburt angenommen. Vereinzelte Lexika oder Artikel geben nach wie vor frühere Geburtsjahre ab 1570 an, führen aber keinerlei Beweise für diese Datierungen an.

3 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia Santa Caterina alla Rota, Stati d'animi, 1638, 25v.; 1639, 24r.

Dokumente des Archivio di Stato Venezia berichten von diesem Besuch, auch von den musikalischen Darbietungen, die die Erzherzöge genossen: Der *maestro di cappella* (damals Gioseffo Zarlino) erhielt den Auftrag, *»che per tutto il tempo, che eßi Principi steßero in questa città così al disnar come alla cena fuße dalli cantori di S.Marco fatta bellissima musica com'è stato fatto con molto loro piacere [...]«*. In San Marco *»udirono una meßa picciola al medesimo altar nella quale però fù fatto una solennissima musica dalla capella di S.Marco con li organi et altri instrumenti«*. [Archivio di Stato Venezia, Libri commemoriali, reg.XXIV, S.76v.: *»dass während der gesamten Zeit, die diese Fürsten in dieser Stadt bleiben würden, sowohl beim Mittagessen als auch beim Abendessen von den Sängern von San Marco allerschönste Musik gemacht würde, wie es auch zu deren großem Vergnügen geschah [...]«*; ebenda, S.79r.: *»hörten sie eine kleine Messe an demselben Altar, in der aber eine sehr feierliche Musik von der Kapelle von San Marco mit den Orgeln und anderen Instrumenten gemacht wurde«*]

Ein über Jahrzehnte kritischer Punkt zwischen der Serenissima und den Habsburgern war der Umgang mit den *uscocchi*, kroatischen Piraten, die durch ständige Attacken von der kroatischen Küste aus die Handelswege der Venezianer behinderten. Die katholischen *uscocchi* standen allen Beschwerden der Venezianer zum Trotz aufgrund ihrer Dienste im Kampf gegen die Osmanen unter dem Schutz der Habsburger. Dieser jahrzehntelang schwelende Konflikt eskalierte im Jahr 1613, nach einer Strafaktion wurden 80 abgeschlagene Köpfe von uskokischen Piraten auf der Piazza San Marco ausgestellt, die *uscocchi* kaperten im Gegenzug eine venezianische Galeere, köpften deren Kommandanten Christoforo Venier und sollen sogar sein Herz gegessen und Brot in sein Blut getunkt haben. [Sir John Hale, *L'organizzazione militare di Venezia nel'500*, Roma 1990, S.51]. Damit war der Bogen endgültig überspannt, ein Angriff Venedigs löste 1615 den Krieg von Gradisca ein, in dem es den Venezianern 1617 schließlich gelang, die *uscocchi* zu besiegen. Spätestens ab dem Ausbruch des Krieges ist eine Stationierung von Kapspergers Vater in Venedig im Dienst der Habsburger nicht mehr vorstellbar, befanden sich die beiden Nationen doch im Kriegszustand.

Auch andere adelige Komponisten wie Emilio de' Cavalieri, Alessandro Striggio und Carlo Gesualdo – oder später Unico Wilhelm van Wassenaer in Holland – ließen ihre Werke von anderen herausgeben. [siehe dazu Warren Kirkendale, *Alessandro Striggio und die Medici: Neue Briefe und Dokumente*, in: Manfred Angerer, Hg., *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, S.325-353, S.247f.]

Francesco Rasi, der sich stets *»gentiluomo aretino«* [*»Edelmann aus Arezzo«*] nannte, wehrte sich dezidiert gegen die Bezeichnung als Musiker statt als *gentiluomo*: *»[...] vedendome poi cantare mi danno nome di musico il quale mai non fu il mio principale scopo ne professione ma loro adornamento.«* [zitiert nach Kirkendale, op.cit., S.248: *»Wenn sie mich singen hören, geben sie mir den Namen Musiker, was niemals meine vorrangige Absicht noch meine Profession war, sondern nur deren Schmuck.«*] Diese Worte könnten wohl ebensogut aus Kapspergers Mund stammen.

l'imperio di Casa d'Austria.«⁴

In welcher Form Oberst Wilhelm Kapsperger dem österreichischen Herrscherhaus, also den Habsburgern, diente und mit welcher Aufgabe er in Italien stationiert gewesen sein könnte, ließ sich bislang nicht herausfinden.

Im Januar 1579 besuchten fünf österreichische Erzherzöge, darunter Ferdinand und Maximilian, Onkel und Bruder des Kaisers, inkognito Venedig. Es scheint denkbar, dass Kapspergers Vater bei diesem Anlass anwesend war oder vielleicht im Gefolge der Erzherzöge in Venedig ankam.

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts waren die *Serenissima* und die Habsburger im Kampf gegen die Bedrohung durch die Osmanen verbunden. Allerdings grenzten ihre Territorien aneinander, gewisse Reibungen waren nicht vermeidbar.

Colonello Guglielmo Kapsperger könnte aber auch im Dienst der Venezianer gestanden sein. Venedig war zwar vor allem eine Seefahrernation, brauchte aber auch Bodentruppen. Zahlreiche Söldner aus verschiedenen Nationen dienten in Regimentern der *Serenissima*, die zum Teil unter der Befehlsgewalt von „ausländischen“ Heerführern standen.⁵

Wenn Wilhelm Kapsperger wirklich als *colonello* diente, ob nun in habsburgischen oder venezianischen Diensten, war er in der obersten Kommandoebene tätig, und es unterstanden ihm bis zu 5 000 Mann. In diesem Fall muss es sich um eine sehr wohlhabende Familie gehandelt haben, ohne große finanzielle Ressourcen war ein derartiger Stellung nicht möglich.

Von der Mutter Kapspergers waren bisher weder Name noch Nationalität bekannt. Ein neuentdeckter Bericht über einen Auftritt Kapspergers in Rom im Jahr 1613 bezeichnet den Theorbisten als »von deutschen noch zusehenden eltern geboren«. ⁶ Beide Elternteile Kapspergers waren also „deutscher“ Abstammung und 1613 offenbar noch am Leben.

Dass Marcantonio Stradella (1579–1648), seit seinem 13. Lebensjahr Mitglied des *Ordine di Santo Stefano sacro e militare*,⁷ in seiner Vorrede auf den ehrenvollen Beruf von Kapspergers Vater und seine adelige Herkunft verwies, geschah sicher auf Wunsch des Komponisten, waren doch die *madrigali* Kapspergers erste Publikation in Rom, sein »*biglietto di visita*«⁸ für den Aufstieg in der römischen Gesellschaft.

Kapsperger präsentierte sich bei seinen ersten Drucken in Venedig und Rom als *nobile Alemanno*, der seine mit schmeichelhaften Widmungen versehenen Werke nicht selbst herausgab, sondern von anderen veröffentlichen ließ.

4 *Libro primo de madrigali a cinque voci*, Roma 1609, Vorwort

5 wie zum Beispiel dem Schweizer Melchior Lusi, mit dem die Republik 1560, 1565 und 1571 Verträge abschloss; ebenda, S.155

6 Christian Häutle, Hg., *Des Bamberger Fürstbischofs Johann Gottfried von Aschhausen Gesandtschafts-Reise nach Italien und Rom 1612 und 1613*, Stuttgart 1881, S.136, mehr in Kapitel I.5.5.

7 ein 1561 von Cosimo I. Medici gegründeter, sehr exklusiver Ritterorden. Kast spekuliert, dass vielleicht auch Wilhelm Kapsperger Mitglied eines Ritterordens gewesen sein könnte: »Die Vermutung drängt sich auf, daß der Adelstitel derer von Kapsberger erst dem Vater verliehen worden ist. Auch dürfte es sich dabei wohl um einen Ritterorden handeln.« [Paul Kast, *Biographische Notizen über Johann Hieronymus Kapsberger aus den Vorreden seiner Werke*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 40 (1960), S.200–211; S.204, Fussnote 20] Wilhelm Kapsperger kann meiner Meinung nach aber weder Mitglied des *Ordine di St.Stefano* noch des *Ordine di San Giovanni Battista*, der Malteser Ritter, gewesen sein - ein direkter Bezug zum Orden wäre in den Vorreden zu Kapspergers Drucken von den Ordensmitgliedern zweifellos besonders hervorgehoben worden.

8 Saverio Franchi, *Le Impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma 1994, Vol.II. (2002), S.496: »Visitenkarte«



Giacomo Fràcho, Venetia 1580

Das Spannungsverhältnis zwischen seiner adeligen Abstammung und seiner Profession prägte Kapspergers Karriere und wohl auch seinen Charakter, das wird sich in späteren Jahren noch oft zeigen. Auf den Titelseite des „Libro primo d'intavolatura di chitarone“ von 1604 prangt sein Wappen. Auch andere adelige Musiker wie zum Beispiel der *nobile palermitano* Sigismondo d'India wiesen auf den Titelblättern ihrer Drucke auf ihren Stand hin.⁹ Kapsperger scheint das allerdings auf die Spitze getrieben und sich damit bei seinen Musikkollegen nicht unbedingt beliebt gemacht zu haben.¹⁰

I.1.2. Venedig in den Jugendjahren Kapspergers

Das Leben in Venedig war in den Jahren vor Kapspergers Geburt vom Krieg der katholischen Liga mit dem osmanischen Reich um Zypern (1570-1573) gezeichnet, der 1571 in der Seeschlacht bei Lepanto zwar zugunsten der Liga entschieden wurde, aber Venedig doch schwächte. Zudem brach 1575 eine schwere Pestepidemie aus, die die Bevölkerung dezimierte.

Die goldenen Jahre der *Serenissima* waren vorbei, durch die Entdeckung Amerikas, mit der eine Verschiebung der Handelsrouten einherging, und den konstanten Vormarsch der Türken war Venedigs Macht im Schwinden begriffen. Venedig spielte aber immer noch sowohl politisch als auch militärisch eine tragende Rolle in Europa. Das Musikleben war reich, weltliche wie kirchliche Feste boten jede Menge Gelegenheiten für Prachtentfaltung, quer durch alle Gesellschaftsschichten wurde Musik gepflegt. Die führenden venezianischen Musiker und Komponisten der letzten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts waren neben dem Kapellmeister von San Marco und berühmten Theoretiker Gioseffo Zarlino, dem Organisten Claudio Merulo oder den Zinkenisten Girolamo della Casa und Giovanni Bassano vor allem Andrea Gabrieli und sein Neffe Giovanni. Beide hatten ein Nahverhältnis zur deutschen Nation, sowohl Andrea als auch Giovanni verbrachten einige Zeit am Hof Albrechts V. in München und waren eng mit den Fuggern verbunden. Zahlreiche deutsche Komponisten studierten in Venedig bei den Gabrielis, so zum Beispiel Hans Leo Hassler und Gregor Aichinger bei Andrea, bei Giovanni später unter anderem Heinrich Schütz.

Obwohl Kapsperger sich ganz dem *stile novo* verschrieben hat, scheint er doch eine fundierte musikalische Ausbildung auch in den Regeln des Kontrapunkts erhalten zu haben, das wird im Lauf dieser Arbeit immer wieder thematisiert werden. Seine Auswahl der Texte für die *madrigali* von 1609 und die Aufnahme zweier verzierter Madrigale (Arcadelt und Gesualdo) in sein „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“ von 1626 suggerieren eine intensive musikalische Beschäftigung mit diesem Genre.¹¹

Vor allem seine fünfstimmigen Kompositionen wie die „Missa Urbana a 5“ oder die *madrigali* zeigen deutlich, dass er sehr wohl imstande war, nach den Stimmführungsregeln des *stile antico* zu komponieren. Er scheint auch ein beliebter Lehrer gewesen zu sein, hier deuten die Zeichen darauf hin, dass er auch Theorieunterricht gegeben hat. Wie oder bei wem er sich diese musikalische Bildung angeeignet hat, bleibt aber weiterhin im Dunkeln.

9 Warren Kirkendale bemerkt, dass d'India seine Adelstitel für die während seiner Anstellung als „*Capo della musica di camera*“ am Hof des Herzogs von Savoyen in Genua erschienenen Publikationen nicht verwendet. Interessanterweise wurde auch Alessandro Stradella (1639–1682), der Sohn des Herausgebers der *madrigali*, Berufsmusiker. Trotzdem führte er zeit seines Lebens stolz den Titel *Cavaliere*, während sein älterer Bruder Giuseppe das tatsächliche Erbe seines Vaters als *Cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano* antrat. Stradella war allerdings ein spätgeborenes Kind, sein Vater starb, als er erst neun Jahre alt war - man kann nur spekulieren, ob eine Laufbahn als Berufsmusiker von Marcantonio Stradella gutgeheißen worden wäre.

10 siehe Kapitel I.4.2.

11 siehe Kapitel I.3.3. und II.3.2.1.

Die Laienbruderschaften, die sogenannten *scuole*, nahmen eine Sonderstellung im venezianischen Musikleben ein. Die sechs *scuole grandi* und zahlreiche *scuole piccole* zelebrierten ihre Feierlichkeiten zum Teil mit großem musikalischen Aufwand. Hier tat sich vor allem die *scuola grande di San Rocco* hervor, für die zum Beispiel Vincenzo Bellavere und Giovanni Gabrieli als Organisten wirkten und in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts so prominente Komponisten wie Alessandro Grandi oder Claudio Monteverdi die musikalische Leitung der Feiern übernahmen.



„Libro primo d'intavolatura di chitarone“, Titelblatt

Von unmittelbarer Bedeutung für seine Entwicklung als Instrumentalist war sicher die große Anzahl der Lautenbauer in Venedig, auch diese waren großteils Angehörige der *nation alemanna*.¹²

Kapsperger war ja nicht nur Lautenist, sondern vor allem einer der ersten Virtuosen auf der Theorbe, einem in den letzten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts neu entstandenen Instrument, dessen Entwicklung er vermutlich selbst mit beeinflusste.¹³ Der Gedanke liegt nahe, dass Kapsperger in engem Kontakt mit den deutsch-venezianischen *liutai*, wie zum Beispiel Moisé oder Wendelin Tieffenbrucker,¹⁴ stand und sich mit ihnen über die Weiterentwicklung der Theorbe austauschte, ein Verhältnis, wie es zwischen Instrumentenbauern und Musikern ja noch heute im Idealfall besteht.

Kapspergers Name ist in keinem der bislang entdeckten Dokumente über musikalische Darbietungen in Venedig zu finden, weder in den Rechnungsbüchern von San Marco noch in denen der *scuole* finden sich Hinweise auf seine Mitwirkung.

Auch in den folgenden Jahrzehnten in Rom scheint er nicht in den Musikerlisten der Kirchen oder bei anderen größeren musikalischen Ereignissen auf, möglicherweise waren nur solistische Auftritte bei hochstehenden Adeligen oder Klerikern¹⁵ oder im Kreis der *Accademie* mit seinem Standesbewusstsein in Einklang zu bringen.¹⁶

1.1.3. Biographische Informationen aus dem „Libro primo d'intavolatura di chitarone“

1604 erschien in Venedig Kapspergers erster Druck, das „Libro primo d'intavolatura di chitarone“:

»appare sulla scena coi segni di fulminante attualità; sia nei confronti della più matura e vasta arte strumentale del tempo, l'arte liustistica, che rivoluziona, sia su un piano più generale.«¹⁷

Die Vorrede von Giacomo Antonio Pfender¹⁸ zu Kapspergers einzigem venezianischen Druck ist die erste einer langen Reihe von ähnlichen, äusserst schmeichelhaften, meist in Form eines Briefes an den Komponisten gerichteten Vorreden. Diese enthalten so gut wie immer den Hinweis auf das starke Interesse an Kapspergers Musik, die der Herausgeber nun veröffentlicht, um dem Wunsch der Allgemeinheit nachzukommen.

Kapsperger erhob es für sich zum Prinzip, als *nobile Alemanno* seine Werke nicht selbst herauszugeben.¹⁹ Immer wieder werden uns im Verlauf der Biographie mehr oder weniger prominente Herausgeber begegnen.

12 In den letzten Jahren erschienen einige neue Bücher zu diesem Thema, siehe zum Beispiel Luigi Sisto, *I liutai tedeschi a Napoli tra cinque e seicento*, Roma 2010

13 siehe sowohl Kapitel III.2.1.1.

14 um nur zwei prominente deutsch-venezianische Lautenbauer der Zeit zu nennen. Siehe auch Stefano Toffolo, *Antichi strumenti Veneziani, 1500-1800: Quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia 1987

15 wie erwiesenermaßen 1610 bei Cardinale Bonifacio Bevilacqua oder 1613 beim Bamberger Fürstbischof Johann Gottfried von Aschhausen, siehe Kapitel I.4.2. und I.5.5.

16 Das scheint sich erst ab den späten 1630er Jahren zu ändern, als sein Stern schon im Sinken begriffen war. Hier soll aber den Ereignissen nicht zu weit vorgegriffen werden - siehe Kapitel I.9.1.

17 Orlando Cristoforetti, Vorwort zum Faksimiledruck des *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Firenze 1982, ohne Seitenzahl: »...erscheint auf der Bühne mit allen Zeichen fulminanter Aktualität; sowohl innerhalb der reifsten und vielfältigsten Instrumentalkunst der Zeit, der Lautenmusik, die es revolutioniert, als auch in einem größeren allgemeinen Zusammenhang.«

18 Über den Herausgeber Pfender ist nichts bekannt, sein Name verrät seine deutsche Herkunft. Von allen späteren Herausgebern Kapspergers ließen sich zumindest Spuren finden.

19 siehe oben

»Dem hochberühmten Herrn Giovanni Girolamo Kapsperger, meinem hochverehrten Bruder.

Die Anmut und Neuartigkeit dieser Art der Tabulatur, die der Welt so sehr gefällt, und in der Euer Hochwohlgeboren (es sei mir erlaubt die Wahrheit zu sagen, ohne meine brüderliche Zuneigung in Rechnung zu stellen) so herausragend reüssiert; solcherart ist das Urteil, das darüber die gelehrten Pilger abgaben; sie ist so begehrt, dass ich, der ich Eure auf höhere Dinge und andere Studien gerichtete Gedanken kenne, mir in meiner brüderlichen Liebe vertraut habe; umso mehr als ein Gutteil hier und dort verstreut durch viele Hände ging; davon den Studiosi ein Geschenk zu machen, und ich habe mich entschlossen, dieses Geschenk Euer Hochwohlgeboren zu widmen, und nicht jemand anderem, damit, wenn Ihr mich zurückgerufen hättet, dass ich ohne Eure Erlaubnis gebrannt hätte, sie gleichsam ungewollt zu veröffentlichen, sie so zurückzugeben, den Raub zu offenbaren, und gleichzeitig mein Gewissen zu entlasten, das möge Euch, mich und die Allgemeinheit zufrieden stellen, Euch, die Ihr die Früchte Eurer Mühen wiederhaben werdet; aber gleichsam von privaten Fräuleinchens zu großen Weltbürgerinnen geworden, mich, der ich für Euch Ruhm ersehne und so daran teilhaben werde, und die Allgemeinheit, die sich so sehr nach diesen Stücken verzehrte. Empfängt Sie also mit geneigtem und beruhigtem Geist, und nehmt sie an als Eure Geschöpfe und erkennt sie, und heißt diesen meinen Entschluss willkommen, der ich Gott bitten werden, Euch lange zu erhalten, und mir die Gnade zu erweisen, dass ich sehen werde, was ich so sehr ersehne. Venedig, am 20. Juni 1604

Von Euer Hochwohlgeboren in großer Liebe verbundenem Bruder Giacomo Antonio Pfender.«

Das ändert sich erst 1623 mit der Wahl von Kardinal Maffeo Barberini zu Papst Urbano VIII.: Die „Poematia et carmina“, in denen er lateinische religiöse Gedichte des neuernannten Papstes vertont, sind Kapspergers erstes von ihm selbst herausgegebenes Werk, dem Papst höchstpersönlich gewidmet.

Auch alle späteren Widmungen Kapspergers richten sich ausschließlich an Mitglieder der Familie Barberini, hier folgte er offenbar einem selbstkonstruierten Ehrenkodex, um seines Status eines *nobile Alemanno* vor den Augen seiner Zeitgenossen - oder zumindest für seine Selbstachtung - aufrecht erhalten zu können. Diese Praxis trieb allerdings zum Teil seltsame Blüten und trug ihm auch spöttische Kommentare ein.²⁰

Diese Vorreden sind ein Glücksfall für die Musikgeschichte, sie enthalten eine Fülle von biographischen oder werkgeschichtlichen Informationen, in den Persönlichkeiten der Herausgeber wird Kapspergers soziales und kulturelles Umfeld sichtbar.²¹

An dieser Stelle sei das Vorwort seines »fratello amorevolissimo«²² Pfender vollständig zitiert, das als exemplarisch gelten kann. Ob Giacomo Antonio Pfender ein Blutsverwandter, sein Schwager oder nur ein sehr enger Freund Kapspergers war, bleibt leider ungeklärt, die Suche nach seinem Namen in den venezianischen Archiven brachte bis jetzt kein Ergebnis.²³

»Al Molto Ill.[ust]re Sig.[no]r Gio:Girolamo Kapsperger, fratello osservand.[issi]mo

La vaghezza, et la novità di questa maniera d'intavolatura, che tanto al mondo piace, et in cui V.[ostra] S.[ignoria] (siami lecito senza nota di passione per esserle fratello, dire il vero) è riuscita eccellente; tale è il giudizio, che ne hanno fatto i pellegrini ingegni; è tanto desiderata, ch'io conoscendo i suoi pensieri à cose maggiori, et a più alti studij rivolti, ho confidatomi nel fraterlevole amore; tanto più che bona parte ne andava sparsa quà, e là per le mani di molti; di farne un dono à gli studiosi, et à V.[ostra] S.[ignoria] mi son'io risoluto di dedicarla, e non altrui, perche, s'ella di me si richiamasse, che senza la sua licenza le sue compositioni, quasi involatele havessi ardito di pubblicare, così restituendogliele, il furto palesando, et isgravando la coscienza mia tutt'in un tempo, venga à sodisfare à lei, à me, et all'universale, à lei, che rihaverà le sue fatiche; ma divenute, quasi di private donnucciole, grandi Cittadine del mondo, à me, che desideroso della sua gloria, ne sarà à parte, all'universale, che tanto mostrava desiderarle. Le accetti dunque con pronto animo, e quieto, et come sue creature le accolga, et riconosca, et questa mia resolutione gradisca, ch'io pregarò il S[il]g.[no]r Dio che lungam.[en]te la conservi, e mi doni gratia, che quale io bramo, tale la possa vedere.

Di Venetia il dì 20 di Giugno 1604

D.[i] V.[ostra] S.[ignoria] M.[ol]to Ill.[us]tre fratello amorevol.[issi]mo Giacomo Antonio Pfender“

Pfender legt mit dieser ersten Vorrede ein Modell für die späteren Herausgeber von Kapspergers Werken vor, ähnliche Formulierungen werden uns in späteren Widmungen an den Komponisten immer wieder begegnen. In so gut wie allen Vorreden erscheint der Verweis auf den Wunsch der Allgemeinheit nach den Stücken und auf Kapspergers auf „Höheres“ gerichtete Gedanken und Studien.

In vielen Vorwörtern finden sich auch Bemerkungen, dass die Stücke quasi ungesichert im Umlauf

20 siehe unter anderem das Gedicht von Bellerofonte Castaldi, Kapitel I.9.1.

21 So verwendete Paul Kast für seinen ersten Artikel über Kapsperger vor allem Material aus den Vorreden und legte damit den Grundstein für die weiteren Arbeiten: Paul Kast, *Biographische Notizen über Johann Hieronymus Kapsberger aus den Vorreden seiner Werke*, op.cit., S.200-211

22 sinngemäss mit »in großer Liebe verbundener Bruder« übersetzbar

23 Pfender wird zum Beispiel von August Wilhelm Ambros (*Geschichte der Musik*, Leipzig 1909, Band IV, S.475) als Kapspergers Stiefbruder bezeichnet - dieses Verwandtschaftsverhältnis allein aus der Bezeichnung »fratello« herauszulesen scheint etwas vorschnell.

Die Begabung, stets am Puls der Zeit zu bleiben, wird ihn sein ganzes Leben lang begleiten und gehört von Anfang seiner Karriere an zu der von ihm gekonnt konstruierten „Marke“ Kapsperger.

1609 erscheinen die *madrigali* als erster Druck von mehrstimmigen Madrigalen mit Basso Continuo in Rom.

Im „Libro primo di villanelle“ von 1610 verwendet Kapsperger als Erster das *alfabeto* [eine Art Griffschrift für die Barockgitarre, siehe auch Kapitel III.2.1.3.] für die *chitarra spagnola* in einem Druck mit Vokalmusik und läutet damit eine Hochblüte der heute als „alfabeto song“ bezeichneten Gattung ein. Villanellen und ähnliche von volkstümlicher Musik inspirierte strophische Lieder wurden erst in den letzten Jahrzehnten von der Musikgeschichte auch als Zeugnisse der musikalischen Hochkultur wahrgenommen. [Mehrere interessante Dissertationen und Publikationen der letzten Jahre beschäftigen sich mit diesem Thema, wie zum Beispiel: Cory Gavito, *The alfabeto song in print, 1610 – ca.1665: Neapolitan roots, Roman codification and „il gusto popolare“*, Dissertation, University of Texas at Austin 2006; oder Alexander Dean, *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song*, Dissertation, University of Rochester, New York, 2009. Siehe Kapitel III.2.1.3.]

Seine 1615 gedruckten „Balli e gagliarde“ sind ein sehr frühes Beispiel reiner mehrstimmiger Instrumentalmusik. In den „Sinfonie“ aus demselben Jahr verwendet er die neue Technik Basso Continuo auf noch neuartigere Weise, indem er drei verschiedene Basso Continuo-Stimmen nicht nur gleichzeitig als Begleitung von konzertierenden Oberstimmen einsetzt, sondern sie auch alleine, zu zweit oder zu dritt Solopassagen spielen lässt. [siehe Kapitel III.2.3.2.]

All diese Drucke festigten Kapspergers Ruf bei seinen Zeitgenossen, in verschiedensten Gattungen als Neuerer wirksam zu sein.

Nicht umsonst erwähnt ihn Athanasius Kircher in seiner „Musurgia universalis“ [Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650; zu den Erwähnungen von Kapsperger siehe Kapitel I.10.1.] bei so gut wie allen von ihm beschriebenen Stilen: Tatsächlich kann kaum ein anderer Komponist in den ersten fünfzig Jahren des siebzehnten Jahrhunderts auf eine derartige Spannweite an veröffentlichten Werken nahezu aller damals gebräuchlichen musikalischen Gattungen verweisen.

»O des Mars und des Apollon

einziges inniges Vergnügen,

Herr, der Dein Herz Du wappnest

mit Tugend und Kraft,

Blitz im Kampf bist Du, im Frieden Glanz,

weißt die Lanze zu schleudern und weißt Lieder zu dichten:

Mögen nun die Musen im Getöse der Waffen singen.«

waren. Die vielen Abschriften von Kapspergers Lauten- und Theorbenstücken in den wichtigsten Manuskripten des siebzehnten Jahrhunderts sprechen dafür, dass dies keine Schmeichelei war, sondern den Tatsachen entsprach. Auch seine Vokalwerke wurden in zum Teil überraschend unterschiedlichen Fassungen außerhalb der von ihm autorisierten Drucke überliefert.²⁴

Schenkt man Pfenders Worten Glauben, muss Kapsperger schon in seinen frühen Jahren in Venedig als Theorbenvirtuose bekannt gewesen sein. Gerade für den Adel war die Laute ja das gesamte sechzehnte Jahrhundert über das Liebhaberinstrument par excellence, es bestand in diesen Kreisen sicherlich auch großes Interesse an Musik für die Theorbe.²⁵

Pfender betont auch die Neuartigkeit der „Tabulatur“, es handelt sich ja um den allerersten Druck von solistischen Werken für Theorbe. Kapsperger gelingt es, sich mit seinem ersten Druck als moderner Komponist zu präsentieren²⁶ - alles ist hier „neu“: das Instrument, die erstmals verwendeten und genau erklärten theorbenidiomatischen Verzierungen, aber auch die musikalische Gestaltung der Toccaten.²⁷

Dass Kapsperger eine Musikerkarriere nicht in die Wiege gelegt war, wird aus den von Francesco Contarini und Francesco Zazzera beigesteuerten Huldigungsgedichten für das „Libro primo d'intavolatura di chitarone“ deutlich, die eine standesgemässe Erziehung als junger Edelmann und Sohn eines hohen Militärs suggerieren:

»O di Marte, e d'Apollo
Sola cura, e diletto,
Sig[no]r, che t'armi il petto
Di virtù, di valore,
Folgore in guerra, in pace sei splendore
Sai vibrar l'hasta, e sai comporre i carmi,
Cantino homai le Muse al suon de l'armi.«

Francesco de Zazzaras Gedicht für denselben Druck schlägt in dieselbe Kerbe:

»Se dal'eburnea fonte;

24 Das war natürlich auch ein allgemeines Phänomen in dieser Zeit. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Abbildung eines Vokalstücks von Kapsperger in deutlich veränderter Form in einem Stilleben von Giovan Battista Natali oder die bei Giovanni Stefani abgedruckten, teils vom Original sehr weit entfernten Versionen seiner Villanellen. siehe Kapitel II.3.3.

25 zur Entwicklung der Theorbe siehe Kapitel III.2.1.1.1.

26 In dieser Umbruchszeit zwischen *stile antico* und *stile novo* wählten viele Komponisten nach wie vor Madrigale als erste Publikation, Kapsperger wählte hier vielleicht sehr bewußt eine andere Reihenfolge.

27 siehe auch Kapitel III.2.1.1.

»Wenn Du von elfenbeiner Quelle
das Dir gewohnte Waffenhandwerk
- so wie die Liebesgötter
ihre süßen Flüsse vergessen -
vergaßest, o edler und würdiger Deutscher,
und Deinen Sinn darauf wandtest,
dort zu weilen, wo der Berg des Apollon ist,
ist das ein großes Wunder,
daß Du statt Triumph und Ruhm zu erhoffen
Dich erfreust an Klang und Gesang.«

»Dieses hohe Vergnügen (nicht billiges Streben!),
edler Herr, das Dich entflammt,
süße Musik zu komponieren, in der
Dein souveräner Geist erstrahlt,
das bewundert die Welt und nimmt es freudig an:
Aufmerksam lauschen die Lüfte und die Winde,
es dreht sich der Himmel übereinstimmend
mit der Harmonie Deiner gelehrten Saiten,
und, zum Himmel gemacht, dreht sich auch jedes Herz
nach Deinem hohen Talent.«

Informationen über Kapspergers Ausbildung haben sich, wie schon erwähnt, nicht erhalten. Möglicherweise schickte Colonello Guglielmo seinen Sohn auf ein Collegio, in dem – wie im Collegio Clementino [siehe Kapitel I.6.4.2.] – Wissenschaften, Künste und „ritterliche“, kämpferische Fertigkeiten vermittelt wurden. Diese Hypothese suggerieren nicht nur die oben zitierten Texte aus dem „Libro primo“, sondern auch spätere Gedichte und Vorreden.

*Il mestiero de l'Arme, onde se' avezzo:
 Come oblian gli Amori
 I suoi dolci licori:
 Obliasti, German nobile, e degno;
 E volgesti l'Ingegno
 À star là sù dov'è d'è Apollo il Monte;
 Questa è gran maraviglia
 Che in vece di sperar Trionfi e Vanto
 Godi frà'l suono è'l Canto.»*

Ein weiteres Gedicht von Contarini unterstreicht einmal mehr den Status des Komponisten als *nobil Signor*, der sich zur Freude der ganzen Welt der hohen Kunst widmet:

*»Queste ch'alto piacer, non vil disegno,
 Nobil Signor, ti accende
 A compor dolci note, ove risplende
 Il tuo sovrano ingegno,
 Ammira il mondo, e lieto accoglie, intenti
 L'odono l'aure, e i venti,
 Si aggira il Ciel concorde
 A l'armonia de le tue dotte corde,
 E fatto Ciel si aggira anco ogni core
 Al tuo sommo valore«²⁸*

Die erste Zeile des Gedichts spielt auf das Ansehen der Beschäftigung mit Kunst an, die eben kein niedriger Zeitvertreib ist, sondern ein erhabenes Vergnügen und deshalb auch eines *nobil Signor* würdig - das entspricht auch der veränderten Wahrnehmung von *virtù*²⁹ zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts: Im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts verlagerte sich der Schwerpunkt der unerlässlichen männlichen Tugenden eines *gentiluomo* vom Waffenhandwerk hin zu den Ansprüchen des Lebens an den Höfen,³⁰ den damaligen Zentren von Kunst und Kultur.³¹

Kapsperger entschied sich diesen Gedichten zufolge für die Musik, obwohl er als Edelmann erzogen und vielleicht sogar für eine militärische Karriere ausgebildet wurde, wie sie sein Vater gelebt hatte. Apollo, die Musen, ja sogar die ganze Welt freut sich darüber und dreht sich im Einklang mit seiner Musik - was seine adelige Familie dazu meinte und ob sie diese Entscheidung guthieß, geht aus diesen Gedichten nicht hervor.

Sein enormer Ehrgeiz in Bezug auf seine Karriere, der sich an vielen Stellen in seiner Biographie zeigen wird, hat seine Wurzel wohl in diesem Konflikt zwischen Standesbewusstsein und künstlerischem

28 ebenda

29 siehe auch Kapitel I.4.3.

30 siehe die entsprechenden Traktate der Zeit wie zum Beispiel: Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venezia 1528, oder Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, Brescia 1574

31 Eine hochinteressante Figur, die in Bezug auf Standesbewusstsein Parallelen zu Kapsperger aufweist, ist der Sänger Giulio Cesare Brancaccio (1515-1586), der nach einem Leben als erfolgreicher Soldat in die Kapelle von Alfonso II. d'Este aufgenommen wurde. Brancaccio wurde schlußendlich entlassen, weil er sich nicht mit seiner Rolle als Subjekt des Fürsten abfinden konnte. Siehe Richard Wistreich, *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Aldershot 2007

Francesco Contarini war Schüler Galileo Galileis in Padua, Galilei selbst beschreibt ihn in seiner 1607 als »gentil uomo di nobilissimi costumi, ed oltre all'intelligenza delle leggi, della filosofia e della sacra teologia, di leggiadre poesie toscane leggiadrissimo scrittore.« [Galileo Galilei, *Difesa [...] contro alle calunnie & imposture di Baldassar Capra milanese*, Venezia 1607; zitiert nach Paolo Maggiolo und Leda Viganò, Hg., *L'Accademia in biblioteca, Scienze Lettere Arti dai Ricovrati alla Galileiana*, Padova 2004, S.86: »ein Edelmann von vornehmsten Sitten, und zusätzlich zum Verständnis der Rechte, der Philosophie und der heiligen Theologie, anmutigster Dichter anmutiger toskanischer Verse.«]

Mit Contarini begegnen wir also schon früh der ersten Persönlichkeit in Kapspergers *vita*, die in direktem Kontakt zu Galileo Galilei stand. Freundschaften mit Schülern und Freunden Galileis ziehen sich wie ein roter Faden durch sein Leben. Francesco Contarini wurde 1603 und 1604 von der musikliebenden *Accademia dei Ricovrati* in das Amt des *Assistente sopra la musica* gewählt, also zeitlich in unmittelbarer Nähe des Drucks des „*Libro primo d'intavolatura di chitarone*“. [Paolo Maggiolo und Leda Viganò, Hg., op.cit., S.42. Die öffentlichen Veranstaltungen der *Ricovrati* wurden von Musik umrahmt, die Entscheidungen darüber wurden von den *assistenti* oder *censori sopra la musica* getroffen.] Vielleicht stehen diese beiden Fakten in Zusammenhang.

Für einen persönlichen Kontakt zwischen Contarini und Kapsperger spricht zudem, dass der Komponist in seinen *madrigali* von 1609 mit „*Ferir ahi chi vi mira*“ und „*Viver vogl'io fedele*“ zwei Madrigale von des Dichters in Fassungen vertonte, die Unterschiede zum Druck von 1601 aufweisen. [Contarinis Sammlung erschien 1601 bei Ciotti in Venedig unter dem vollständigen Titel: „*Madrigali di Francesco Contarini Academico Olimpico, e Ricourato dedicati all'illustrissimo et reuerendissimo sig. Federico Cornaro gran Comendator di Cipri, Abbate di Vidore, e Chierico di Camera*“.] Das deutet darauf hin, dass Kapsperger Contarinis Gedichte schon vor deren Publikation in Manuskriptform zur Verfügung hatte. Vielleicht hat er sie sogar während seiner Zeit in Venedig vertont, das Erscheinungsdatum 1609 muss ja in keiner Weise mit dem Kompositionsjahr übereinstimmen. Das könnte auch bedeuten, dass Kapsperger in Venedig nicht nur als Theorbist, sondern auch schon als Komponist von Vokalmusik in Erscheinung getreten ist. Wie schon oben erwähnt, war das Madrigal um die Jahrhundertwende noch die vokale Gattung *par excellence*.

Mit Zazzeras Übersiedlung von Rom nach Neapel im Jahr 1613 finden auch seine Beiträge für Kapspergers Werke ein Ende. In Neapel führte er von 1616 bis 1620 die *Giornali di governo* für den spanischen Vizekönig Don Pietro Girone Duca d'Ossuna. Ossuna war eine höchst umstrittene Figur, seine Regentschaft wurde vom neapolitanischen Adel mit großer Skepsis verfolgt. Zazzera hält in diesen *Giornali* die wichtigen Ereignisse jeden Tages fest und erschafft raffiniert ein zwiespältiges Bild eines absoluten Machtmenschen, ohne Ossuna jemals direkt zu kritisieren.

[Girolamo de Miranda, *Una quiete operosa, Forma e pratiche dell'accademia Napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli 2000, S.173]

Tatendrang.

Kapsperger versuchte später in Rom, durch seine Musik in die Kreise aufzusteigen, denen er sich von Geburt an zugehörig fühlte.

Schon für seinen ersten Druck wählte er prominente Unterstützer. Die Verfasser der Huldigungsgedichte, Francesco Contarini und Francesco de Zazzera, waren nicht nur selbst *nobili*, sondern beide in intellektuellen und künstlerischen Kreisen sehr aktiv und hoch angesehen.

Mit Francesco Contarini³² begegnen wir dem ersten Vertreter dieser Familie in Kapspergers Biographie, 1623 wird in Rom Pietro Contarini als Herausgeber des „Libro secondo di arie“ fungieren.

Contarini lehrte an der Universität in Padua und war in verschiedenen *Accademie* wie in der *Accademia dei ricovrati* (Padua), der *Accademia olimpica* (Vicenza) und den *Immaturi* und der *Accademia Serafica* in Venedig aktiv. Gerade das Ambiente der *Accademie* mit ihrem spartenübergreifenden Interesse an allen Spielarten von Kunst und Kultur scheint ein idealer Boden für Kapsperger und seinen hohen intellektuellen Anspruch gewesen zu sein, das zeigt sich später in seinen römischen Jahren sehr deutlich.

Der *gentiluomo napoletano* Francesco (de) Zazzera oder Zazzara³³ war eine überaus wichtige Figur für Kapsperger, wahrscheinlich ein enger Freund über viele Jahre. Er steuerte für vier der Publikationen des *nobile Alemanno* Huldigungsgedichte bei. Vermutlich lernten sie sich während Kapspergers Aufenthalt in Neapel um 1604 kennen. Auch »Don Francesco Zazzera d'Aragonia napoletano«³⁴ war ein eifriger *Accademico* in einigen der berühmtesten Akademien Italiens, Mitglied der für Kapspergers Karriere so wichtigen *Accademia degli Umoristi* in Rom und 1611 Gründungsmitglied der *Accademia degli Oziosi* in Neapel.

Francesco Zazzera, der seinen Platz in der Geschichte hauptsächlich seinem monumentalen heraldischen Traktat „Della nobiltà dell'Italia“³⁵ verdankt, muss in Rom eine wichtige Rolle für Kapsperger gespielt haben, Coelho bezeichnet ihn sogar als seinen „impresario“.³⁶ Vieles spricht dafür, dass Zazzera in der Tat für Kapsperger seine Kontakte spielen ließ, der Kontakt zu den Umoristi zum Beispiel ist mit großer Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückzuführen.

1628 erschien der zweite Band von „Della nobiltà dell'Italia“, danach verlieren sich Zazzeras Spuren.

32 Die Contarini sind eine der ältesten und weitverzweigtesten Adelsfamilien Venedigs, zahlreiche Träger dieses Namens wurden über die Jahrhunderte von der Republik Venedig mit hohen politischen Funktionen bis hin zum Amt des Dogen betraut. Um 1600 lebten einige Mitglieder der Familie Contarini mit dem Vornamen Francesco, unter anderem der spätere Doge (von 1623 bis 1624) aus dem Zweig *Porta di ferro* der Contarini.

33 Möglicherweise ist das oben zitierte Huldigungsgedicht für Kapsperger auch die erste Publikation eines Textes aus der Feder Zazzeras. Auch in seinem Fall variieren die Schreibweisen seines Namens, hier auch innerhalb der vier Drucke Kapspergers, in denen Zazzera vorkommt. Der Einfachheit halber entscheiden wir uns hier für Francesco Zazzera, die Schreibweise, unter der er selbst publizierte.

34 So nennt er sich auf dem Titelblatt eines seiner Drucke: *Della famiglia Frangipani tratta della seconda parte della nobiltà dell'Italia del signor don Francesco Zazzera d'Aragonia napoletano.*, Napoli 1617

35 Francesco Zazzera, *Della nobiltà dell'Italia*, Vol.I, Neapel 1615, Vol.II, Napoli 1628

36 Victor Coelho, G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New Biographical Data, in: *Journal of the Lute Society of America* 16 (1983), S.103-33, S.111

»Am 9. Januar wurde Dorotea Kapsberg, die Tochter von Gio:Geronimo Kapsberg und geronima de rossi von mir, Don Gioseph de Avitaja getauft, und die Paten waren alphonso de tintis und die Hebamme gioanna.«

Über »alphonso de tintis«, den Paten Doroteas, konnte ich keinerlei Informationen finden. »gioanna vitella« war die Hebamme, sie scheint in den Taufbüchern der Pfarre unzählige Male als Patin auf, hier handelt es sich offenbar um eine gängige Praxis der Zeit. 1621 wird in Rom bei der Taufe von Livia Kapsperger ebenfalls die Hebamme, »Livia mammana«, als Patin anwesend sein. [»vitella«, »mammana« = Hebamme]

Kapspergers besondere Affinität zur Gitarre und zur Gattung Villanella geht vermutlich auf seine Zeit in Neapel zurück, seine Geburtsstadt Venedig erreichte der Erfolg dieser gehobenen Unterhaltungsmusik erst in den 1620er-Jahren. Coelho konstatiert auch neapolitanische Einflüsse auf die Kompositionstechniken des *Tedesco della tiorba* in den Toccaten des „Libro primo d'intavolatura di chitarone“, vor allem in Bezug auf die Verwendung von Chromatik. [Victor Coelho, *Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della tiorba"*, in: Alexander Silbiger, Hg., *Frescobaldi Studies*, Durham 1987, S.137-156]

Auch in späteren Werken, sogar noch im „Libro quarto d'intavolatura di chitarone“ setzte Kapsperger andere typisch neapolitanische Elemente ein, wie die Imitation eines Colascione im gleichnamigen Stück. [Der Colascione war ein gezupftes Bassinstrument, das vor allem in Süditalien in Gebrauch war und ein fester Bestandteil der neapolitanischen Volksmusik war. Erklärungen der Instrumente der Lautenfamilie siehe Kapitel III.2.1.]

Die Pfarre Santi Giuseppe e Cristoforo all'Ospedaletto war erst 1598 im Zuge einer Reform von Cardinale Alfonso Gesualdo, Carlo Gesualdos Onkel, gegründet worden. Kapspergers Gemeinde in Neapel lag sehr zentral, in einer angesehenen Wohngegend in Nähe des Palazzo Reale. Innerhalb der Grenzen der Pfarre befand sich auch das Conservatorio dei figliuoli Turchini della Pietà. [Domenico Antonio D'Alessandro, *Giovanni de Macque e i musicisti della Real Cappella Napoletana*, in: Luisa Curinga, Hg., *La musica del Principe, Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, Lucca 2008, S.20-151, S.51f.]

I.2. Kapsperger in Neapel

Wann Kapsperger Venedig verließ, ist nach wie vor unbekannt. Bisher wurde angenommen, dass er sich nach der Publikation des „Libro primo d'intavolatura di chitarone“, dessen Vorwort mit dem 20. Juni 1604 datiert ist, von Venedig aus nach Rom begeben habe. Dass seine Tochter Dorotea schon sechs Monate vorher, im Januar 1604, in Neapel getauft wurde, führt diese Hypothese ad absurdum.

Die Publikation seines ersten Drucks im Juni 1604 in Venedig könnte mit sich gebracht haben, dass er noch einmal in seine Geburtsstadt zurückkehrte, um dessen Herausgabe zu überwachen, allerdings war das nicht unbedingt nötig – viele Komponisten ließen damals in Venedig, dem Zentrum des Musikdrucks, ihre Werke veröffentlichen, ohne persönlich anwesend zu sein.³⁷

Luigi Sisto entdeckte in Neapel die Taufnotiz der vermutlich erstgeborenen Tochter von Kapsperger und Girolama de Rossi:

»a di 9. de gennaro 1604 / Dorotea Kapsberg figlia de Gio:Geronimo Kapsberg et de geronima de rossi fu bap.[iza] ta da me D.[on] Gioseph de Avitaja et furno compari alphonso de tintis, et gioanna vitella.«³⁸

Dass Kapspergers Frau aus Neapel stammte, belegen viele schon bisher bekannte Dokumente, dass er mit seiner Familie offenbar selbst einige Zeit in der Hauptstadt des spanischen Vizekönigreichs lebte, ist hingegen eine neue und spannende Entdeckung, die auch einige der Charakteristika der Kapspergerschen Musik in neues Licht taucht.

Ab wann und wie lange sich Kapsperger in Neapel aufhielt und ob er seine Frau hier kennenlernte und heiratete, ließ sich bisher nicht herausfinden.

Girolama de Rossi war ebenfalls adeliger Abstammung.³⁹ Im „Libro primo de madrigali“ von 1609 ist Kapspergers Wappen verändert, die zwei neuen Elemente, die Girolama de Rossi in die Familie einbrachte, scheinen auf eine Zugehörigkeit zu den „de Rossi dell'onda“ hinzudeuten.

Da die neapolitanischen Priester keine *stati d'animi* aufzeichneten, führt diese Taufnotiz leider nicht zu mehr Informationen über die junge Familie.⁴⁰

Den damaligen Kapellmeister der *Real Cappella*, Giovanni de Macque, der mit seiner Familie in diesen Jahren in derselben Pfarre wohnte, wird Kapsperger sicherlich kennengelernt haben.⁴¹

Echte Freundschaften von Dauer schloß er in seiner Pfarre in Neapel mit Giovanni Carlo Ferrillo und

37 Als prominentes Beispiel aus der späteren Umgebung Kapspergers seien hier Frescobaldi's „Fiori musicali“ (Venezia 1635, bei Vincenti) genannt, die Cardinale Antonio Barberini gewidmet sind. Informationen über die Drucklegung von Kapspergers erstem Theorbenbuch sind bisher nicht aufgetaucht, auch der Kupferstecher wurde noch nicht identifiziert.

38 Archivio Storico Diocesano Napoli, Parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristoforo all'Ospedaletto, Libri dei battezzati, vol.I, atto n. 1238, c.179r., zitiert nach Sisto, op.cit., S.110

39 Die Hoffnung, in Neapel ein Dokument über die Heirat und damit auch mehr Informationen über das Ehepaar Kapsperger zu finden, hat sich leider nicht erfüllt. Die *processetti matrimoniali*, unglaublich interessantes und umfangreiches Material (siehe auch die bei Sisto vorgelegten Dokumente über die deutschen Lautenbauer in Neapel), waren während meines Aufenthaltes aufgrund von Personalknappheit nicht einzusehen. Die de Rossi sind allerdings eine alte und so stark verzweigte Familie, dass es ohne Zusatzinformationen wie den Namen ihres Vaters so gut wie unmöglich ist, ihre Herkunft genauer zu definieren.

40 Im Gegensatz zu Rom, wo die bei Coelho zitierten Taufnotizen für Clarice Vittoria und Livia Kapsperger als Ausgangspunkt zu einer Fülle von neuem Material führten. Warum die neapolitanischen Priester den Vorschriften des Konzils von Trient, an jedem Ostermontag die Bewohner aller Häuser ihrer Gemeinden zu erfassen, nicht folgten, ist ungeklärt.

41 Der Flame de Macque war 1585 nach zehn Jahren in Rom nach Neapel gekommen, 1594 trat er als zweiter Organist in die Real Cappella ein, 1599 wurde er zum *maestro di cappella* ernannt.

Scipione Cerreto erwähnt Kapsperger 1601 nicht als einen der »*Sonatori eccellenti del Liuto, della Città di Napoli, che oggi vivono*«, was darauf hindeutet, dass er zumindest 1601 noch nicht als Spieler in Neapel in Erscheinung getreten war. [Scipione Cerreto, *Della prattica musicale vocale, et estrumentale*, Napoli 1601, S.157: »Ausgezeichnete Lautenspieler aus Neapel, die heute leben«. Die vier Genannten sind: Gioan Antonio Severino, Gioan Domenico Montella, Camillo Lombardi und Luca Bolino di Nola. Cerreto nennt auch zwei Spieler der »*Chitarra à sette chorde*«: Fabio Caltelano und Antonio Miscia.]

Über Kontakte zu anderen prominenten Musikern der neapolitanischen Szene wie Scipione Stella, Ascanio Maione, Giovanni Maria Trabaci oder den Lautenisten der Cappella Real, Giovan Domenico Montella und Marco Antonio Pisano, ist bislang nichts bekannt. Kapsperger könnte schon damals den Bass Melchiorre Palantrotti, dem er später in Rom begegnet sein muss, kennengelernt haben. Palantrotti spielte Theorbe und begleitete sich oft selbst. Wie Kapsperger war er der *Accademia degli Umoristi* verbunden. [siehe Kapitel II.1.2.4.]

Kapspergers Aufnahme des *alfabeto* in das „Libro primo di villanelle“ 1610 in Rom läutete eine bis 1665 andauernde Blüte dieses heute unter dem Begriff „*alfabeto song*“ zusammengefassten Repertoires ein. [Dieser Überbegriff für Villanellen bzw. Canzonetten mit *alfabeto*-Begleitung wird in dieser Arbeit übernommen.] Laut Cory Gavito wurden zwischen 1610 und 1665 112 Erstausgaben von Villanellen bzw. Canzonetten mit *alfabeto*-Begleitung gedruckt, mit allen Neuauflagen wird die stattliche Gesamtzahl von 150 Publikationen erreicht. [Cory Gavito, op.cit., S.10.]

Die *villanella* – oder auch *canzone villanesca alla Napolitana* oder *aria napoletana* – entwickelte sich, von Neapel ausgehend, im sechzehnten Jahrhundert zum heiteren Gegenstück des Madrigals. Eigentlich völkstümlichen Ursprungs (*villano* = Bauer), wurde die Gattung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch bei prominenten Vertretern der musikalischen Hochkultur sehr populär. Komponisten wie Lassus oder Marenzio verfassten Villanellen, die meist dreistimmig gesetzt waren, zum Teil aber schon im sechzehnten Jahrhundert solistisch über einer instrumentalen Begleitung gesungen wurden, in der oft die *chitarra spagnola* das zentrale Instrument war. Auch einige berühmte Sängerpersönlichkeiten, wie zum Beispiel die bezeichnenderweise aus Neapel stammenden Sängerinnen Adriana Basile oder Ippolita Recupito, begleiteten sich selbst auf der *chitarra*. [siehe Kapitel II.1.3.]

Francesco de Gennaro.⁴² De Gennaro muß über lange Zeit ein Freund der Familie gewesen sein, er fungierte 1615 nicht nur als Pate von Francesco Antonio Kapsperger, sondern auch wenige Tage später als Herausgeber des „Libro primo di sinfonie“. Er schreibt im Vorwort über Kapspergers »nobilissima Accademia di V[lostra] S[ignoria] nella quale, per sua gratia, mi glorio essere stato ammesso«.⁴³

Giovanni Carlo Ferillo wurde 1606 Taufpate der Tochter Anna Maria in Rom, er entstammte vermutlich der alten Adelsfamilie Ferillo dei Conti di Muro Lucano. Seine Verwandtschaft mit den Orsini und Gesualdo könnte hilfreich für Kapspergers Karriere gewesen sein, Gesualdos Großmutter war eine Ferillo gewesen.⁴⁴

Vielleicht vermittelte Ferillo Kapsperger eine persönliche Bekanntschaft mit Carlo Gesualdo, dem Principe da Venosa, der zu dieser Zeit zwar eher zurückgezogen in Venosa lebte, aber in regem Kontakt mit der neapolitanischen Musikerszene stand

und selbst Laute, Theorbe und Barockgitarre spielte. Auch Giovanni de Macque, der nach seiner Ankunft in Neapel einige Zeit im Dienst der Gesualdo gestanden hatte und Carlo Gesualdo wie auch seinem Vater Werke widmete, könnte einen Kontakt vermittelt haben.

Dass Kapsperger von Gesualdos musikalischer Sprache fasziniert war, lassen seine *madrigali* und Solomonodien erkennen. An zahlreichen Stellen vor allem in den *arie* verwendet er Madrigalismen, die stark an Gesualdos expressiven Umgang mit Harmonie und Rhetorik erinnern.⁴⁵ Wie sehr Kapsperger dessen Madrigale geschätzt haben muss, ist aber erst seit dem Wiederauftauchen des „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“ von 1626 offensichtlich, in das er Gesualdos fünfstimmiges Madrigal „Com'esser può“ in einer verzierten Fassung für Theorbe aufnahm. Instrumentale Diminutionen von Gesualdos Madrigalen scheinen höchst unüblich gewesen zu sein.⁴⁶

Möglicherweise entstand Kapspergers besondere Affinität zur *villanella* und zur *chitarra spagnola* während seines Aufenthalts in Neapel, von dort aus nahm der Aufstieg der *chitarra* vom Volksinstrument zum Liebhaberinstrument auch für die gehobenen Schichten seinen Ausgang.

Dass Kapsperger seinen Zeitgenossen nicht nur als Theorbist und Lautenist, sondern auch als Gitarrist ein Begriff war, belegen mehrere Dokumente.

Ein zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Biblioteca Apostolica Vaticana von Giuseppe Ottavio Pitoni transkribierter, inzwischen verschollener Index des Musikhändlers Federico Franzini, der 1676 bei Mascardi in Rom gedruckt wurde, führt vier Werke von Kapsperger auf: „Motetti a 2.3.4. voci“, „Poemata et carmina a varie voci“, eine „Intavolatura di chitarrone“ und eine „Intavolatura di chitarra Spagnola spizzicata“.⁴⁷ Das leider verlorene Gitarrenbuch müsste nach Leone Allaccis „Apes Urbanae“

42 Für beide Genannten finden sich mehrere Einträge in den Registern der Parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristoforo all'Ospedaletto, Ferillo heiratete in der Pfarre und ließ mehrere Kinder taufen, de Gennaro hatte ebenfalls Nachwuchs und fungierte auch mindestens einmal als Taufpate.

43 *Libro primo di sinfonie*, Roma 1615, Vorwort: »Euer Ehren vornehmste Akademie, in die ich, durch Eure Güte, mich rühme, aufgenommen worden zu sein«. Siehe auch Kapitel I.6.1.

44 Isabella Ferillo dei Conti di Muro Lucano heiratete Don Luigi, den ersten Principe di Venosa.

45 Beispiele siehe Kapitel II.3.2.1. und II.3.2.3.1.

46 Die Zuschreibung der diminuierten „Canzon francese del Principe“ an Gesualdo aus dem Manuskript Add.30491 der British Library ist nicht eindeutig geklärt.

47 Allacci widmete Kapsperger als einzigem Komponisten in seinem Verzeichnis prominenter Dichter, Schriftsteller und Wissenschaftler im Rom der Barberini einen ausführlichen Eintrag. Sein Register von Kapspergers Werken wird in Kapitel I.12 wiedergegeben.

»Hinweise. Um dieses Instrument so weit wie möglich zu bereichern und zu perfektionieren, habe ich mich in vielen Arten und Manieren, die auf anderen Instrumenten verwendet werden, hervorgetan, wie dem Arpeggieren, dem Strascino, dem Verknüpfen der Noten, dem Triller, und anderen Erfindungen des Edlen Deutschen, Herrn Gio.Girolamo Kapsperger, die schon in diversen seiner Bücher gedruckt sind, ich habe mich auch, wie man sieht, der Einfachheit in ähnlichen Dingen wegen, derselben Zeichen dafür bedient [...].«

Ein strascino auf der Theorbe entsteht nur durch die Bewegung der linken Hand auf dem Griffbrett, also der Greifhand, die die Töne anklopft oder abzieht. Der strascino wird durch Bögen über oder unter der Tabulatur gekennzeichnet. Auch Piccinini empfiehlt 1623 diese Verzierung für das Theorbenspiel. Das Wort *strascino* existiert heute noch im neapolitanischen Dialekt und beschreibt einen heftigen Streit zwischen zwei Frauen, die sich an den Haaren ziehen.

»Groppeggiare« ist ein Terminus aus der Fachsprache, der vom Wort »grosso« (= Knoten, Verknüpfung) kommt und in verschiedenen Verzierungsquellen unterschiedlich dargestellt wird. Beim *grosso* handelt es sich generell um trillerartige Gebilde, die verschiedene „Verknüpfungen“ schneller Noten bilden. [siehe Kapitel II.2.2.1.1.]

»Obgleich dieses Instrument nicht wie die anderen Bässe hat, sieht man mit alldem, dass es geeignet ist, alles nachzuahmen, was Affekte herbeiführen kann. Die Anmut und Perfektion bestehen in der Abwechslung der Stile, weil der erwähnte chorische Stil an Unterschieden nur einen einzigen hat, wird er unzulänglich, oder langweilig. Ihn gut zu spielen besteht mehr in Geschicklichkeit als in musikalischer Strenge oder man wird Härten, das heißt Ärgernisse, wegen der genannten Gründe hervorrufen. Um ihn anzureichern und so gut wie möglich zu perfektionieren, habe ich viele neue und leichte Erfindungen eingeführt, wobei ich mich (wie in meinen anderen Kompositionen im ersten Buch) in vielen Arten und Manieren, die in drei anderen Sorten von Instrumenten verwendet werden, hervorgetan habe, wie dem Arpeggieren, dem strascino, dem Verknüpfen der Noten, dem Triller, Erfindungen des Edlen Deutschen, Herrn Gio.Girolamo Kapsperger, die schon in verschiedenen seiner Bücher gedruckt sind.«

»[...] weil der Foscari (der sich in seinen Werken *Academico Caliginoso* [caliginoso = neblig, finster] nennt), Caspergier, Pelegrin, Granada, Lorenzo Fardino, und zuletzt Francisco Corbetta, der beste von allen, nicht genügend Regeln geben [...].«

von 1633 erschienen sein, dessen Verzeichnis der Werke Kapspergers kein Gitarrenbuch auflistet.⁴⁸ Erhalten haben sich hingegen die Gitarrenbücher von Ferdinando Valdambrini, in deren Vorreden sich dieser wiederholt auf sein erklärtes Vorbild Kapsperger beruft.

1646 erscheint das „Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini di Ferdinando Valdambrini Romano“, wir lesen im Vorwort:

»Avvertimenti. Per arricchire, e perfettionare al possibile questo istromento, mi sono prevalso di molti modi, e maniere usate in altre sorti d'istromenti, come l'arpeggiare, il strascino, il groppeggiare, il trillo, et altre inventioni del sig.r Gio.Girolamo Kapsperger Nobile Alemanno stampati già in diversi suoi libri, essendomi ancora, per facilità in simili modi, servito dell'istessi contrasegni come si vede [...]«⁴⁹

Schon im darauffolgenden Jahr folgt Valdambrinis „Libro secondo d'intavolatura di chitarra“, auch hier finden wir eine ausführliche Einleitung mit dem Verweis auf Kapspergers Verzierungszeichen und -techniken:

»Benche questo istromento non habbia i bassi come gl'altri con tutto cio si vede ch'è atto ad imitare tutto quello ch'è conducevole alli affetti. La vaghezza e perfetione consisteno nelle variationi de stili perche havendo il detto corale differenti un solo stile, ò riesce manchevole, o tedioso. Il sonarlo bene consiste più in destrezza che in rigore di musica ò si darà in asprezze, ovvero in seccaggioni per la ragione sudetta. Per arricchirlo, et perfettionarlo al possibile vi ho introdotto molte nuove et facili inventioni essendomi ancora prevalso, (come nell'altre mie compositioni del primo libro) di molti modi e maniere usate in altre tre sorti d'istromenti come l'arpeggiare, il strascino, il groppeggiare il trillo inventioni del Sig.r Gio.Girolamo Kapsperger Nobile Alemanno stampate gia in diversi suoi libri [...]«⁵⁰

Die gedruckten Werke, auf die sich Valdambrini bezieht, sind wohl alle Werke Kapspergers für Zupfinstrumente, die hier beschriebenen Verzierungen sind identisch mit den *avvertimenti* für die Laute oder die Theorbe.

Über Valdambrini ist außer diesen beiden Drucken nichts bekannt, er könnte ein Schüler Kapspergers gewesen sein. Auf alle Fälle scheint er ihn verehrt und nachgeahmt zu haben, das zeigt sich auch anhand des Aufbaus und der Stückauswahl der Gitarrenbücher, die sich stark an den Theorbenbüchern Kapspergers orientieren.

Möglicherweise stammen die Kupferstiche auch aus derselben, leider immer noch nicht identifizierten Werkstatt, die Ähnlichkeiten sind frappierend.

Valdambrinis Werke selbst erreichen allerdings bei weitem nicht das Niveau der Kompositionen des *nobile Alemanno*.

Doch auch Gaspar Sanz, ein wesentlich prominenterer Gitarrist als Valdambrini, erwähnt Kapsperger noch 1674, als dessen Ruhm schon längst verblasst war, als einen namhaften Kollegen. Sanz zählt ihn in seiner „Instruccion de musica sobre la guitarra espanola“⁵¹ zusammen mit den berühmtesten Gitarrenkomponisten der Zeit auf, in diesem Abschnitt seines Vorworts begründet er die Notwendigkeit seiner Gitarrenschule:

»[...] porque el Foscari (que en sus Obras se intitula el Academico Caliginoso) Caspergier, Pelegrin, Granada,

48 Allacci widmete Kapsperger als einzigem Komponisten in seinem Verzeichnis prominenter Dichter, Schriftsteller und Wissenschaftler im Rom der Barberini einen ausführlichen Eintrag. Sein Register von Kapspergers Werken wird in Kapitel I.12 wiedergegeben.

49 Ferdinando Valdambrini, *Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*, Roma 1646, Vorwort

50 Ferdinando Valdambrini, *Libro secondo d'intavolatura di chitarra a cinque chori*, Roma 1647, Vorwort

51 Gaspar Sanz, *Instruccion de musica sobre la guitarra espanola*, Saragozza 1674



Francesco Scoto, Napoli 1600

*Lorenzo Fardino, y, ultimamente Francisco Corbeta, el mejor de todos, no traen bastantes reglas [...]*⁵²

Der 1640 geborene Sanz verbrachte einige Jahre am Hof in Neapel, er studierte unter anderem bei Lelio Colista. Dieser wiederum könnte bei Kapsperger studiert haben,⁵³ hier ergäbe sich eine direkte Lehrer-Schüler-Linie, die erklären könnte, warum Sanz Kapspergers Gitarrenmusik noch zwanzig Jahre nach seinem Tod kannte. Die Auflistung der „Intavolatura di chitarra Spagnola spizzicata“ im Index von Franzini 1676 beweist, dass das Werk zu dieser Zeit noch erhältlich war.

52 Sanz, op.cit, Vorwort, keine Seitenangabe

53 Helene Wessely-Kropik, *Lelio Colista: ein römischer Meister vor Corelli, Leben und Umwelt*, Wien 1961. Wessely-Kropik führt für diese durchaus mögliche Hypothese keine Beweise an. In Colistas Heimatstadt L'Aquila befindet sich ein Exemplar eines Theorbenbuchs von Kapsperger mit handschriftlichen Eintragungen, möglicherweise besteht hier tatsächlich eine Verbindung.

Diese Entwicklung hatte schon im sechzehnten Jahrhundert ihren Anfang genommen, Päpste wie Giulio II. della Rovere und Paolo III. Farnese erteilten Malern, Bildhauern und Architekten wie Michelangelo, Bramante oder Raffaello Aufträge, die Rom dauerhaft veränderten. Sisto V. leistete während seines relativ kurzen und von fieberhafter Aktivität geprägten Pontifikats einen bedeutenden Beitrag zur Stadtentwicklung. Rom war gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts trotz der relativ geringen Zahl von ca. 90 000 Einwohnern zur bestgeplanten Großstadt Europas angestiegen.

Die alten Adelsfamilien imitierten den luxuriösen Lebensstil der jeweiligen Papstfamilien und der Prälaten und Kardinäle, ohne aber über deren finanzielle Ressourcen zu verfügen. Viele der vornehmsten alten römischen Familien sahen sich gezwungen, ihre Ländereien um Rom zu verkaufen – meist Verwandten des Papstes, der gerade an der Macht war.

Hochzeiten von Töchtern des alten Hochadels mit Mitgliedern der frisch an die Macht gekommenen Papstfamilien konnten den finanziellen Untergang eines Adelsgeschlechts manchmal einbremsen – wie im Jahr 1627 die Hochzeit von Anna Colonna mit Taddeo Barberini, einem der Neffen von Urbano VIII., für die Kapsperger seinen „Coro musicale nelle nozze de gli Ecc.mi Sig.ri Don Taddeo Barberini e Donna Anna Colonna“ auf einen Text von Giovanni Ciampoli komponierte.

»Euer Glück ist groß, oh Cavaliere, Cardinal Maffeo Barberini Papst zu sehen; doch noch viel größer ist Unser Glück, dass der Cavalier Bernino während Unseres Pontifikates lebt.«

I.3. Erste Jahre in Rom, 1606 – 1609

I.3.1. Rom zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts

Rom übte in Kapspergers Tagen magische Anziehungskraft auf Künstler und Intellektuelle aus ganz Europa aus. Durch den oft sehr raschen Wechsel der Machtverhältnisse an der Spitze des Kirchenstaates herrschten einzigartige Bedingungen, mit jedem Papst gelangte eine neue Dynastie an die Macht. Das konnten zu Zeiten der Gegenreformation wie im Fall von Felice Perretti, der als Papst den Namen Sisto V. (1585-1590) wählte, die Nachfahren eines einfachen Gärtners sein, oft waren Päpste aber nach wie vor Mitglieder der alten italienischen Adelsfamilien.

Allgemein wurden – wie auch heute noch – erfahrene, teils betagte Kardinäle zum Papst gewählt, die oft sehr bald nach ihrer Wahl verstarben. Das über zwanzigjährige Pontifikat von Kapspergers Mäzen Urbano VIII. Barberini stellt eine Ausnahme und damit auch einen besonderen Glücksfall für den *nobile Alemanno* dar.

Alle paar Jahre kam so in Rom eine neue Generation von Mächtigen und deren Günstlingen zum Zug. Ausnahmslos alle Päpste erhoben viele enge Verwandte in wichtige Funktionen, um sich auf absolut loyale Mitarbeiter in den Machtstrukturen des Kirchenstaates verlassen zu können.

Die Familien jedes Papstes versuchten, so schnell wie möglich Reichtümer anzuhäufen und sich Pfründe und Ämter zu sichern, die im Idealfall nicht nur an die Amtszeit des Papstes gebunden waren. Keiner dieser Nepoten konnte wissen, wie lange der Familienpapst leben würde: Eile war geboten, das Rad der Fortuna drehte sich im Kirchenstaat deutlich schneller als in anderen Herrschaftsstrukturen.

Diese schnellen Machtwechsel führten zu einer außerordentlichen Blüte von Kunst und Kultur. Unglaubliche Summen wurden zu Repräsentationszwecken in alle Kunstsparten investiert, jeder Machtwechsel brachte eine weitere Intensivierung der an sich schon erstaunlichen Bautätigkeit in Rom mit sich. Auch das Kunsthandwerk profitierte enorm und zog jede Menge Spezialisten in die blühende Metropole.

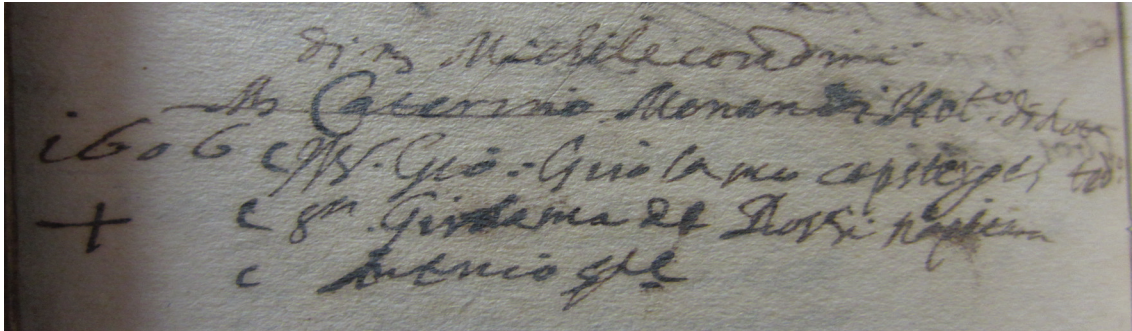
Die Päpste und ihre Günstlinge übten ihr Mäzenatentum sehr bewusst aus, sie schufen sich mithilfe der besten Künstler bleibende Denkmäler für die Nachwelt.

Nicht umsonst soll Urbano VIII. kurz nach seiner Wahl zu seinem Liebling Bernini gesagt haben:

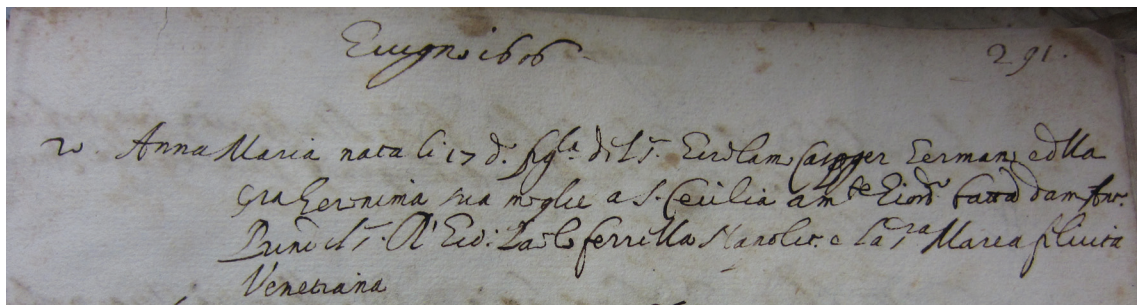
»È gran fortuna la vostra, o Cavaliere, di veder Papa il Cardinal Maffeo Barberino; ma assai maggiore è la nostra, che il Cavalier Bernino viva nel nostro Pontificato.«⁵⁴

Der durch Sisto V. festgelegte Grundriss der Stadt veränderte sich während der ungefähr 45 Jahre, die Kapsperger dort verbrachte, nicht mehr wesentlich, Rom wurde aber immer prächtiger, in allen *rioni* schossen neue Paläste wie auch der für Kapspergers Leben bedeutsame Palazzo Barberini aus dem Boden und veränderten das Erscheinungsbild der Stadt, die er nach den Jahren in Venedig und Neapel für den Rest seines Lebens als Wohnsitz wählte.

54 Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio: Lorenzo Bernino*, Firenze 1682, S.10



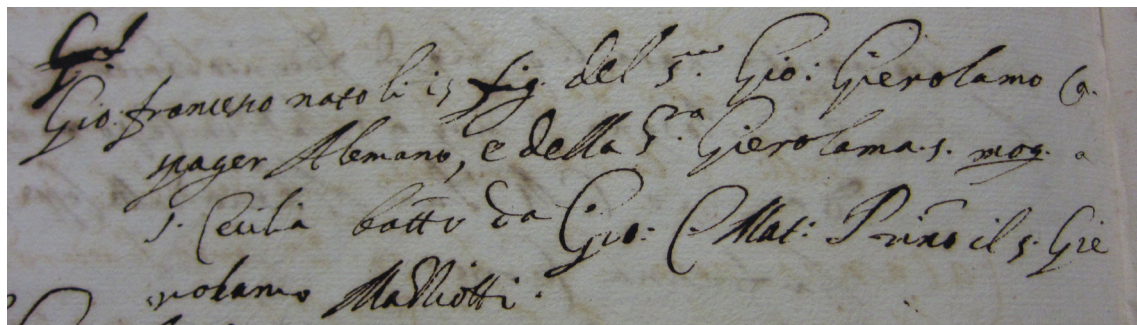
Stati d'animi Santa Cecilia a Montegiordano, 1606



»Anna Maria, geboren am 17. [?], Tochter von Herrn Girolamo Caspiger, Deutscher, und Frau Geronima, seiner Gattin, in S.Cecilia a Montegiordano, gemacht von m.[mir?] An.[?] Taufpaten und T.R.[?] Gio:Carlo Ferrilla Napoletano und Frau Maria Filivia Venetiana.«

Anna Maria überlebte die Säuglingsjahre, noch nach Kapspergers Tod im Jahr 1651 wird sie gemeinsam mit ihrer Mutter Girolama und ihrer viel jüngeren Schwester Clarice Vittoria in den *stati d'animi* von San Biagio in Montecitorio aufgeführt.

Die Einträge in die *stati d'animi* scheinen darauf hinzudeuten, dass sie ihr ganzes Leben mit ihren Eltern zusammengelebt hat. In den im Zuge dieser Forschungen kontrollierten Dokumenten tauchte kein Hinweis auf eine Heirat oder Geburten von Kindern auf. Nach der Lücke in der Dokumentation der Wohnsitze der Familie zwischen 1623 und 1635 [siehe Kapitel I.6.4.2.] wird Anna Maria in den *stati d'animi* der Pfarre Santa Caterina alla Rota als »puella, 26« [Auch hier stimmt eindeutig die Altersschätzung des Verfassers der *stati d'animi* nicht.] bezeichnet. Die Bezeichnung »puella« macht eine Heirat in der Zwischenzeit unwahrscheinlich, Anna Maria blieb wohl unverheiratet.



»Gio:Francesco, geboren am 15., Sohn von Herrn Gio:Gierolamo Caspiger Alemanno und Frau Gierolama, seiner Gattin, in S.Cecilia, getauft von Gio.C.Mat: [?] Taufpate der Herr Gierolamo Mazziotti.«

I.3.2. Nachrichten aus dem Familienleben

I.3.2.1. Kapspergers Wohnsitz, die Geburten der ersten Kinder in Rom

Ab Ende März 1606 lässt sich Kapspergers Aufenthalt in Rom nachweisen: Die wie jedes Jahr am Ostermontag⁵⁵ erhobenen *stati d'animi* der Pfarre Santa Cecilia in Montegiordano führen ihn und seine Frau an, sie wohnten mit dem Diener Antonio »in Casa di ms Michele Coradini«:⁵⁶

»Il S[igno]r Gio:Girolamo Capsterger tod[es]co

S[igno]ra Girolama de Rossi napolitana

Antonio s[servito]re«⁵⁷

Die Adresse wird in den *stati d'animi* der folgenden Jahren auch immer wieder als »casa de panteri« bezeichnet, das bezieht sich möglicherweise auf ein Wappentier über dem Eingang.

Kapspergers Namen werden wir in verschiedenste Schreibweisen begegnen, seine Frau Girolama de Rossi bereitete den Schreibern mit ihrem einfachen italienischen Namen weniger Probleme. Die Familie konnte sich einen Diener, »Antonio servitore« leisten, war also finanziell gut gestellt. Dass die 1604 in Neapel geborene Tochter Dorotea nicht erwähnt wird, könnte bedeuten, dass sie, wie damals durchaus üblich, bei einer Amme untergebracht war. Vielleicht zeigt diese Auslassung aber auch nur einmal mehr die Unzuverlässigkeit der *stati d'animi*.

Kapsperger wählte seinen Wohnsitz in dem Bezirk Roms, in der sich die meisten Lautenbauer niedergelassen hatte, die Via dei Leutari⁵⁸ erinnert heute noch daran.

Viele deutsche Lautenmacher lebten in der Pfarre San Lorenzo in Damaso, in deren Kirche alle in Rom geborenen Kinder Kapspergers getauft wurden. Am 17.Juni 1606 kommt die Tochter Anna Maria zur Welt:

»Anna Maria nata li 17 d.[?] fig[i].la di S[ignor]:Girolamo Caspger Germano e della S[igno]ra Geronima sua moglie a S.Cecilia a m.[on]te Giord.[a]no fatta da m.[me?] An.[?] P[ad].rini et T.R.[?] Gio:Carlo Ferrilla Napolet[an].o e la s.[ignor]a Maria Filivia Venetiana.«⁵⁹

Am 15. Juni 1607 wird der erste Sohn Giovanni Francesco geboren:

»Gio:Francesco nato li 15 fig.[lio] del S[igno].r Gio:Gierolamo Caspeger Alemano, e della S.[ignor]a Gierolama s.[ua] mog[lie]. a S.Cecilia batt[ezat].o da Gio.C.Mat:[?] P.[ad]rino il S.Gierolamo Mazziotti.«⁶⁰

Giovanni Francesco stirbt vermutlich schon als Säugling, eine Todesurkunde hat sich nicht erhalten. In den *stati d'animi* des Folgejahres 1608 scheint sein Name nicht auf.

55 Der Ostermontag fiel 1606 auf den 27.März. URL: <http://www.nvf.ch/zw/ostern.asp?Jahr=1606>, zuletzt gesehen am 27.6.2012

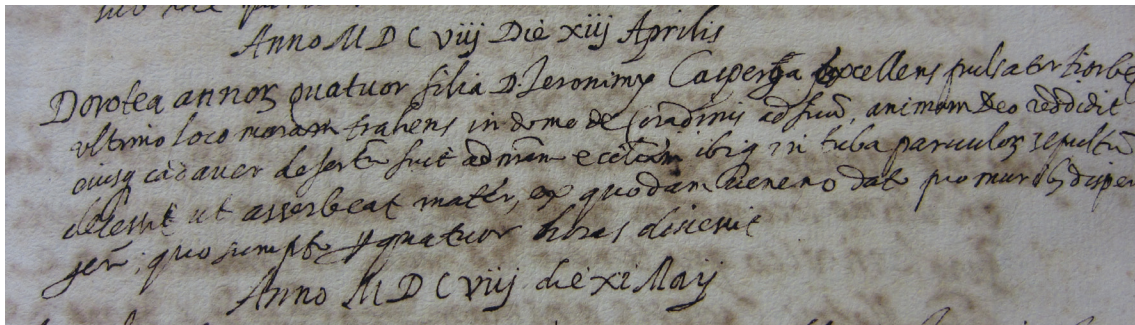
56 In den verschiedenen *stati d'animi* finden sich unterschiedliche Angaben für dieselbe Adresse. »Ms« steht normalerweise für Monsignore: Über Michele Coradini konnte ich keinerlei Informationen finden.

57 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia Santa Cecilia a Montegiordano, Stati d'animi 1606; in den vorherigen *stati d'animi* scheint Kapsperger nicht auf. Dass Kapspergers Name für italienischsprachige Schreiber eine große Herausforderung war, das wird sich noch oft zeigen.

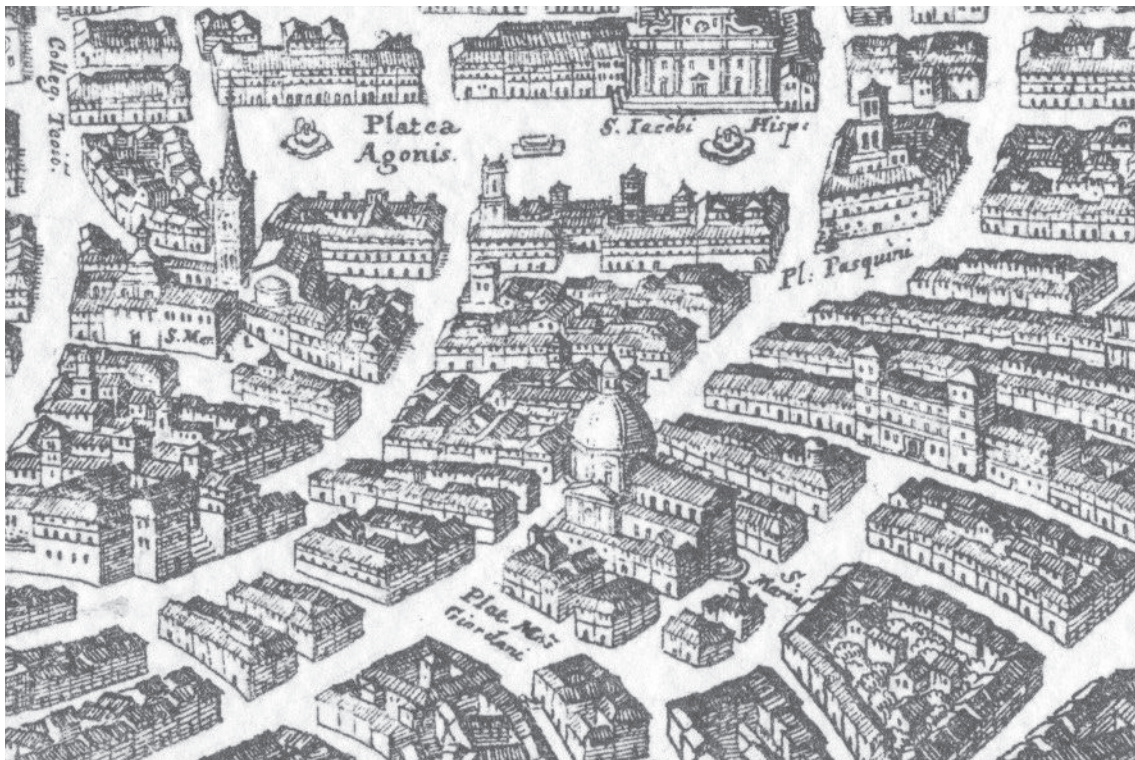
58 Wie in vielen anderen Städten waren auch in Rom überdurchschnittlich viele deutsche Instrumentenbauer aktiv.

59 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia San Lorenzo in Damaso, Liber bapt. 1599-1606

60 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia San Lorenzo in Damaso, Liber VI. baptizato ab ann.1606 usque ad annum1616, S.52v.



»Im Jahre 1608, am 13. April. Die vierjährige Dorotea, Tochter des Herrn Hieronymus Kapsperger, hervorragender Lautenspieler, zuletzt wohnhaft im Hause der Corradini am Feigenbaum, gab ihre Seele Gott zurück, und ihr Leichnam wurde zu unserer Kirche gebracht und allda im Kindergrab bestattet. Sie starb, wie ihre Mutter bestätigt, an einem Gift, das angewendet wird, um die Mäuse zu vertreiben. Nachdem sie es zu sich genommen hatte, verschied sie innerhalb von vier Stunden.«



Ausschnitt Stadplan Rom von Matthäus Merian, 1640: Piazza Montegiordano und Piazza Navona / Agonese

Am 13. April 1608 stirbt die vierjährige Tochter Dorotea, die 1604 in Neapel geboren worden war, an einer tragischen Vergiftung:

»Anno MDCVIII Die XIII Aprilis. Dorotea annor[um] quatuor filia d[omi]ni
Jeronimy Casperga excellens pulsator tiorb[a]e ultimo loco moram trahens
in domo de Coradinis ad ficum, animam Deo reddidit eiusq[ue] cadaver
defertu[m] fuit ad n[ost]ram eccl[esi]am ibiq[ue] in tu[m]ba parvulor[um] sepultu[m] decessit ut asserbeat [sic!
statt: asseverat] mater, ex quodam veneno dato pro murib[us] dispergen[dis]; quo sumpto i[n]t[er]ra quatuor horas
discessit.«⁶¹

Kapsperger muss sich in seinen ersten Jahren in Rom sehr schnell einen Ruf als ausgezeichnete Virtuose erworben haben, wenn er sogar in der Todesurkunde seiner Tochter als »excellens pulsator tiorbæ« bezeichnet wird.

Diese neu entdeckten Dokumente geben erstmals Aufschluss über freudige und tragische Ereignisse in seinem Familienleben und über die ersten Kontakte auf dem Weg in die oberen sozialen und kulturellen Kreise in Rom. Über seine musikalischen Tätigkeiten in diesen Jahren haben sich leider keinerlei Zeugnisse erhalten.

I.3.2.2. Die Taufpaten der ersten Kinder

Die *padrini*, die Taufpaten der Kinder, kommen vermutlich noch aus dem privaten Umfeld der Familie. Die Paten von Anna Maria stammen aus den Heimatstädten der Eltern, Venedig und Neapel, das lässt ältere Freundschaften vermuten.

Über die Patin Maria Filivia Venetiana konnte ich keinerlei Informationen finden.

Der Neapolitaner Giovanni Carlo Ferilla bzw. Ferrillo lebte in Neapel in derselben Pfarre wie die junge Familie Kapsperger.⁶² Ferrillo könnte Kapsperger nicht nur, wie schon erwähnt, einen Kontakt zu Gesualdo verschafft, sondern ihm auch früh den Weg zu bedeutenden Mäzenen wie Virginio Orsini, dem Duca di Bracciano, geöffnet haben. Virginio Orsini war ein prominentes Mitglied des toskanischen Ritterordens *Ordine di S. Stefano*, zu welchem Kapsperger in diesen Jahren offenbar eine so enge Verbindung aufbaute, dass *Cavalieri* dieses Ordens seine ersten beiden römischen Drucke herausgaben.⁶³ Ein Beweis für direkte Kontakte zum Duca di Bracciano fehlt bislang, Kapsperger stand aber in den kommenden Jahren in Verbindung zu zahlreichen Verwandten und Angestellten Orsinis, der in Rom in unmittelbarer Nachbarschaft zu Kapsperger in seinem Palazzo a Montegiordano residierte. Orsini war eng mit Giambattista Marino verbunden, von dem Kapsperger in seinem ersten römischen Druck, den *madrigali a 5* von 1609, auffällig viele Gedichte vertonte.⁶⁴

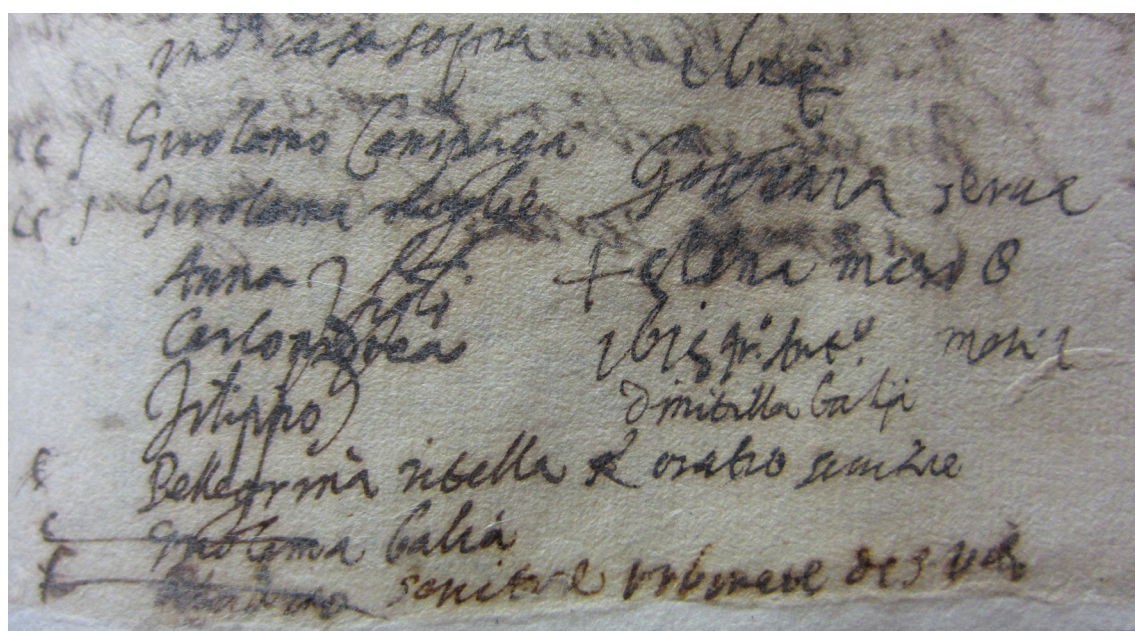
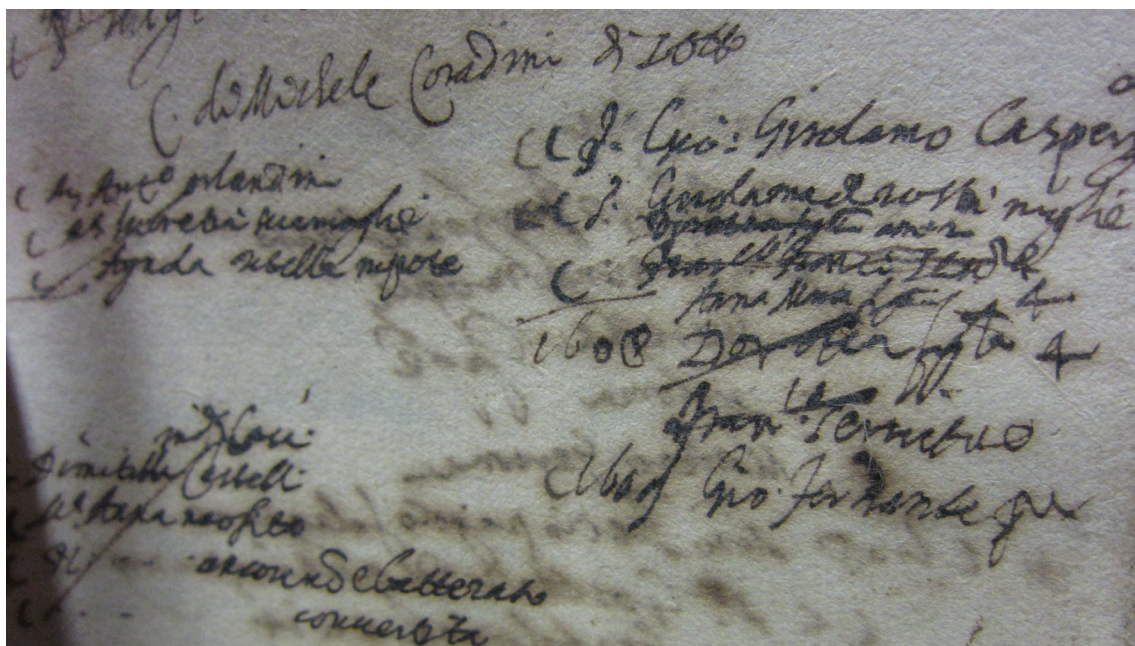
Bei Girolamo Mazziotti, dem Paten bei der Taufe von Giovanni Francesco im Jahr 1607, könnte es sich um den gleichnamigen Notar der *curia del vicario generale* handeln, der unter anderem in den Prozess der

61 Archivio del vicariato Roma, Parocchia S. Cecilia a Montegiordano, Liber defunctorum paroch. Eccl. iae S. Ceciliae ad Montem Iordanum ab anno 1599 usq. ad 1621, S. 133r. Der Schreiber dieser Todesnachricht muss laut Karin Zeleny, die mir dankenswerterweise auch diese lateinische Stelle übersetzt hat, ein besonders schlechter Lateiner und schwerer Legastheniker gewesen sein.

62 wie schon in Kapitel I.2. erwähnt

63 siehe weiter unten

64 siehe Kapitel I.3.3.2.



Beatrice Cenci⁶⁵ und in die Zeugenvernahme zur Heiligsprechung des Filippo Neri⁶⁶ involviert war. Der Notar der Kurie war eine einflussreiche Person im Kirchenstaat, das würde sehr gut zu Kapspergers Wahl der späteren Taufpaten seiner Kinder passen, die doch stark in Zusammenhang mit seiner Karriere zu stehen scheinen.

Sehr bald wird sich der musikalische und soziale Aufstieg Kapspergers noch stärker in der Wahl der Fürsprecher seiner Kinder niederschlagen.

Die *stati d'animi* dieser Jahre zeigen die Familie Kapsperger stets wieder in »Casa di Michele Coradini«. In Santa Cecilia a Montegiordano wurden diese Dokumente meist in einem Buch für zwei bis drei Jahre geführt, Änderungen in den Haushalten wurden zum Eintrag des vorigen Jahres hinzugefügt und Personen oft einfach ohne Datierung durchgestrichen. Das macht die *stati d'animi* dieser Pfarre besonders unübersichtlich, wie zum Beispiel der links abgebildete Eintrag von 1608/1609 zeigt:

Nach wie vor hatte die Familie immer mindestens einen Diener, zeitweise vermutlich auch mehrere gleichzeitig. Ab 1610 kommen noch Amme⁶⁷ und Dienstmädchen dazu. Dass die ebenfalls adelige Girolama de Rossi die wachsende Kinderschar nicht alleine betreute, war wohl eine Selbstverständlichkeit. Im Eintrag von 1613-1615 finden wir zwei verschiedene Ammen, eine Dienerin und zwei Diener, die allerdings vermutlich nicht alle gleichzeitig bei der Familie lebten.

Der Aufstieg Kapspergers in den kulturellen Zirkeln Roms ging vermutlich auch Hand in Hand mit einer immer besseren finanziellen Lage der Familie.

I.3.3. Kapspergers erster römischer Druck

I.3.3.1. Das „Libro primo de madrigali a cinque”

In den ersten Tagen des Jahres 1609 erschien Kapspergers erster römischer Druck, der ihn dem römischen Publikum als interessanten Neuankömmling vorstellen sollte.

Die fünfstimmigen Madrigale sind in Stimmbüchern überliefert, ein zusätzliches Buch ist mit „Basso continuo, & i suoi numeri” betitelt. Die Bücher der Gesangsstimmen sind mit 1608 datiert, nur auf dem Continuobuch findet sich die Jahreszahl 1609, das Vorwort trägt das Datum 1.1.1609. Die unterschiedliche Datierung der einzelnen Stimmen führte zu teils unterschiedlichen Katalogisierungen in musikgeschichtlichen Quellen.

Mit seiner Madrigalsammlung zeigte sich Kapsperger erstmals als Komponist von Vokalmusik. Dass der Herausgeber Marcantonio Stradella, wie schon oben erwähnt, Kapspergers edle Herkunft besonders betont, ist sicher Teil der von Kapsperger gewünschten Präsentation.⁶⁸

Ebenfalls sicherlich nicht zufällig war die Wahl der Gattung: Zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts war das Madrigal immer noch die repräsentative Kompositionsform par excellence. Kapsperger beweist in seinen Madrigalen auf der einen Seite, dass er polyphon zu komponieren versteht und die Techniken des *stile antico* beherrscht, andererseits weist er schon auf dem Titelblatt darauf hin, dass er sich als Neuerer sieht: Seine *madrigali* sind die erste in Rom gedruckte Sammlung von Madrigalen mit

65 Antonino Bertolotti, *Francesco Cenci e la sua famiglia*, Roma 1879, S.71; Norberto Valentini und Milena Bacchiani, *Beatrice Cenci: un intrigo del Cinquecento*, Rusconi 1981, S.7

66 Giovanni Incisa della Rocchetta und Nello Vian, *Il primo processo per san Filippo Neri*, Biblioteca apostolica vaticana, Roma 1957, S.VIII

67 Amme = *balia*

68 siehe auch Kapitel I.1.1.

»Zu dieser Gelegenheit, dass der Herr Stradella sich zufriedengegeben hat, von mir diese Sammlung von Madrigalen des Herrn Gio.Girolamo Kapsperger drucken zu lassen, wollte auch ich meinen Teil dazu beitragen, nämlich Euch über den Wert dieses Werks zu informieren, weil es von jener Person stammt, die durch ihre Berühmtheit und ihr Auftreten sehr gut bekannt ist: und die Neuheit der Musik, wie darin nach meinem Urteil der Autor keinen anderen Zweck verfolgte, als dieses Ziel zu suchen, mit den Unterscheidungen, die nicht alle Menschen kennen, wegen derer das vielleicht einigen als extravagante Art innerhalb dieser Profession erscheinen mag [...] und dieses Werk in jener Vollkommenheit, Güte, und Exzellenz, die es verdient, beurteilen;«

»Die Berge entfelsen und Bären und Löwen
in ihren einsamen Höhlen aufstören,
die Wälder entbaumen, und die dunklen Wohnungen
des schwellenden Eismeeres aufsuchen.

Mitleid finden bei heruntergekommenen Leuten,
die Kentauren und die Gerionen beruhigen,
ins Leben die Gesänge und Klänge zurückrufen,
Seele, die Du in der brennenden Flamme leidest.

Mären der großen Geschichte: daher besingt man
Männer wie den edlen Amphion und den Thraker Orpheus
und vergißt nicht die Zeichen der alten Zeit.

Aber glücklicher, o hoher Deutscher, als jene
wird Dich die unsrige Zeit besingen, heute,
da Du mit der Musik die Menschen in Götter zu verwandeln lehrst.«

Basso continuo.⁶⁹

Selbst der Drucker, Pietro Manelfi, preist in einem eigenen Vorwort die »novità della musica«, zweifels- ohne eine geschickte PR-Aktion:

»CON questa occasione, che il Signor Stradella si è contentato far istampar dà me questa raccolta de Madrigali del Sig.Gio.Girolamo Kapsperger, hò voluto fare anch'io la mia parte, ch'è d'avisarvi il pregio dell'opera, per esser di quella persona che di fama, e di presenza è molto ben conosciuta: e la novità della musica come di cui à mio giuditio non hà l'Autore havuto altra meta, che di cercarne il fine, con le distintioni sopra non dà tutti huomini conosciute, per le quali forse ad alcuno parrà stravagante modo intorno à questa professione [...] e giudicarla di quella perfet- tione, bontà, ed eccellenza che merita;«

Pietro Manelfi stammte aus einer Familie von Buchdruckern, hat aber selbst nur wenige Drucke hin- terlassen. Er erlernte gemeinsam mit seinem Bruder Manelfo Manelfi das Gewerbe in der Druckerei von Guglielmo Facciotti in Kapspergers Pfarre S.Cecilia, Manelfo blieb auch nach Facciottis Übersied- lung an die Piazza Capranica in dessen Werkstatt. Pietro scheint sich zumindest für kurze Zeit selb- ständig gemacht zu haben, die wenigen ihm eindeutig zuordenbaren Drucke sind alle mit dem Jahr 1608 datiert, die *madrigali* sind sein einziger erhaltener Musikdruck.⁷⁰

Die Edition ist mit vielen Schmuckleisten und verzierten Incipits versehen und präsentiert Kapsper- gers Madrigale vorteilhaft.

Francesco de Zazzera trägt zu dieser Ausgabe wieder ein Huldigungsgedicht bei:

»Spetrare i Monti; e distanar sovente
Dà spelonche romite, Orsi, e Leoni:
Disarborar le selve: e le Magioni
Cupi votar, del Mar tumido algente.

Trovar pietà nella perduta Gente:
Racchetar i Centauri, I Gerioni;
Richiamare alla vita, i canti, e i suoni,
Alma che peni entro la fiamma ardente.

Favole fur gran tempo, onde si degni
Gl'Anfioni cantarsi; e i Traci Orfei;
Ch'oltre passar dell'età vecchia i segni.

Mà più felice, (alto German) di quei,
Canterà Tè la nostra, oggi, ch'insegni,
Con le Note, à cangiar gli Huomini, in Dei.«

Zazzera bemüht hier die griechische Mythologie und vergleicht Kapsperger mit Amphion und Or- pheus, die vor langer Zeit wilde Tiere und Fabelwesen mit ihrer Musik zähmten. Der »alto German« hingegen verwandelt in der Gegenwart Menschen durch seine Musik in Götter. Indem Zazzera zwei Figuren wählt, die mit einer Leier assoziiert werden, schafft er eine Verbindung zu Kapsperger, dessen Markenzeichen die Theorbe war.

69 Frescobaldis erstes und einziges Madrigalbuch, zu dem Kapspergers Sammlung einige Parallelen aufweist, erschien zwar schon 1608, wurde aber in Antwerpen gedruckt.

70 zur Familie Manelfi siehe Saverio Franchi, op.cit., S.491 ff.

Saverio Franchi stellt in „Le impressioni sceniche“ die Hypothese auf, dass Stradella bei der Herausgabe des Bandes nur als Mittelsmann agiert haben könnte, und die Sammlung eigentlich an Duca Giovanni Angelo Altemps gerichtet sei. [Franchi, op.cit., S.492]

Gegen diese Hypothese spricht nicht nur, dass Stradella erst nach dem Tod des Duca, nämlich von 1626 bis 1633, im Dienst der Altemps auf deren Landsitz Gallese stand, sondern dass weder Stradella noch Zazzera in der Ausgabe Duca Altemps mit keinem Wort erwähnen. Dass ein so prominenter Widmungsträger verschwiegen wird, passt in keiner Weise zum Karrieredenken Kapspergers, der ansonsten jede Gelegenheit ergreift, sich in das beste Licht zu rücken. Ein Kontakt zu dem außergewöhnlich musikinteressierten Altemps, dem legalisierten Sohn des Kardinals Markus Sitticus von Hohenems, scheint allerdings durchaus möglich, auch wenn bislang noch keine Dokumente aufgetaucht sind, die diese Hypothese stützen.

Wie die Bekanntschaft des *Cavaliere di S.Stefano* Marcantonio Stradella, der den Großteil seines Lebens in Nepi verbrachte, zu dem ungefähr gleichaltrigen Kapsperger zustandekam und welcher Art sie war, ist nach wie vor völlig unklar.

Der Tonfall des Vorworts ist weniger persönlich gehalten als viele der anderen vergleichbaren Einführungen der Herausgeber Kapspergers, Stradella verwendet beinahe ausschließlich die üblichen Floskeln, die einzige Information von Interesse ist die schon ausführlich behandelte Erwähnung von Colonnello Guglielmo Kapsperger.

I.3.3.2. Hommage an Marino?

Die Identifikation eines Großteils der Texte der *madrigali*⁷¹ zeichnet nicht nur ein interessantes Bild von Kapspergers literarischen Vorlieben, sondern spricht auch dafür, dass Kapsperger sich lange und intensiv mit der Gattung Madrigal auseinandergesetzt hat.⁷²

Die zeitgenössische Poesie wird in Kapspergers *madrigali* vor allem durch Gedichte von Giambattista Marino (1569-1625) vertreten, diesen stehen berühmte klassische Madrigaltexte gegenüber, die schon im sechzehnten Jahrhundert als Textvorlagen für polyphon komponierte Madrigale fungierten.

Der Band könnte in seiner Gesamtheit sogar als eine Art Hommage an Marino⁷³ gesehen werden, sieben der insgesamt siebzehn Texte stammen von dem neapolitanischen Dichter.⁷⁴ Wir haben keine Informationen über eine persönliche Begegnung von Marino und Kapsperger, Dichter und Musiker könnten sich aber bei zahlreichen Gelegenheiten begegnet sein. Marino war wie Kapspergers Freund Zazzera sowohl bei der *Accademia degli Umoristi* in Rom als auch bei der *Accademia degli Oziosi* in Neapel ab deren Gründungsjahr 1611 Mitglied.

Kapsperger vertont auch in seinen zwei erhaltenen Arienbüchern jeweils zwei Texte von Marino, der Dichter steht aber nicht mehr so im Vordergrund wie bei der Wahl der Texte der *madrigali*.

Möglicherweise suchte er mit den *madrigali* und der Protektion von Zazzera Einlass in die *Accademia degli Umoristi*, bei der Marino als Dichter besonders hoch im Kurs stand.⁷⁵ Dass die Kontaktaufnahme zu den *Umoristi* in diesen Jahren tatsächlich gelang, beweist das Vorwort zum „Libro primo d'intavolatura di lauto“ von 1611, in dem der Herausgeber Francesco Niccolini die Stücke quasi als Eigentum der Akademie bezeichnet.⁷⁶

Wie im Vorwort des Druckers erläutert, sind Marinos Texte allerdings zensiert, wobei aus seinen lan-

71 URL: <http://repim.muspe.unibo.it>, zuletzt gesehen am 27.6.2012. Bei der unter diesem Link sichtbaren Website handelt es sich noch um ein Pilotprojekt, ich bin Prof. Angelo Pompilio zu großem Dank verpflichtet, dass er mir im Februar 2011 seine bis dahin gesammelten Daten zu Kapspergers Werken zur Verfügung gestellt hat.

72 Ein weiterer Beweis dafür ist auch die schon mehrmals erwähnte Aufnahme zweier Madrigale in einer diminuierten Fassung für Theorbe 1626 in sein „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“: „Ancidetemi pur“ von Arcadelt und „Com'esser può“ von Carlo Gesualdo, dem Principe di Venosa.

73 Von Kapspergers venezianischem Mentor Francesco Contarini finden sich zwei Gedichte, jeweils ein Text stammt von Guarini, Grillo, Tasso, della Casa, und Ongaro, vier Gedichte konnten nicht identifiziert werden.

74 Die vielen Konkordanzen für die von Kapsperger gewählten Texte von Marino beweisen, dass diese äußerst beliebt waren, Marinos Poesie inspirierte unzählige Komponisten. Bei einem Vergleich der Gedichtauswahl in Kapspergers anderen Drucken mit Vokalmusik sticht jedoch die Häufung der Gedichte Marinos in diesem Band heraus, die in Zusammenhang mit seiner Karriereplanung in genau dieser Zeit stehen könnte.

75 Marino wurde 1623 schließlich selbst zum *Principe* der *Umoristi* gewählt.

76 mehr über die offensichtlich enge Verbindung zu den *Umoristi* siehe Kapitel I.4.3.

»Mir bleibt noch mitzuteilen, dass wegen der Ehrerbietung, die man verdienterweise in dieser Stadt hochhält, wo gegenwärtig die Herde Gottes regiert, die Heiligkeit unseres Papstes Paolo Quinto, der Autor hat dafür gesorgt, der Musik die Wörter zu nehmen, die entweder lasziv oder ihrer Idee nach ungebührlich klangen; es als nützlicher einschätzend, dem Willen der Kirche zu gehorchen, als den Schaden, sich vielleicht viele Feinde zu machen, weil man ihre Kompositionen; wie sie es glauben, geändert habe; unter der falschen Einschätzung, dass in jenen Worten die Seele der Komposition eingeschlossen sei: Dass dies ein eitler Glaube ist, sieht man anhand des vorliegenden Werks, das ohne deren Hyperbeln und Schmeicheleien, sich gleichermassen lieblich und süß den Ohren der Menschen darbietet.«

Manelfi will hier wohl rechtfertigen, dass er selbst diese Veränderungen vorgenommen hat. Dass ein Komponist mit einem so ausgeprägtem Literaturverständnis wie Kapsperger, der ja viele Freundschaften mit prominenten Dichtern pflegte, Marinos Gedichte zensiert hätte, ist meiner Meinung nach höchst unwahrscheinlich.

gen Satzstrukturen nicht völlig eindeutig hervorgeht, ob Kapsperger selbst oder Manelfi diese Zensur vorgenommen hat:

»Mi resta à dirvi, come per la riverenza che meritevolmente si tiene in questa Città, ove di presenza governa il gregge di Dio, la Sanità di Nostro Signore Papa Paolo Quinto, non si è curato l'Autore, di toglier le parole alla musica, che sentivano, ò del lascivo, ò del concetto d'irreverenza; stimando più l'utile d'obedire alla volontà Ecclesiastica, che il danno d'acquistarsi forse tanti nemici, per haver le loro compositioni; come stimano, adulterate; sotto un falso precetto che in quelle parole si racchiuda l'anima del comporre: il che quanto sia vano à credere, dalla presente opra può vedersi, la quale senza le loro iperbole, & adulationi, se fà sentir medesimamente suave e dolce all'orecchie di tutti gli huomini.«

Der Kirchenstaat war sehr aufmerksam in Fragen der Zensur. Während der Regentschaft des „Dichterpapstes“ Urbano VIII. wurde Marinos berühmtestes Werk, „l'Adone“, gleich nach seinem Erscheinen 1623 auf die Liste der verbotenen Bücher gesetzt.

I.3.3.3. Verbreitung der madrigali

Über die Auflagengröße oder Nachdrucke ist – wie leider auch bei keinem anderen der Kapspergerschen Drucke – nichts bekannt.

Ein Inventar des Hofes in Innsbruck von 1665 erwähnt einen Band, der wohl zu Kapspergers Lebzeiten erworben wurde.⁷⁷

Coelho berichtet von einem Exemplar in der Bibliothèque des Minimes in Paris, das in einem handschriftlichen Katalog von 1776 erwähnt wird:

»The manuscript catalogue of the Bibliothèque des Minimes, Index /Generalissimus / Dominum Librorum / Bibliothèque... TOM 3, 1776, in Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms.4149, pp.116–20, lists four works by Kapsberger that were among their holdings: the Madrigali (1609), Cantiones sacrae (1628), Litaniae Deiparae Virginis (1631) and the Missae Urbanae (1631). These works may have been owned by Mersenne, whose library was incorporated into the Bibliothèque des Minimes after his death.«⁷⁸

Giovanni Battista Doni schickte Mersenne gemeinsam mit seinem enthusiastischen Kommentar über das Werk und den Komponisten⁷⁹ im April 1626 die „Poematia et carmina“, die 1624 erschienen waren. Sollten die vier zitierten Werke tatsächlich aus Mersennes Bibliothek stammen, verwundert das Fehlen der „Poematia et carmina“. Wie Mersenne in den Besitz der anderen vier Werke gekommen sein könnte, ist ungeklärt. Das Erscheinen des „Libro primo de madrigali“ trug offenbar seinen Teil zu Kapspergers Aufstieg in den kulturellen Kreisen Roms bei, ab diesem Zeitpunkt publizierte er in rascher Folge neue Drucke verschiedenster Gattungen. Die Berichte von Auftritten bei prominenten Vertretern von Adel und Klerus mehren sich, eine erste Blütezeit seiner Karriere nahm ihren Lauf.

77 Franz Waldner, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe*, in: *Studien zur Musikwissenschaft IV* (1916), S.128-147, S.136

78 Coelho, op.cit., S.130

79 siehe Kapitel I.7.2.

»Diese Liebesscherze, von Eurer Ehren zum eigenen Vergnügen in wenigen Tagen komponiert, waren allen teuer, die sie gehört haben, sie bewunderten in ihnen nicht so sehr die Schönheit der Poesie, sondern die Anmut und Neuartigkeit der Musik.«

*»Meine liebenden Worte,
die vor Zeiten – bescheiden, wie jene sie mir diktierte und inspirierte,
die zu dichten mich zwang –,
während einsichtsvolle Kühnheit sie im Schoß der Lethe verbarg,
durch Deinen Gesang zu Nachtigallen der Liebe wurden,
da sehe ich sie nun,
und gleichsam wie strahlende Herbergswirtinnen,
o edler Deutscher, erkenne ich sie kaum wieder:
Jetzt sind sie (Werk Deiner Kraft, Deines Talents),
die aus Deinem Klang Leben beziehen,
zu den Deinen geworden, und ich schenke sie Dir.
Denn in gleicher Weise steht die Leinwand dem Pinsel nach,
und der Marmor dem Hammer.«*

I.4. Erste Blütezeit, 1610 – 1621

I.4.1. Das „Libro primo di villanelle“ von 1610

Genau ein Jahr nach den *madrigali* erschien Kapspergers „Libro primo di villanelle à 1 2 et 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola“, dessen Vorwort mit dem 1.1.1610 datiert ist.

Der Titel suggeriert eine vielfältige Continuobesetzung im Sinne Agazzaris,⁸⁰ sein „Del sonare sopra il basso“ war ja gerade erst 1607 in Siena erschienen. Agazzari war von 1602 bis 1606 *maestro di cappella* am *Collegio germanico*, er beschreibt also vermutlich in Rom übliche Praktiken in seinem Traktat.

Eine Begleitung dieser Villanellen durch Gitarre oder Theorbe oder eben »qualsivoglia strumento«, wie ein Cembalo oder eine Harfe, funktioniert sehr gut, größere Continuogruppen waren aber damals sehr beliebt, gerade Theorbe und Gitarre eine in Rom neue und „moderne“ Kombination. Im luxuriösen Stich der Villanellen bietet Kapsperger als „Extras“ zusätzlich zur Basslinie eine Aussetzung für Theorbe und als erster Komponist eines Vokalwerks das *alfabeto* für die *chitarra spagnola*.

Die Gattung *villanella* wurde – vielleicht beeinflusst von seinem Aufenthalt in Neapel⁸¹ – zu Kapspergers Spezialität, insgesamt ließ er von 1610 bis 1640 sieben Bände drucken. Im heutigen Konzertrepertoire haben seine Villanellen, die sich durch einprägsame Melodien und liebevolle Textinterpretation auszeichnen, inzwischen einen sicheren Platz gefunden – ganz im Gegensatz zu den vokaltechnisch deutlich anspruchsvolleren Arien und Solomotetten.

Der Herausgeber Flamminio Flamminij verwendet im Vorwort des „Libro primo di villanelle“ ähnliche Floskeln wie Pfender und Stradella in den beiden früheren Drucken: Wieder hören wir, dass Kapsperger selbst so sehr mit wichtigeren Kompositionen als diesen »scherzi amorosi« beschäftigt ist, dass Flamminij die Initiative ergreift und den Wunsch der Allgemeinheit erfüllt, indem er diese Werke veröffentlicht.

Erneut wird die Anmut und Neuartigkeit der Musik gepriesen, besonders interessant ist, dass Flamminij die Musik hier eindeutig über die Poesie stellt.⁸²

»Questi scherzi amorosi da V.[ostra] S.[ignoria] per suo diletto in pochi giorni composti sono stati di maniera cari à chiunque gl'ha uditi, ammirando in essi non tanto la bellezza della Poesia quanto la vaghezza et novità della Musica.«⁸³

Francesco de Zazzera suggeriert in seinem Huldigungsgedicht, dass die hier vertonten Poesien von ihm stammen:

»Le mie voci amoroze

Che un tempo umil come dettolle e spinse

Chi à cantar mi constrinse

80 Agostino Agazzari, *Del sonare sopra il basso*, Siena 1607. Siehe Kapitel III.1.2.

81 siehe Kapitel I.2.

82 Meiner Meinung nach handelt es sich hierbei nicht um Kapspergers persönliches Credo, sondern um Schmeicheleien von Flamminij und Zazzera. Kapsperger selbst scheint mit Monteverdis berühmtem Diktum über das Primat der »parola« übereingestimmt zu haben, das beweist nicht nur seine Art des Umgangs mit Lyrik in seiner Vokalmusik, sondern auch sein eigenes Statement dazu in dem neuentdeckten Brief an Cassiano dal Pozzo – siehe Kapitel I.5.6.

83 Interessant ist hier auch Flamminijs Verweis auf die wenigen Tage, in denen diese Villanellen geschrieben wurden: Wir wissen generell sehr wenig über die Geschwindigkeit, in der Komponisten damals arbeiteten. In Kapspergers Hochzeitskantate aus dem Jahr 1627 findet sich ein ähnlicher Verweis auf schnelle Arbeit: Ciampolis Text und Kapspergers Vertonung seien in nur drei Tagen entstanden. Siehe Kapitel I.7.3.4

»Ein weiteres hat er gestochen, aber seine Mühe
schenkte er einem anderen, ohne Gewinn davon zu wollen,
denn er braucht sich das Brot nicht zu erbetteln.
Allein dem Lob entnimmt er seinen Erfolg,
und gern müht er sich für dieses,
lebt dabei in Freiheit von heute auf morgen.«

*Mentre ardir saggio, à Lete in grembo ascose,
 Lusignuole d'Amor fatte, al tuo canto
 Ecco i le veggo intanto;
 E quasi illustri albergatrici, appena
 Nobil German le riconosco: or quelle
 (opra del tuo valor, de la tua vena)
 Che vita han dal tuo suono
 Fatte tue à te le dono.
 Che con pari ragion tela al penello
 Cede, e'l marmo al martello.»*

Auch Zazzera hebt wie Flamminij hervor, wie sehr die Musik in dieser Publikation im Vordergrund steht: die Poesie wird erst durch Kapspergers Klänge zum Leben erweckt.

Dass Zazzera mit keiner Silbe darauf eingeht, dass in der Sammlung auch Gedichte anderer Dichter vertont wurden,⁸⁴ ist durchaus nicht ungewöhnlich zu einer Zeit, in der die Rechte der Künstler noch ungeschützt waren.

Viele Identifikationen der Texte frühbarocker Kompositionen verdanken wir dichtenden Komponisten wie Benedetto Ferrari, Bellerofonte Castaldi oder Francesco Rasi, die auch eigene Gedichte vertonten und stolz darauf hinwiesen. Diese Dichtermusiker ließen auch ihre Kollegen, deren Lyrik sie vertonten, nicht unerwähnt. Hinweise auf die Poeten in den Musikdrucken des siebzehnten Jahrhunderts bleiben aber eine Seltenheit – umgekehrt erfahren wir aber auch nur selten aus den Drucken von Libretti, welcher Komponist sie vertont hat.

Tatsächlich scheinen die meisten der Gedichte, die aus der Sicht von Hirten, Schäfern und Nymphen Arkadien besingen, auch nur von Kapsperger vertont worden zu sein.

Als Indiz für eine gewisse Verbreitung der Villanellen Kapspergers spricht die Tatsache, dass andere Vertonungen der nicht identifizierten Lyrik aus diesem Band ausnahmslos nach dem Erscheinen dieser Sammlung auftauchen.

Flamminio Flamminij, wie Stradella Mitglied des *Ordine di S.Stefano*, stammte aus einer wohlhabenden Familie in Recanati. Cosimo de' Medici höchstpersönlich verlieh dem 18-jährigen Flamminij im Mai 1607 die Ordensinsignien.⁸⁵ Welchen Aufgaben Flamminij in Rom nachging, wie er Kapsperger kennenlernte und ob er auch noch mit anderen Musikern in Kontakt war, bleibt ungeklärt – wie auch die Frage, ob der finanziell offenbar sehr gutgestellte Flamminij den luxuriösen Stich ganz oder zumindest teilweise finanzierte.

Die Gesamtanzahl der Drucke und Stiche Kapspergers spricht dafür, dass er tatsächlich finanziell sehr gut gestellt gewesen sein muss.

Darauf nimmt auch Kapspergers Theorbistenkollege Bellerofonte Castaldi in seinem ironischen Gedicht aus dem Jahr 1638 Bezug:

*»Un altro egli intaglio ma sua fatica
 Altrui donò senza volerne frutto*

84 „Negatemi pur cruda“ stammt von Battista Guarini, „Lacrimosa pietà che più consolami“ ist eine modifizierte Fassung eines Lamentos der Armida aus dem vierten Intermezzo von Tassos „La Gerusalemme liberata“.

85 Bruno Casini, *I cavalieri degli stati Italiani membri del sacro militare ordine di S.Stefano Papa e martire*, Pisa 1998, Vol.I, S.449 f.

Prinzipiell waren Publikationen im frühen siebzehnten Jahrhundert sehr kostspielig. [Ich danke Augusta Campagne für die Informationen für den folgenden Absatz, die aus ihrer derzeit an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien entstehenden Dissertation mit dem Arbeitstitel „Simone Verovio, von der Intavolierung zum Basso Continuo“ kommen.]

Schon ein Druck von Gedichten kostete 1622 je nach Anzahl der Lettern pro Seite zwischen zwanzig und vierzig Scudi. [Janie Cole, *Cultural Clientelism and Brokerage Networks in Early Modern Florence and Rome: New Correspondence between the Barberini and Michelangelo Buonarroti the Younger*, in: *Renaissance Quarterly* 60/3 (2007), S.729-788; S.758] Aufschluss über die noch viel höheren Kosten eines Stichts bieten die Verträge zwischen dem Stecher und Organisten Nicolò Borbone und Girolamo Frescobaldi für dessen „Primo libro delle Toccate“ von 1615/1616. [Arnaldo Morelli, *Nuovi documenti frescobaldiani: i contratti per l'edizione del primo libro di Toccate*, in: *Studi musicali* 17 (1988), S.255-265] In Summe kostete Frescobaldi der Stich des Buchs ca. 500 Scudi. Eine Publikation war also mit hohem finanziellem Risiko verbunden, die Gewinnspanne war allerdings so hoch, dass sich die Investition bei gutem Verkauf rechnete. [siehe Campagne, op.cit.]

Ein römischer Silber-Scudo war in zehn Giulii aufgeteilt, ein Giulio wieder in zehn Baiocchi. Ein Gold-Scudo war etwas wertvoller, laut Hammond 105 Baiocchi, laut Hill 1,1215 Silber-Scudi. Hill zitiert aus Briefen von 1595 die Kosten von Lebensmitteln und Alltagsgegenständen. [Alle Informationen dieses Absatz stammen aus: Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi: A guide to research*, New York 1988, S.67ff.; und John Walter Hill, *Roman Monody, Cantata and Opera from the Circles Around Cardinal Montalto*, Oxford 1997, S.XVII. ff.]

Hier seien nur einige Ausschnitte angeführt, um eine Vorstellung der Währung und ihres tatsächlichen Werts zu vermitteln:

ein (römisches) Pfund Rindfleisch	3 Baiocchi
ein Pfund Hammelfleisch	4,12
ein Pfund Kalbsfleisch	7
100 Eier	8
ein Paar Schuhe	45
sechs Blätter Notenpapier	9
Postgebühr für einen Brief nach Parma	2
ein Buch <i>villanelle</i>	2,04 Scudi
Essen für einen <i>gentiluomo</i> pro Monat	24 Scudi
Miete für eine standesgemäße Wohnung	
für drei <i>gentiluomini</i> samt ihren Dienern	32 Scudi

Hammond gibt eine überblicksartige Liste mit Preisen für Weizen, Öl und Wein für die Jahre 1595-1630 in Fünfjahresabständen. Dabei wird deutlich, dass die Preise stark schwankten: Kostete ein *rubbio* (römisches Getreidemass) 1605 noch 70 Giulii, mussten die Römer 1610 nur mehr 50 Giulii dafür zahlen. Signifikant stiegen die Preise für Lebensmittel während des Pontifikats von Urbano VIII. Barberini: 1625 kostete ein Krug Öl 21.30 Giulii, 1630 hingegen 27,90. Ein Fass Wein hätte Kapsperger 1605 um 17,50 Baiocchi erwerben können, 1630 um 28,20.

*Che non gli occorre a mendicarsi'l pane
Ei de la lode sol piglia construtto
E volentier per quella s'affatica
Vivendo in libertà d'hoggi in domane*⁸⁶

Castaldi spielt hier darauf an, dass Kapsperger seine Werke von anderen herausgeben ließ. Als Früchte seiner Publikationen wolle er nur Lob und Ruhm ernten, weil er es nicht nötig habe, sich sein Brot zu verdienen und in Freiheit lebe.

Die sehr unterschiedliche Qualität seiner Drucke bzw. Stiche suggeriert, dass Kapspergers Herausgeber sich an der Finanzierung zumindest beteiligt haben: Dass in den 1620-er Jahren, als Kapsperger mehrere Werke von sehr jungen und finanziell vermutlich noch von ihren Eltern abhängigen Studenten des *Collegio Clementino* herausgeben ließ,⁸⁷ eine Reihe von relativ billig gehaltenen Drucken erschien, deutet in diese Richtung.

Auf alle Fälle profitierten alle beide Seiten, Kapsperger und die jeweiligen Herausgeber ebenso wie die Verfasser der Huldigungsgedichte, von diesem Vorgehen: Kapspergers „Ehre“ als *nobile Alemanno* blieb intakt,⁸⁸ seine Unterstützer hatten hingegen ihren guten Geschmack und ihre Kennerschaft in der Musik bewiesen, ein nicht zu unterschätzender Gewinn innerhalb der römischen Elite seiner Zeit, die sich aus „*virtuosi*“⁸⁹ des guten Geschmacks zusammensetzte.

86 zu Castaldis Gedicht siehe Kapitel I.9.1.

87 siehe Kapitel I.6.4.2.

88 zumindest was seinen eigenen Ehrenkodex betrifft...

89 Siehe die ausführliche Diskussion der »*virtuosi of taste*« bei Andrew dell'Antonio, *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, Berkeley, Los Angeles und London 2011, mehr dazu siehe Kapitel I.4.3..

«[...] und danach waren sie zum Mittagessen beim Herrn Cardinale Bevilaqua; und zu ihrer Unterhaltung ließ er den Todesco dalla Teorba spielen, dem er so viele Komplimente machte, dass er wie geschwollen nach Hause zurückkehrte: Außerdem hatte er nicht gegessen, weil er vorgibt, ein Edelmann zu sein, und nicht essen zu wollen, wenn nicht mit Edel Männern und Akademikern [...]»

Die Brüder hatten einen feinen und kühnen Kunstgeschmack und berieten mehrere Papstfamilien bei der Dekoration ihrer Paläste. Die Mutter der beiden, Isabella Bendidio, war eine der Sängerinnen des berühmten *concerto delle dame* in Ferrara gewesen. Zu Ehren ihrer Schwester Lucrezia hatte Torquato Tasso über hundert Gedichte verfasst, eine andere Schwester, Taddea, heiratete den Dichter Battista Guarini. Die Bentivoglio interessierten sich besonders für Lauten- und Theorbenmusik und nahmen die Lautenistenfamilie Piccinini nach dem Tod von deren bisherigem Ferrareser Patron Alfonso II d'Este unter ihre Fittiche. Auch Tastenspieler wie der ebenfalls aus Ferrara gebürtige Frescobaldi wurden von den Bentivoglio gefördert. Dass außer diesen beiden Briefen Landinellis keine weiteren Berührungspunkte zwischen Kapsperger und den Bentivoglio bekannt sind, mag auch an dieser intensiven Beziehung zu den Piccinini liegen, Alessandro war ja in dieser Zeit der einzige ähnlich prominente unmittelbare Konkurrent Kapspergers auf der Theorbe.

I.4.2. Aufstieg in den kulturellen und sozialen Kreisen Roms

Aus dem gleichen Jahr wie das „Libro primo di villanelle“ stammt der erste erhaltene Bericht über ein öffentliches Auftreten Kapspergers, der auch einen Eindruck von seiner Persönlichkeit vermittelt.

Am 3.11. schreibt Vincenzo Landinelli⁹⁰ aus Rom an seinen Patron Enzo Bentivoglio in Ferrara:

»[...] e poi sono stati a pranzo dal S.r Card.le Bevilaqua; e per lor trattenimento ha fatto sonare il Todesco dalla Teorba, al quale ha dato tanti titoli che se n'è ritornato a casa gonfio: altramente non aveva cenato, pretendendo di essere gentiluomo e di non voler cenare se non con gentiluomini e accademici [...]«⁹¹

Cardinale Bonifacio Bevilaqua stammte wie die Bentivoglio aus Ferrara.

Dass der Kontakt sich nicht nur auf dieses eine Engagement begrenzte, beweist Bevilaquas Patenschaft für Kapspergers Sohn Filippo Bonifacio im März des folgenden Jahres, die sich auch in der Namenswahl für das Kind niederschlägt. Kapsperger scheint sich schon 1610 vor allem in Kreisen der *gentiluomini* und *Accademici* bewegt zu haben und wollte sich nicht mit „minderer“ Gesellschaft begnügen.

Der Druck des „Libro primo d'intavolatura di lauto“ von 1611 im Namen der *Accademia degli Umoreisti* bestätigt diesen Aufstieg Kapspergers.

Landinelli reagiert auf seinen Ehrgeiz allerdings ironisch, zeigt ihn als für die Komplimente Bevilaquas übertrieben empfänglich und wirft ihm sogar vor, ein Hochstapler zu sein. Einen ähnlichen Eindruck erweckte Kapsperger wohl bei vielen seiner Zeitgenossen, besonders bei seinen Musikerkollegen. Wie sehr der *nobile Alemanno* zeit seines Lebens seine Abstammung hervorhob, bleibt ein nicht unbedingt sympathischer Grundzug seiner Persönlichkeit.⁹²

Im Fall von Landinelli sind allerdings neue Fakten aufgetaucht, die seine Beziehung zu Kapsperger zumindest in späteren Jahren in einem anderen Licht erscheinen lassen. Wie bei Coelho und Fabris zu lesen, nimmt er kurz darauf im Auftrag der Bentivoglio, die ein Werk von ihm erwerben wollen, Kontakt mit Kapsperger auf, er schreibt am 2.1.1611 aus Rom an Enzo Bentivoglio in Ferrara:

»Il S.[igno]r Girolamo dalla Teorba mi ha promesso di darne le [...] che desidera per poterle mandare sabato.«⁹³

Enzo und Guido Bentivoglio gehörten zu den bedeutendsten Mäzenen der Zeit, einen Eindruck davon gibt ihre umfangreiche Korrespondenz mit Musikern, Schriftstellern und bildenden Künstlern, die Dinko Fabris 1999 veröffentlichte.⁹⁴

Aus dem Kontakt Landinellis zu Kapsperger muss der Vorgeschichte zum Trotz bald ein freundschaftliches Verhältnis entstanden sein: Landinelli fungierte am 24. November 1613 als Taufpate für Kapspergers Tochter Elena Cattarina.⁹⁵

90 Landinelli stand lange Zeit im Dienst von Cardinale Guido Bentivoglio. Dieser ließ ihn 1607 bei seiner Abreise als Nuntius nach Flandern als seinen Agenten in Rom zurück, wo Landinelli, der 1616 zum Bischof von Albenga ernannt wurde, sich auch um die Angelegenheiten seines Bruders Enzo Bentivoglio kümmerte.

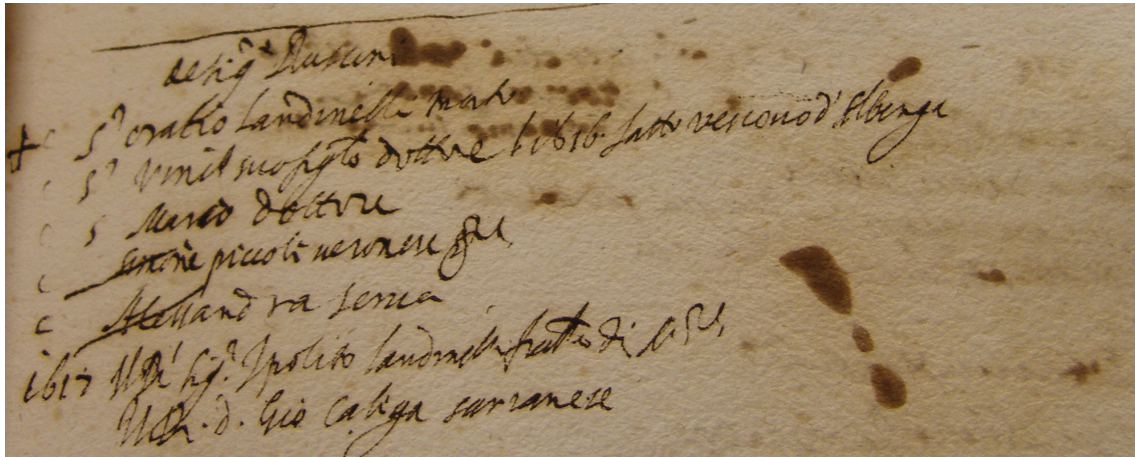
91 Dieser Briefausschnitt, von Dinko Fabris entdeckt, wurde erstmals in Coelho's Artikel veröffentlicht. (op. cit., S.114) Inzwischen ist der gesamte Brief in Fabris' Buch über das Mäzenatentum der Bentivoglio einsehbar: Dinko Fabris, *Mecenati e musici: documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca 1999, S.228

92 siehe auch Castaldi's Gedicht über Kapsperger, Kapitel I.9.1.

93 Fabris, op.cit., S.232: »Der Herr Girolamo von der Theorbe hat mir versprochen, mir die [...] zu geben, die Ihr wünscht, damit ich sie am Samstag schicken kann.« An der unleserlichen Stelle im Brief könnte zum Beispiel »musiche« oder »intavolature« stehen. Laut Fabris hat das Papier hier ein Loch.

94 siehe Fussnote 125

95 Dokument siehe Kapitel I.5.6.



Stati d'animi, Santa Cecilia a Montegiordano, 1616/1617

»Das sind die Kompositionen, die Euer Ehren für Euren Geschmack, und um unserer Akademie zu gehorchen, zu verschiedenen Anlässen komponiert hat, welche von mir besonders gesammelt wurden, als der, der Eure Sachen außerordentlich schätzt; weil verschiedene Freunde mich alle Tage nach diesen fragen, und um zu erreichen, dass sie mit größerer Bequemlichkeit in unserer Akademie verfügbar sind, wollte ich sie in dieser Art verwandeln, wie ich sie nun, Euch gewidmet, vorzeige, versichert, dass dies der Bescheidenheit Eures Geistes gefällig sein wird, wegen der engen Vertrautheit zwischen uns, es soll geschehen, dass diese Stücke nicht für alle, sondern nur für unsere Akademie komponiert sind, umso mehr als Eure Geburten, je mehr sie zum Vergnügen gedacht sind, umso wunderbarer sind [...]«

Der *Tedesco della tiorba* stand in teils engem Kontakt zu zahlreichen *Umoristi*: Er vertonte Lyrik von Gabriello Chiabrera, Giovanni Ciampoli, Battista Guarini, Giovanni Battista Marino, Ottavio Rinuccini, Giulio Rospigliosi und Francesco Zazzera; andere Dichter der *Umoristi* wie Giacomo Cicognini, Fabio Leonida, Ambrogio Nuti oder eben Zazzera trugen Huldigungsgedichte zu seinen Drucken bei.

Kapspergers Bekanntschaft zu Cassiano dal Pozzo könnte ebenso auf die *Umoristi* zurückzuführen sein wie die mit Virginio Cesarini, der 1621 als Taufpate einer Tochter Kapspergers fungieren sollte. Giovanni Battista Doni war zuerst ein Verehrer Kapspergers, dann sein prominentester Feind, Pietro della Valle erwähnte Kapsperger noch 1640 als einen der prominenten Vertreter des *stile novo* in Rom. [siehe Kapitel I.9.2.]

Auch die Mitglieder der Familie Barberini traten später den *Umoristi* bei, die über Jahrzehnte eines der einflussreichsten Netzwerke der römischen Intellektuellen und Künstler bildeten.

Das Register stammt offenbar aus späteren Jahren, wie zum Beispiel an den hier übernommenen Titeln der Mitglieder der Familie Barberini zu erkennen ist. Viele der genannten Personen können 1611 noch nicht Mitglieder der *Umoristi* gewesen sein. Die *Accademia* blieb sicherlich auch in den kommenden Jahrzehnten ein wichtiger Bezugspunkt in Kapspergers Karriere.

»Vincenzo Landinelli dottore« und sein Vater Oratio finden sich 1616 auch in den *stati d'animi* von Santa Cecilia a Montegiordano, er war also sogar für einige Zeit Nachbar der Familie Kapsperger, bevor er Rom 1616 verließ, um sein Amt als neuernannter Bischof von Albenga anzutreten. Die *stati d'animi* verzeichnen seine Berufung zum Bischof mit dem Zusatz »fatto vescovo d'Albenga«.⁹⁶

Um welches Werk Kapspergers es sich im Brief vom 2.1.1611 dreht, lässt sich aufgrund des fehlenden Wortes ohne weitere Informationen schwer sagen, es wird nicht einmal klar, ob es sich um einen Druck oder um Manuskripte, um Instrumental- oder Vokalmusik handelt.⁹⁷

1.4.3. Das „Libro primo d'intavolatura di lauto“ von 1611 und der Kontakt zur Accademia degli Umoristi

Der beste Beweis für Kapspergers unaufhaltsamen Aufstieg in den kulturellen Zirkeln Roms ist sein vermutlich Mitte 1611 erschienenenes erstes Lautenbuch.

Der Herausgeber Filippo Niccolini bezeichnet die Werke geradezu als Privateigentum der *Accademia degli Umoristi*, was einen neuen und deutlich konkreteren Tonfall in den inzwischen schon beinahe genormten Inhalt der Vorreden Kapspergerscher Werke einbringt:

»Queste sono le compositioni che V.[ostra] Sig.[no]ria per suo gusto, et per obligar la nostra Accademia in diverse occasioni ha composte le quali perchè da me particolarmente furon raccolte, come quello che partialmente stimo tutte le cose sue; essendo à me tutto giorno da diversi amici richieste e per far che nell'Accademia con maggior commodità si conoschino hò voluto in questa guisa reddurle, che a lei dedicate hor le presento, assicurato che la modestia del animo suo dovra compiacersene per la stretta familiarità che è tra noi avvenga che non per tutti ma per la sola nostra Accademia siano composte poi che le cose i parti suoi quanto sono piu da scherzo tanto piu sono da maraviglia [...]«

Kapsperger hat diese Lautenstücke also nicht nur zu seinem „Vergnügen“ geschrieben, wie das in den letzten Vorreden auch für die bisher publizierten Werke suggeriert wurde, sondern auch, um der *Accademia* zu „gehörchen“. Niccolinis Wortwahl »in diverse occasioni« lässt auf mehrere Auftritte bei den *Umoristi* und vielleicht sogar eine Mitgliedschaft schließen. In dem einzigen erhaltenen Register der Mitglieder der *Umoristi* in einem Manuskript der Biblioteca Marciana in Venedig findet sich Kapspergers Name nicht, das Register ist allerdings nicht vollständig.⁹⁸

Seine Nähe zu dieser berühmtesten römischen *Accademia* der Zeit muss von immenser Bedeutung für ihn und seine Karriere gewesen sein.

Kapsperger scheint innerhalb der kulturellen Elite Roms eine seltsame Doppelfunktion innegehabt zu haben. In einer Gesellschaft von *Accademici* und *virtuosi* des guten Geschmacks, in der die gebildete

96 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia S.Cecilia a Montegiordano, Stati d'animi 1616: »zum Bischof von Albenga gemacht«

97 Das Vorwort von Kapspergers nächster Publikation, des „Libro primo d'intavolatura di lauto“ ist mit 24.6. datiert, es erschien also vermutlich ungefähr ein halbes Jahr später. Dass der Komponist so wichtigen Mäzenen wie den Bentivoglio über Landinelli auch Manuskripte vor ihrem Erscheinen zur Verfügung gestellt haben könnte, ist durchaus denkbar. Laut Allaccis Liste von 1633 hielt Kapsperger unglaubliche Mengen an Manuskripten zum Druck bereit, man kann wohl davon ausgehen, dass es auch schon 1611 einiges an unveröffentlichtem Material gab.

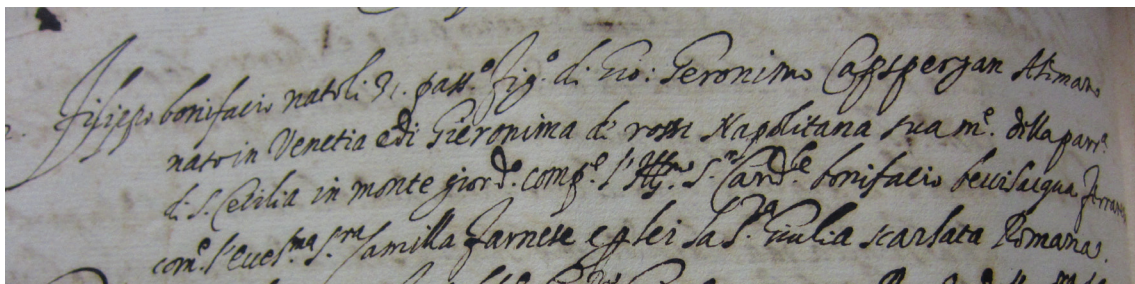
98 Biblioteca Marciana, Ms., Classe XI., Cod-61, (=6792), siehe auch: Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna 1926-1930, Vol.V, S.375ff. Aus der Einsicht in das Original in der Marciana wird klar, dass diese Liste nicht vollständig ist, wird aus dem Seitenumbruch der letzten Seite des Dokuments ersichtlich, wo, wie auf den anderen Seiten, als Kustos der erste Name der nächsten Seite klein aufgelistet wird. Die folgende Seite fehlt also, das Manuskript bricht hier ab.

»Al molto ill.re Sig.r Filippo Nicolini Del Sig.r Iacomo Cicognini.

Come da Diva mano aurea corona
Da terra alzata alle celesti rote
Vidde Arianna trasformarsi in stelle,
Tal da tua nobil mano Illustri note
NICCOLINI gentil, tratte alla luce
Che dell' eternitade è scorta, e Duce
Prendon forme piu belle;
Cosi scorgo acquistar con pari honore
Te da lor gloria e lor da te splendore«

»Dem sehr illustren Herrn Filippo Nicolini von Herrn Giacomo Cicognini

Wie Ariadne sah, daß die von göttlicher Hand
von der Erde zu den himmlischen Kreisen erhobene
goldene Krone sich in Sterne verwandelte,
so nehmen auch die strahlenden Noten,
die von Deiner edlen Hand, guter Niccolini, ans Licht,
das Gefolge und Führer der Ewigkeit ist, gebracht werden,
schönere Formen an.
So erkenne ich, wie ihr mit gleicher Ehre dazugewinnt:
Du von ihnen Ruhm, und sie von Dir Glanz.«



»April 1611. filippo bonifacio, geboren am 31. des vergangenen, Sohn von Gio:Geronimo Capspergam, in Venedig geborenem Deutschen, und Gieronima de rossi Napolitana, seiner Frau, von der Pfarre S.Cecilia in Montegiordano, Taufpate der Hochberühmte Herr Cardinale bonifacio bevilaqua Ferrarese, Taufpatin die edelste Frau Camilla Farnese, und für sie Frau Giulia Scarsata Romana.«

Konversation darüber wichtiger als das Kunstwerk oder die Darbietung an sich wurde,⁹⁹ war der Künstler sozusagen dazu degradiert, Material für diese Art von gebildeten Diskussionen zu liefern. Dass es Kapsperger gelang, in diese Kreise vorzudringen, macht ihn zu einer Art doppeltem *virtuoso* – genau zu dieser Zeit wurden auch Musiker erstmals, teils noch widerstrebend, von der höherstehenden Schicht mit diesem Ehrentitel bezeichnet.¹⁰⁰

Kapsperger hatte sich auf einen in vielen Situationen wohl beinahe unmöglichen Spagat zwischen zwei sich also eigentlich widersprechenden Funktionen eingelassen. Dass ihm das nicht die Freundschaft seiner Musikerkollegen einbrachte, liegt auf der Hand.

Zahlreiche andere *Umoristi* wie auch der Herausgeber des „Libro primo d'intavolatura di lauto“, Filippo Niccolini bzw. Nicolini, scheinen in dem oben erwähnten Register nicht auf, Niccolini bezeichnet sich selbst im „Libro primo di lauto“ aber als *Accademico Umoristo*. Niccolini war der zweitgeborene Sohn Giovanni Niccolinis, des Botschafters der Medici am römischen Hof. Sein Bruder Francesco hatte dieses Amt von 1621 bis 1643 inne, in dieser Funktion fungierte er im Prozess gegen Galilei 1633 als dessen Fürsprecher im Namen der Medici.¹⁰¹

Im Dienst Virginio Orsinis, dem die Niccolini verbunden waren, stand zu dieser Zeit der berühmte Dichter und Dramaturg Jacomo Cicognini, ebenfalls Mitglied der *Umoristi*, der für diesen Druck das Huldigungsgedicht verfasste. Kast schreibt, Kapsperger habe Gedichte von Cicognini vertont, wird aber leider nicht konkreter, diesbezügliche Identifikationen stehen bis heute aus.¹⁰²

Im Jahr vor Kapspergers Reise nach Florenz intensivierten sich seine Kontakte zu Vertretern der toskanischen Intelligenz, wie anhand des Umfelds dieser Publikation deutlich zu erkennen ist. In Cicognini und Niccolini hatte Kapsperger vielleicht Fürsprecher am Hof der Medici gefunden, die seinem Auftritt vor Cosimo II de' Medici im Mai 1612 und der Widmung von „Maggio“ an dessen Frau Archiduchessa Maria Maddalena di Austria den Weg ebneten.

Kapspergers Lautenbuch, sein erster römischer Druck reiner Instrumentalmusik, festigte seinen Ruf nicht nur als Komponist, sondern auch als Instrumentalist.

Das Motto, das auf den Pilastern auf beiden Seiten des gestochenen Titelblatts zu lesen ist, unterstreicht seinen Ehrgeiz: »*FERTUR AD ASTRA*« – bis zu den Sternen soll seine Musik emporgetragen werden.

Am 31.3. wird der Sohn Filippo Bonifacio geboren:

»*APRILE 1611. filippo bonifacio nato li 31 pass.[at]o fig.[li]o di Gio:Geronimo Capspergam Alemanno nato in Venetia e di Gieronima de rossi Napolitana sua m.[ogli]e dilla Parr.[occhi]a di S.Cecilia in monte giord.[ano] comp.[adr]e l'Ill.mo S.[igno]r Card.[ina]le bonifacio bevilacqua Ferrarese com.[adr]re l'eccel[lentissi]ma S.[igno]ra*

99 Ich beziehe mich hier auf dell'Antonios Schlagworte „*virtuoso of taste*“ und „*discourse-about*“, in meiner deutschsprachigen Übersetzung dieser Begriffe. Siehe dell'Antonio, op.cit., zu „*virtuosi of taste*“ z.B. S.39-43 oder S.47-54, zu „*discourse about*“ z.B. S.8-14 oder 38-41

100 *Virtù* war im sechzehnten Jahrhundert der zentrale Begriff für Selbstdisziplin und „edle“ Männlichkeit gewesen, der Bedeutungswechsel hin zu einer Bezeichnung künstlerischer Tugenden war zu Kapspergers Lebzeiten noch nicht allgemein vollzogen. Dass weibliche Sängerinnen und Musikerinnen nun auch mit dem eigentlich männlich assoziierten Begriff bezeichnet wurden, ist eine interessante Entwicklung. Zu den vielen Facetten von *virtù* und *virtuoso* siehe dell'Antonio, op.cit.

101 Während über einen weiteren Kontakt zwischen Filippo und Kapsperger bisher nichts bekannt ist, wohnte Francesco der Aufführung von „*La vittoria del Principe Ladislao in Valachia*“ 1625 am Papsthof bei und kommentierte diese in seiner Korrespondenz. Siehe Kapitel I.7.3.2.

102 Paul Kast, *Biographische Notizen...*, op.cit., S.205

Filippo Bonifacio überlebte als einziger der Söhne Kapspergers das Kleinkindalter.

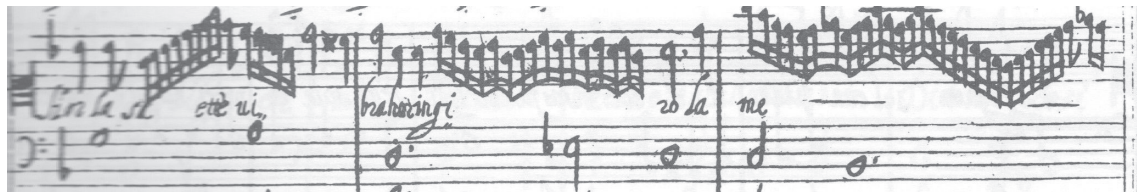
1630, also mit neunzehn Jahren, fungierte Kapspergers Sohn als Herausgeber der Weihnachtshistorie „I pastori di Betlemme nella nascita di N.S.Giesu Christo“ seines Vaters auf ein Libretto von Giulio Rospigliosi, er widmete das Werk Cardinale Francesco Barberini und empfahl sich damit seiner Fürsprache:

»Non saprei aspirare à maggior fortuna, che di meritare in qualche parte la gratia e patrocinio di V.[ostra] S[ignoria]:Ill. [ustrissi]ma, e farmi conoscere per intimo suo servitore perciò venendomi conteso dalla debolezza delle mie forze il potere nel cospetto del Mondo dedicarle altro di proprio, che la mia infruttuosa servitù, offerisco à V.[ostra] S[ignoria] Illustrissima il presente Dialogo del Signor Giulio Rospigliosi con le Musiche di mio Padre [...]«

»Ich wüsste auf kein größeres Glück zu hoffen, als auf irgendeine Art die Gunst und die Schirmherrschaft Eurer Hochberühmten Ehren zu verdienen, und mich als Euer vertrauter Diener zu beweisen, weil es mir von der Schwäche meiner verboten wird, Euch mehr an Eigenem zu widmen als meine unfruchtbare Dienstbarkeit, vertraue ich Euer Hochberühmten Ehren diesen Dialog des Herrn Giulio Rospigliosi an, in Musik gesetzt von meinem Vater [...]«

Welche Früchte dieser kluge Schachzug trug, ist nicht bekannt, im Haushalt von Francesco Barberini scheint Filippo Bonifacio zumindest keinen Posten erhalten zu haben.

Bis 1638 lebte er im Kreis der Familie, er scheint bis zu diesem Zeitpunkt bei allen von mir gefundenen Einträgen in *stati d'animi* auf. In den Registern der *defunti* oder *matrimoni* der Pfarre Santa Caterina alla Rota, wo die Kapspergers damals lebten, gibt es keine Nachrichten über Filippo Bonifacio, seine Spuren verlieren sich.



Kapspergers Aufstieg in der römischen Gesellschaft spiegelt sich in den Namen der beiden Taufpaten. Dass er Kontakte zu den Farnese hatte, war vor dem Auftauchen dieses Dokuments nicht bekannt, leider ist es bislang nicht gelungen, weitere Details über diese Beziehung herauszufinden. Im Gegensatz zum Kardinal erschien Camilla Farnese nicht persönlich zur Taufe, sondern schickte die Römerin Giulia Scarsata als ihre Vertreterin.¹⁰⁴

Dass Cardinale Bevilacqua Pate Filippo Bonifacios war, wurde schon weiter oben erwähnt, über seine musikalischen Vorlieben ist kaum etwas bekannt, auch ob die Beziehung zu Kapsperger über einen längeren Zeitraum anhielt, ließ sich bislang nicht klären. Ebenso wenig weiß man, ob sich Bevilacqua auch später noch um seinen Patensohn kümmerte.¹⁰⁵

I.4.4. Das „Libro primo di arie passeggiate“ und das „Libro primo di motetti passeggiati“ von 1612

1612 erschienen in Rom gleich zwei Publikationen Kapspergers, die ihn als Komponisten wieder von einer völlig anderen Seite zeigen: Beide Werke stellen hochvirtuose Vokalkunst, *stile novo* in Reinkultur, in den Mittelpunkt. Die *arie passeggiate* von 1612 sind expressive Vertonungen von Texten mit hohem poetischen Anspruch, die von Kapsperger vorgegebenen virtuoson Verzierungen, damals auch *passaggi* genannt, stellen höchste Anforderungen an die Sänger, wie der links abgebildete Ausschnitt aus „Mentre vaga Angioletta“ aus diesem Band illustriert:¹⁰⁶

Die *motetti passeggiati* gleichen ihren weltlichen Äquivalenten in ihrer Emotionalität und Intensität des Ausdrucks, sie unterscheiden sich von den *arie* nur anhand der Inhalte.¹⁰⁷ Gerade in Rom, der Hauptstadt des Kirchenstaates, war religiös motivierte Emotion als intensives „Gefühl“¹⁰⁸ mindestens ebenso relevant wie die durch irdische Reize angeregte Emotion – *amore sacro* stand *amore profano* in nichts nach, das spiegelt sich auch in Kapspergers geistlichen solistischen Werken stark wider.

Das Vorwort des „Libro primo di arie passeggiate“ ist mit 2.1.1612 datiert, der Herausgeber ist ein Deutscher, »Fra Iacomo Christoforo ab Andlaw«, ein hoher Vertreter des *Ordine di San Giovanni Battista*, des berühmten Malteser Ritterordens. Jakob Christoph von Andlau trat 1604 in den Orden ein und wurde später zum Großprior der Deutschen Sprache ernannt, stieg also in der Hierarchie des Ordens sehr weit auf.¹⁰⁹

Andlau schreibt in seinem Vorwort von der Verbundenheit mit dem Komponisten durch die gemeinsa-

103 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia San Lorenzo in Damaso, Battesimi, S.211v.

104 Vermutlich handelt es sich um Camilla Meli Lupi Farnese (Soragna 1569 – Farnese 1611), die Frau von Mario Farnese, sie verbrachte den Großteil des Jahres in Farnese bei Parma.

105 Die Suche nach diesbezüglicher Korrespondenz oder Rechnungen des Cardinale Bevilacqua in Archiven in Rom, Ferrara und Bologna führte bislang zu keinem Ergebnis.

106 siehe Kapitel II.5.2.

107 siehe Kapitel II.3.1.

108 über die Verwendung des Begriffs „*affetto*“ zu dieser Zeit siehe dell’Antonio, op.cit., z.B. S.15ff.

109 Laut der freundlichen Auskunft von Maroma Camilleri aus der Bibliothek des Ordens in Malta sollte es zusätzlich zu dieser Information dort einiges an Dokumenten über Andlau geben, die vielleicht mehr Aufschluss über den Herausgeber und dessen Mission in Rom geben könnten. Am 21.6. wurde Andlau zum Komtur der Johanniterkommende Wietersheim ernannt, dazu existiert eine Urkunde in Landesarchiv NRW Abteilung Westfalen: Johanniter-Großpriorat Heidersheim und Johanniter-Kommenden Münster, Hassel und Borken, Nr. 83. Für diesen Hinweis danke ich Karin Zeleny.

»[...] und im Besonderen aus Schuld an die Heimat, kommen doch Eure und meine Familie aus dem germanischen Stamm, erweise ich Euch die erste Ehre, die diese angemessene Entscheidung mir verschafft, mit der ich Euch gleichzeitig erinnere, wenn auch auf einem unterschiedlichen Weg, dem Erbe Eurer Ahnen zu folgen, die mit den Waffen ihren verdienten Ruhm erwarben, was mich glauben lässt, dass wer in so kurzer Zeit und in gleichsam unreifem Alter begonnen hat, einen so bewundernswerten Pfad zu beschreiten, in der Zukunft in reiferen Jahren gänzlich erfüllt an tausend Ehren erstrahlen wird [...] und bewahrt mir Eure langjährige Zuneigung und und Ehrerbietung [...]«

»O mit welchem Prunk lädt uns der prächtige Wettkampf nach den Regeln der Kunst
zweier Deutscher in wechselseitigem Leben gleichen Strebens ein,
in diesen freundlichen und meisterhaften Blättern
unser Lager aufzuschlagen.
Hier sieht man mitunter das Schwert und das Plektrum
des Apollon und des Mars in lustigem Streit wetteifern
und oft deren neuartige Vortrefflichkeit
ins Abseits verbannt wie ein Turm herausragen.
Sieh den einen der beiden Lanze und Schild
seiner Ahnen ablegen, wie er jetzt friedlich und höflich
der königlichen Laute seinen Tribut zollt.
Sieh den anderen, wie er sich Sangesangelegenheiten
widmet: Man hält ihn gleichsam für einen neuen Amphion.
Welch hohe Kämpfe von ewigem Ruhm fechten sie aus!«

Die begleitende Poesie für die motetti ist anonym, »D'incerto Autore«. Es handelt sich eindeutig um eine Gelegenheitsdichtung, allerdings von hoher poetischer Qualität. Der Autor muß sowohl de Nobili als auch Kapsperger bekannt gewesen sein, aus welchem Grund der Name verschwiegen wird, ist unklar - vielleicht doch ein Hinweis auf eigene poetische Talente?

»NOBILE augel in altri se rinova
La dove nasce il giorno
E nel'dar vita altrui vita ritrova
Tu quello oggi ti mostri
Chi di nobil German l'ascosi inchiostri
Alla fama ravnivi e chiari rendi
E quei da ti sù dà lor vita prendi«

»Der edle Vogel erneuert sich zu einem anderen,
dort, wo der Tag entsteht,
und indem er einem anderen Leben gibt, findet er das Leben wieder.
Du erweist Dich heute als dieser,
der Du des edlen Deutschen verborgene Schriften
für den Ruhm wiederbelebst und lesbar machst,
und diese erhalten Leben von Dir, Du von ihnen.«

me deutsche Abstammung – dass ein Vertreter des deutschen Hochadels Kapsperger als *nobile Alemanno* ernst nimmt, entkräftet wohl die immer wieder auftauchenden Vorwürfe der Hochstapelei.

»[...] e in particular per debito della patria trahendo la sua e la mia famiglia dalla pianta Germanica il primo honore fatta questa oportuna deliberatione che le presento ricordandogli insieme à seguire, benche per diverso camino, le vestigia de suoi maggiori quali con l'armi si acquistaron lor meritevol lodi, dandomi a credere che si in tempo si breve, et in età quasi acerba hà cominciato à fabricarsi un sentiero tanto meraviglioso per l'avenire còl termine più maturo degli anni, risplenderà colmo in ogni parte de mille honori [...] et me conservi nell'suo antico affetto et divotione [...]«

Andlau beruft sich auf eine alte Freundschaft, und so verwundert es nicht, dass er als Mitglied eines militärischen Ordens auf Kapspergers standesgemässe Erziehung zu den Waffen eingeht, die auch die Begleittexte zum „Libro primo d'intavolatura di chitarone“ suggerieren.¹¹⁰

Das inzwischen fast schon obligatorische Gedicht Zazzeras ist an Andlau gerichtet, er ruft Mars und Apollo auf, die hier wohl für den Malteser Ritter und den Komponisten stehen:

»In queste amiche, e maestrevol carte,
O con che pompa à campeggiar n'invita,
frà due Germani in vicendevol vita
D'uguale ardir'giostra pomposa ad arte.
Qui tal'or garreggiar d'Apollo, e Marte,
La spada e'l plettro à la tenzon gradita
Si ammira, e spesso à torreggiar bandita
L'eccellenza di lor nova in disparte.
Vè l'un di quei depor l'hasta e lo scuto
De gl'Avi suoi, come or fatto cortese
A la Cetra Real rende tributo.
Vè l'altro, ò come infrà canore imprese
Si rende, è quasi altro Anfion tenuto.
Qual fan d'eterna gloria alte contese!«

Einen weniger heroischen Tonfall schlägt der Herausgeber der *motetti*, Francesco de Nobili, in seiner Vorrede vom 31.3.1612 an:

»Ecco alcune delle sue compositioni spirituali dal mondo tanto desiderate quanto da lei occultate [...]«¹¹¹

Francesco de Nobili stammte aus einer adeligen römischen Familie, deren Wurzeln in Bracciano liegen, ein möglicher weiterer Hinweis auf einen Kontakt Kapspergers zu Virginio Orsini, dem Duca di Bracciano.¹¹²

110 siehe Kapitel I.1.3.

111 »Hier einige Eurer geistlichen Kompositionen, von der Welt so sehr ersehnt wie von Euch geheim gehalten [...]«

112 Saverio Franchi, *Annali della stampa musicali Romana dei secoli XVI-XVIII*, Vol.I: Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650, Roma 2006, S.130

negotio et ando con loro. [...] ou scave fare apollo amaglio
et fare va doppo cena et ete ro a sentire un don girolamo tedesco
sonatore di Citarone uenuto di roma

»Nach dem Essen hörten sie einen Don Girolamo, einen deutschen Chitarronespieler, der aus Rom gekommen war.«

Am Vortag waren schon andere Deutsche bei Cosimo zur Audienz erschienen:

et uenue S. A. S. Con gran suo gusto
et adi detto uenue alla udiencia at. A. in camera
et stettero ritti Ma Opetti il sig. aurelio gillio
et sig. girolamo Paistaffa tedeschi quali uenue
da roma Mandati dal Duca di Baviera onde
S. A. S. Li fece reg. a]lo de di cose magniative et eron
allogiati ala Bergho della Campana

»7. maggio. adi detto uenue alla udiencia à S.[ua] A.[ltezza] [...] il sig.[no]re aurelio gillio et sig. girolamo Paistaffa todeschi quali ueniuno da roma. Mandati dal duca di Baviera onde S.[ua] A.[ltezza]. li fece reg.[a]lo de di cose magniative et eron alloggiati al albergho della Campana.« [Diario Tinghi, S.388v.]

»7. Mai. An besagtem Tag kamen zu Ihrer Durchlaucht zur Audienz [...] der Herr Aurelio Gillio und der Herr Girolamo Paistaffa, Deutsche, die aus Rom anreisten. Sie sind vom Herzog von Bayern gesandt, darum schenkte Ihre Durchlaucht ihnen Dinge zum Essen, und sie waren untergebracht im Gasthof zur Glocke.«

Möglicherweise reiste Kapsperger in der Gesellschaft seiner Landsleute. Aus der Zeit nach seinem Auftritt vor den Medici in Florenz haben wir kaum Nachrichten über ihn, erst im Herbst 1612 finden wir ihn in Venedig wieder. Vielleicht kehrte er nach Rom zurück – vielleicht bereiste er aber in den nächsten Monaten mehrere Städte und Fürstentümer.

I.5. Neuentdeckte Reisen und Dokumente für die Jahre 1612 bis 1615

I.5.1. Florenz - ein rätselhafter Druck und ein neuentdeckter Auftritt vor den Medici

Rätsel gibt der Druck eines Librettos im Jahr 1612 unter Kapspergers Namen in Florenz auf. Auf dem Titelblatt lesen wir: »MAGGIO / cantato nel real palazzo de Pitti alla Sereniss.[ima] Arciduchessa Maddalena / Del Sig[nor] Gio.Girolamo Kasperger«¹¹³

Im Hoftagebuch von Cesare Tinghi findet sich ein kurzer Bericht über ein Privatkonzert im Palazzo Pitti am Abend des 8.Mai 1612, das in der Sekundärliteratur über die musikalischen Aktivitäten der Medici nicht erwähnt wird.¹¹⁴ Offensichtlich hat bisher niemand Kapsperger im hier beschriebenen Künstler erkannt: »Doppo cena stetero a sentire un Don Girolamo tedesco sonatore di citarone venuto da Roma.«¹¹⁵

Aus der doch sehr spärlichen Notiz erfahren wir aber leider nur, dass Kapsperger an diesem Abend wahrscheinlich alleine für die Medici spielte, bei welcher Gelegenheit „Maggio“ aufgeführt wurde, ist dadurch noch nicht geklärt.

Offen bleibt auch, ob Kapsperger nur dieses eine Mal vor Cosimo II. und seiner Familie auftrat, oder ob ihm dieses Konzert den Weg zur Aufführung seiner Kantate öffnete.¹¹⁶

Mit seiner Widmung an Cosimos Frau Maria Maddalena d’Austria, die ja eine Habsburgerin war und sich auch in Florenz gerne mit Deutschstämmigen umgab, benutzt er jedenfalls wieder geschickt seine deutsch-österreichische Herkunft als verbindendes Element. Die Informationen aus dem Titelblatt belegen eindeutig, dass der Druck erst nach der Aufführung erschien.

Im Zuge der Forschungen für diese Arbeit konnte das Libretto identifiziert werden: Der Text für das abschließende Stück der Kantate, „L’onda che limpida“, stammt von Gabriello Chiabrera, es ist anzunehmen, dass er auch den Prolog und den Mittelteil verfasste.

Kapsperger druckt in seinem „Libro secondo di villanelle“ von 1619 eine dreistimmige *villanella* mit demselben Text ab, vermutlich handelt es sich hier um den kurzen Schlusschor seiner Kantate aus dem Jahr 1612.¹¹⁷

Chiabrera verfasste viele Anlassdichtungen für die Medici, vermutlich handelt es sich hier um eine Auftragsarbeit dieser Art - in der Toskana wurde traditionell der erste Mai gefeiert, hier könnte ein Zu-

113 »MAGGIO / gesungen im königlichem Palazzo de Pitti vor der durchlauchten Großherzogin Maddalena / Von Herrn Gio.Girolamo Kasperger.« Das ist tatsächlich der einzige erhaltene Druck, der eine andere Schreibweise als »Kapsperger« verwendet.

114 Solerti, der in „Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637“ (Firenze 1905) viele auf Musik bezogene Anlässe zitiert, übergeht diesen Ausschnitt. Weder er noch spätere Musikwissenschaftler haben offenbar aus dieser Beschreibung die Verbindung zu Kapsperger gezogen.

115 Biblioteca Nazionale Firenze, Diario Cesare Tinghi, Ms., S.389. Alle Einzelheiten dieser Beschreibung sprechen dafür, dass es sich hier um den *Tedesco della tiorba* handelt. Als zusätzlicher Beweis dient das Libretto von „Maggio“, das sich genau auf den Mai dieses Jahres bezieht.

116 Solerti zählt das Libretto zu den Werken, mit denen nach alter toskanischer Tradition der erste Mai in Florenz gefeiert wurde. Solerti, op.cit., S.64

117 Die Textfassungen unterscheiden sich nur in einem einzigen Detail. Im Libretto ist nur eine Strophe abgedruckt, die *villanella* bietet noch weitere zwei Strophen.

Eine Abschrift von Chiabreras Gedichts „L’ Onda che limipda” findet sich im Manuskript Palatino 251 der Biblioteca Nazionale Firenze, einer Sammlung Lyrik hauptsächlich toskanischer Provenienz, deren Besitzer und mutmaßlicher Kompilator Francesco Maria Gualterotti, der der Sohn des Medici-Hofastrologen Raffaello Gualterotti war. In diesem Manuskript finden sich auffällig viele von Kapsperger vertonte Gedichte. [siehe Kapitel I.3.2.4.] Das deutet auf eine mögliche Bekanntschaft der beiden hin und bestärkt Kapspergers Verbindung sowohl zu Florentiner Dichterkreisen als auch zum Umfeld Galileo Galileis.

Kapsperger hatte vermutlich schon im Vorfeld musikalische Beziehungen zu den doch auch in Rom immer wieder aktiven Sängerinnen und Sängern des Florentiner Hofes aufgebaut. [siehe Kapitel II.1.] Mäzene mit einem starken Bezug zu den Medici wie Virginio Orsini luden immer wieder deren Musiker ein. Cardinale Montalto stand in regem Austausch mit den Medici, so sangen seine berühmte Ippolita oder der Bass Melchiorre Palantrotti, der auch Mitglied der päpstlichen Kapelle war, mehrmals bei Produktionen am Hof in Florenz. [John Walter Hill, op.cit., S.24] Für Francesca Caccini, *la Cecchina*, sind zahlreiche Aufenthalte in Rom beleg, wie zum Beispiel ihre Briefe an Michelangelo Buonarroti il giovane aus dem Jahr 1606 beweisen. In den Jahren 1612 und 1613 stand sie im Dienst Virginio Orsinis, also gerade zu der Zeit des Auftrittes Kapspergers im Palazzo Pitti. In einer Liste der prominenten Musiker des Florentiner Hofes, die Cardinale Carlo de’Medici 1616 nach Rom mitnahm, finden wir neben Jacopo Peri alias *il Zazzerino* auch Francesca Caccini und ihren Mann Giambattista Signorini. [Carolyn Raney, „*Francesca Caccini’s Primo libro*”, *Music & Letters*, Vol.48, No.4 (Oct. 1967), S.351f.] Die *avvisi di Roma* berichten zudem aus den 1620-er Jahren häufig von Auftritten der Sänger der Medici in Rom, Francesca Caccini hinterließ im November 1623 großen Eindruck bei Giambattista Marino, der gerade zum *Principe* der *Accademia degli Umoristi* gewählt worden war – also in einem Kapsperger sehr vertrauten Umfeld. [Bianca Maria Antolini, *Cantanti e letterati a Roma nella prima metà del Seicento: alcune osservazioni*, in: Fabrizio Della Seta und Franco Piperno, Hg., *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th birthday*, Firenze, 1989, S.347-362; S.351f., siehe auch Kapitel II.1.2.]

BAV, Archivio Barberini, Registro de mandati, 18.3.1628: Die Rechnung der Barberini für den Goldschmied Francesco Spagna lautet: »S.[ignor] Marcello Sacchetti: Piacerà a V.[ostra] S.[ignoria] pagare a mg.[?] Fran.[ces]co Spagna Scudi trentacinque per poso, e manifattura d’una collana d’oro a mattoncini donata di un ordine al Todeschino nella partenza del Gran Duca di Toscana [...]« [»An den Herrn Marcello Sacchetti: Möge es Euer Ehren gefallen, Francesco Spagna 35 Scudi für das Gewicht und die Anfertigung einer goldenen Kette aus Steinchen zu bezahlen, die auf einen Befehl hin dem Todeschino bei der Abreise des Großherzogs der Toskana geschenkt wurde [...]«]

Musiker wurden oft mit ähnlichen Geschenken für ihre Dienste belohnt, eine Kette im Wert von 35 Scudi ist eher unterer Durchschnitt. Dass der *Tedesco della tiorba* in Rom und im Haushalt von Cardinale Francesco als *Todeschino* bekannt war, beweist nicht nur der weiter unten zitierte Tagebucheintrag von Jean Jaques Bouchard, in dem er Stefano Landis zwiespältiges Urteil über Kapsperger alias »*Todesquin*« festhält, sondern auch eine Empfangsbestätigung eines Dieners, der Kapspergers Lohn im August 1641 im Barberini-Haushalt abholte: »Io Marco Antonio Tolandini con ordine de Sig.[no]re Girolimo Todeschini alias Kaspepergere ho ricevuto giuli trentasei« [BAV, Archivio Barberini, *Salarati e companatici II*, August 1641: »Ich, Marco Antonio Tolandini, habe im Auftrag des Herrn Girolimo Todeschini alias Kaspepergere 36 Giuli erhalten.«]

Es könnte sich bei besagtem *Todeschino* jedoch auch um den Florentiner Hoflautenisten Lorenzo Allegri handeln, der ebenfalls immer wieder *Todeschino* genannt wurde, obwohl er nicht wie Kapsperger deutscher Abstammung war.

sammenhang bestehen.¹¹⁸ Chiabrera und Kapsperger verkehrten beide in den intellektuellen Zirkeln Roms, sie könnten sich schon vor dieser Zusammenarbeit zum Beispiel bei den *Umoristi* kennengelernt haben.¹¹⁹

Im Prolog der Kantate werden die bei der Aufführung vermutlich anwesenden Mitglieder der Familie Medici gepriesen: Cosimo II. und seine Frau Maria Maddalena, Cosimos Mutter Christine de Lorraine und die Prinzessinnen Leonora und Caterina.

Dass nur Cosimos älteste Geschwister, die 1591 geborene Eleonora und die 1593 geborene Caterina erwähnt werden, verwundert, könnte jedoch mit dem Aufführungskontext erklärt werden: Die weiblichen Mitglieder der Medici und ihre Hofdamen führten immer wieder auch selbst kleine dramatische Werke auf, vielleicht wirkten Eleonora und Caterina bei der Kantate mit.¹²⁰

Die Medici-Prinzessinnen wurden von den damals besten Sängern wie Jacopo Peri oder Francesca Caccini unterrichtet, ein Stück wie „L'Onda che limpida“ eignet sich wunderbar auch für begabte MusikliebhaberInnen. Der Schlusschor ist in seinem Wechsel zwischen verschiedenen Dreiertakten prädestiniert für eine auch getanzte Wiedergabe.¹²¹

Dass Maria Maddalena im Mai 1612 hochschwanger war, spricht für eine Aufführung im engsten Kreis.¹²² Ein mögliches Szenario für „Maggio“ ist die Darbietung des Prologs und des vielleicht rezeptativisch gehaltenen Mittelteils durch einen oder mehrere professionelle SängerInnen der Medici, der Schlusschor könnte die Prinzessinnen als Sängerinnen oder Tänzerinnen einbezogen haben.

Kapsperger hatte sowohl vor als auch nach seinem Konzert vor Cosimo II. und seiner Familie häufig Gelegenheit, mit diesen Sängerinnen und Sängern bei kammermusikalischen Auftritten in den exklusiven Kreisen, in denen er sich bewegte, zusammenzuarbeiten.¹²³

Kapspergers neuentdeckter Auftritt in Florenz zusammen mit anderen Fakten aus seiner Karriere, wie der schon ausführlich behandelten Unterstützung des *nobile Alemanno* durch Ritter des Cosimo II. unterstehenden *Ordine di S.Stefano* in den vorangegangenen Jahren, suggeriert insgesamt einen deutlich intensiveren Kontakt zu den Medici als bisher angenommen.

Auch in späteren Jahren scheint Kapsperger kein Unbekannter für die Medici gewesen zu sein. 1628 hielt sich der damals siebzehnjährige Sohn und Erbe Cosimo II., Ferdinando II., inoffiziell in Rom auf. Kapsperger erhielt bei Ferdinandos Abreise eine Goldkette im Wert von 35 Scudi als Geschenk, vermutlich für eine Darbietung oder andere musikalische Dienste.

Während seines Aufenthaltes in Florenz im Jahr 1612 muss Kapsperger bei einem jungen Landsmann

118 So haben sich zum Beispiel von Michelangelo Buonarroti il giovane einige mit „Maggio“ betitelte Manuskripte erhalten, ich danke Janie Cole für diese Informationen und die Suche nach „Kapspergers“ Libretto in diesen Dokumenten.

119 Chiabrera war 1625 bei der Aufführung von „La vittoria del Principe Ladislao in Valachia“ anwesend, siehe Kapitel I.7.3.2.

120 Ich danke Tim Carter für ein inspirierendes Gespräch über „Maggio“ und viele Anregungen zu dem möglichen Aufführungskontext. Zum Mäzenatentum, den musikalischen Vorlieben und musikalischen Aktivitäten der weiblichen Medici und ihrer Hofdamen siehe Suzanne Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, Chicago and London 2009; und Kelley Harness, *Echoes of Women's Voices: Female Patrons in Early Modern Florence*, Chicago 2006

121 Ich danke Tim Carter für diese Anregung.

122 Am 31. Mai wurde ihre Tochter Margherita geboren. Hochgestellte schwangere Frauen zeigten sich normalerweise nicht in der Öffentlichkeit. Ein privater Rahmen für die Aufführung könnte auch erklären, warum sich keinerlei Zeugnisse darüber erhalten haben.

123 siehe auch Kapitel II.1.2.

HK

HN

einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben: Der damals ungefähr siebzehnjährige Johann Nauwach war aus Dresden nach Italien geschickt worden und studierte ab 1612 beim Lautenisten Lorenzo Allegri in Florenz.¹²⁴ In Nauwachs Drucken „Libro primo di arie passeggiate a una voce per cantar, e sonar nel chitarone, & altri simili istromenti“ (Dresden 1623) und „Erster Theil Teütscher Villanel- len mit 1., 2. und 3. Stimmen auf die Tiorba, Laute, Clavicymbel, und andere Instrumenta gerichtet“ (Freiberg 1627) zeigt er sich stark geprägt von seinem Aufenthalt in Italien. Nicht nur die Titel dieser Drucke und die vorgegebenen Instrumente, sondern auch Form, Struktur, Druckart¹²⁵ und die Art der *passaggi* erinnern an Kapspergers *villanelle* und *arie*: Nauwach stattet seine beiden Drucke mit prächtigen Titelpupfern aus, den Widmungen folgen jeweils Huldigungsgedichte, die wie aus den Kapspergerschen Drucken abgeschrieben scheinen. Als auffälligstes optisches Indiz für eine direkte Inspiration Nauwachs durch Kapsperger sticht jedoch sein Monogramm HN ins Auge, das in den Villanellen auf jeder Seite erscheint und an Kapspergers berühmtes Monogramm HK mehr als nur erinnert.¹²⁶ Das deutet auf eine direkte Beeinflussung Nauwachs durch Kapsperger hin, vielleicht sogar auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis über geraume Zeit.¹²⁷

I.5.2. Philippe Vermeulen - Dokumente über einen Schüler Kapspergers

Dass Kapsperger tatsächlich ein beehrter Lehrer war, wird angesichts einiger neuauftauchter Fakten immer klarer.¹²⁸

Der junge flämische Lautenist Philippe Vermeulen wurde 1612 vom flämischen Hof nach Rom geschickt, um dort Laute und Theorbe zu lernen. Er war der Sohn von Jean Vermeulen, Tanzmeister und „Mènestrel“ am flämischen Hof, über seine Studienzeit in Rom hat sich ein in vieler Hinsicht interessanter Briefwechsel zwischen dem Herzog von Burgund, Albrecht VII. von Habsburg, und seinem Botschafter in Rom, Philippe Maes, erhalten.¹²⁹ Maes versuchte zuerst, Vermeulen Unterricht bei Filippo Piccinini¹³⁰ zu verschaffen, dieser war aber schon 1609 aus dem Dienst bei Cardinale Pietro Aldobrandini¹³¹ nach Turin zum Herzog von Savoia gewechselt.

Maes erhielt genaue Anweisungen für Vermeulen:

124 1618 kehrte er an den Dresdner Hof zurück, 1623 wurde er dort zum kurfürstlichen Kammermusiker ernannt.

125 Wie bei den Kapspergerschen *passaggi* in Typendruckern werden die Linien für mehrere Achtel oder Sechzehntel händisch nachgezogen.

126 Kapspergers Monogramm steht auch für sein besonderes Selbstbewusstsein als Künstler.

127 mehr dazu auch in Kapitel II.3.3. Von Nauwachs Florentiner Lehrer Allegri haben sich hingegen beinahe ausschließlich Instrumentalkompositionen erhalten.

128 siehe dazu auch Kapitel I.6.4.2. über die Verbindung zum *Collegio Clementino*

129 Einige Briefe werden bei Edmond Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Bruxelles 1867-188, Vol. II, wörtlich zitiert, andere nur zusammengefasst. Victor Coelho ging dieser Korrespondenz nach, identifizierte Kapsperger als den Lehrer Vermeulens und veröffentlichte weitere Auszüge in: Victor Coelho, Hg., *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge 1997. Ich danke Fred Jacobs für den Hinweis auf diese Unterlagen.

130 Der kurz vorher verstorbene Bruder Philippos und Alessandros, Girolamo, war mit dem Nuntius Guido Bentivoglio in Flandern gewesen, ein Kontakt vom flämischen Hof zu den Piccinini existierte also schon seit einigen Jahren, siehe oben.

131 Frederick Hammond, *Cardinal Pietro Aldobrandini, patron of music*, in: *Studi musicali* 12 (1983), S.53-66; S.62. Aldobrandini war wenig später auch Dienstherr Frescobaldi, ein Kontakt zu Kapsperger ist sehr wahrscheinlich.

»[...] unsere Absicht und unsere Wille ist es, dass er anstatt daran zu arbeiten, besser die Laute zu spielen, sich Mühe geben soll, einen großen Meister der Theorbe aus sich zu machen, und dass er gleichzeitig zu diesem Zweck die Schule eines fähigen Mannes in diesem Beruf besucht.«

»[...] nahezu alle sagen mir, dass es besser ist, dass er zuerst weiter lernen soll, die Laute zu spielen, und dass er danach, in einem Monat, oder zwei oder drei, leicht die Theorbe erlernen wird.«

»Er hat in diesen zwei Jahren ziemlich gut auf der Theorbe profitiert, so dass er, wie ich glaube, in Flandern keinen Ebenbürtigen haben wird.«

»[...] nostre intention et volonté est qu'au lieu de travailler à toucher mieulx un luth, il rende peine de se faire grand maistre de la théorbe, et que mesmes il fréquente à cest effect l'escole de quelque habile homme en ceste profession.«¹³²

Maes berichtete daraufhin aus Rom:

»[...] presque tous me disent estre mieulx qu'il continue à apprendre premièrement sonner du lut, et que par aprez, en ung mois, deux ou trois, il aprendra facilement de la tiorbe.«¹³³

Schon im September 1612 widmete sich Vermeulen intensivst der Theorbe, Maes berichtet, dass er von früh bis spät in seinem Zimmer übte und schnelle Fortschritte machte.

Dass schließlich Kapsperger als Vermeulens Lehrer engagiert wurde, wird aus einem Brief von Maes vom August 1613 klar, die Bezeichnung »alleman dela theorbe«¹³⁴ identifiziert den *Tedesco della tiorba* eindeutig, Maes beschreibt ihn als »excellent, voyres le premier homme de Rome en cet article.«¹³⁵

Ein wichtiges Thema dieser Korrespondenz sind die Kosten der Ausbildung. Aus den Briefen geht unter anderem hervor, dass der übliche Preis für Lautenstunden zwei Scudi pro Monat war. Kapsperger verlangte jedoch einen deutlich höheren Lohn, ein weiteres Indiz für sein schon damals hohes Ansehen als Lehrer. Maes schreibt am 24. August 1613, dass Kapsperger sich anfangs mit drei Scudi pro Monat zufriedengegeben habe, nun verlange er aber vier Scudi pro Monat.

Der kostspielige Unterricht bei Kapsperger scheint sich aber gelohnt zu haben, im Januar 1614 schreibt Maes nach Brüssel, dass Vermeulen nun »assez bon maistre de la théorbe«¹³⁶ geworden sei, um ihn nach Flandern zurückkehren zu lassen:

»Il a, pendant ces deux ans, proufitté assez bien de la théorbe, si que, je pense, il n'aura son semblable en Flandre [...]«¹³⁷

Bei seiner Rückkehr nach Brüssel nahm Vermeulen zwei große römische Theorben mit, die im Auftrag von Erzherzog Albrecht angefertigt worden waren. Es ist anzunehmen, dass bei diesem Auftrag der Rat von Vermeulens Lehrer Kapsperger eingeholt wurde.¹³⁸

1.5.3. Reise nach Venedig

Richard Agee berichtet in seinem Artikel „The Venetian privilege and music printing in the sixteenth-century“¹³⁹ von einem Ansuchen Kapspergers beim venezianischen Senat um das Druckerprivileg im November 1612 für alle seine bis dahin erschienenen Werke außer den *madrigali*: also für das „Libro primo di villanelle“, „Libro primo d'intavolatura di lauto“, „Libro primo di arie passeggiate“ und „Lib-

132 zitiert nach Vander Straten, op.cit., S.378

133 ebenda

134 »der Deutsche von der Theorbe« = *Tedesco della tiorba*

135 ebenda, S. 385: »exzellent, er wird als der erste Mann Roms in dieser Materie betrachtet.«

136 ebenda, S.386: »recht guter Meister der Theorbe«

137 ebenda

138 Im Musikinstrumentenmuseum (MIM) in Brüssel befindet sich eine große römische Theorbe von Tieffenbrucker, allerdings mit der Jahreszahl 1608. Eine Identifikation der 1614 von Vermeulen nach Brüssel gebrachten Instrumente könnte interessante Informationen über den Geschmack seines Lehrers Kapsperger liefern, haben sich doch keinerlei Hinweise auf die Erbauer seiner Instrumente erhalten.

139 Richard J. Agee, *The Venetian privilege and music printing in the sixteenth-century*, in: *Early Music History* (1983/3), S.1-42. Ich danke Ton Koopman für den Hinweis auf die Erwähnung Kapspergers in diesem Artikel.

Se:^{mo} Prin:^{ce}

Avendo io Gio Ger: Casperger di nation Alemana dopo molte fatiche, et dispendio, redotte
à perfectione le Opere mie Musicali, nelle q^{le} si vedono inventioni nuove, et belle
cauate da un amaro, et antico studio che io ho fatto in esse, ho stimato esser per tal
causa fatto degno di q^{lla} grà che è solita la Sub:^{ltà} Vra conferire à chi degnamene
se la merita et q^{le} la ricerca. Ricorro per tanto a suoi piedi et humil:^{te} la supp^{lico}
volermi (~~per le d^{ite} informazioni~~) conceder Privilegio che per anni ~~decem~~^{altri} ~~venti~~
venturi non possi tal opera mia esser da niuno stampata ne venduta sotto
q^{lla} grave pena che le parerà; Da tanta grà riceveran altri essemplio d'
affaticarsi et io restarò giustamente reficiato de miei sudori, et Allaser:^ò
Vra humil:^{te} minclino. G^o.

»Durchlauchtigster Prinz

Nachdem ich, Gio Ger:o Casperger, von deutscher Nation, nach vielen Mühen und Aufwand, meine musikalischen Werke, in denen man neue und schöne Erfindungen sieht, die ich aus langem und beharrlichem Studium gezogen habe, zur Perfektion gebracht habe, erachte ich mich deshalb für dieser Gnade würdig, die Eure Hoheit dem, der sie verdient und sucht, zu erweisen pflegt. Deswegen falle ich vor Euch auf die Knie und flehe Euch demütig an, mir für die kommenden [durchgestrichen: zehn] zwanzig Jahre das Privileg zu verleihen, dass mein Werk von niemand [eingefügt:] anderem weder gedruckt noch verkauft werden darf, unter Androhung jener schweren Strafen, die Euch angemessen erscheinen. Angesichts dieser Gnade werden andere sich ein Beispiel nehmen sich anzustrengen, und ich werde gerecht für meinen Schweiß getröstet und verneige mich demütig vor Eurer Durchlaucht. Anwesend«

[»Presente« = »Anwesend« steht hier als Ersatz einer Unterschrift.]

ro primo di motetti passeggiati”¹⁴⁰

Agee hat damit das bislang einzige Dokument über Kapsperger in Venedig entdeckt. Auch die Tatsache, dass Kapsperger aus Rom noch einmal in seine Geburtsstadt gereist ist, war völlig unbekannt.¹⁴¹

Am 4. November stellt Kapsperger den Antrag, am 15. November wird ihm das Privileg gewährt. Es ist anzunehmen, dass sein Ansuchen und seine Einreise in das venezianische Hoheitsgebiet in zeitlicher Nähe liegen.

Kapsperger plante keinen Neudruck der ohnehin schon publizierten Werke, er wollte sich nur absichern, dass niemand seine schon in Rom gedruckten bzw. gestochenen Werke verkaufen oder in einer von ihm nicht genehmigten Neuausgabe veröffentlichen konnte.¹⁴²

Bei der Einsicht in die betreffenden Dokumente im Archivio di Stato di Venezia stieß ich zu meiner Überraschung auf ein dem Ansuchen beigelegtes Ansuchen, das Agee in seinem Artikel nicht erwähnt. Der Vergleich mit den anderen neuentdeckten Handschriftproben Kapspergers¹⁴³ lässt darauf schließen, dass es sich um ein Diktat an einen Schreiber, nicht um ein eigenhändig verfasstes Schreiben handelt.

»Ser.[enissi]mo P[ri]n[ci]pe

Havendo io Gio Ger:o Casperger di nation Alemana doppo molte fattiche, et dispendio, redotte à perfettione le opere mie Musicali, nelle quali si vedono inventioni nuove, et belle cavate da un assiduo, et antico studio che io ho fatto in essi, ho stimato esser p.[er] tal cause fatto degno di quella gr.[ati]a che è solita la sub.[?]tà V[ost]ra conferire à chi degnamente se la merita e gliela ricerca. Ricorro per tanto à suoi piedi et humil.[men]te la sup.[pli]co volermi [durchgestrichen: prese le debite informazioni] conceder Privilegio che p.[er] anni [durchgestrichen: dieci] vinti venturi non possi tal opera mia esser da niuno [eingefügt:] altro, stampata ne venduta sotto quelle grave pene che le parerà; Da tanta gr.[ati]a riceveran altri essemplio d'affaticarsi et io restarò giustamente reficiato de miei sudori, et Alla ser.[eni]tà V.[ost]ra humil.[men]te m'inclino. Pr.[esent]e.»

Deutlich ist in diesem Schreiben Kapspergers Selbstbewusstsein als Komponist zu spüren. Er hebt seine langen und unermüdlichen Studien hervor, die ihn erst zu diesen schönen und „neuen“ Kompositionen befähigt haben. Die Wahl der gegensätzlichen Adjektive »nuove« für seine Werke und »antichi« für die Studien weckt Assoziationen zum Stilwandel und ist wohl nicht zufällig gewählt, pflegte Kapsperger doch zeit seines Lebens sein Image als „moderner“ Komponist.

Die Gründe für seinen Besuch in Venedig könnten sowohl beruflicher als auch privater Natur gewesen sein. Seine Eltern scheinen ja laut dem Zitat in Aschhausens Reisebericht im Februar 1613 noch »zusehend«, also noch am Leben gewesen zu sein, möglicherweise befanden sie sich noch in Venedig.¹⁴⁴

Dass er beinahe alle seine Werke im Gepäck hatte und sich auch gleich für alle Fälle die Rechte sichern ließ, spricht dafür, dass er sich in Venedig stolz als erfolgreicher Komponist präsentieren und mit seinen Werken an die Öffentlichkeit treten wollte.

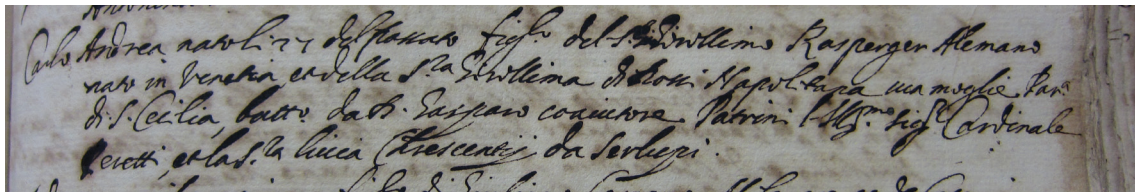
140 Dass er auch das „Libro primo d'intavolatura di chitarone“ in den Antrag einschließt, verwundert, war es doch schon 1604 mit Privileg in Venedig publiziert worden.

141 Die Bedeutung dieser Entdeckung war Agee offenbar nicht bewusst, er behandelt den Eintrag zu Kapsperger nur im Zusammenhang mit dem Thema seines Artikels.

142 siehe Text des unten abgedruckten Dokuments

143 siehe die Abbildungen in Kapitel I.5.6. und Kapitel I.9.1.

144 siehe Kapitel I.5.5.



»[...] Sohn des Herrn Gio Girolamo Kasperger Aleman, geboren in Venedig, und der Frau Girolima de Rossi Napolitana, seiner Gattin [...] Taufpaten waren der Hochberühmte Herr Cardinale Peretti und die Frau Lucia Chrescentij da Serlupi.«

»Und so kann man gut sagen, ein solcher habe keine sehr gute Stimme, aber singe mit Grazie, wie ich als Beispiel von Neuem den Herrn Cardinal Montalto anführen werde, der mit viel Anmut und Gefühl spielte und sang, auch wenn er eher einen martialischen als apollinischen Anblick bot, und eine Stimme „zum Schreiben“ hatte, wie man zu sagen pflegt.«

Giustiniani verwendet mit „una voce da scrivere“ eine heute nicht gebräuchliche Wendung, für die ich keine eindeutige Übersetzung fand: Dass es sich nicht um ein Kompliment für die Stimme des Kardinals handelt, ist jedoch offensichtlich.

I.5.4. Zurück in Rom

Am 27.11. wurde Carlo Andrea geboren. Ob Kapsperger schon wieder nach Rom zurückgekehrt war, geht aus dem Dokument nicht hervor, die Anwesenheit der prominenten Taufpaten bei der Taufe Anfang Dezember könnte es aber vermuten lassen:

»[...] figlio del Sig.[nor] Gio Girollimo Kasperger Alemano nato in Venetia, et della S.[igno]ra Girollima de Rossi Napolitana sua moglie[...] Patrini f.[urono] Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Cardinale Peretti, et la S.[igno]ra Lucia Chrescentij da Serlupi.«¹⁴⁵

Die Patin Lucia Chrescentij da Serlupi konnte ich nicht näher identifizieren.¹⁴⁶

Cardinale Peretti (1573-1629), geboren als Andrea Baroni, war entfernt mit Papst Sisto V. verwandt. Noch in seiner Zeit als Kardinal adoptierte ihn Sisto und sorgte für eine standesgemässe Erziehung, 1596 wurde er von Clemente VIII. Aldobrandini in den Kardinalsrang erhoben. Baroni Peretti war ein sogenannter „*Cardinale povero*“¹⁴⁷ und lebte im Palazzo seines weitaus prominenteren Verwandten Cardinale Alessandro Peretti Montalto, des Neffen von Sisto V., eines der bedeutendsten Mäzene der Zeit.¹⁴⁸ Meine Einsicht in die unglaublich schlecht erhaltenen Rechnungsbücher des immens reichen Montalto, der neben den Kosten für seinen eigenen luxuriösen Lebensstil auch die deutlich kleiner gehaltenen Haushalte seines Bruder Principe Peretti und Cardinale Peretti finanzierte, ergab keine Nennung Kapspergers.¹⁴⁹ Angesichts des Zustands dieser Dokumente kann das aber nicht als Gegenbeweis für einen Kontakt gewertet werden.

Dass der Montalto so eng verbundene Peretti – in einem zeitgenössischen Bericht wird Peretti sogar als »*ombra*« Montaltos beschrieben¹⁵⁰ – sich als Taufpate für Carlo Andrea zur Verfügung stellte, weist wohl darauf hin, dass Kapsperger als Musiker doch auch bei Montalto Eindruck hinterlassen hat, jede mögliche finanzielle Zuwendung von Peretti wäre indirekt aus der Tasche Montaltos bezahlt worden. Vincenzo Giustiniani beschreibt Cardinale Montalto¹⁵¹ als hervorragenden „Amateur“ im besten Sinn des Wortes, der einige der prominentesten römischen Musiker in seinen Dienst nahm, die Beschreibung seines Gesangsstils ist auch von aufführungspraktischem Interesse:

»E così si potrà ben dire, il tale non ha troppo buona voce, ma canta con grazia, come per esempio addurrò di nuovo il signor Cardinal Montalto, che sonava e cantava con molta gratia ed affetto, se bene aveva un aspetto più tosto martiale che apollineo, et una voce da scrivere, come si suol dire.«¹⁵²

145 Archivio del Vicariato Roma, Battesimi San Lorenzo in Damaso da 1608, S.270r

146 Die Crescenzi waren eine der ältesten römischen Adelsfamilien.

147 Er erhielt keine einträglichen Pfründe in Verbindung mit seinen Titeln.

148 Die Namensähnlichkeit der beiden Kardinäle führte zu Verwechslungen, allgemein scheint die Bezeichnung Cardinale Peretti sich aber auf Andrea Baroni Peretti zu beziehen.

149 Das Papier ist teils fast schwarz, von vielen Seiten sind nur mehr kleine Papierfetzen übrig geblieben. Archivio di Stato Roma, Archivio Giustiniani, busta 87

150 *ombra* = Schatten. Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del medioevo XI*, Roma 1928, S.128

151 John Walter Hill hat sich eingehend mit dem musikalischen Zirkel Montaltos beschäftigt, er scheint keinen Hinweis auf einen Kontakt mit Kapsperger gefunden zu haben. Siehe John Walter Hill, op.cit.

152 Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de'suoi tempi*, Ms. 1628, in: Angelo Solerti, *Le Origini del melodramma*, Torino 1903, S.115

So listet zum Beispiel ein Inventar der Besitztümer von Alfonso II Duca di Ferrara vom 21.10.1598 verschiedene „instrumenti“ auf, die allesamt eindeutig Cembali waren:

»Un instrumento grande con tre registri con il suo organo sotto alla quarta bassa

Un'altro instrumento di due registri con il suo organo sotto

Un instrumento piano e forte lavorato tutto a rabanesco d'hebano con il suo organo sotto

Un'istrumento nasino [= unisono] con due registri

Un instrumento adorato con la tastadura tagliata da due registri

Un'istrumento acromatico con due tastadure una sopra l'altra [...]

[Elio Durante und Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Florenz 1979, S.205. Ich danke Dinko Fabris für diesen und ähnliche Verweise. Mehr Überlegungen zu „Instrument“ und dem möglichen Duo Frescobaldi - Kapsperger in Kapitel III.2.3.1.; zur Vielfalt der Cembalotypen in Italien zu Kapspergers Lebenszeit siehe Kapitel III.2.1.6.]

»Ein großes Cembalo mit drei Registern und seiner Orgel darunter in der tiefen Quarte

Ein anderes Cembalo mit zwei Registern und seiner Orgel darunter

Ein Cembalo mit laut und leise, ganz aus Ebenholz gearbeitet, mit seiner Orgel darunter

Ein Unisono-Cembalo mit zwei Registern

Ein vergoldetes Cembalo mit gebrochener Tastatur und zwei Registern

Ein chromatisches Cembalo mit zwei Tastaturen, eine über der anderen [...]

Der sehr unterhaltsame und auf vielen Gebieten interessante Reisebericht blieb der Musikwissenschaft bislang offenbar verborgen, es finden sich zahlreiche auch aufführungspraktisch interessante Einträge. Aschhausen traf am 20.12.1612 in Rom ein, schon am Heiligen Abend besuchte er das *Collegio germanico*, um die Musik dort zu hören:

»Seindt ihre flg. uff den abent widerumb ad Collegium Germanicum nur mit einer kutschen gefahrn doselbst verhart bis umb 8 uhr in die nacht matutina angefangen worden, darbei der uberaus statlichen musicae zuegehöret, darbei sonderlich ein gueter musicus uf der kleinen viol und wunderßelzam viereckete sackpfeifen mit zweien blaßbälgen in die orgel gehört worden.« [Häutle, op.cit., S.93]

Am 6.1. war Aschhausen wieder im *Collegio germanico*:

»Nach dem essen haben ihre fg. neben den cardinal Bellarmino in vesperis im teüschenn ^[sic] Collegio der music zuegehört.« [ebenda, S.104]

Er wurde von den römischen Kardinälen mit offenen Armen empfangen, am 11.1. besuchte er zum Beispiel die in Zusammenhang mit Kapsperger nun schon mehrmals erwähnten Kardinäle Bevilacqua, Peretti und Montalto. [ebenda, S.110. Alle drei Genannten könnten ihn auf Kapsperger aufmerksam gemacht haben.]

I.5.5. Ein Privatkonzert Kapspergers – gemeinsam mit Frescobaldi?

Spätestens im Februar 1613 muss Kapsperger wieder zurück in Rom gewesen sein, er spielte am 24.2. für den Bamberger Fürstbischof Johann Gottfried von Aschhausen, der sich auf diplomatischer Mission in Rom befand:

»Nach dem abenteuſen haben der beste instrumentist und der beste auf der theorbe, so von teutschen noch zusehenden eltern geboren, ihrer f.g. [fürstlichen Gnaden] aufgespielt und ihre kunst hören lassen.«¹⁵³

Dass Kapsperger über lange Zeit hinweg als der beste Theorbist Roms galt, beweisen mehrere zeitgenössische Dokumente wie die Schriften von Giustiniani, della Valle oder Kircher,¹⁵⁴ die ihn stets als den herausragendsten Virtuosen auf diesem Instrument bezeichnen. Im Reisebericht Aschhausens wird durch den Bezug auf seine »teutsche« Herkunft jeder Zweifel an der Identifikation ausgeräumt.

Wer der beste »instrumentist« war und um welches „Instrument“ es sich tatsächlich handelt, ist eine sehr interessante Frage: Mit „instrumento“ wurde in Italien damals oft das Cembalo gleichgesetzt, das wie nur wenige andere Instrumente ganz allein sozusagen vollständige Musik spielen konnte.

Der eindeutig berühmteste Spieler auf Tasteninstrumenten in Rom war damals Frescobaldi. Er und Kapsperger standen, wie aus den oben erwähnten Zitaten hervorgeht, auf einem ähnlichen Niveau, was die Meisterschaft auf ihrem jeweiligen Instrument betrifft.

Cembalo und Theorbe als Duo wird im heutigen Konzertbetrieb selten verwendet. Wenn diese Identifikation des »besten instrumentisten« mit Frescobaldi stimmen sollte, dann wirft sie zahlreiche Fragen auf und eröffnet neue Möglichkeiten für die Aufführungspraxis.¹⁵⁵

Aschhausens Schreiber benutzt auch am 3.3. die Bezeichnung »instrument«:

»Nach eingenommenen trunckh ist herr margraff (Johann margraff von Brandenburg) bei ihrer f.g. blieben und nach dem essen ein musica von instrument, theorbe und violin gehalten worden.«¹⁵⁶

Auch dieses Zitat spricht für die „Übersetzung“ von »instrument« mit Cembalo im Sprachgebrauch von Aschhausens Schreiber. Violine, Cembalo und Theorbe war damals eine sehr gebräuchliche Besetzung. Es gibt zwar auch Hinweise auf die Verwendung von Streichbässen als Continuoinstrument, zum Standard wurde dies jedoch erst gegen Ende des Jahrhunderts.¹⁵⁷

Fürstbischof Aschhausen war von Kaiser Matthias auf eine diplomatische Mission nach Rom geschickt worden. Er reiste mit großem Gefolge und wurde als Gesandter des Kaisers überall mit großen Ehren empfangen. Schon auf der Reise von Bamberg nach Süden gibt es immer wieder Berichte über musikalische Darbietungen – sei es der Empfang mit „Pauken und Trompeten“, Musik in der Messe, Tafelmusik bei hochgestellten Gastgebern wie dem bayrischen Herzog Maximilian oder Vincenzo Gonzaga in Mantua, aber auch volkstümliche musikalische Vergnügungen.

Der Fürstbischof interessierte sich besonders für die Theorbe, das Instrument wird in auffällig vielen Eintragungen erwähnt. Leider geht aus diesen Erwähnungen nicht eindeutig hervor, ob es immer verschiedene Theorbisten waren, und ob Kapsperger wirklich nur einmal für Aschhausen gespielt hat: »13.1. Bey der nacht mahlzeit hat sich einer auß den fürnebst und berümbsten der stat Rom auf der theorb

153 Häutle, op.cit., S.136

154 siehe Kapitel I.10.1.

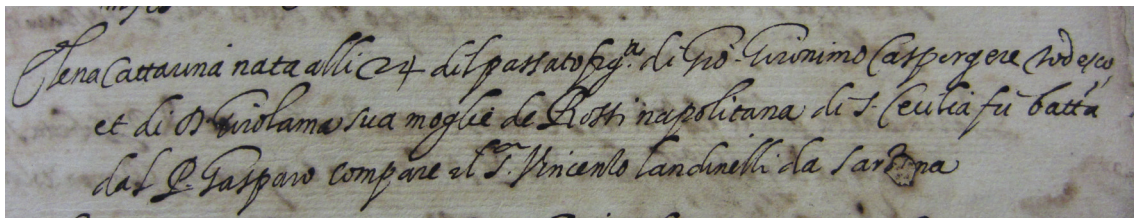
155 siehe Kapitel I.7.3.4., I.9.2. und I.10.1.

156 Häutle, op.cit., S.140

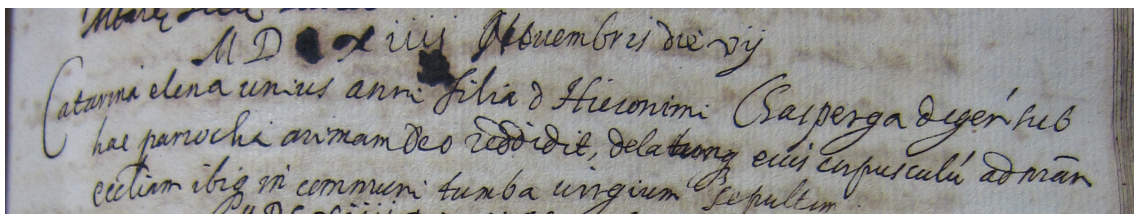
157 mehr zur Verwendung von Streichbässen siehe Kapitel III.2.1.5.

Auch später im Dienst der Barberini scheint Kapsperger, wie auch Giustinianis Beschreibung »serve in Palazzo nelle private musiche e concerti« [Vincenzo Giustiniani, op.cit. Vollständiges Zitat siehe Kapitel I.7.3.4.: »Er dient im Palast bei den privaten Musiken und Konzerten«] suggeriert, nicht bei größeren öffentlichen Konzerten, sondern in privatem Rahmen und damit wohl eher als Solist und Kammermusiker tätig gewesen zu sein. Das könnte auch erklären, warum er nicht in den Musikerlisten für die gut dokumentierten Aufführungen der Barberini-Opern der Dreissigerjahre genannt wird.

Vermutlich war er mindestens bis Mitte der 1630er Jahre finanziell sehr gut gestellt und hatte es nicht nötig, als einfacher Musiker Geld zu verdienen. Erst 1636 und 1637 wirkt er als Continuospieler bei den „Oratorien“ in San Girolamo della Carità mit, das könnte aber auch rein nachbarschaftliche Gründe gehabt haben, wohnten die Kapspergers doch ab 1635 direkt neben der Kirche. [siehe Kapitel I.9.1.]



»[...] geboren am 24. des vergangenen Monats, Tochter des Gio.Gironimo Caspergere todesco, und der Dame Girolama, seiner Gattin, de Rossi napolitana [...] Taufpate Herr Vincenzo Landinelli aus Sarzana«



»[...] im Alter von einem Jahr, Tochter des Herrn Hieronimi Chasperga [...]«

hören lasen.«¹⁵⁸

»20.1.; bei Cardinal Burghesio... Nach der mahlzeit hat man bei einer stundt der uberaus statlichen musicis vocabulis et instrumentalibus zugehört, sonderlich einem, so auf einen viol allerlei stimmen gezeigt, einem passisten, so in die theorbe gesungen, und einer quintara undt theorba zusammen, welches gar ein neuer modus applicandi instrumenta sein soll.«¹⁵⁹

Der Schreiber verfasst hierzu eine Fussnote: »[...] ist etwas für Musik-Kenner«

»Quintara« ist einer der vielen Namen der Barockgitarre,¹⁶⁰ der »neue modus applicandi instrumenta« belegt den schon thematisierten Aufstieg der Gitarre vom volkstümlichen Instrument in höhere Sphären, der sich auch in den Drucken Kapspergers spiegelt.

Am 24.2. folgt der schon oben zitierte Auftritt Kapspergers »nach dem abenteuſen«.¹⁶¹

Schon am 28.2. folgte das nächste Privatkonzert:

»Nach der collation zue abents hat abermahls einer der furnehmbsten auf der theorbe gespielt und neben ihm einer uf der kleinen geigen, desgleichen zue Rom auf der weiß nie gehört worde.«¹⁶²

Am 3.3. spielte, wie schon oben erwähnt, ein Trio aus »instrument«, Theorbe und Violine kurz vor seiner Abreise für den Fürstbischof.¹⁶³

Die Form des Privatkonzerts, wie schon für Bevilacqua oder die Medici, muss Kapsperger und seinem Standesbewusstsein entsprochen haben, mit Konzerten dieser Art hat er deutlich mehr Spuren hinterlassen als in den Musikerregistern für größere Aufführungen. Es scheint ihm gelungen zu sein, sich als exklusiver Künstler zu etablieren, der für ausgewählte Adelige, hohe Kleriker oder intellektuelle Kreise wie die *Accademie* spielte.

1.5.6. Ein neuentdeckter Briefwechsel mit Cassiano dal Pozzo

Bis 1615 haben wir ab diesem Zeitpunkt nur Nachrichten aus dem Familienleben Kapspergers, am 24.11.1613 wird, wie schon oben erwähnt, Elena Cattarina geboren:

»[...] nata alli 24 dil passato fig.[li]a di Gio.Gironimo Caspergere todesco, et di D.[onna] Girolama sua moglie de Rossi napolitana [...] compare il S.[ignor] Vincenzo Landinelli da Sarz[a].na«¹⁶⁴

Das Mädchen stirbt mit knapp einem Jahr am 4.11.1614: »unius anni filia d.Hieronimi Chasperga [...]«¹⁶⁵

158 ebenda, S.111

159 ebenda, S.116. Der sich auf der Theorbe begleitende Bassist könnte Melchiorre Palantrotti gewesen sein, siehe Kapitel II.1.2.4. Der Geiger könnte Michelangelo Verovio gewesen sein, einer der Söhne des Kupferstechers Simone Verovio. »Michelangelo del Violino« wird auch bei della Valle erwähnt.

160 Quintara oder quintarra war einer der frühen Namen für die Gitarre. Franz Jahnel, *Manual of Guitar Technology: The History and Technology of Plucked String Instruments*, Frankfurt am Main 2000, S.31. Die „quint“ im Namen könnte auf ein fünfstimmiges Modell hindeuten. Aschhausens Schreiber war aber offensichtlich kein Musikspezialist, deshalb ist hier Vorsicht bei einer genauen Zuschreibung angebracht.

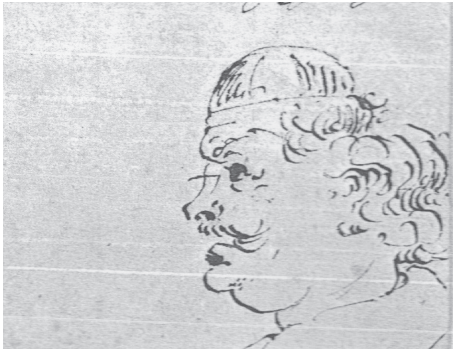
161 Vor dem Essen war Aschhausen auf ganz andere Art unterhalten worden: »[...] hat ein möer uf dem kopf stehent mit gauckel kurtzweil gemacht und sein stärke bewieſen«. Ebenda, S.136

162 ebenda, S.139. Die Formulierung »abermahls« für den 28., also nur vier Tage nach dem Auftritt vom 24., könnte sich darauf beziehen, dass es wieder Kapsperger, diesmal aber mit anderen Kollegen war.

163 Am 8.3. verließ Fürstbischof Aschhausen Rom, er reiste über Florenz nach Venedig, von dort aus weiter nach Wien, erst am 2.6.1613 hielt er feierlichen Einzug in seiner Stadt Bamberg – die aufwändige Gesandtschaft verursachte eine Verschuldung des Bistums über Jahrzehnte hinweg.

164 Archivio del Vicariato Roma, Parrocchia San Lorenzo in Damaso, Battesimi da 1608, S.307r.

165 Archivio del Vicariato Roma, Parrocchia Santa Cecilia a Montegiordano, Liber defunctorum Parroch. Ecc. liae S.Ceciliae ad Montem Iordanum, 1599-1631, S.68r.



Karikatur von Cassiano dal Pozzo von Giovanni Lorenzo Bernini, vor 1644

Gemeinsam mit seinem Bruder Carlo Antonio (1606-1689) baute dal Pozzo das sogenannte *Museo cartaceo* auf, eine Sammlung an Zeichnungen zu verschiedenen Themen teils aus dem Tier- und Pflanzenreich, teils wurden antike Statuen und Bauwerke kopiert. Dieses Inventar benutzten zahlreiche Künstler wie zum Beispiel Poussin, Vouet, Gian Lorenzo Bernini oder Pietro da Cortona zum Studium. 1659 bestand die Sammlung aus 23 Bänden. [zitiert nach Michaela Braesel, *Buchmalerei in der Kunstgeschichte: zur Rezeption in England, Frankreich und Italien*, Köln 2009, S.41]

Im Umkreis der Medici erzogen, lernte er früh Galilei kennen und blieb ihm sein Leben lang freundschaftlich verbunden. 1622 trat er in die *Accademia dei Lincei* ein, deren Bibliothek er nach deren Auflösung nach dem Tod von Federico Cesi und dem Prozess gegen Galilei aufkaufte und damit rettete.

»Hochberühmter und Hochgeachteter Herr

Aus Florenz werde ich mit einer Bittschrift nach der Antwort über jene Madrigale gefragt, die ich vor ich weiß nicht wievielen Tagen in den Händen Eurer Ehren ließ, darum bitte ich Euch wegen Eurer angeborenen Freundlichkeit und Güte, ob Ihr sie begutachtet habt, und mir den Gefallen erweist, mir Euer Urteil als Antwort auf dieses Schreiben mitzuteilen, und ich entschuldige mich, wenn ich nicht persönlich für diese Antwort komme, weil ich das aus doppelter Hochachtung getan habe, sei es zum einen, um dem Freund noch vollkommenere Zufriedenheit verschaffen zu können, zum anderen auch um mich von Eurer Liebenswürdigkeit zu befreien, deshalb bleibe ich hier, um einige Briefe nach Mailand zu schreiben, womit ich mich Eurer Güte anbefehle, und ich küsse Eure Hände. Von Zuhause, am 31. Januar 1615.

Euer Hochberühmten Ehren

in größter Zuneigung verbundener Diener

Cassiano dal Pozzo«

Tim Carter entdeckte vor kurzem im Archivio di stato in Florenz ein hochinteressantes Dokument aus dieser frühen Phase der Karriere Kapspergers: Es handelt sich um einen Brief von Cassiano dal Pozzo an Kapsperger und dessen Antwort auf demselben Blatt, datiert mit dem 31.1.1615.¹⁶⁶

Auf der Rückseite des Blattes findet sich nur Kapspergers Name und samt der seinem Adelsanspruch gemässen respektvollen Anrede. Weil der Brief persönlich von einem Diener überbracht wurde, war keine Adresse nötig.

Der aus einer reichen Adelsfamilie mit guten Kontakten zu den Medici stammende dal Pozzo (1588-1657) war einer der bedeutendsten Intellektuellen der Zeit und einer der prominentesten Wortführer der *république des lettres*.¹⁶⁷ Dal Pozzos Mäzenatentum beschränkte sich nicht nur auf das Sammeln von Kunst, sondern beeinflusste auch Maler wie Nicolas Poussin oder Simon Vouet.

Während des Pontifikats von Urbano VIII. gibt es viele Berührungspunkte zwischen dal Pozzo und Kapsperger im Haushalt von Cardinale Francesco Barberini, dal Pozzo war schon ab 1623 Barberinis Sekretär. Kapsperger verfasste 1628 eine Kantate für die Hochzeit von Cassianos jüngerem Bruder Carlo Antonio dal Pozzo.

Dass die beiden aber schon Jahre vorher in offenbar engem Kontakt standen, bestätigt Kapspergers schnellen Aufstieg in die oberen Ebenen der römischen intellektuellen Szene. Dal Pozzo war 1612 aus Florenz nach Rom übersiedelt, wo er sich mit seinem kleinen Bruder in der Via della Croce, in der Nähe der Piazza di Spagna, niederließ. Die Bekanntschaft mit Kapsperger könnte auf die *Accademia degli Umoreisti* zurückzuführen sein.

Dal Pozzo diktierte den Brief offensichtlich einem Sekretär, nur die Unterschrift stammt von dal Pozzo selbst. Kapsperger wirft die Antwort flüssig aufs Papier, der Bote wartete vermutlich und brachte das Schreiben gleich darauf zu dal Pozzo zurück.

Dieser kleine Briefwechsel auf nur einer Seite wirft auf mehreren Ebenen neues Licht auf Kapspergers Leben in diesen Jahren.

»Molto Ill[ustre] S.[igno]re Oss.[ervandissi]mo

Di Fiorenza mi viene con istanza dimandata la risposta di quelli Madrigali, che lasciai non so che giorni sono nelle mani di V.[ostra] S.[ignoria] che però la prego p[er] sua innata gentilezza, e bontà sela gl'ha considerati à favormirmi di soggiugnermene p[er] risposta di questa mia il suo parere, e mi scusi senon vengo p[er]sonalmente p[er] questa risposta, perche lo fò p[er] doppio rispetto, si p[er] poter dare più compita sodisfatt.[io]ne all'amico, come anco p[er]che dispensandomi dell'amorevolezza sua, mi trattengo à scrivere alcune lettere p[er] Milano, con che p[er] fine me le raccomando in gratia, e li bacio le mani. Di Casa li 31.Genn.[a]ro 1615.

Di V.[ostra] S[ignoria] m.[olto] Ill[ustre]

Serv.[ito]re Aff.[ettuosissi]mo

Cassiano dal Pozzo«

Dal Pozzo hatte also Kapsperger im Auftrag eines Freundes aus Florenz Madrigale zur Ansicht und Beurteilung gegeben. Vielleicht wollte der noch nicht identifizierte Freund dal Pozzos die Qualität der

166 Ich danke Tim Carter für die selbstlose Großzügigkeit, mit der er mir diesen Fund zur Verfügung gestellt hat, und Richard Goldthwaite, der auf Tim Carters Bitte hin im Archivio di Stato Firenze die links abgebildete Photographie für mich bestellt hat.

167 der internationalen „Gelehrtenrepublik“, also des Kreises an europäischen Intellektuellen wie Doni, Mersenne, Kircher, Holstein, Bouchard - um hier nur einige der auch Kapsperger gut bekannten Intellektuellen zu nennen, die sich in ganz Europa in intensivem Briefwechsel austauschten.

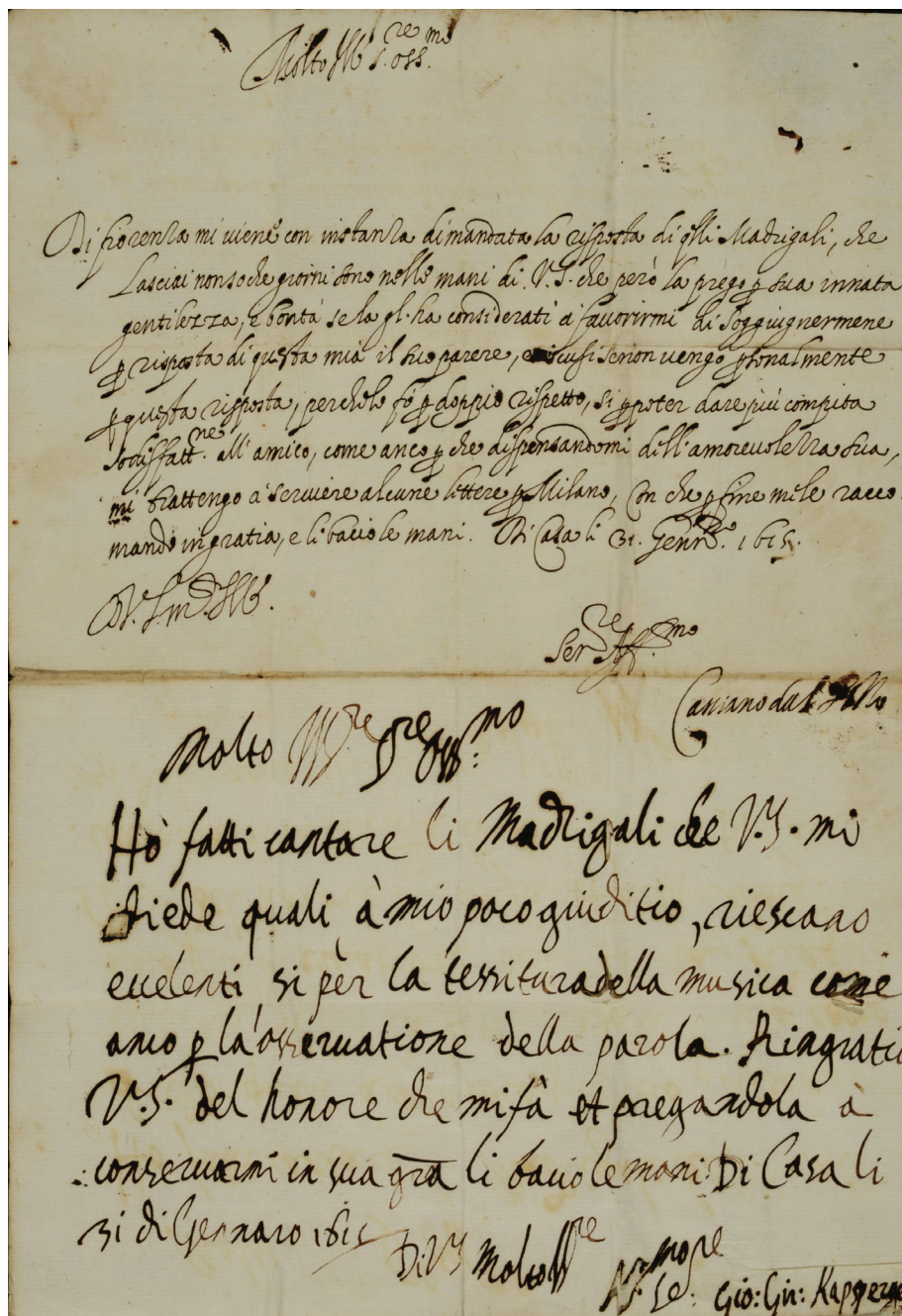
»Hochberühmter und Hochgeachteter Herr

Ich habe die Madrigale, die Euer Ehren mir gab, singen lassen, nach meinem bescheidenen Urteil sind sie hervorragend gelungen, sei es wegen des Aufbaus der Musik als auch wegen der Beachtung des Wortes. Ich danke Euren Ehren für die Ehre, die Ihr mir erweist, und bitte Euch, mich in Eurer Gnade zu bewahren, ich küsse Eure Hände. Von zuhause, am 31. Januar 1615.

Euer Hochberühmten Ehren

in großer Zuneigung verbundener Diener

Gio:Gir.Kapsperger«



Kompositionen prüfen lassen, bevor er eine Widmung annahm?¹⁶⁸ Dal Pozzo betrachtete Kapsperger offenbar als Kapazität auf dem Gebiet der Komposition, das stützt die These, dass seine Zeitgenossen ihn nicht nur als Theorbisten wahrnahmen.

Ein wenig rätselhaft sind dal Pozzos Gründe, warum er nicht selbst gekommen sei: Ich vermute, dass er seinem nicht identifizierten Freund diesen Brief zukommen lassen wollte und daher Kapspergers Antwort schriftlich einforderte. Das könnte auch der Grund dafür sein, dass dieses Schreiben in Florenz als loses Blatt und nicht in dal Pozzos Korrespondenz gefunden wurde.

Dal Pozzos zweiter Grund, zuhause zu bleiben und Briefe nach Mailand zu schreiben, könnte bedeuten, dass er Kapsperger im Austausch für diesen Gefallen Kontakte zu Mailändischen Mäzenen oder Musikinteressierten verschaffen wollte.¹⁶⁹

Kapspergers Antwort lautet:

»Molto Ill.[ust]re S.[igno]re Oss:[ervandissi]mo

Hò fatti cantare li Madrigali che V.[ostra] S.[ignoria] mi diede quali, à mio poco giuditio, riescano eccellenti, si per la tessitura della musica come anco p[er] la osservatione della parola. Ringratio V.[ostra] S.[ignoria] del honore che mi fà et pregandola à conservarmi in sua gra[tia] li bacio le mani. Di Casa li 31 di Gennaro 1615

Di V.[ostra] S[ignoria] Molto Ill.[ustr]e

Aff.[ettuosissi]mo Serv.[ito]re

Gio:Gir:Kapsperger«

Die Madrigale waren wohl in Stimmbüchern notiert, ansonsten hätte Kapsperger auch die Partituren beurteilen können, ohne die Stücke wirklich singen zu lassen. Er muss also über mehrere Sänger in seinem Umfeld verfügt haben, die ihm diesen Gefallen taten.¹⁷⁰

Kapsperger formuliert in seiner Beurteilung der Madrigale auch sein eigenes musikalisches Credo. Er lobt nicht nur die »tessitura della musica«, also die »Beschaffenheit der Musik« dieser Madrigale.¹⁷¹ Sein zweites und nicht minder wichtiges Kriterium ist die »osservatione della parola«, damit stellt er, wie Monteverdi und andere Vertreter des *stile novo*, Textverständnis und Textausdeutung in den Mittelpunkt.

Doch auch auf gesellschaftlicher Ebene bringt dieses Schreiben neue Erkenntnisse: Dal Pozzo spricht Kapsperger mit der Anrede »Molto Illustre Signore Osservandissimo« als gleichgestellten Adligen an.¹⁷² Sein Ton zeugt von Respekt für den Komponisten, so entschuldigt er sich in dem Schreiben mehrmals: zum einen für die Eile seines Anliegens, zum anderen dafür, dass er nicht persönlich mit seinen Fragen zu Kapsperger kommen könne. Gerade diese Bemerkung klingt so, als stünden die beiden in engerem Kontakt und als sei dal Pozzo ein häufiger Gast bei Kapsperger. Dessen Antwort ist ebenfalls höflich, aber doch überraschend beiläufig, hier findet sich außer den üblichen Floskeln am Briefende keine Spur irgendeiner Schmeichelei.

Dieser Brief bestätigt den schnellen Aufstieg des *nobile Alemanno* sowohl auf musikalischer als auch auf sozialer Ebene.

168 Ich danke Tim Carter für diese Anregung.

169 Bislang sind nur wenige Verbindungen zu Mailänder Familien aufgetaucht, keine Reise Kapspergers nach Mailand hat sich überliefert. Zukünftige Recherchen können jedoch auf dieser neuen Information aufbauen.

170 Die Formulierung »*ho fatto cantare*« klingt wie ein Befehl, vielleicht handelte es sich um Schüler Kapspergers? Vielleicht ließ er die Mitglieder seiner Accademia die Madrigale singen? Siehe Kapitel I.6.1.

171 Im Wörterbuch der *Accademia della Crusca* von 1612 findet sich »tessitura« auch als Synonym für »composizione«.

172 Von den ironischen Kommentaren von Landinelli und Castaldi abgesehen stammen sämtliche Vorwürfe der Hochstapelei aus dem späten neunzehnten Jahrhundert, siehe Kapitel IV.

»[...] Ihr wisst, dass ich hier keine leeren Komplimente mache: außerdem, welch unverfälschteres Zeugnis ist Eure und unsere Akademie? Wo die Musik und die Musen durch so schönen Tauschhandel von Tugend und Adel Euer Haus nunmehr unter die Wunder Roms zählen lassen [...] Ich, der ich als Zeichen meiner Zuneigung jetzt nichts Eigenes darbringen kann, wie ich vielleicht brennen werde, das zu einem anderen Zeitpunkt zu tun, habe mehr als bereitwillig die Gelegenheit ergriffen, mich bei den Herren Akademikern verdient zu machen, mit der Publikation dieser Eurer Kompositionen, die allseitig als so wertvolle Köstlichkeiten für menschliche Ohren geschätzt werden. Ich widme sie Euer Ehren nicht nur als dem Oberhaupt der Akademie, sondern auch als deren Urheber [...]«

Über Pietro Camillo Beccaria ist kaum etwas bekannt, er entstammte dem Zweig der Beccaria del Mezzano der alten Pavese Familie Beccaria. Beccaria spielt in der Vorrede auf eigene Werke, »cosa del mio«, an, deren Publikation er hier hintanstellt, um Kapspergers Kompositionen zu veröffentlichen. Er scheint aber nicht komponiert, sondern sich in lateinischen Gedichten versucht zu haben. [Giuseppe Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria raccolte ed illustrate da Giuseppe Robolini gentiluomo Pavese*, Vol.V, Parte I, Pavia 1834, S.223]

Der Verfasser des Huldigungsgedichtes an den Herausgeber, Fabio Leonida (ca. 1567-1640), war ein sehr angesehener Mann in römischen intellektuellen Kreisen, Mitglied der *Umoristi* und des Zirkels um Duca Altemps. Stefano Landi vertonte einige seiner Verse.

Accademia war zu dieser Zeit ein Sammelbegriff für Zusammenschlüsse oder auch nur Treffen von Künstlern, Wissenschaftlern oder Intellektuellen, die Bezeichnung umfasste sowohl wohlstrukturierte Organisationen mit vielen Mitgliedern wie die *Umoristi* als auch kleine exklusive Kreise mit einer klaren Themenvorgabe wie die streng wissenschaftlich orientierte *Accademia dei Lincei*. Als *Accademie* wurden aber oft auch mehr oder weniger regelmässige Zusammenkünfte eines Zirkels von Gleichgesinnten bezeichnet, die gemeinsam Austausch über ihre Liebhabereien pflegten – dabei konnte es sich um ein Konzert, eine Dichterlesung, gemeinsames Musizieren oder eine Diskussion über ein vorher bestimmtes Thema handeln, vergleichbar den Aktivitäten der „Salons“ des neunzehnten Jahrhunderts. Bei diesen Versammlungen ging es immer auch um Kontakte, um Austausch im Sinn des heutigen „networking“.

»[...] dass der Neffe Euer Ehren sich im Haus des Herrn Gio. Gieronimo Kaspergero niederlassen könnte, eines hervorragenden Musikers von guten und höchst ehrbaren Sitten, in dessen Haus ständig musikalische Akademien stattfinden, bei denen der junge Mann Gelegenheit haben wird, viel zu lernen.«

»Ich widme Euer Ehren, das was Euer ist, und gebe der Welt, was nicht mein ist; ein höchst angenehmer Weg, sich mit wenig Mühe Verdienste zu erwerben, Ware der edelsten Akademie Euer Ehren, in die ich mich, durch Eure Gnade, rühme aufgenommen worden zu sein.«

I.6. Blütezeit vor dem großen Durchbruch im Barberini-Pontifikat

I.6.1. »la sua celebre Accademia«

1615 erscheinen zwei weitere Drucke, diesmal handelt es sich um mehrstimmige Instrumentalmusik, er präsentiert also wieder eine neue Facette seines Schaffens.

Das „Libro primo de balli, gagliarde et correnti a quattro voci“ wird Anfang 1615 gedruckt, die Widmung von Pietro Camilla Beccaria ist mit 1.1.1615 datiert.

Hier lesen wir nicht nur die typischen, schon zur Genüge bekannten Floskeln dieser Vorreden, sondern erfahren, dass Kapsperger inzwischen selbst eine *Accademia* gegründet hat:

»[...] *Ella sà, che io non parlo per complimento: oltre che, qual più autentica testimonianza che la sua, e nostra Accademia? Dove la Musica, e le Muse in sì bel commercio di tanta virtù, e nobiltà, fanno hora mai nominar la Casa sua tra le maraviglie di Roma [...] Io, che per significatione del mio affetto non posso per hora portar cosa del mio, come forse ardirò fare ad altro tempo, ho più che volentieri preso occasione di gratificarmi ai Signori Accademici, col publicar queste compositioni sue, che universalmente si stimano delitie tanto pretiose dell'orecchie humane. Le dedico à V.S. non solo, come à Capo dell'Accademia; ma come Autor loro [...]*«

Es verwundert nicht, dass Kapsperger, der in den Kreisen der römischen Elite schnell und hoch aufgestiegen war, versuchte, sich durch eine eigene *Accademia* noch mehr als „virtuoso of taste“ zu präsentieren, konnte er doch in einem von ihm selbst bestimmten Umfeld noch erfolgreicher als virtuoso im doppelten Sinne agieren.

Vermutlich hat man sich bei Kapspergers *Accademia* ein Zusammentreffen von Musikliebhabern vorzustellen, auch die Vorrede des „Libro primo di sinfonie“ aus demselben Jahr suggeriert, dass tatsächlich gemeinsam musiziert wurde.¹⁷³

Dass er die Versammlungen offenbar über lange Zeit in seinem Haus abhielt, ist ein weiterer Hinweis auf seine sehr gute finanzielle Situation, seine Wohnung »in casa di Michele Coradini« muss über einen *salone* verfügt haben. Noch 1632 wird im Vorwort des „Libro sesto di villanelle“ »la sua celebre accademia« erwähnt.¹⁷⁴

Den Stellenwert und das Ansehen dieser *Accademie* bei Kapsperger unterstreicht auch ein Brief von Benedetto Castelli vom 1.8.1626 an Galileo Galilei, in dem dieser über Vermittlung von Giovanni Ciampoli als möglicher Lehrer für Galileis Neffen Vincenzo angepriesen wird:

»[...] *che il nepote di V.[ostra] S.[ignoria] si sarebbe potuto accomodare in casa del Sig.r Gio. Gieronimo Kaspergero, musico eccellente e di buoni et honoratissimi costumi, in casa del quale si fanno continove accademie di musica, dove il giovine haverà occasione di studiare.*«¹⁷⁵

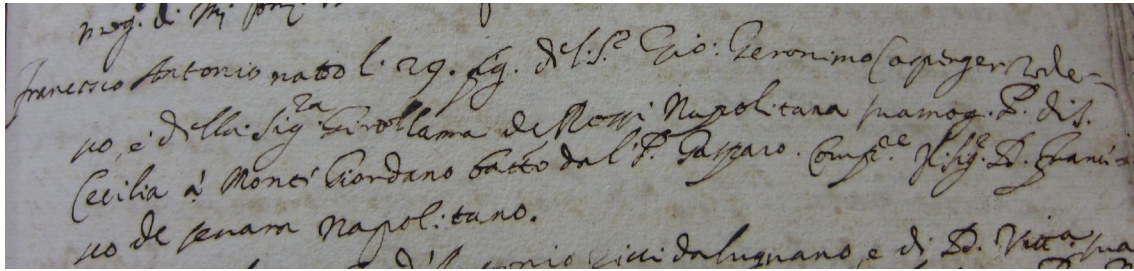
Die Vorrede des „Libro primo di sinfonie“ ist mit dem 1. Mai 1615 datiert, auch hier wird ein sehr klarer Bezug zur *Accademia* Kapspergers hergestellt, Francesco de Gennaro schreibt:

»*Io dedico à V.[ostra] S.[ignoria] quello che è suo, e dono al mondo, quello che non è mio; gentilissimo modo di arricchirsi di merito con poca fatica, mercede della nobilissima Accademia di V.[ostra] S.[ignoria] nella quale, per sua gratia, mi glorio essere stato ammesso.*«

173 siehe Anmerkung linke Seite

174 Das scheint auch darauf hinzudeuten, dass die Kapspergers 1632 noch in »casa Michele Coradini« wohnten.

175 Galileo Galilei, *Opere*, Edizione nazionale, Firenze 1890-1906, Vol.XIII, Lettera 1791, siehe Kapitel I.7.3.3.



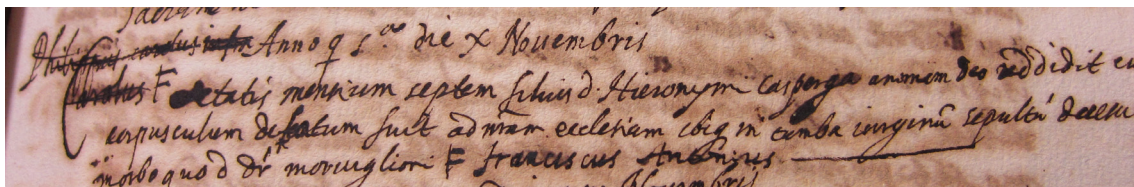
»geboren am 29., Sohn des Herrn Gio:Geronimo Casperger todesco, und der Frau Girollama de Rossi Napolitana, seiner Gattin [...] Taufpate der Herr Don Francisco de Genaro Napolitano«

»Diese süßen Rosen,
die deutsches Talent
in die Hecke seiner Noten setzte
und die durch Euch blühen, edler Gennaro,
machen Euch glanzvoller noch und leuchtender als den Mai.
Denn wenn dieser im Frühling Blüten zeugt,
dann welken sie bald und sterben.
Diese aber werden am Busen der Ruhmesluft
mit Euch leben und niemals schwinden.«

Nuti bedient sich hier eines Wortspiels mit dem Vornamen des Herausgebers: Gennaro, einer der beliebtesten Vornamen in Neapel, bedeutet zugleich „Januar“

Mehrstimmige Instrumentalmusik mit Continuo war eine damals neue Gattung, wieder zeigt sich Kapsperger als Vorreiter neuer Entwicklungen: Es handelt sich hier um einen der ersten Drucke dieses Genres. Seine *balli* und *gagliarde* sind relativ einfach gehaltene Stücke, durchaus vorstellbar als passendes Material zum Musizieren in einer der oben beschriebenen *Accademie*. Aus dem reinen Notentext lässt sich noch nicht schließen, wie diese Musik tatsächlich geklungen haben könnte, es ist davon auszugehen, dass sowohl die *balli* und *gagliarde* ebenso wie seine *sinfonie* aus demselben Jahr im Stil der Zeit ausgiebigst verziert wurden. [siehe Kapitel III.2.3.2.]

Stefano Landis nur im Manuskript [Biblioteca Nazionale Roma, Ms.musicale 156, nicht datiert] erhaltene Stücke für mehrere Continuospieler gehen in eine ähnliche Richtung wie Kapspergers *sinfonie*, vielleicht wird hier auch eine Tendenz der speziell römischen Sicht auf Continuo erkennbar.



»Im obengenannten Jahre [1615] am 10. November hat Franciscus Antonius, im Alter von sieben Monaten, Sohn des Herrn Hieronymus Kapsperger, seine Seele Gott zurückgegeben, und sein Körperchen wurde zu unserer Kirche gebracht und allhier im Jungferngrab bestattet. Er starb an der Krankheit, durch die, wie man sagt, der Herr [glori?] bewegt.«

Dass de Gennaro die Stücke als »merce« der *Accademia* bezeichnet, lässt darauf schließen, dass sie dort auch zur Aufführung kamen.

Der Neapolitaner de Gennaro war ein alter Bekannter der Kapspergers aus ihrer Zeit in Neapel.¹⁷⁶ Die Freundschaft muss eng gewesen sein, fungierte er doch nur genau in diesen Tagen auch als Taufpate für Francesco Antonio, der am 29.4. geboren wurde:

»nato l.[i] 29 fig.[lio] Del S.[igno]r Gio:Geronimo Casperger todesco, e della Sig.[no]ra Girollama de Rossi Napolitana sua mog. [...] comp.[ad]re Il Sig.[o]r D.[on] Francisco de Genaro Napolitano«¹⁷⁷

Der Dichter Ambrogio Nuti findet sich im Mitgliedsregister der *Accademia degli Umoristi*, er stammte aus Siena und stand zu dieser Zeit im Dienst des Principe Borghese.¹⁷⁸ Sein Huldigungsgedicht an de Gennaro ist ein besonders hübsches Exemplar dieser nun schon bestens bekannten Gattung.

»Queste suavi rose
Ch'Alemanno valore
Dentro alle siepi di sue note pose,
E fioriscan per voi nobil'GENNARO
Vi fan'del' Maggio assai più illustre, e chiaro;
Che s'ei produce à Primavera il fiore
Tosto languisce, e muore,
E queste all'Aura della fama in seno
Con voi vivranno, e mai verranno meno.«

Nach all diesen beruflichen Erfolgen erlebt die Familie im Herbst des Jahres 1615 eine Tragödie, in kurzem Abstand sterben zwei Söhne. In den Einträgen im „Liber defunctorum“ von Santa Cecilia a Montegiordano herrscht Verwirrung über die Namen der Kinder, die Doppelnamen der drei Söhne werden durcheinandergebracht, auch der Name Philippus kommt in beiden Eintragungen vor, wird aber gestrichen. Die Altersangaben helfen bei der zweifelsfreien Identifikation. Am 10.11. stirbt der nur wenige Monate alte Francesco Antonio:

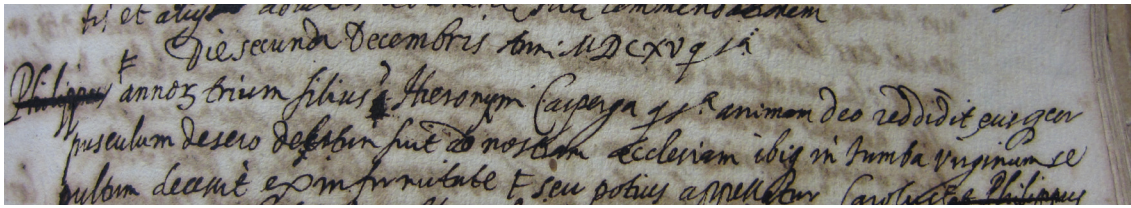
»Anno q[ui] s[upr]a [MDCXV] die X. Nouembris
[Philippus, Carolus gestrichen, Correctur des Namens am Ende] Franciscus Antonius aetatis mensium septem
filius d[omini] Hieronymi Casperga animam Deo reddidit eiusq[ue] corpusculum delatum fuit ad n[ost]ram ecclesiam ibiq[ue] in tumba uirginu[m] sepultu[m].] decessit ex morbo quo d[ominus] d[ic]itu[r] movere gliori [?]«¹⁷⁹

176 siehe Kapitel I.2.

177 Archivio del Vicariato Roma, Parrocchia San Lorenzo in Damaso, Battesimi ab 1608, S.356r.

178 Franchi, *Annali della stampa*, op.cit., S.208

179 Archivio del Vicariato Roma, Parrocchia Santa Cecilia a Montegiordano, Liber defunctorum Parroch. Ecc. liae S.Ceciliae ad Montem Iordanum, 1599-1631, beide Einträge auf S.72r



»Am 2. Dezember des obengenannten Jahres 1615 hat Andreas, im Alter von drei Jahren, Sohn des obengenannten Hieronymus Kapsperger, seine Seele Gott zurückgegeben, und sein Körperchen wurde spätabends zu unserer Kirche gebracht und allhier im Jungferngrab bestattet. Er starb an Schwäche. [Correctur] Oder heißt Carolus eher der obengenannte, der am 10. November starb.«

Allacci scheint von höherer Stelle aufgefordert worden zu sein, zahlreiche Änderungen an seinem Manuskript vorzunehmen. [Wer die Änderungen veranlasste, geht aus diesen Dokumenten nicht hervor, es muss sich aber um eine hochgestellte Person aus dem Umkreis der Barberini gehandelt haben.]

Am 25.6.1633 schrieb er an Giuseppe Caracciolo: »Le cose mie non hanno ne dritto ne reverso però non li scrivo altro. Non basta fatigar [...] Se avesse amazzato un uomo non haverei avuto tanti fastidi«. [zitiert nach Franco Pavan, *Introduzione per: Giovanni Girolamo Kapsperger, Libro terzo d'intavolatura di chitarrone*, Bologna 2009, S.5.: »Meine Sachen haben weder Recht noch das Gegenteil, aber ich schreibe ihm nichts anderes. Es ist noch nicht genug der Mühe [...] Wenn er einen Mann umgebracht hätte, hätte ich weniger Unbill gehabt.«]

Der Hauptgrund für die Unbill Allaccis war Galileo Galileis Prozess: In den Tagen unmittelbar vor diesem Brief fand die Entscheidung statt, Galilei schwor am 22.6. den kopernikanischen Theorien ab. Die intellektuelle Szene Roms – großteils Protagonisten der „Apes Urbanae“ – war in ihren Grundfesten erschüttert. Allacci musste in seinen „Apes“ auf diese neue Situation reagieren. In dem Manuskript Vat. Lat. 7075 der Biblioteca Apostolica Vaticana findet sich Allaccis Originaltext, mit Streichungen und Nummern der noch einzusetzenden Artikel, die auf den folgenden Seiten erscheinen. Insgesamt musste Allacci 90 Änderungen vornehmen, Kapsperger ist davon die letzte.

Der einzufügende Text über Kapsperger im Manuskript ist identisch mit dem in der Endfassung gedruckten, die einzige wirklich interessante Unterscheidung ist das durchgestrichene Wort »Nobil« nach Kapspergers Namen. [Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7075, S.146v.] Ob Allacci Kapsperger nicht für adelig oder diese Information in einem Lexikon publizierter Werke nicht für relevant hielt, bleibt ohne weitere Zusätze ungeklärt.

Nur wenige Wochen später, am 2.12., folgt die Todesurkunde für den knapp dreijährigen Carlo Andrea:
 »Die *secunda Decembris Anni MDCXV* q[ui] s[upr]a
 [Philippus gestrichen, Correctur des Namens am Ende] *Andreas annor[um] trium filius Hieronymi Casperga*
q[ui] s[upr]a animam Deo reddidit eiusq[ue] corpusculum desero delatum fuit ad nostram ecclesiam ibiq[ue] in
tumba uirginum sepultu[m].] decessit ex infirmitate [Correctur] seu potius appellatur Carolus supradictus q[ui]
obiit die 10. Nouembris«

1.6.2. Die „Capricci a due stromenti, tiorba e tiorbino” – nur ein Phantom?

Während vom 1616 erschienenen „Libro secondo d’intavolatura di chitarone” jede Spur fehlt, gibt ein Eintrag über ein weiteres Werk aus diesen Jahren in Beckers „Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts”¹⁸⁰ von 1855 und in Fétis’ Werkliste (1869) von Kapsperger Rätsel auf: Die in beiden Quellen erwähnten „Capricci a due stromenti, tiorba e tiorbino” finden sich in keinem anderen Register.

Die Beschreibung von Fétis klingt gar, als hätte er das Werk mit eigenen Augen gesehen: »gravè und »in folio«. ¹⁸¹ Weder Becker noch Fétis sind allerdings wirklich glaubhafte Zeugen, ihre Informationen sind nicht immer verlässlich.

Allgemein wird eine Verwechslung mit dem gleichnamigen Werk Bellerofonte Castaldi (Modena 1622) angenommen, in diesem Fall hätten sich Becker und Fétis gleich in drei Punkten geirrt: im Komponisten, dem Erscheinungsjahr und dem Erscheinungsort.

Dass das Werk nicht in dem Register von Leone Allacci aufscheint, macht seine Authentizität tatsächlich zweifelhaft. Allacci muss seine Informationen direkt von Kapsperger bezogen haben, darauf deutet unter anderem die lange Auflistung der auf ihre Publikation wartenden Werke hin.

Die Entstehungsgeschichte des Eintrags über Kapsperger in den „Apes Urbanae” unterstreicht sein Ansehen bei den Barberini:

Kapsperger ist der einzige Komponist, der in diese illustre Runde aufgenommen wurde. Die „Bienen” Urbanos sind allesamt Dichter, Philosophen, Wissenschaftler verschiedenster Sparten und *Accademici* – Kapsperger hatte sein Ziel erreicht und wurde als einziger Musiker als Mitglied dieser römischen Elite portraitiert.

Das Fehlen der „Capricci” in Allaccis ansonsten sehr genauer Liste deutet wohl darauf hin, dass Becker und Fétis sich getäuscht haben und ein derartiges Werk aus der Feder Kapspergers vermutlich nie erschien. Diese Annahme stützt auch die Tatsache, dass Fétis nicht wie bei den meisten seiner anderen Beschreibungen der Werke Kapspergers einen Herausgeber angibt.

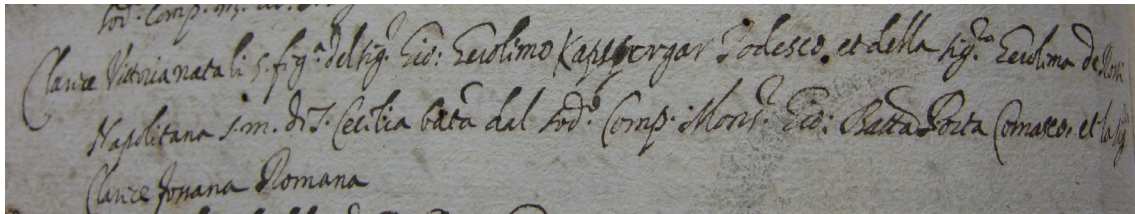
Castaldi und Kapsperger kannten sich, wie auch Castaldi Gedicht über Kapsperger beweist.¹⁸² Ein Werk Kapspergers für diese ungewöhnliche Besetzung aus dem Jahr 1617 hätte Castaldi durchaus inspirieren können, sich ein paar Jahre später an einer ähnlichen Idee zu versuchen.

Solange keine weiteren Dokumente dazu oder gar die „Capricci” selbst auftauchen, bleibt dieser Druck jedoch ein Phantom.

180 C.F.Becker, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1855, S.282

181 Francois-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Band IV., Paris 1869, S.477

182 siehe Kapitel I.9.1.



»Tochter des Herrn Gio:Gerolimo Kapsperger Todesco, und der Frau Gerolima de Rossi Napolitana, seiner Gattin [...] Taufpaten Monsignor Gio:Batta Porta Comasco, und die Frau Clarice Fossana Romana«

Clarice Vittoria überlebte im Gegensatz zum Großteil ihrer Geschwister die Kindheit, sie lebte gemeinsam mit ihrer um vieles älteren Schwester Anna Maria bis zum Tod Kapspergers im Jahr 1651 im Kreis der Familie. Clarice Vittoria ist das einzige Kind der Kapspergers, für das ich eine Heirat belegen kann: Die im Juli 1649 geschlossene Ehe mit dem beinahe zehn Jahre jüngeren, ebenfalls deutschstämmigen Ferdinando Cheler dauerte aber nicht einmal ein Jahr, Ferdinando Cheler verstarb Ende Juni 1650 mit 22 Jahren. [siehe auch Kapitel I.10.2.]

Clarices Patin Clarice Fossana war vielleicht eine Freundin von Girolama de Rossi. Sie hat nur Spuren in einem juristischen Werk aufgrund eines Erbschaftsstreits hinterlassen: Der Mann ihrer Tochter Vittoria focht 1648 ihr Testament an und behauptete, sie hätte ihm vor der Hochzeit im Jahr 1630 eine Mitgift von 4000 Scudi versprochen. Prosper Massainus konnte seine Behauptung aber nicht ausreichend beweisen und verlor den Prozess. Die Streitsumme von 4000 Scudi war ein kleines Vermögen, Clarice Fossana scheint wohlhabend gewesen zu sein. [Joannis Pauli Melii, Additiones et observationes ad Castillum de Alimentis cum S. Rotae Romanae decisionibus ad materiam facientibus, hactenus impressis, Coloniae Allobrogum (=Genf) 1727, S.83f.]

»Auch wenn ich ein Unvollkommener bin, wie mich der Titel der Akademie nennt, und etwas Eigenes nicht zu vollbringen weiß, das vollständig und schön sei, muss ich zumindest gelobt werden, weil ich durch das Sammeln der Mühen des Akademikers Industriosi, der Euer Ehren ist, Früchte ans Licht schicke, die für eine lange Jahreszeit die Welt mit dem Honig, mit dem Ihr sie gewürzt habt, versüßen können.«

[industre = betriebsam, eifrig]

I.6.3. 1615 – 1621, Jahre als etablierter Komponist und Virtuose

Spätestens ab 1615 hatte sich Kapsperger sowohl als Virtuose als auch als Komponist in der römischen Szene etabliert. Seine bis dahin erschienenen Drucke, die nicht nur beinahe alle damals üblichen Genres abdeckten, sondern auch neue Akzente setzten, sowie seine Kontakte in den angesagtesten *Accademia* und die Installation seiner eigenen *Accademia* hatten reiche Früchte getragen. Ab 1619 erschienen in rascher Folge weitere Bände der schon bekannten Gattungen.

1619 erschienen gleich zwei weitere Villanellenbücher, das „Libro secondo di villanelle“ vermutlich schon mit Jahresbeginn, sein Vorwort ist mit dem 1. Januar datiert. Über den Herausgeber Ascanio Ferrari wissen wir nichts, er schwingt sich in seinem Vorwort zu einem besonders hübschen bildhaften Vergleich der Stücke mit unschuldigen Grazien auf, die er durch die Herausgabe dieses Bandes sozusagen bekleidet und in die Welt aussendet.

Am 5.3. wird Clarice Vittoria geboren:

»fig.[li]a del Sig.[no]r Gio:Gerolimo Kapsperger Todesco, et della Sig.[no]ra Gerolima de Rossi Napolitana s.[ua] m[oglie]. [...] Comp.[adre] Mons.[igno]r Gio:Batta Porta Comasco, et la Sig.[no]ra Clarice Fossana Romana«¹⁸³

Über Giovanni Battista Porta¹⁸⁴ Comasco (=aus Como) konnte ich keinerlei Informationen finden. Dass der Herausgeber des „Libro terzo di villanelle“, Francesco Porta, denselben Familiennamen trägt, legt eine Verwandtschaft der beiden nahe.¹⁸⁵

Der Herausgeber des „Libro terzo di villanelle“, Francesco Porta, bezieht sich im Vorwort der Sammlung, deren Vorrede mit dem 1. Mai 1619 datiert ist, auf eine weitere *Accademia*, deren Mitglied Kapsperger war:

»Onde se Imperfetto, come'l titolo dell'Accademia mi noma, cosa per me stesso far non sò, che intera, è bella sia, debbo essere lodato almeno, che le fatiche d'Industrioso Accademico, qual V.S. è, raccogliendo frutti mandati alla luce, che per lunga staggione col mele, ond'ella gli ha conditi, raddolcir possano'l mondo.«¹⁸⁶

»Industrioso« war vermutlich Kapspergers Alias innerhalb der *Accademia*.

Francesco Porta bezeichnet sich in diesem Druck als »Autore dell'Accademia de gl'Imperfetti«. Saverio Franchi setzt das mit „Gründer“ gleich,¹⁸⁷ Porta könnte sich aber auch einfach als der *Accademia* zugehöriger Schriftsteller bezeichnet haben¹⁸⁸ – dass er in der Vorrede darauf hinweist, dass er »cosa per me

183 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia San Lorenzo in Damaso, Liber Batt. VII (ab 1617), S.50r., schon bei Coelho zitiert.

184 Möglicherweise handelt es sich bei dem aus Como stammenden Paten von Clarice Vittoria um Giovanni Battista Porto, der sich in dem oben erwähnten Mitgliederverzeichnis der *Accademia degli Umoristi* findet, siehe auch Kapitel I.4.3.

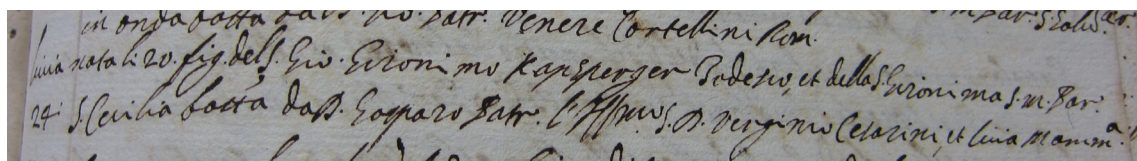
185 Diese Hypothese stützt Saverio Franchi mit der Identifikation von Francesco Portas Wappen als dem einer adeligen römischen Familie, die ursprünglich aus Como stammte. Franchi, *Annali della stampa*, op.cit., S.321

186 *Libro secondo di villanelle*, Roma 1619, Vorwort

187 Franchi, *Annali della stampa*, op.cit., S.321

188 Das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* gibt für „autore“ die folgende Umschreibung: »inventore di che che si sia, o quegli dal quale alcuna cosa trae la sua prima origine, e, per lo più, si dice degli scrittori. Lat. auctor.« *Vocabolario degli Accademici della crusca*, Venezia 1612: »Erfinder von was auch immer, oder jener, von dem eine Sache ihren ersten Ursprung hat, und meistens sagt man dies zu Schriftstellern.«

»Ein Meer der Tugend bist Du,
vom Himmel geliebter Francesco,
dessen Wellen die Gedanken, der Ruhm das Ufer ist.
Und, Girolamo, Du scheinst ein Himmel unter uns,
der Du mit anmutigsten Tönen
Deine Gesänge bildest.
Daher kann man sagen,
daß durch Euch der Himmel der Harmonie
mit dem Meer der Tugend staunend verbunden sei.«



»[...] Tochter des Herrn Gio:Gironimo Kapsperger Todesco, und der Frau Gironima, seiner Gattin.«
»der hochberühmte Herr Don Verginio Cesarini, und die Hebamme Livia«

Livia scheint in den *stati d'animi* am nächsten Wohnsitz der Familie noch bis 1638 auf, 1639 findet sich ihr Name nicht mehr. [siehe Kapitel I.2.] Ich konnte weder eine Todesurkunde noch Dokumente über eine Heirat oder einen Eintritt in ein Kloster finden, ihre Spur verliert sich.

Ob Kapsperger zuerst Cesarini oder zuerst den Galileo-Schüler Giovanni Ciampoli [mehr zu Ciampoli siehe Kapitel I.7.3.], mit dem er in den folgenden Jahren als Librettisten für zahlreiche seiner Vokalwerke zusammenarbeitete, kennenlernte, wissen wir nicht. Der Kontakt mit dem einen bedingte aber den Kontakt mit dem anderen - Cesarini und Ciampoli waren vom Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft ungefähr um 1616 an bis zu Cesarinis frühem Tod im Jahr 1624 unzertrennliche Freunde.

stesso far non sò, che intera, è bella sia»,¹⁸⁹ dürfte nur intellektuelles Kokettieren als *Imperfetto* sein. Giulio Cesare Quaglieri »Ac:[cademico] Imp.[erfetto]to«, der außer dem diesen Band schmückenden Huldigungsgedicht keinerlei Spuren hinterlassen zu haben scheint, preist Herausgeber und Komponist:

»Un mar di virtu sei
Francesco al ciel gradito
Cui son l'onde i pensier, la gloria il lito.
E Girolamo un ciel sembri tra noi.
Ch'in vaghissime note
Formi i concetti tuoi.
Onde ridir si puote.
Che per voi con stupor congiunto sia
A mare di virtu ciel d'Armonia.«

Am 20.11.1621 wird Livia geboren:

»[...] fig.[lia] Del S.[ignor] Gio:Gironimo Kapsperger Todesco, et della S.[ignora] Gironima s.[ua] m[oglie]«¹⁹⁰
Ihre Taufpaten waren »l'ill.[ustrissi]mo S.[ignor] D.[on] Verginio Cesarini, et Livia Mamm.[an]a«.

Vermutlich war Livia das letzte Kind der Familie, insgesamt gebar Girolama de Rossi mindestens neun Kinder, fünf Mädchen und vier Jungen, von denen aber nur Anna Maria (*1606), Filippo Bonifacio (*1611), Clarice Vittoria (*1619) und Livia (*1621) das Kleinkindalter überlebten. Die Kindersterblichkeit war damals vor allem im ersten Lebensjahr sehr hoch, der Tod von sechs Kleinkindern muss trotzdem für die Familie emotional sehr schwer zu verkraften gewesen sein. Über Girolama de Rossi weiß man außer den Daten über die Geburten und Todesfälle ihrer Kinder nichts. Die blendende Karriere ihres Mannes und der offensichtliche Wohlstand der Familie waren vermutlich nur ein schwacher Trost für all diese Schicksalsschläge.

»Livia mammana« war wohl als Hebamme bei der Geburt Livias beteiligt, wie »gioanna vitella«
« bei der Geburt und Taufe von Kapspergers erster Tochter Dorotea in Neapel.¹⁹¹

Die Bekanntschaft mit Virginio Cesarini hingegen dürfte für Kapspergers Karriere in den nächsten Jahren von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Wie der Kontakt mit Cesarini zustandekam, ist nicht belegt, es gibt aber mehrere mögliche Berührungspunkte: Er war mit den Orsini, Peretti und Altamps verwandt und könnte über diese Kreise ebenso wie über seine Mitgliedschaft bei der *Accademia degli Umoreisti* den *Tedesco della tiorba* kennengelernt haben. Auch Cassiano dal Pozzo könnte ihre Bekanntschaft vermittelt haben.

Der 1595 geborene Cesarini war zum Zeitpunkt der Taufe Livias gerade *cameriere segreto* von Papst Gregorio XV. Ludovisi, schon in jungen Jahren bekannt als talentierter Dichter. Sein starkes Interesse für die Naturwissenschaften führte 1618 zur Aufnahme in die *Accademia dei Lincei*, damit trat er in intensiven Austausch mit Galileo Galilei, der ihm 1623 den „Saggiatore“ widmete. Cesarinis früher Tod machte all seine Hoffnungen auf eine steile Karriere nach der Wahl seines Freundes und Gönners Maffeo Barberini zu Papst Urbano VIII. zunichte.

Sehr wahrscheinlich findet sich unter den Textvorlagen Kapspergers aus diesen Jahren unveröffent-

189 Übersetzung siehe oben

190 Archivio del Vicariato Roma, Parrocchia San Lorenzo in Damaso, Liber Batt. VII (ab 1617), S.50r., schon bei Coelho zitiert

191 siehe Kapitel I.2.

»1622. – In quest’anno con l’occasione della canonizzazione del S.P.Ignazio e di S.Francesco Saverio, fatta da Gregorio XV., si fecero qui in Collegio più feste con molta splendidezza; si ornarono il cortile e il salone con statue, pitture, imprese e iscrizioni molto vaghe rappresentanti li fatti gloriosi de’ due canonizzati.»

[Diario des Collegio romano, zitiert nach Riccardo Villoslada, *Storia del Collegio romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Analecta Gregoriana LXVI (1954), S.285: »1622. – In diesem Jahr wurden hier im Collegio mehrere Feste mit großem Prunk anlässlich der Heiligsprechung des S.P.Ignazio und des S.Francesco Saverio, die von Gregorio XV. durchgeführt wurde, veranstaltet; der Innenhof und den Saal wurden mit sehr schönen Statuen, Gemälden, Wappen und Inschriften geschmückt, die die glorreichen Taten der zwei Heiliggesprochenen abbildeten.«]

lichte und heute nicht mehr identifizierbare Lyrik von Cesarini,¹⁹² vertonte Kapsperger doch damals in seinen *villanelle* und *arie* auch Gedichte von Ciampoli, auf dessen Autorschaft in den Drucken freilich jeglicher Hinweis fehlt.¹⁹³

I.6.4. Kapsperger und die römischen *Collegi*

I.6.4.1. *Collegio romano*: „**Apotheosis sive Consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii**“

Doch bevor Kapsperger zu einem der musikalischen Lieblinge der Papstfamilie aufstieg, erhielt er noch einen prestigeträchtigen Auftrag von ganz anderer Seite: Sein erstes größeres Bühnenwerk zeugt von seinem in den vorangegangenen Jahren erworbenen Ansehen als Komponist.

Mit großem Prunk fand am 12. März 1622 die Heiligsprechung der wichtigsten Figuren der Gegenreformation, Teresa von Avila, Filippo Neri und den Gründern des Jesuitenordens, Ignatius von Loyola und Francis Xavier, statt.¹⁹⁴

Im Zuge der Festlichkeiten wurde Kapspergers „Apotheosis“ nach einem Text von Orazio Grassi im *Collegio romano* aufgeführt.¹⁹⁵

Grassi, der zur Zeit der Aufführung der „Apotheosis“ den Lehrstuhl für Mathematik am *Collegio romano* innehatte, wirkte auch als Architekt, er plante die neben dem *Collegio* erbaute Kirche San Ignatio. Der Jesuit hat als Dichter außer diesem Libretto kaum Spuren hinterlassen, mehr Bedeutung erlangte er als einer der herausragenden Mathematiker und Naturwissenschaftler des Ordens. Berühmt wurden seine erbitterten Konflikte mit Galilei, zum Beispiel über die Natur der Kometen.¹⁹⁶ Dass ausgerechnet Kapsperger, der eng mit Galileos Vertrauten wie Virginio Cesarini oder Giovanni Ciampoli verbunden war, ein Libretto von Orazio Grassi, dem Antipoden Galileis, vertonte, wirkt wie eine Ironie der Geschichte.

Ignatius von Loyola hatte das *Collegio romano* begründet, das muss den Ehrgeiz der Eliteschule, seine Heiligsprechung mit einer besonders prachtvollen Aufführung zu feiern, beflügelt haben.

Die Jesuiten wählten für diese prestigeträchtige Aufgabe mit Kapsperger sicher nicht zufällig einen Komponisten, der in den Jahren zuvor auf der Karriereleiter immer höher gestiegen war.

Grassi stellt die Handlung in Bezug zur Antike: Auf dem Campus Martius erscheint im Prolog „Weis-

192 Zu seinen Lebzeiten erschienen nur einige vereinzelte Gedichte in Anthologien, erst posthum wurde ein Teil seines italienischen und lateinischen lyrischen Werks veröffentlicht. Zahlreiche dieser Gedichte sind Freunden aus dem Kreis der *Umoristi* oder *Lincei* gewidmet, auch ein Musiker findet sich unter den Besungenen: Loreto Vittori, der damals noch sehr junge, aber schon sehr berühmte Kastrat, der auch als Komponist in Erscheinung trat.

193 siehe auch Kapitel I.7.3.

194 Gleichzeitig wurde auch Isidor heiliggesprochen, ein spanischer Bauer, der im vierzehnten Jahrhundert gelebt hatte.

195 Ausführliche Besprechungen der „Apotheosis“ bei James Forbes, *The nonliturgical vocal music of Johannes Hieronymus [sic] Kapsberger (1580-1651)*, Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill 1977; und Federico Marincola, „*Apoteosi o Consecrazione dei SS. Ignazio di Loyola e Francesco Saverio*“, *un dramma musicale gesuitico del 1622*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Urbino 1993/94

196 Im „Saggiatore“ bezog Galilei 1623, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Aufführung der „Apotheosis“ gegen Grassi und dessen Angriffe Stellung, hier sei auf die umfangreiche Literatur zu diesem Thema verwiesen.

»Schließlich wurden die Feierlichkeiten mit einer schönen Apotheosis beendet, die auf solche Art dargestellt wurde, dass sie sich wie bei den Kaiserweihen der Antike kleideten. Die Aufführungen gelangen sehr nobel, sowohl wegen der Vortrefflichkeit der Kompositionen, der großen Anzahl der Akteure und deren Lebendigkeit in der Rezitation, der Reichhaltigkeit und Schönheit der Bühnenapparate, als auch schlußendlich wegen der Fülle und Symmetrie der Dekorationen, mit denen der Innenhof und der Saal geschmückt waren. Damit trug das Collegio Romano verdient höchstes Lob von ganz Rom davon.«

Elpidio Benedetti berichtet: »Non haveva ancora terminati li 20 anni, quando ritornò di Spagna, & i Padri Giesuiti ricordevoli de i lui rari talenti lo considerorono per lo spggetto più proprio per illustrare la solenne Rappresentatione, ch'erano per fare nel Collegio Romano, del santo Ignatio. Onde si affatticarono à disporlo di caricarsi della parte principale dell'Opera, nella quale si portò si egregiamente, & apparve così brillante il suo spirito, che non fù persona, che non ne restasse rapita, e non presagisse gran venture ad una sì grande vivacità.«

»Er hatte 20 Jahre noch nicht vollendet, als er aus Spanien zurückkehrte, und die Pater der Jesuiten, sich seiner seltenen Begabung erinnernd, ihn als das geeignetste Subjekt für die feierliche Darstellung des Heiligen Ignatius in Betracht zogen, die sie im Collegio romano aufzuführen im Begriff waren. Darum bemühten sie sich ihn zu überzeugen, die Hauptrolle des Werks auf sich zu nehmen, in der er sich so vorzüglich betrug, und sein Talent derartig brilliant zur Geltung kam, dass kein Mensch nicht davon überwältigt worden wäre und einer so großen Lebhaftigkeit nicht eine hervorragende Zukunft vorhergesagt hätte.« Marincola zitiert diesen Text aus einer anderen Quelle und schließt aus dem Wort »recitato«, dass es sich eher um eine gesprochene Rolle gehandelt haben müsse. Zudem sei die Rolle des Ignatio bei Grassi zu klein, um eine derartige Lobeshymne zu verdienen: Ignatio erscheint erst am Ende des fünften Aktes und singt nur wenige Takte. In der Tat könnte Mazarin auch bei dem gesprochenen Drama „Ignatio in Monserrato“ den Ignatio verkörpert haben. [Marincola, op.cit., S.58f.]

heit” und fordert die Jugend auf, die beiden Heiligen mit den alten römischen Riten zu ehren.¹⁹⁷

Bei der „Apotheosis” handelt es sich eher um einen Aufzug als um ein dramatisches Geschehen. In den fünf Akten werden die beiden Jesuitengründer von der gesamten Weltbevölkerung bejubelt, verschiedene Nationen marschieren prächtigst kostümiert auf, um Ignatius von Loyola und Francis Xavier zu ehren. Der Jesuitenorden war damals in der ganzen Welt missionarisch aktiv: Während sich Ignatius in Rom um die Organisation des neuen Ordens kümmerte, trug Francis Xavier die Heilsbotschaft der Jesuiten in ferne Erdteile.

Spanien und Portugal, Indien, als Frau dargestellt,¹⁹⁸ Palestina, Frankreich, Japan, China und Italien erweisen den beiden Heiligen die Ehre, bringen Geschenke und halten Schaukämpfe ab. Ein spektakuläres Erdbeben reißt den Himmel auf, die beiden Jesuitengründer erscheinen mit einem Chor von Engeln in den Wolken, alle Völker beten sie in einem großen Finale an.

Das Bühnengeschehen zeichnete sich durch ungemeine Opulenz aus: Pferde, Prunkwägen und Kutschen begleiteten die Auftritte der einzelnen Länder, Bühnenmaschinen sorgten für Spezialeffekte.

Fünfmal nacheinander wurde die „Apotheosis” von den vornehmsten Jünglingen und besten Musikern der Stadt aufgeführt und »gefiel jedesmal«, berichten die einleitenden Worte der Handschrift in Wien.

Im *Diario des Collegio* lesen wir:

»Finalmente si chiusero le feste con una bella apoteosi, fatta su qualche modo che si costumavano dagl’antichi nelle consecrazioni degl’Imperatori. Le funzioni riuscirono nobilissime, sì per l’eccellenza delle composizioni, sì per la molteplicità degl’attori, e lor vivezza nel recitare, sì per la molteplicità e vaghezza delle machine, e finalmente per l’abbondanza e per la simetria degli ornati, con i quali erano vestiti e il cortile e il salone. Onde meritamente ne riportò il Collegio Romano somma lode da tutta Roma.«¹⁹⁹

Nicht restlos geklärt ist die Frage, ob der junge Giulio Mazzarino, später besser als Kardinal Mazarin bekannt, tatsächlich den heiligen Ignatius verkörperte. Mazarin hatte bis 1618 am *Collegio romano* studiert, seine ehemaligen Lehrer scheinen zu dieser Zeit über keinen passenden Zögling für diese Rolle verfügt und sich an seine besonderen Talente erinnert zu haben.²⁰⁰

Der 1601 geborene Sopranist Francesco Bianchi gab die Rolle des Heiligen Francis Xavier.²⁰¹ Bianchi trat 1625 als Tenor in die *Cappella Sistina*, die päpstliche Kapelle, ein, Giovanni Battista Doni beschrieb 1635 in seinem Traktat „*Compendio del trattato de’generi e de’modi della musica*” die besondere Schönheit seiner Stimme.

Die Musik der „Apotheosis” ist im Gegensatz zu den bis dahin erschienenen Vokalwerken einfach gehalten, die Unterschiede der solistischen Partien zu den *arie* und *motetti* oder der Chöre zu den *madrigali* könnten kaum größer sein.

197 Im ersten Akt setzt sich Grassi selbst ein Denkmal, „Roma” trägt dem Architekten Metagenes auf, einen Tempel zu bauen - die Parallelen zu Grassis Auftrag für San Ignatio sind nicht zu übersehen.

198 siehe die ausführliche Diskussion der Genderthematik bei Coelho, *Kapsberger’s Apotheosis... of Francis Xavier (1622) and the Conquering of India*, in: R. Dellamora & D. Fischlin, Hg, *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, New York 1997, S.27-47

199 Villoslada, op.cit., S.285f.

200 Elpidio Benedetti, *Raccolta di diverse memorie per scrivere la vita del cardinale Giulio Mazarini romano primo ministro di stato nel regno di Francia*, Lyon 1653. S.12 Abbatte Elpidio Benedetti war in späteren Jahren Agent Mazarins in Rom für familiäre oder im weitesten Sinne kulturelle Belange.

201 Raffaello Casimiri, „*Disciplina musicae*” e „*Maestri di cappella*” dopo il Concilio di Trento nei maggiori Istituti Ecclesiastici di Roma, in: *Note d’archivio per la storia musicale* (1938:6), S.226. Mehr zu Bianchi siehe Kapitel II.1.2.4.

Die Solisten singen meist kurze Passagen ohne besondere technische Schwierigkeiten, nur vereinzelte Rollen wie „Roma“ oder „India“ müssen größere rezitativische Aufgaben erfüllen. Kapsperger liefert damit passendes Material für eine Schüleraufführung, auch die ausschließlich homophon gehaltenen Chöre fügen sich in dieses Bild. In der gesamten Apotheosis findet sich nur eine einzige Koloratur für einen Sänger, eine zuerst abwärts, dann aufwärts geführte *tirata* in einer Kadenz auf dem Wort: »canto«. Dass dies allerdings im ersten Rezitativ von „Roma“ im ersten Akt geschieht, könnte ein Hinweis sein, dass Kapsperger das nur einmal notiert und danach ähnliche, dem Stil der Zeit entsprechende und technisch nicht besonders anspruchsvolle Verzierungselemente für selbstverständlich erachtet. [siehe die Überlegungen zur Aufführungspraxis für Gesang in Kapitel II.]

Thomas Erlach bezeichnet die „Apotheosis“ meiner Meinung nach zu Recht als „Schuloper“. [Thomas Erlach, *Unterhaltung und Belehrung im Jesuitentheater um 1700: Untersuchungen zu Musik, Text und Kontext ausgewählter Stücke*, Essen 2006, S.105] Man darf bei ihrer Beurteilung keinesfalls vergessen, dass zwar vielleicht die »besten Musiker« Roms als Continuospieler die Schüler begleiteten und so der Musik zusätzlichen Glanz und Farbe verliehen haben mögen, dass die Protagonisten auf der Bühne aber keine professionellen Sänger waren. Die in der Literatur über die „Apotheosis“ immer wieder erhobenen Vorwürfe einer nicht anspruchsvollen Komposition ignorieren die speziellen Umstände und Anforderungen und treffen somit ins Leere - hätte Kapsperger den Studenten einen virtuoson Stil ähnlich wie in seinen *arie* oder *motetti* vorgelegt, wäre das Projekt wohl gescheitert.

Die wenigen ariosen Soli haben allerdings Ähnlichkeiten mit so mancher Villanella, ein Solo von „Palestina“ ist beinahe identisch mit „Cinta di rose“ aus dem „Libro quarto di villanelle“ von 1623.²⁰²

Die verschiedenen Völker sind akustisch nicht unterscheidbar, Kapsperger baut keinerlei nationale Färbungen ein, erst viel später im Barock sollte die Faszination für exotische Klänge und Instrumente erwachen – dafür waren die Kostüme der „Apotheosis“ umso bunter und eindrucksvoller, „India“ war zum Beispiel in ein rotes Federkleid gehüllt.

Die längeren rezitativen Passagen zeigen Kapspergers Fähigkeit, den Fluss einer Sprachmelodie und den Sinn eines Textes mit relativ einfachen Mitteln abzubilden, genau für dieses Talent lobt ihn ja Doni in seinem Brief an Mersenne von 1626 besonders.²⁰³ Manche Stellen der Apotheosis erinnern stark an den von Doni so geschätzten Stil, den Kapsperger in den „Poematia et carmina“ vor allem für die von Urbano VIII. nachgedichteten Heiligenlegenden verwendet – der Sänger erzählt, als würde er tatsächlich sprechen, ohne jegliche Ablenkungen durch „Affektiertheiten“.

Die homophonen Chöre hatten mit Sicherheit mehr Wirkung, als wir uns das heute vorstellen können, waren sie doch ein relativ neues Element. Für damalige Ohren muss es ein Genuss gewesen zu sein, tatsächlich jedes Wort verstehen zu können und so der Handlung sogar in den Chören folgen zu können. Kapspergers einziges erhaltenes längeres Werk verrät uns insgesamt aber leider sehr wenig über seine Fähigkeiten als Musikdramatiker. Die Libretti seiner späteren dramatischen Werke – deren Partituren ausnahmslos verschollen sind – bieten wesentlich mehr Möglichkeiten für dramatische Momente auch in der Musik.²⁰⁴

Die „Apotheosis“ passt in kein Genre, ist mangels einer Handlung, mangels „Drama“ an sich weder als frühe Oper einordenbar, aber ebensowenig als klassisches Jesuitendrama mit Musik.

Coelho bezeichnet das Werk treffend und suggestiv als »*large allegorical painting with music*«,²⁰⁵ perfekt dazu geeignet, das religiöse, pädagogische und politische Programm der Jesuiten als Gesamtkunstwerk abzubilden und zu zelebrieren.

Die Handlung der „Apotheosis“ wurde 1622 unter dem Titel „Argomento dell’Apoteosi o consagracione de’ Santi Ignatio Loyola e Francesco Saverio“ bei Alessandro Zannetti gedruckt, auf dem Titelblatt findet sich die Information: »*Rappresentata nel Collegio Romano, nella festa della loro canonizatione*.«²⁰⁶

Die Partitur der „Apotheosis“ hat sich in zwei Abschriften erhalten, die auch jeweils zu Beginn die Handlung vorstellen. Das Manuskript im Besitz der Bibliothèque nationale Paris ist vielleicht sogar Kapspergers eigene Skizze, wie Forbes vor allem aufgrund des handschriftlichen Monogramms HK, Kapspergers Signatur, in seiner ausführlichen Diskussion der „Apotheosis“ vermutet.²⁰⁷ Die Provenienz der Pariser Quelle bleibt noch zu klären, die Hypothese ist reizvoll, dass Mazarin selbst das Werk, in dem er als junger Mann brillierte, als Souvenir nach Frankreich gebracht haben könnte.

Dass in dem in Wien befindlichen Exemplar in der Vorrede auf die erfolgten Aufführungen hingewie-

202 James Forbes, op.cit., S.337

203 siehe Kapitel I.7.2.

204 siehe Kapitel I.7.3.2. und I.7.7. Dass sich gerade von dem musikalisch am wenigsten interessanten opernartigen Werk Kapspergers sogar zwei Abschriften erhalten haben, erstaunt, spricht aber einmal mehr für die Bedeutung dieser Aufführung im kulturellen Leben Roms.

205 Coelho, op.cit., S.30

206 »Aufgeführt im Collegio romano, beim Fest ihrer Heiligsprechung.«

207 Ein Vergleich der neuentdeckten Handschriftenproben von Kapsperger mit diesem Manuskript steht noch aus. Mein Angebot an die Bibliothèque nationale in Paris, diese neuen Dokumente für einen Vergleich zur Verfügung zu stellen, blieb bislang ohne Antwort.



Die Somaschi, 1568 von Pio V. als Orden bestätigt, widmeten sich vor allem der Erziehung der Jugend im Sinne der Gegenreformation und gründeten schon im sechzehnten Jahrhundert zahlreiche Schulen und Seminare. 1595 wurde unter Clemente VIII. Aldobrandini von Giacomo della Porta der eindrucksvolle Palazzo des Collegio an der Ripetta errichtet, einen Eindruck von der Pracht des zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wegen der Errichtung des Lungotevere Marzio abgerissenen Gebäudes vermittelt ein Stich von Giuseppe Vasi aus dem Jahr 1748.

sen wird, deutet wie auch der Eindruck des Schriftbildes darauf hin, dass es sich um eine im Nachhinein angefertigte Abschrift handelt, die als Andenken an diese erfolgreiche und für das *Collegio romano* denkwürdige Produktion bei einem professionellen Kopisten bestellt wurde.

Die Abschriften unterscheiden sich inhaltlich nur in Details, weder im Libretto noch in der Musik finden sich großflächige Unterschiede.²⁰⁸

Auch die Provenienz der Wiener Handschrift wirft interessante Fragen auf: Könnte es sich um das Exemplar handeln, das laut den vermischten Nachrichten der 51. Ausgabe der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Dezember 1833 der soeben aus Italien nach München zurückgekehrte Kapellmeister Johann Kaspar Aiblinger in Rom gekauft hat? »Der ebenfalls vorhin erwähnte Kapellmeister Ayblinger kaufte zu Rom ein Oratorium von Joh.Hieron.Kapsberger betitelt: *Consacratio S.Innatii et Francesci Xaveri* (gedruckt 1622) [...]«²⁰⁹

Der Kompositionsauftrag für ein derart gefeiertes Werk wird Kapsperger weitere Türen geöffnet haben, auch wenn er mit seiner Musik nur einen Beitrag zu einem opulenten Gesamtkunstwerk lieferte. »Tutta Roma«²¹⁰ versuchte, eine der fünf Aufführungen im Rahmen der Heiligsprechungen, die einen Höhepunkt des Jahres bildeten, zu sehen. Auch Cardinale Maffeo Barberini, der nur eineinhalb Jahre später zu Papst Urbano VIII. gewählt werden sollte, war ein ehemaliger Schüler des *Collegio romano* und wohnte wahrscheinlich einer der Aufführungen bei. Damit erklären sich vielleicht auch die frühen großen Aufträge der Barberini an Kapsperger wie die Vertonung von Giovanni Ciampolis ungleich dramatischerem Libretto „La vittoria del Principe Ladislao in Valachia“ anlässlich eines inoffiziellen Besuchs des polnischen Prinzen im Februar 1625 nach seinem Sieg über die Osmanen.²¹¹

Nicht auszuschließen, aber bislang nicht durch Dokumente belegt, sind weitere Kontakte Kapspergers zum *Collegio romano*. Eine inoffizielle Unterrichtstätigkeit ist vorstellbar, vielleicht sogar auch am zweiten von den Jesuiten geführten Kolleg Roms, dem *Collegio germanico*.²¹²

I.6.4.2. Neuentdeckte Verbindungen zum Collegio Clementino

Im Zuge der Forschungen für die vorliegende Arbeit sind neue Dokumente aufgetaucht, die eine enge Verbindung Kapspergers zum *Collegio Clementino* nahelegen. Das *Collegio Clementino* der *Frati Somaschi* war ähnlich exklusiv wie das *Collegio romano*, aber einem anderen religiösen Hintergrund und anderen Erziehungsmethoden verpflichtet.

Das *Collegio Clementino* erwarb sich binnen kurzer Zeit einen hervorragenden Ruf, nicht nur junge Adelige²¹³ aus Italien, sondern aus ganz Europa wurden dorthin geschickt, um eine standesgemässe Erziehung zu erhalten.

208 ausführlich behandelt bei Forbes

209 Allgemeine Musikalische Zeitung, fünfundreissigster Jahrgang, Dezember 1833, Nr. 51, S.854. Der Zusatz »(gedruckt 1622)« ist vermutlich ein Irrtum, hätte Aiblinger nur das Libretto erstanden, wäre die Nachricht wohl anders formuliert. Aiblinger kaufte auch ein »*Dramma musicum*« von Kaiser Ferdinand III., »dem Pater Athanasius Kircher dedicirt und gedruckt im Jahre 1649.«

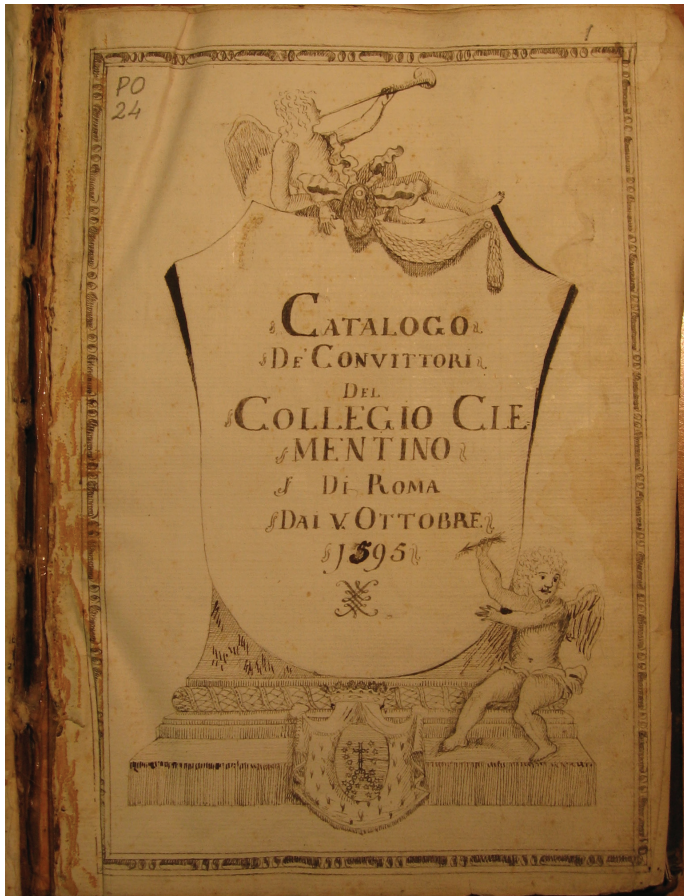
210 siehe Zitat Villoslada weiter oben: »ganz Rom«

211 siehe Kapitel I.7.3.2.

212 Am *Collegio germanico* studierte Benedetto Ferrari, der später ebenfalls den Beinamen *della tiorba* trug, vielleicht ein weiterer Schüler Kapspergers? Ich danke Dinko Fabris für diese Information.

213 Die »*nobiltà della nascita*« (= edle Herkunft, adelige Abstammung) war eine Grundbedingung zur Aufnahme ins *Clementino*.

»Nach der Grundlage der Erziehung werden auch die Zierden nicht vernachlässigt. Diese sind die Freien und die ritterlichen Künste, für die sich hier im Collegio alle Annehmlichkeiten, die man nur wünschen kann, finden. Die Fechtkunst, der Tanz, die Reitkunst, das Fahnenschwingen, das Pikenieren, die Zeichenkunst, die Musikinstrumente, der Gesang, die Sprachen, alle diese Künste und Kenntnisse haben ihre vortrefflichen Lehrer [...]«



Ottavio Paltrinieri, *Lista dei Convittori del Collegio Clementino di Roma dal 5 Ottobre 1595*, Ms.

»Ich würde die Süße Eurer moralischen Villanellen loben; aber ich weiß, dass diese ebenso bescheiden wie ehrlich sind. Ich erkenne Euer Ehren als den Autor dieser reinen und heiligen Genüsse an, die heute, durch Eure Gnade, mit anmutiger Erfindung öffentlich zwischen den gelehrten Collegij die Runde machen.«

Kapsperger muss sich in diesen Kreisen sehr wohl gefühlt haben. Die Vor- und Anreden der von den Zöglingen herausgegeben Werke zeigen, dass sie ihn nicht nur als berühmten Musiker und Komponisten, sondern auch als *nobile Alemanno* respektierten. Es wirft ein etwas dubioses Licht auf seinen Charakter, dass er sich als Herausgeber, die sich vermutlich an den Drucken auch finanziell beteiligten, blutjunge [Das Höchstalter für den Eintritt ins Clementino war 16: »[...] si perche le piante indurite non sono così facilmente piegabili a dritto [...]«]. *Informatione de'requisiti...*, op.cit., S.1: »[...] weil die gehärteten Pflanzen nicht so leicht geradezubiegen sind [...]«] und vermutlich noch sehr begeisterungsfähige Studenten suchte. Kapsperger muss in den Augen seiner Schüler eine schillernde Figur gewesen sein, er faszinierte sie sicher nicht nur durch seine Musik, sondern auch durch seine damals schon seit Jahren etablierten Kontakte mit der römischen Prominenz.

Das Clementino bot seinen Zöglingen eine umfassende Allgemeinbildung:

»Dopo l'essenziale de l'Educazione non si trascurano gli ornamenti. Queste sono le Arti Liberali, e Cavalleresche, per le quali vi è in Collegio tutto il comodo, che si desidera. La Scherma, il Ballo, il Cavalletto, la Bandiera, il Picco, il Dissegno, gl'Istromenti di suono, il Canto, le Lingue, fo tutte arti, e cognizioni, che hanno i loro Maestri distinti [...]«²¹⁴

Möglicherweise war Kapsperger einer der »distinti maestri«,²¹⁵ die die jungen Adeligen in den Künsten, in seinem Fall im Theorben- oder Lautenspiel beziehungsweise in allgemeinen musikalischen Fähigkeiten unterwies. Der Kontakt zum Clementino füllt eine Lücke in der Dokumentation des „Lehrers“ Kapsperger, der seine Studenten offenbar sehr für sich einzunehmen verstand.²¹⁶

Er stand über mehrere Jahre in Kontakt mit Zöglingen des Clementino und rekrutierte in dieser Institution vier seiner Herausgeber der folgenden Jahre, ein fünfter Student trat als Verfasser eines Gedichts in Erscheinung.

Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts waren die öffentlich abgehaltenen Accademie²¹⁷ des Clementino ein Fixpunkt im römischen Jahr geworden, die Studenten musizierten und agierten auf hohem Niveau, mehrere Opern von Alessandro Scarlatti und sogar Händels Oratorium „Il trionfo del tempo e del disinganno“ wurden dort uraufgeführt.

Die kulturellen Aktivitäten des Collegio für die erste Hälfte des Jahrhunderts sind leider kaum dokumentiert. Kapsperger ist diesen neuentdeckten Informationen zufolge der erste namhafte Komponist, der in Verbindung mit dem Clementino aufscheint. Die schon damals regelmässig stattfindenden Accademie könnten ihm als Podium für seine Werke gedient haben.

Darauf spielt wohl auch Marcello Panocchieschi d'Elci, ab 1623 Zögling im Clementino und im selben Jahr Herausgeber des „Libro quarto di villanelle“, in seiner Vorrede an:

»Loderei la dolcezza delle sue Villanelle morali; mà sò ch'elle sono altrettanto modeste, quanto si sieno honeste. Riconoscono V.[ostra] Sig.[oria] per Autore de'lor'puri, e sacri diletti, e che hoggi dì, mercè di lei, con vaga invention trà dotti Collegij pubblicamente s'aggirano.«

Kapsperger veröffentlicht in dieser Sammlung erstmals einige Villanellen über geistlich-moralische Texte, der Bezug zum frommen Collegio Clementino schlug sich in der Textauswahl nieder.²¹⁸

Bislang wurde angenommen, der venezianische Botschafter Pietro Contarini hätte 1623 Kapspergers „Libro secondo d'arie a una e due voci“ herausgegeben.

Die Datierung der Widmung mit dem 1.7.1623 machte mich dieser Zuordnung gegenüber misstrauisch:

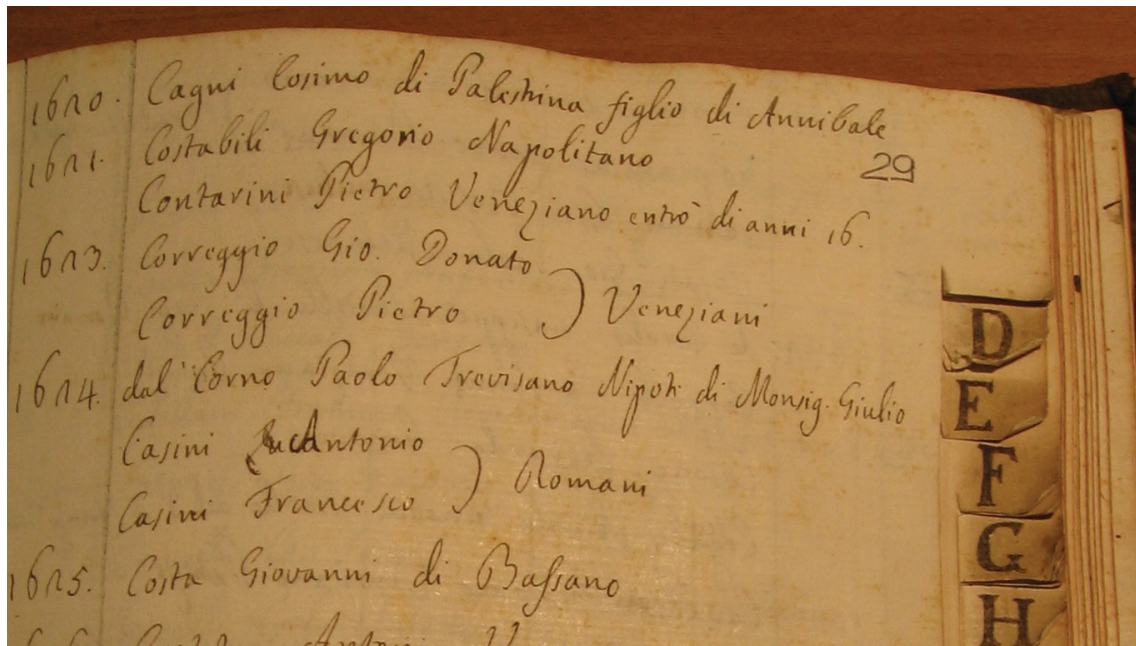
214 Informatione de'requisiti per l'ingresso de Cavallieri nel Collegio Clementino di Roma, Sotto l'educazione de' Padri della Congregazione Somasca, Roma 1698, S.2

215 siehe oben

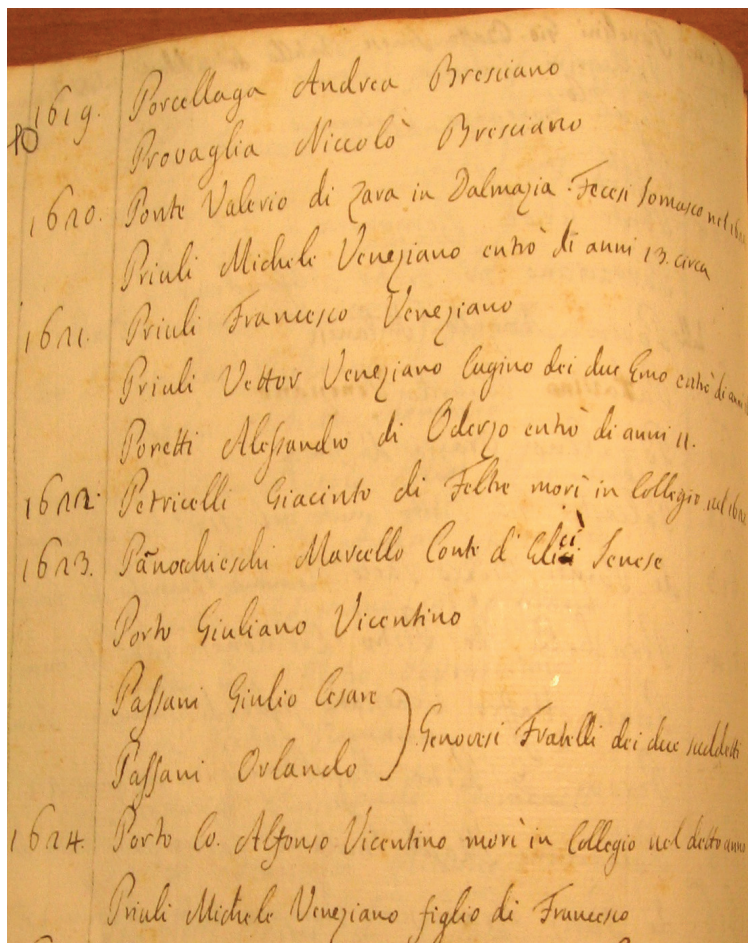
216 Unterricht im Lauten- oder Theorbenspiel scheint die wahrscheinlichste Art der Verbindung Kapspergers zum Collegio und seinen dort studierenden Herausgebern. Erwiesenermassen studierte Philippe Vermeulen bei Kapsperger, vermutet kann dies auch für Johann Nauwach, Benedetto Ferrari oder Lelio Clista werden. Für Vincenzo Galilei wurde er 1626 als Lehrer in Betracht gezogen, im Dienst der Barberini erteilte er einigen jungen Sängern wie Girolamo Zampetti Unterricht, vermutlich auch in Theorie.

217 Die Statuten schrieben die Abhaltung von Accademie vor, einmal im Monat halböffentlich und einmal im Jahr öffentlich. Besonders begabte Studenten wurden in die Accademia de Stravaganti aufgenommen, durften einen goldenen Stern auf der Brust tragen und genossen Sonderprivilegien.

218 Ein erstes Anzeichen seiner Hinwendung zur Kirchenmusik in den folgenden Jahren, die aber sicher auch aufgrund seines Nahverhältnisses zur Papstfamilie erfolgte.



»Ich habe schon in einem Buch das Lob Eures Klangs verbreitet, nun ist es der Anspruch, dass in diesem Band das Lob des Gesanges nicht schweige [...]«



Contarini war zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Rom, er wurde am 6. Juni zum Botschafter ernannt, übte bis mindestens zum 18. Juni noch sein vorheriges Amt als *Capitano di Brescia* aus und reiste erst im Oktober nach Rom.²¹⁹ Meine Durchsicht der Korrespondenz Contarinis²²⁰ ergab keinerlei Kontakt mit Kapsperger, dafür einen Hinweis darauf, dass Herausgeber und Huldigungsdichter des „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“, Michele Priuli und Pietro Leonardo Bondimier, 1626 im *Collegio Clementino* studierten. Die Kontrolle der wenigen erhaltenen Dokumente des *Clementino* aus dieser Periode führte überraschend zu den Namen weiterer Herausgeber Kapspergers, über die es bislang kaum Informationen gab.²²¹

Mit großer Wahrscheinlichkeit war »Pietro Contarini nobile Venetiano«, der Herausgeber der *arie*, also nicht der prominente Botschafter Venedigs beim Papst, sondern sein damals erst achtzehnjähriger Namensvetter,²²² über dessen weiteren Lebenslauf nichts bekannt ist. Dafür spricht auch die nicht besonders luxuriöse Ausgabe im Typendruck – gerade in diesen Jahren sind die Ausgaben Kapspergers, die zum Teil in sehr kurzen Abständen erschienen, von höchst unterschiedlicher Qualität.²²³ Ebenfalls bei Antonio Soldi erschien nur einen Monat später das „Libro quarto di villanelle“, herausgegeben von dem schon oben erwähnten Marcello Pannocchieschi De Conti d'Elci, der aus einer adeligen Familie aus Volterra stammte, die sich in diesen Jahren mit der herrschenden Papstfamilie Ludovisi verbunden hatte.

Der 1620 ins *Collegio* eingetretene Venezianer Andrea Donato oder Donà²²⁴ brachte 1630 Kapspergers „Libro quinto di villanelle“ heraus, in dessen Vorwort schreibt er:

»Io già in un libro divulgai le lodi del suo Suono, hora è ragione, ch'in questo volume quelle del Canto non taccia [...]«

Donato bezieht sich hier auf ein Instrumentalwerk, er war also vermutlich auch der Herausgeber des verlorenen „Libro secondo d'intavolatura di lauto“ von 1623.²²⁵

Noch 1626, also nach seiner Aufnahme in den Kreis der Günstlinge der neuen Papstfamilie Barberini, hielt Kapsperger Kontakt zum *Clementino*: Michele Priuli²²⁶ gab 1626 das „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“ heraus, auch der Verfasser des Huldigungsgedichts, Pietro Leonardo Bondimier, war Stu-

219 Über den genauen Verlauf dieser Reise berichtet Orazio Busino, der schon mit Contarini in Spanien und England gewesen war, in einem höchst vergnüglich zu lesenden Reisetagebuch. Busino sollte später in Rom ein Günstling der Barberini werden. Seine Berichte von Contarinis Reisen, vor allem über den mehrjährigen Aufenthalt in London, sind hochinteressante kultur- und sozialgeschichtliche Dokumente.

220 Zahlreiche Dokumente Contarinis befinden sich in der Biblioteca Marciana und im Archivio di Stato in Venedig.

221 Ich bin dem Leiter des Archivs der Somaschi in Rom, Padre Maurizio Brioli, zu großem Dank verpflichtet, der mir im Februar 2010 Einlass in das noch nicht offiziell eröffnete Archiv gewährte und die Suche nicht aufgab, bis er eine Liste der Zöglinge des *Clementino* fand, in der ich dann die oben erwähnten neuen Informationen entdeckte. Ottavio Paltrinieri, *Lista dei Convittori del Collegio Clementino di Roma dal 5-10-1595*, Ms.

222 ebenda, S.29r.: »Pietro Contarini nobile Veneziano. entrò di anni 16.«: »Pietro Contarini, edler Venezianer, eingetreten mit 16 Jahren.«

223 Vielleicht ein Hinweis auf die finanzielle Beteiligung unterschiedlich situierter Herausgeber? siehe Kapitel I.4.1.

224 Die Liste der convittori nennt einen Andrea Donato, der Nachname wurde durchgestrichen und mit Donà ersetzt.

225 Das zweite Lautenbuch, das Allacci mit 1626 datiert, ist das einzige verlorene Instrumentalwerk aus den Jahren zwischen 1623 und 1630.

226 1626 gab es vermutlich zwei Zöglinge mit diesem Namen im *Clementino*: Einer war dreizehnjährig 1620 eingetreten, der zweite Michele Priuli, »figlio di Francesco Priuli«, 1624.

1623 wurde die Pfarre der Familie Kapsperger, Santa Cecilia a Montegiordano, aufgelöst, und die Gemeinde auf die Pfarren San Lorenzo in Damaso oder Santo Stefano in Piscinula aufgeteilt. Hier verliert sich die Spur der Kapspergers, weder in den Dokumenten von San Lorenzo oder Santo Stefano noch in denen der umliegenden Pfarren, wie San Tomaso in Parione, San Biagio della Fossa oder Santa Maria della Pace, finden sich Spuren der Familie. Die Dokumente sind allerdings teils sehr lückenhaft, zum Teil existieren gar keine *stati d'animi* für die entsprechenden Jahre. Es lässt sich also nicht nachweisen, wie lange die Familie Kapsperger tatsächlich in »*casa de Panteri*« lebte. Kapsperger scheint jedoch auch noch bis mindestens 1632 seine *Accademia* veranstaltet zu haben, das lässt nach wie vor auf eine Wohnung mit repräsentativen Räumen schließen. Im Vorwort des „Libro sesto di villanelle“ wird Kapspergers *Accademia* noch erwähnt. Erst ab 1635 ist ein neuer Wohnsitz der Familie belegbar, der vermutlich mit dem Bedeutungsverlust Kapspergers im Barberini-Kreis einherging. [siehe Kapitel I.9.1.]

dent am *Clementino*.²²⁷

Auffällig ist, dass vier von diesen fünf Kontaktpersonen aus dem *Clementino* Venezianer aus den besten Familien waren, vielleicht konnte sich Kapsperger bei ihnen noch auf Kontakte aus seiner Jugend oder von seinem Besuch in Venedig 1612 berufen.

²²⁷ 1625 ins *Clementino* eingetreten: Bondimier war ab 1637 Kanonikus an der Kathedrale in Padova, wurde 1641 von Urbano VIII. zum Arcivescovo di Spalatro in Kroatien ernannt. 1666 legte er sein Amt nieder und zog sich nach Venedig zurück.



Kapsperger / Urbano VIII.Barberini, *Poematia et carmina*, Titelblatt

Urbano hatte bei seinem Amtsantritt eine Staatsschuld von 18 Millionen Scudi geerbt, die nicht zuletzt aufgrund seiner teuren Prestigeprojekte und der exzessiven Unterstützung seiner gesamten Familie stetig anstieg und bei seinem Tod im Jahr 1644 über 30 Millionen betrug. [Magnuson, *Rome in the Age of Bernini*, Stockholm 1982-1986, S.225] Für die römische Bevölkerung bedeutete die Staatsschuld immer neue Steuern und drastisch erhöhte Lebensmittelpreise. [siehe Kapitel I.8.]

I.7. Kapsperger als Günstling der Barberini

I.7.1. Urbano VIII. und seine Familie

Nach dem Tod von Gregorio XV. Ludovisi kam mit dem nächsten Papst eine Familie an die Macht, die Kapspergers Karriere zu ihrem Höhepunkt führen sollte, die Barberini waren seine Mäzene und Dienstherren für mehr als zwei Jahrzehnte.

Am 19. Juli 1623 versammelte sich das Kardinalskollegium, um den Nachfolger von Gregorio XV. Ludovisi zu ernennen. Nach einer ungewöhnlich langen Konklave aufgrund einer Pattsituation zwischen der spanischen und französischen Fraktion einigten sich die Kardinäle am 6. August auf den Kommisskandidaten Maffeo Barberini, der den Namen Urbano VIII. wählte.

Nach seiner Erziehung im *Collegio romano* durchlief er eine Bilderbuchkarriere im Kirchenstaat. Besonders prägte ihn sein Aufenthalt in Frankreich als Nuntius von 1604 bis 1608, Henri IV. höchstpersönlich setzte sich für seine Ernennung zum Kardinal ein.

Bis zu Beginn der Dreissigerjahre war Urbano sowohl innen- als auch außenpolitisch sehr erfolgreich, danach verstrickte er sich in den Wirrungen des Dreißigjährigen Krieges.²²⁸ Seine enge Beziehung zu Frankreich brachte ihn in Bedrängnis, um die konservative spanische Fraktion und die Jesuiten zu befrieden, sah Urbano sich gezwungen, dem Prozess gegen Galileo zuzustimmen. Ab diesem Zeitpunkt war der Papst noch mehr auf die Loyalität seiner Verwandten angewiesen, mit denen er die Schlüsselpositionen des Kirchenstaates besetzt hatte.

Die letzten Jahre seines Pontifikats waren vom unglücklichen Krieg gegen Odoardo Farnese um die Nachfolge des Fürstentums Castro geprägt, der zum Desaster für die ohnedies katastrophale päpstliche Finanzlage wurde.

Die Beliebtheit der Barberini stürzte ins Bodenlose, als Urbano 1644 starb, atmete ganz Rom auf. Urbanos Nachfolger Innocenzo X. Pamphili setzte bald nach dessen Tod eine Kommission ein, die die Geldflüsse zu den Barberini untersuchen sollte. Diese entzogen sich der Anklage und flohen 1646 nach Frankreich, wo sie nicht zuletzt dank Urbanos frankophiler Politik mit offenen Armen von Kardinal Mazarin, dem wir schon als Protagonisten in Kapspergers „Apotheosis“ begegnet sind, aufgenommen wurden. Viele der von den Barberini geförderten Künstler folgten im Lauf der folgenden Jahre ihren Mäzenen ins französische Exil, wo sie freundlichere Bedingungen als im Rom der Pamphili vorfanden.

I.7.2. „Poematia et carmina” - Hommage an Urbano VIII.

Maffeo Barberini besaß schon als Kardinal eine bedeutende Bibliothek und Kunstsammlung, er dichtete in Latein, Griechisch und Italienisch und war ein Bewunderer und Freund Berninis.²²⁹

Barberinis naturwissenschaftliches Interesse spiegelt sich unter anderem in seiner Korrespondenz mit Galileo Galilei.²³⁰ Die *Accademia dei Lincei* und ihre Mitglieder wie Cesarini oder Ciampoli wurden im

228 siehe Kapitel I.8.

229 Barberini hatte sich unter anderem 1595 von Caravaggio portraituren lassen. Seine Bibliothek, deren Inhalt viel über seine Bildung und seine Interessen verrät, ging später in die Vaticana ein – siehe: Sebastian Schütze, *La biblioteca del cardinale Maffeo Barberini: prolegomena per una biografia culturale ed intellettuale del Papa Poeta*, in: Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze und Francesco Solinas, Hg., *I Barberini e la cultura europea nel Seicento*, Roma 2007, S.37-46

230 Dass Galilei ausgerechnet während des Pontifikats seines einstigen Bewunderers verurteilt wurde, lässt sich nur mit dem enormen Druck auf Urbano wegen der veränderten innen- und außenpolitischen Lage zu Beginn der 1630-er Jahre erklären. Siehe Kapitel I.8.

Frederick Hammond schreibt:

»Cardinal Francesco's accounts list sc.40 for binding „four books in folio bought by His Holiness our lord when he was a cardinal of music by s.r. George the German” - perhaps a misreading of „Gio:Tedesco” - that is, Kapsberger, „il tedesco della tiorba”. (BAV, AB, CFB, Comp.148, elemosine 1626-32, c.23: „quattro libri in fogl.o compr.ti dalla s.tà di N.S. quando era Card.le in musica dal s.r. Giorgio il Todisco.” This may refer to BAV, Stamp.Barb.N.XIII, 189, bound in plain parchment with the legend „Kapsberger Musicalia” on the spine, containing four collections in large format published while Urban VIII was a cardinal: two books of arie, four of villanelle, the motetti, and the intavolature for lute and chitarrone.)« [Hammond, *Music and Spectacle in baroque Rome, Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven and London, 1994, S.64]

»SANCT.MO PATRI AC DOMINO / URBANO OCTAVO / PONT.OPT.MAX. [...] Musicem iampridem impudicis, aut ludicris modis fractam tantq̃ poeseos gravitate extollere conatus sum, ut iucunda quadam severitate incertos desipientis vulgi plausus aspernata graviorum Principum aures teneret, neque tam saepe ex Antistitum cubiculis exturbaretur tanquam ancilla libidinis, & obstetrix vitiorum. Quicquid profesi, haberi malo observantiae monumentum, quam ingenii. Id autem ego ipse in Scenam producere decrevi, neque Theatri iudiciũ formidabo, cum volumen hoc ad studiorum decus, & vitae felicitatem exornare nihi liceat augustissime nomine B.V., quam religioso beatissimorum pedum osculo veneror [...]«

»Dem allerheiligsten Vater und Herrn, Urban VIII, dem besten und höchsten Papst [...]

Die Musik, die einst von unkeuschen oder scherzhaften Weisen gebrochen war, versuchte ich durch die Ernsthaftigkeit so großartiger Poesie zu erheben, damit sie mit einer gewissen angenehmen Strenge - und den unsicheren Applaus des unverständigen Volkes verachtend - die Ohren der ernsten Fürsten banne und nicht so oft aus den Gemächern der Kirchenvorsteher vertrieben werde, gleichsam wie eine Magd der Wollust und eine Hebamme der Laster. Was auch immer ich schuf, möchte ich lieber als ein Monument meines Gehorsams aufgefaßt wissen als ein Monument meines Genies. Ich habe aber beschlossen, selbst es auf der Bühne zu inszenieren, und ich fürchte nicht des Theaters Urteil, da mir gestattet ist, diesen Band zur Zierde der Studien und zur Glückseligkeit des Lebens mit Euer Gnaden erhabenem Namen zu schmücken, den ich mit einem devoten Kuß auf die allerseeligsten Füße anbete [...] »

August Wilhelm Ambros nimmt diese Vorrede zum Anlass für ein vernichtendes Urteil über Kapspergers Charakter. [siehe Kapitel IV.] Diese Art der Schmeichelei war damals jedoch Standard, so wie ja auch die an Kapsperger gerichteten Vorreden von floskelhaften Wendungen nur so strotzen. Der Vergleich mit Urban von anderen Komponisten und Schriftstellern gewidmeten Werken zeigt, dass Kapsperger nur den Regeln seines Umfelds gehorchte.

»Endlich reformierte Seine Heiligkeit Papst Urbano VIII. mit einem neuen Stil die Hymnen; derselbe Papst verfasste viele Lieder in lateinischer Sprache, die vom Herrn Giovanni Girolamo Kapsperger in Musik gesetzt wurden, und von demselben veröffentlicht wurden. Diese Kompositionen wurden quer durch die Kirchen und Oratorien Roms gesungen.»

ersten Jahrzehnt von Urbanos Pontifikat mit Gunstbeweisen überschüttet, auch Kapsperger profitierte ganz offensichtlich von seiner Nähe zu diesen Kreisen.²³¹

Kapsperger lernte Urbano mit großer Wahrscheinlichkeit in seiner Zeit als Kardinal kennen, die Bekanntschaft könnte Virginio Cesarini, enger Freund des Kardinals und Taufpate von Livia, vermittelt haben. Die Freundschaft mit dem *segretario dei brevi* Giovanni Ciampoli öffnete ihm die Türen zu Urbanos engem Kreis schon in den ersten Jahren seines Pontifikats. Frederick Hammond vermutet, dass Urbano schon als Kardinal mehrere Werke Kapspergers gekauft hat.

Dass Urbanos Wappen mit den päpstlichen Insignien das Titelblatt der „Poematia et carmina“, Kapspergers ersten Band von Vertonungen geistlicher Lyrik aus der Feder des neugewählten Papstes, ziert, spricht für eine Art Absprache zwischen Dichter und Komponist.²³²

Der Zusatz „Volumen primum“ deutet zudem auf eine auf mehrere Bände angelegte Zusammenarbeit hin, der zweite Band der „Poematia“ (1633) wird zwar bei Allacci aufgelistet, es hat sich aber kein Exemplar erhalten.

Vielleicht unterstützte Urbano den Druck auch finanziell, zum ersten Mal ist der Stecher der Titelseite bekannt: Es handelt sich um den prominenten Deutschen Matteo Greuter – seine Initialen »MG f(ecit)« erscheinen links unten auf dem Titelblatt.

Die mit dem 5. April datierte Vorrede durchbricht das bisher bekannte Muster: Erstmals lesen wir eine von Kapsperger selbst verfasste Widmung, er tut sich nun seinerseits in der in Urbanos Umkreis so wichtigen Kunst der Schmeichelei hervor. Kapsperger zeigt sich hier gut informiert über Urbanos literarische Vorliebe für die Pindarischen Oden.

Tatsächlich verwendet Kapsperger einen für ihn neuen Stil, der in seiner Klarheit den Fluss der Lyrik perfekt wiedergibt, die Musik wie in den Hintergrund stellt.

Raffinierte harmonische Feinheiten unterstützen die Wirkung dieser Stücke, besonders eindrucksvoll zeigt sich das in dem dramatischen und berührenden Dialog zwischen Maria und Jesus, „Jesu mox morituri“, dem musikalisch wohl interessantesten Stück der Sammlung.²³³

Marco Scacchi „Breve discorso sopra la musica moderna“²³⁴ von 1649 belegt, dass die Sammlung sich tatsächlich großer Beliebtheit erfreute:

»Finalmente la Santità di Papa Urbano VIII. riformò con nuovo stile gl'inni; l'istesso Pontefice ha composto molto carmi in lingua Latina, i quali furono positi in Musica dal Sig: Giovanni Girolamo Kapsperger, et dall'istesso mandati in luce. Le quali composizioni sono state cantate per le Chiese et Oratori di Roma.«²³⁵

Der Erfolg der Sammlung lag mit Sicherheit nicht nur an der Qualität der Musik, sondern auch an dem

231 Die Begeisterung der Mitglieder der Lincei über die Wahl Urbanos ist in zahlreichen Briefen dokumentiert, Galilei selbst spricht von einer »*mirabil congiuntura*«. [Galilei an Federico Cesi, 9.10.1623, in: *Opere di Galileo Galilei*, Edizione nazionale, op.cit., Band XIII, S.135]

232 siehe auch Coelhos überzeugende Argumentation, op.cit., S.118ff.

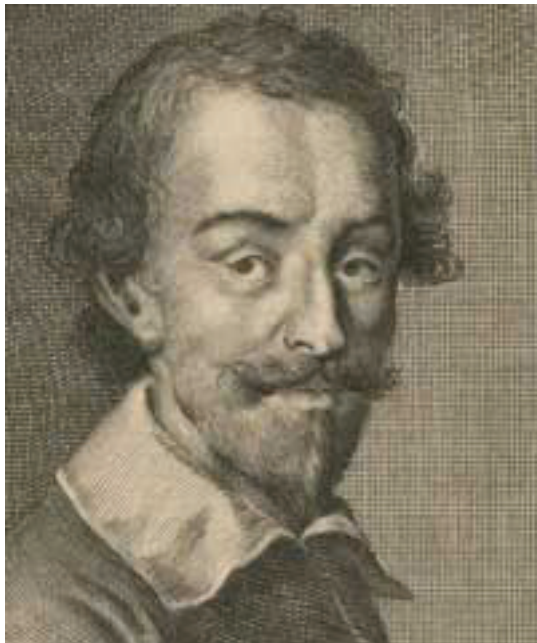
233 siehe Kapitel II.3.2.7.

234 Marco Scacchi Verhältnis zu Kapsperger bleibt noch zu untersuchen, er scheint mit seinem Werk vertraut gewesen zu sein: Scacchi vertont 1634 „Ferri ahi chi vi mira“ von Francesco Contarini als fünfstimmiges Madrigal und benutzt dabei als einziger anderer Komponist dieselbe leicht abgewandelte Textvariante wie Kapsperger, könnte also Kapspergers *madrigali* von 1609 gekannt haben und Contarinis Text daraus bezogen haben. Scacchi war von 1624 bis 1649 am polnischen Hof, wo Kapspergers als Komponist von „La vittoria del Principe Ladislao in Valachia“ ein Begriff gewesen sein muss.

235 Marco Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Ms. 1649; zitiert nach Claude V. Palisca, *Studies in the history of Italian music and music theory*, New York, 1994, S.106

»Mein ehrwürdiger Vater. Bei meiner Ankunft in Rom habe ich entdeckt, dass man Euch noch nicht diese Musikstücke gesandt hatte, die ich von Paris aus in Auftrag gegeben hatte. Deshalb, damit Ihr nicht in Eurer Hoffnung enttäuscht werdet, und damit ich nicht mein Versprechen breche, wollte ich Euch das gesamte Buch der Oden unseres Heiligen Vaters schicken, die von jenem Autor, über den ich Euch in Paris gesprochen hatte, in Musik gesetzt wurden, welcher wahrhaftig ein gelehrter Mann in seiner Profession ist, und dem es nicht an Belesenheit mangelt, zudem ist er ein sehr höflicher Mensch, wortgewandt und liebenswürdig, und der, was die Musik betrifft, offen bekundet, die Macht der Worte zu beachten und seine Modulationen diesen ordentlich anzupassen, dabei soweit wie möglich die Affektiertheit und diese Verdorbenheiten des Gesangs fliehend, die jene modernen Musiker und Sänger großteils praktizieren, im Wissen, dass dieses Summen und diese Verstellungen der Stimme eher dem unwissenden Volk gefallen als jenen, die sich an gut geregelten und geordneten Dingen erfreuen. Hier also findet Ihr in diesen Stücken deshalb nicht jene Geziertheiten, sondern einen reinen, einfachen und gut geordneten Gesang, wie ich es glaube, und wie ihr es besser beurteilen werdet können. Er hatte oft die Ehre, seine Kompositionen im Zimmer Seiner Heiligkeit singen zu lassen, und ist oft im Palast beim Brevensekretär Seiner Heiligkeit [Giovanni Ciampoli], der ein großer Liebhaber gelehrter Menschen und guter Musiker ist. Er spielt auch ausgezeichnet die Theorbe, auf der er als der erste Meister, den wir in Rom haben, gilt.«

Doni benutzt hier dieselben Worte wie Kapsperger in seinem Brief an Cassiano dal Pozzo: »osservatione della parola« = »observer bien la force des paroles«



Giovanni Battista Doni, Stich von Vincenzo Franceschini
nach einer Zeichnung von Giovanni Domenico Feretti

geschickten Schachzug Kapspergers, Gedichte des neugewählten Oberhauptes des Kirchenstaates zu vertonen. Urbanos Stolz auf sein dichterisches Talent war allgemein bekannt und ein dankbares Objekt für Schmeicheleien. Noch 1676 waren die „Poematia et carmina“ dem schon erwähnten Indice der Firma Franzini zufolge erhältlich.²³⁶

Die „Poematia“ brachten Kapsperger höchstes Lob eines äußerst kritischen Zeitgenossen ein, Giovanni Battista Doni²³⁷ sandte 1626 ein Exemplar nach Paris zu Marin Mersenne, der Begleitbrief dazu lautet: »*Mon Reverend Pere. Etant arrivé à Rome j'ay trouvé qu'on ne vous avoit point envoyé ces pieces de musique che j'avois commis de Paris. C'est purquoy à ce que vous ne soyez frustré de vostre esperance et que je ne manque de ma promesse, je vous ay voulu envoyer tout le livre des Odes de nostre S.Pere, mis en musique par sect Auteur dont je vous ay parlé à Paris Lequel est veritablement sçavant homme en sa profession et qui ne manque d'erudition, estant au reste personage fort poli, bien disant et accort, et qui professe en ce qui concerne la musique d'observer bien la force des paroles et d'accomoder comme il faut ses modulations à icelles, fuyant tant qu'il est possible l'affectation et ces corruptions du chant qui se pratiquent pour la plus part ces modernes musiciens et chantres, sçavoir est ces fredonemens et desgoisemens de voix qui agreeront plutot à la populace ignorante qu'à ceux qui se plaisent aux choses bien réglées et ordonnées. Voylà pourquoy vous ne trouverez point en ces pieces de telles mignardises, mais un chant pur et simple et bien ageancé, comme je croy et vous pourrez mieux juger. Il a eu bien souvent l'honneur de faire chanter ses compositions en la chambre de Sa Sainteté, estant bien suovant au Palais chez le secretaire des Brefs de Sa Sainteté [Giovanni Ciampoli] qui est grand amateur des personnes doctes et des bons musiciens. Il joue aussi fort bien de la tiorbe en laquelle il est estimé le premier maistre que nous ayons à Rome.*«²³⁸

Der wie Urbano VIII. im Collegio romano erzogene Doni wurde 1623 Sekretär von Maffeo Barberini, nach dessen Wahl zum Papst trat er in derselben Funktion in den Dienst von dessen Neffen Francesco, 1629 wurde er zum Sekretär des Kardinalskollegiums ernannt. Doni kehrte 1640 in seine Heimatstadt Florenz zurück,²³⁹ wurde Rhetorikprofessor an der Universität und Mitglied der berühmten *Accademia della crusca*.

Donis besondere Leidenschaft war die Erforschung der antiken griechischen Musik, der er sich von verschiedenen Seiten näherte – seine Operntheorie trug dazu bei, der neuen Gattung auch ein starkes theoretisches Fundament zu geben. Dabei führte er die Gedankengänge der intellektuellen Köpfe der Florentiner Camerata, Girolamo Mei, Giovanni de'Bardi und Vincenzo Galilei, weiter.²⁴⁰

Zwischen 1624 und 1629 waren Kapsperger und Doni also unmittelbare Kollegen in der *famiglia* von Cardinale Francesco. Doni begleitete Francesco Barberini wie Cassiano dal Pozzo 1625 auf dessen er-

236 Der Eintrag lautet »*Poemata et carmina a varie voci*«, es wird nicht klar, um welchen Band es sich handelt – es ist nicht restlos geklärt, ob der zweite Band überhaupt erschien, siehe Kapitel I.7.6.

237 Dass Doni seine gute Meinung über den *Tedesco della tiorba* später ins Gegenteil verkehrte, wird noch berichtet werden, siehe Kapitel I.8.2.

238 Cornelis de Waard, Hg., *Correspondance du P.Marin Mersenne religieux minime*, Vol.I, Paris 1945, S.437f.

239 Die Rückkehr hatte vor allem familiäre Gründe: Seine beiden Brüder waren gestorben, und nun oblag es Doni, für den Fortbestand der Familie zu sorgen – er heiratete Margherita Fiaschi und hatte mit ihr drei Söhne.

240 Frederick Hammond, *Music and Spectacle: Barberini Patronage Under Urban VIII*, New Haven and London 1994, S.100: »*A reading of Doni's theoretical works requires some understanding of his prejudices. First, he was thoroughly Florentine-oriented; indeed, the legend that opera was created single-handedly by the Florentine camera was largel formulated by Doni.*« Siehe auch Susanne Schaal, *Musica scenica, Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni*, Frankfurt am Main 1993

Noch 1629 berichtet der Florentiner Dichter Michelangelo Buonarroti der Jüngere einem Freund in Sonettform über die Abende mit Poesie und Musik im vatikanischen Palast in einem ironischen Gedicht. Buonarroti, ein enger Vertrauter von Francesca Caccini, war ein Kindheitsfreund von Urbano VIII., die beiden hatten gemeinsam in Pisa studiert. Buonarroti war schon 1623 mit der Hoffnung auf eine Pension nach Rom gekommen, 1629 versuchte es ein zweites Mal, diesmal waren seine Bemühungen nach einiger Zeit mit Erfolg gekrönt. Für Buonarroti wurden die ausschweifenden literarisch-musikalischen Vergnügungen aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes zur Qual:

*»Anzi la sera, cenando il Pastore,
Se ne durò a cantar più di due ore
Ch'al mio pazzo dolore
Delle stiene, per cui vivo in tormento
Fu un strano rincappellament'...*

*Musiche sempre e sempre poesie,
Musiche e poesie mattina e sera,
Musiche ogni stagione e ogni die,
Vui l'autunno, o vuoi la primavera.*

*Tuttavia'n campo le Pindarerie,
Tuttavia'n campo l'ode del Chiabrera
Tuttavia'n campo le Ciampolerie [...]*«

[Sonett an Tommaso Salviati, zitiert nach Janie Cole, op.cit., S.771.]

folgloser Gesandtschaft nach Paris, dort muss er mit Mersenne²⁴¹ über Kapsperger gesprochen und ihm versprochen haben, die „Poemata et carmina“ zu senden. Im oben zitierten Brief an Mersenne schwärmt Doni geradezu von den Eigenschaften und Fähigkeiten des Menschen, Komponisten und Theorbisten Kapsperger.

Liest man Donis Attacken auf Kapsperger in „De praestantia musicae veteris“, bietet sich ein völlig gegensätzliches Bild.²⁴² Doni schreckt zusätzlich zu vernichtenden Urteilen über seine Musik auch nicht vor massiven Beleidigungen des Menschen Kapsperger zurück, es ist kaum zu glauben, dass sich Doni in beiden Dokumenten auf dieselbe Person bezieht.²⁴³

Wann und warum es zum Bruch zwischen den beiden kam, ist nicht überliefert.²⁴⁴

Donis scharfzüngige Tiraden gegen andere hochkarätige Musiker wie Frescobaldi oder auch Monteverdi²⁴⁵ zeigen seine starke Tendenz, sich den „Praktikern“ gegenüber intellektuell überlegen zu fühlen. Kapsperger, ebenfalls ein sehr aktiver „Praktiker“ sowohl als Komponist als auch als Spieler, scheint ja selbst kein einfacher Charakter gewesen zu sein, vorstellbar wäre ein Szenario, in dem er Donis Vorschläge, sich in den griechischen Modi zu versuchen,²⁴⁶ ablehnt und sich dadurch seine Feindschaft zuzieht.

Doch dazu später - 1626 noch verleiht Doni jedenfalls überschwänglich seiner Bewunderung für Kapsperger Ausdruck, der am Hof Urbanos zu dieser Zeit sehr hoch im Kurs gestanden sein muss.

I.7.3. Giovanni Ciampoli, Freund und Librettist

I.7.3.1. Ciampoli und Kapsperger, ein Erfolgsduo

Kapsperger vertonte schon zu Beginn der 1620-er Jahre Gedichte von Giovanni Ciampoli, mindestens zwei davon sind identifiziert.²⁴⁷ Vermutlich stammen noch deutlich mehr der Texte seiner kleinformatigen Vokalwerke dieser Zeit aus Ciampolis Feder, weitere Identifikationen sind angesichts der schlechten Quellenlage für dessen Werk allerdings schwierig zu belegen.²⁴⁸

Die von Doni beschriebenen musikalisch-poetischen Vergnügungen in der Gesellschaft von Ciampoli und Kapsperger erfreuten sich bei Urbano in den relativ unbeschwerten ersten Jahren seines Pontifikats großer Beliebtheit. Wenn Doni »*Il a eu bien souvent l'honneur de faire chanter ses compositions en la*

241 Doni und Mersenne hatten 1621 sich bei Donis erster Reise als Sekretär des päpstlichen Gesandten Cardinale Corsini nach Paris kennengelernt.

242 Giovanni Battista Doni, *De praestantia musicae veteris*, Firenze 1647, auch in der *Lyra Barbarina*, Hg.: Antonio Francesco Gori, Firenze 1763, abgedruckt.

243 siehe Kapitel I.8.2.

244 Dass Doni prinzipiell ein schwieriger Charakter war, wird auch anhand seines Briefwechsels mit Mersenne deutlich.

245 um nur die prominentesten der von Doni geschmähten „Praktiker“ zu nennen

246 Donis Versuche, die Musiker aus den Barberini-Kreisen zu Werken in der Tradition der griechischen Musiktheorie und in griechischen Tonsystemen für speziell konstruierte Instrumente zu überzeugen, führten nur zu vereinzelter Kompositionen, seine Ideen setzten sich nicht durch.

247 „Navicella che à bel vento“ aus dem „Libro quarto di villanelle“ (1623) und „Ancora il Rè nasce piangendo“ im „Libro secondo d'arie“: In „Ancora il Rè“ verwendet Kapsperger drei Strophen eines langen Gedichtes von Ciampoli.

248 Ein Großteil seiner Manuskripte ging nach seinem Tod verloren, siehe weiter unten

»Hingegen am Abend, beim Nachtmahl,
sang der Schäfer ausdauernd mehr als zwei Stunden,
was für meine wilden Rückenschmerzen,
wegen derer ich in Qualen lebe,
eine merkwürdige Verschärfung bedeutete...

Immer Musik und immer Dichtung,
Musik und Dichtung morgens und abends,
Musik in jeder Jahreszeit und an jedem Tag,
sowohl im Herbst als auch im Frühling.

Trotzdem her mit den Pindareien,
trotzdem her mit den Oden des Chiabrera
trotzdem her mit dem Ciampollereien [...]«

Ironische Kommentare über die Überheblichkeit Ciampolis finden sich zuhauf in zeitgenössischen Quellen – wie in Eritreos Portrait des Dichters. [Giovanni Vittorio Rossi (alias Eritreo), *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae et ingenii laude, virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Köln 1642, S.64] Seinen intellektuellen Ziehvater Strozzi, der ihn auch finanziell unterstützt hatte, verfolgte er mit Prozessen, nachdem dieser seine Zahlungen eingestellt hatte, weil er Ciampoli aufgrund seiner Karriere im Kirchenstaat finanziell gut versorgt wusste. Die Loyalität Galilei gegenüber bereitete seiner Karriere ein jähes Ende, obwohl er in der Zeit vor Galileis Prozess als aussichtsreicher Kardinalskandidat gegolten hatte. Urbano sah Ciampoli als Mitschuldigen für den folgenden Skandal an, der ihn nach der Verurteilung Galileis sein zuvor großes Ansehen bei den unglaublich gut vernetzten Intellektuellen in ganz Europa kostete. [siehe Kapitel I.8.1.] Ciampoli wurde vom päpstlichen Hof verwiesen, er musste Rom verlassen und wurde in verschiedene Ämter in der Provinz „entfernt“. Er starb 1643 verbittert in Jesi, all seine Versuche, Urbanos Vergebung zu erlangen und nach Rom zurückzukehren, waren fehlgeschlagen. Dafür legt seine posthum publizierte Korrespondenz aus diesen Jahren ein ausführliches Zeugnis ab.

chambre de Sa Sainteté»²⁴⁹ schreibt, kann man sich unter diesen »compositions« auf alle Fälle die „Poematia et carmina“, aber auch *villanelle* oder *arie* im Stil der zwei Ciampoli-Vertonungen vorstellen.

Ciampoli war auch ein enger Freund des berühmten Kastraten Loreto Vittori, der selbst auch Dichter war. Es ist verlockend und eine echte Inspirationsquelle für die Interpretation der Kapspergerschen Vokalmusik, sich diese Abende mit Urbano und Ciampoli im Vatikan mit Vittoris von Kapsperger auf der Theorbe begleitendem Gesang vorzustellen.

Ciampoli (1590-1643) fiel den Florentiner Intellektuellen schon in früher Jugend auf. Seine wache Intelligenz, Eloquenz und die Fähigkeit, aus dem Stegreif in Versen zu improvisieren, öffneten ihm die Tür zum Florentiner Hof²⁵⁰ und erregten Bewunderung in der intellektuellen Szene in Florenz und Rom: Guido Bentivoglio beschreibt Ciampolis Begabung in seinen „Memorie“:

»[...] e con sì ricco talento, che pareva nato con i versi Toscani in bocca succhiando il latte.«²⁵¹

Ciampoli lernte 1608 Galileo Galilei kennen, diese Begegnung prägte sein Leben. Ciampoli studierte bei Galilei in Padua und wurde zu einem seiner engsten Vertrauten bis zum bitteren Ende.²⁵² 1618 trat er gleichzeitig mit Virginio Cesarini in die *Accademia dei Lincei* ein.²⁵³ Gregorio XV. Ludovisi ernannte ihn zum *segretario dei brevi*. Urbano, der Ciampoli schon während seiner Studienzeit unterstützt hatte, bestätigte ihn nach seiner Wahl in diesem hohen Amt.²⁵⁴

Ciampoli und Kapsperger teilten offenbar einen unbändigen Ehrgeiz, hier hatten sich zwei Gleichgesinnte gefunden, die kaum eine Gelegenheit ausließen, Werke verschiedenster Art geschickt im Barberini-Rom zu platzieren.²⁵⁵

Während sich über Kapspergers Persönlichkeit nur Andeutungen erhalten haben, scheint erwiesen, dass Ciampoli seinen brillianten Intellekt bei jeder Gelegenheit überheblich zu Schau stellte und seine Ziele rücksichtslos verfolgte.

Zu Beginn von Urbanos Pontifikat strahlte Ciampolis Stern sehr hell, Kapsperger hatte sich einen vielversprechenden Librettisten gewählt.

I.7.3.2. „La vittoria del Principe Ladislao in Valachia“

„La vittoria del Principe Ladislao in Valachia“ wurde als erste größere Produktion der beiden am 19. Januar 1625 im Auftrag Urbanos zu Ehren des polnischen Prinzen Ladislao Vasa²⁵⁶ aufgeführt. Dieser

249 Übersetzung siehe oben

250 Ciampoli war mit den Medici-Prinzen befreundet und soll bei den Hochzeitsfeierlichkeiten in Florenz im Jahr 1608 mitgewirkt haben (siehe Christian Speck, op.cit., S.51).

251 Guido Bentivoglio, *Memorie del Cardinale Bentivoglio, Con le quali descrive la sua Vita...*, Venetia 1658, S.94: »[...] und mit so reichem Talent, dass er mit Toskanischen Versen im Mund geboren schien, während er noch Muttermilch saugte.«

252 Das gegenseitige Vertrauensverhältnis belegt unter anderem der intensive Briefwechsel der beiden.

253 siehe Kapitel I.6.3.

254 Ciampoli wohnte während seiner Studien in Bologna bei Maffeo Barberini, damals Nuntius in Bologna.

255 Das gilt sowohl für ihre Gemeinschaftsproduktionen als auch für ihre Werke mit anderen Dichtern bzw. Komponisten, in Ciampolis Fall zum Beispiel mit den Brüdern Mazzocchi. Er verfasste zum Beispiel 1624 ein Libretto für eine Weihnachtshistorie, „I cinque cigni“ und „Cantico delle benedizioni“ wurden 1625 bzw. 1626 an den Jahrestagen von Urbanos Papstkrönung aufgeführt. Zur Bedeutung Ciampolis für die Entwicklung des Oratoriums siehe Christian Speck, *Das italienische Oratorium 1625-1665. Musik und Dichtung*, Turnhout 2003, Kapitel 4: *Das höfische Festoratorium von Giovanni Ciampoli im Kontext des Programms Urbans VIII.*, S.47-109

256 als Ladislao IV. ab 1632 König von Polen

«[...] während dessen Dauer von vortrefflichen Musikern die edlen und heldenhaften Taten desselben Prinzen, die er gegen die Türken vollbracht hatte, gesungen wurden; eine Komposition von Gio: Ciampoli, mit der er sich die Huld dieser Persönlichkeit erwarb«

»Monsignor Ciampoli, der Sekretär des Papstes, erschuf ein Epos für erzählenden Gesang [...] In diesem Epos gab es einige Canzonetten in der Art von Chören in Tragödien, und sie waren in unterschiedlichen Versen komponiert, weit entfernt von antiken Gepflogenheiten; und genau wie einige dieser Canzonetten, die wir hier hinterfragen. Eine Sache ist sicher, nämlich dass kein einziger Teil die Ohren mehr erfreute als jene Chöre: Sosehr drangen sie als Neuheit zu den Zuhörern und sosehr wurden sie als neuartig von allen anerkannt. Das wurde nicht allein vom Papst und den Kardinälen und den wenigen Monsignori so beurteilt, die die Erlaubnis hatten, dabei anwesend zu sein, sondern während man den Gesang vorbereitete und privat probte, wurde das Werk von der Blüte des Hofes in schöner Muße gehört und in aller Ruhe geprüft; und unter den meisten Leuten feierte man besonders diese Chöre nicht wenig.«

»Beim Mahle werden die in Verse und wunderschöne Harmonien gesetzten ruhmreichen Triumphe des polnischen Herrschers und durchlauchtigsten Fürsten besungen, wobei die Stimmen mit den exquisiten Instrumenten im Wohlklang wetteifern. Während dadurch die gleichsam wie von einer Süße, die dem Himmel nacheifert, entzückten Gemüter der Umstehenden gefesselt werden, [...]«

hatte 1623 in der Walachei einen bedeutenden Sieg über die Osmanen errungen und wurde in Rom als Retter der Christenheit unter anderem mit einem Festbankett im Vatikanpalast gefeiert:

»[...] nel cui tempo da eccellenti musici erano cantate le nobili, et heroiche attioni del med.[esimo] Principe operate contro li Turchi; Compositione di Gio: Ciampoli, con cui acquistossi la gratia di tal Personaggio«²⁵⁷

Prominenter Zeuge für den großen Eindruck, den die Aufführung hinterließ, ist der berühmte Dichter Gabriello Chiabrera, der 1612 das Libretto für Kapspergers Kantate „Maggio“ verfasst hatte. Chiabrera hebt in seinem *dialogo* „Il Geri“ Ciampolis neue Art der Dichtung, vor allem der chorisches Stellen, heraus – deren Wirkung sicherlich durch Kapspergers Musik verstärkt wurde:

»Monsignor Ciampoli segretario del papa compose un poemetto da recitarglisi cantando [...] In questo poemetto erano alcune canzonette a guisa di cori nelle tragedie, ed erano composte di versi fra loro vari e lontani dall'usanza antica; ed appunto come alcuni di questi de'quali noi questioniamo.²⁵⁸ Certa cosa è, che niuna parte maggiormente diletto le orecchie che quei cori: si giunsero cosa nova agli uditori, e si furono stimati peregrini da ciascheduno. Nè fu solamente così giudicato dal pontefice e da' cardinali, e da pochi monsignori che quivi ebbero licenza d'intervenirvi, ma mentre s'apprestava il canto e provavasi privatamente, egli fu dal fiore della corte sentito a bello agio ed oziosamente esaminato; e per la più gente quei cori si celebrarono non poco.«²⁵⁹

Das Werk wurde also offenbar nur vor einem sehr erlauchten Zirkel vorgeführt. Hochinteressant in Bezug auf Fragen der Einstudierung derartiger Großproduktionen ist Chiabreras Erwähnung der öffentlichen Proben. Über die Probenarbeit der Zeit ist nur sehr wenig bekannt, wie viel und wie lange geprobt wurde, ist nur für einige wenige gut dokumentierte szenische Aufführungen wie Monteverdis „Orfeo“ belegt. Dabei darf man nicht vergessen, dass es sich ja meistens um Erstaufführungen handelte, also sozusagen „neue“, zeitgenössische Musik.

Der französische Gambist André Maugars schreibt 1639 über die römische Aufführungspraxis:

»[...] là où ces Musiciens Italiens ne concertent iamais, mais chantent tout leurs parties à l'improviste [...]«²⁶⁰

Das galt sicherlich nicht für jeden Anlass, ist aber eine sehr aufschlußreiche Beobachtung, wenn alle Mitwirkenden in einem bestimmten Stil geschult sind, kann tatsächlich „einfach“ musiziert werden. Die Wichtigkeit und Größe dieser Produktion zur Ehre von Ladislao zeigt sich hier also auch am betriebenen Aufwand. Es muss sich vor allem um musikalische Proben gehandelt haben, die Berichte von der Aufführung lassen eher auf eine konzertante als auf eine szenische Produktion schließen.

Während aus den römischen Zeugnissen nichts über den Namen des Komponisten hervorgeht, weiß man aus Berichten des polnischen Gefolges von Ladislao, dass der *Tedeschino* die Musik geschrieben hatte.²⁶¹ Anscheinend waren 72 der besten Musiker Italiens auf der Bühne, die Aufführung wird begeistert beschrieben:

»A prandio Turcici, Tartarici et Moschovitici Maiestatis Poloniae Serenissimique Principis triumpho ac lau-

257 zitiert nach Hammond, op.cit., S.199

258 An dieser Stelle im „Geri“ besprach Chiabrera genau diese Gattung.

259 Dieses Zitat wurde von Silke Leopold erstmals in *Chiabrera und die Monodie: die Entwicklung der Arie*, Studi musicali 10 (1981), S.75-106; S.79, veröffentlicht; Gabriello Chiabrera, *Dialoghi dell'arte poetica di Gabriello Chiabrera con altre sue prose e lettere*, Venezia 1830, S.97

260 André Maugars, *Response faite à un Curieux sur le sentimens de la musique d'Italie*, Escrite à Rome 1639, S.9.: »[...] während diese italienischen Musikern niemals proben, sondern alle ihre Partien vom Blatt singen [...]« Maugars bezieht sich auf eine mehrchörige Aufführung geistlicher Musik, die ihn unglaublich beeindruckt.

261 nach Anna und Zygmunt Szwejkowski, *Un'opera ignota di G.G.Kapsperger in onore del Principe Vladislao Waza*, in: Ivano Cavallini, Hg., *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, Modena 1989, S.221-232; S.224

»In der Akademie des Kardinals von Savoia, die man Donnerstagabend veranstaltete, hielt Herr Sforza, der Sohn des Marchese Pallavicino einen gelehrten Vortrag, wobei er quer durch alle Wissenschaften sprach [...], es waren außer ebendiesem Kardinal von Savoia die Kardinäle Borghese, Leni, Savelli, Bentivogli und S.Giorgio, der Prinz von Sulmona und andere Edelleute gekommen, zu deren Unterhaltung die Niederlage, die die Polen kürzlich den Türken zufügten, in Musik rezitiert wurde, die man wie in der vergangenen Woche, wie geschrieben, in Gegenwart des Papstes und des polnischen Prinzen sang.«

»Das Werk, das für den König von Polen aufgeführt wurde, kann man nicht bekommen, weil die Papiere, die damals benützt wurden, durch mehrere Hände gingen; und der es damals komponierte, hat es heute nur im ersten Entwurf, aus dem es selbst für ihn schwierig sein wird, eine Kopie zu ziehen, aber, wenn man es will, wird er es tun, sobald er von einer Schwäche genesen sein wird, die ihn viele Monate im Bett gehalten hat. Das sind wahrlich langwierige Dinge. Als Ersatz für dieses Werk schicke ich Euer Ehren ein anderes, gedrucktes, ebenfalls von Mons.Ciampoli, es ist geistlich. Und es wurde in derselben Art aufgeführt wie jenes von Polen.«

*des versibus pulcherrimaequae harmoniae subiectae, certante vocum exquisitissimum instrumentorumque modulamine decantantur. Quibus dum rapti circumstantium animi velut aemula caelo suavitate detinentur, [...]*²⁶²

Ob Kapsperger selbst bei dieser Aufführung als Theorbist mitwirkte, hat sich nicht überliefert.

Auch Francesco Niccolini, der Bruder des Herausgebers des „Libro primo d'intavolatura di Lauto“ von 1611, inzwischen toskanischer Botschafter, berichtet über die Aufführung.²⁶³

Aus den *avvisi di Roma*²⁶⁴ wissen wir von einer zweiten Aufführung im Palazzo von Cardinale Maurizio di Savoia²⁶⁵ im Rahmen eines Treffens der *Accademia dei Desiosi*, des intellektuellen Flügels von Urbanos Zirkel.²⁶⁶

»Nell'Accademia del S.[ignor] Card.[inale] di Savoia, che si tenne giovedì sera, il S.[ignor] Sforza fig.[i]lo del Marchese Pallavicino fece una dotta lettione, discorrendo per tutte le scienze [...], sendovi intervenuti oltr'il med[esim].o Card.[inale] di Savoia li Card.[ina]li Borghese, Leni, Savelli, Bentivogli, e s.[an] Giorgio, il Pr.[inci]pe di Sulmona, et altra Nobiltà, per trattenim.[en]to de quali fù recitata in musica la rotta, che li Polacchi diedero ultimam.[en]te à Turchi, qual si cantò, come si scrisse la settimana pass.[a]ta alla presenza del Pontefice, e del Pr.[inci]pe di Polonia.«²⁶⁷

Ciampoli nutzte die Gelegenheit und stand in Folge bis zu seinem Tod in direktem Kontakt mit Ladislao,²⁶⁸ unter anderem schrieb er im Exil in seinem Auftrag eine Geschichte Polens. Ciampoli vermachte Ladislao testamentarisch seine Bibliothek, die aber vor der Überstellung nach Polen beschlagnahmt wurde – seitdem sind seine naturwissenschaftlichen und philosophischen Manuskripte verschollen.

Ob auch Kapsperger weiterhin in Verbindung mit dem äußerst musikinteressierten Ladislao stand, bleibt eine spannende offene Frage.²⁶⁹ Immerhin spricht Marco Scacchi, der in Rom bei Anerio studiert hatte und von 1624 bis 1649 am Warschauer Hof wirkte, von ihm in seinem oben zitierten Traktat von 1649, vielleicht hielt Ladislao auch Kapspergers Andenken in Polen in Ehre.

Giulio Rospigliosi, damals Sekretär Urbanos, schrieb 1638 seinem Bruder, dass das Werk nicht mehr verfügbar sei:

»L'opera che fù fatta al Re di Polonia non si può havere, perche le carte che servono all'hora sono andate in più

262 zitiert nach A. und Z.Szweykowski, op.cit., S.224

263 Niccolini schreibt mehrmals über das brennende Interesse des polnischen Prinzen für Musik, siehe dazu seine Korrespondenz im Archivio di Stato Florenz.

264 diplomatische Berichte in Tagebuchform, wichtige Quelle für das tägliche Geschehen in Rom

265 Savoia residierte damals im Palazzo Orsini a Montegiordano, also in unmittelbarer Nähe zu Kapspergers Wohnsitz, dort fanden auch die Treffen der *Desiosi* statt.

266 nach Hammond, op.cit., S.194. Viele *Umoristi* und *Lincei* traten 1623 in die neugegründete *Accademia dei Desiosi* von Maurizio di Savoia ein: u.a. Ciampoli, Cassiano dal Pozzo, Sforza Pallavicino oder der junge Giulio Rospigliosi, der spätere Papst Clemente IX. und Librettist von Kapspergers „I pastori di Betlemme“. Weitere direkte Beziehung zwischen Kapsperger und Savoia bzw. den *Desiosi* sind nach dieser Aufführung nicht bekannt, aber durchaus möglich, waren doch zahlreiche Mitglieder der *Accademia* Bezugspersonen Kapspergers.

267 BAV, Urb.lat.1095, Ms., S.63; auch Giulio Mazzarino war mit einem kleinen Vortrag an dieser *Accademia* beteiligt, Mazarin war also Zeuge der Aufführungen der beiden ersten musikdramatischen Werke Kapspergers. Sforza Pallavicino war wie zehn Jahre vorher Virginio Cesarini der neue Hoffnungsträger der intellektuellen Elite, ebenfalls ein talentierter Dichter, Mitglied der *Umoristi*, der *Desiosi* und ab 1629 der *Lincei*. Er fiel wie Ciampoli bei Urbano nach Galileis Prozess in Ungnade, seine Karriere fand jedoch im Gegensatz zu der Ciampolis später doch ihre Erfüllung, 1637 trat er in einem überraschenden Sinneswandel bei den Jesuiten ein und wurde 1666 von Alessandro VII. Chigi zum Kardinal ernannt. Nach seiner Ernennung zum Kardinal veranlasste er die posthume Publikation einiger Werke seines alten Freundes Ciampoli.

268 Davon zeugt auch der Briefwechsel der beiden.

269 Ladislao hatte zum Beispiel versucht, Francesco Caccini an den polnischen Hof zu holen.

Sultan Osman II. verbringt seine Tage verweichlicht im Harem, plötzlich erscheint ihm im Traum eine furchterregende Vision seines Vorfahren Macometto II.:

»Sopra un vasto Elefante
Con volto furibondo
Veder gli parve in atto fulminante
Macometto il secondo:
sanguinosi ornamenti
Non vist mai dentro ad alcuna selva
Crescean l'orrore alla terribil belva
Di strangolati Rè, teste pendenti
A gran catena intorno [...]«

»Auf einem riesigen Elephanten
mit wütender Miene
glaubte er im Blitz
Macometto II. zu erblicken.
Blutiger Schmuck,
der nie noch in einem Wald zu sehen war,
vermehrte den Schrecken vor dem entsetzlichen Tier:
da hingen die Köpfe erwürgter Könige
an einer großen Kette [...]«

Macometto befiehlt Osman, den Kampf gegen die Ungläubigen in der Tradition seiner Ahnen fortzuführen und sich mit Ladislao zu messen:

»Di tanto Mondo armato
Sarà degno trofeo
Del Rè Polacco il figlio incatenato:
Titoli di te degni,
Degni del sangue mio
Saran, Flagel di Dio,
Terror di Regi, e Distruttur di Regni«

»Von einer so großen bewaffneten Welt
wird der in Ketten gelegte Sohn des polnischen Königs
eine würdige Trophäe sein:
Titel, die Deiner würdig sind,
würdig meines Blutes,
werden sein: Geißel Gottes,
Schrecken der Könige und Zerschmetterter der Reiche.«

Im zweiten Akt wird das Lager der christlichen Gegenspieler beschrieben, der dritte Akt führt die Zuhörer auf das Schlachtfeld in der Walachei. Ladislao's Truppen siegen, ein Loblied aus dem Mund von „Speranza“ bringt einen Szenenwechsel nach Rom, wo ein Chor der Römer dem Feldherren Ladislao und Urbano VIII. als Finale des Werks gemeinsam huldigt.

mani; e chi la compose l'ha adesso solamente nella prima sua bozza nella q.[ua]le dice che a lui medesimo riuscirà difficile il poterne fare cavare una copia, ma che volendosi, egli lo farà quando sia guarito di una sua infirmità, che l'ha trattenuto molti mesi in letto. Si che sono cose molto lunghe. In cambio di q.[ue]sta ne mando a V.[ostra] S:[ignoria] una altra stampata, pure di Mons.[ignor] Ciampoli, è spirituale. È fù rappresentata nell'istesso modo, che fù qu.[e]lla di Polonia.«²⁷⁰

Es ist nicht klar, ob sich Rospigliosi auf Ciampoli oder Kapsperger bezieht, »compose« steht für „erschaffen“ und kann sowohl Musik als auch Dichtung meinen. Um Kapsperger war es zu dieser Zeit sehr ruhig geworden, eine längere Krankheit wäre dafür eine mögliche Erklärung.²⁷¹

Ciampolis Libretto, posthum unter der Bezeichnung *poesia eroica* 1666 in Rom veröffentlicht,²⁷² bot Kapsperger ungleich mehr dramatische Möglichkeiten als Grassis Textvorlage für die „Apotheosis“. Ciampolis Werk ist kein Opernlibretto, die Bezeichnung *Poesia eroica* beschreibt den Charakter des Stückes treffend. Zwei Erzähler rezitieren einen Großteil des sehr bildhaften Textes, als einzige Figur der Handlung spricht Macometto II. in direkter Rede. Jeder Akt wird mit Volksszenen von Chören und Chorsolisten beschlossen, die Untertanen Osmans, ein Chor polnischer Jungfrauen, polnische Soldaten und ein Chor der Römer treten auf.

Eine szenische Darstellung ist ohne handelnde Protagonisten schwer vorstellbar, das Libretto bietet aber Gelegenheiten für Schaukämpfe oder große Aufzüge.

Ciampoli verwendet starke Bilder und erzeugt Spannung und Emotion – stellt man sich eine Vertonung der erzählenden Rollen durch Kapsperger in einem Stil gemischt aus rezitativen Stellen²⁷³ und arienartigen Passagen²⁷⁴ vor, unterlegt die Chorsoli mit villanellenartigen Melodien und die großen Chöre mit einem homophonen Satz, so entsteht ein abwechslungsreiches Werk, in dem der Komponist verschiedenste musikalische Farben und Formen zeigen kann. Kapspergers erhaltene durchkomponierte Werke, wie die Hochzeitskantate von 1627 oder seine Weihnachtshistorie aus dem Folgejahr, zeigen in kleinerem Rahmen eine derartige Vorgangsweise – „La vittoria del Principe Ladislao“ bietet allerdings noch viel mehr Raum für echte dramatische Momente in der Musik, die Kapsperger wie in seinen *arie* mit ausdrucksstarker Harmonik und madrigalesken Wendungen umgesetzt haben könnte.

Chiabreras oben zitierter Bericht spricht dafür, dass die vielen Chöre wie in der „Apotheosis“ homophon gesetzt waren, nur durch die dadurch erreichte Klarheit und Textverständlichkeit konnten sie Ciampolis Dichtung so eindrucksvoll widerspiegeln.

270 BAV, Vat.lat.13363, Ms., S.9

271 Speck bezieht die Stelle auf Ciampoli und vermutet, dass Rospigliosi seinem Bruder anstelle von „La Vittoria...“ Ciampolis damals schon gedrucktes Werk „Il cantico delle benedizioni“ sandte. Specks Argumentation scheint schlüssig, allerdings muss Ciampoli dann „La vittoria...“ in späteren Jahren komplett wiederhergestellt haben, erschien das vollständige Werk doch posthum im Druck. Tatsächlich verloren ist hingegen die Musik.

272 Auszüge aus dem Libretto, in: *Rime scelte di Monsignor Giovanni Ciampoli... divise in Sacre, Eroiche, Laudative, Morali, Varie, e Facete. Dedicate all'eminetissimo Sig.Card.le Sforza Pallavicino, A spese di Giacomo Antonio Celsi, Libraro appresso il Collegio Romano, Roma 1666*

273 wie in den „Poematia et carmina“

274 im Stil seiner hochemotionalen und stark textdeutenden Arienbücher

»Bewaffnet mit langen Reihen
Die Theorbe, des Phoebus Freundin,
Mit Deutscher Kühnheit Blitze und Donner.«

»Sofort nach dem Empfang des Briefes von Euer hochberühmten Ehren, ging ich gestern zu Monsignor Ciampoli, um mit ihm zu besprechen, was Ihr mir aufgetragen hattet; und ich verblieb Seiner Hochberühmten Ehren, dass der Neffe Euer Ehren sich im Haus des Herrn Gio. Gieronimo Kaspergero niederlassen könnte, eines hervorragenden Musikers von guten und höchst ehrbaren Sitten, in dessen Haus ständig musikalische Akademien stattfinden, bei denen der junge Mann Gelegenheit haben wird, viel zu lernen.«

Alle Informationen zu Vincenzos Aufenthalt in Rom stammen aus dem Briefwechsel von Castelli, Ciampoli und Galilei: *Le Opere di Galileo Galileo*, Edizione nazionale, Vol.XIII, Firenze 1903.

Galileo Galilei selbst war ein hervorragender Lautenist und Tastenspieler und beschäftigte sich auch in seinen wissenschaftlichen Arbeiten immer wieder mit Musik. [siehe dazu Dinko Fabris, *Galileo and music: a family affair*, in: Enrico Maria Corsini, Hg., *The Inspiration of Astronomical Phenomena VI. Proceedings of a conference held October 18-23, 2009 in Venezia, Italy*. Astronomical Society of the Pacific Conference Series, Vol.441, San Francisco 2011, S.57-72]

Vincenzo kam Anfang Januar 1628 nach Rom, wurde bei einem nicht namentlich genannten Freund Ciampolis untergebracht und wohlwollend empfangen, Ciampoli schrieb am 8.1.: »Veggio risplendere in esso nobilissime qualità; et essendo del lignaggio di V.[ostra] S.[ignoria], non può non manifestarsi singolare in virtù et amabile in costumi [...]« [»Ich sehe in ihm edelste Qualitäten erstrahlen; und weil er aus der Linie Euer Ehren stammt, kann er sich gar nicht anders als von herausragender Tugend und lebenswürdigen Sitten erweisen [...]«] Anfang Februar schrieb Castelli: »Il Sig[no]r Vincenzo ha cominciato a attendere al contrapunto sotto la disciplina del maestro di cappella di S.Pietro [Paolo Agostini], e va alla scuola del liuto dal principale sonatore che sia in Roma, il qual serve il Sig.[no]r Card.[inale] Lodovisio« [»Der Herr Vincenzo hat begonnen, sich dem Kontrapunkt unter der Aufsicht des Kapellmeisters von San Pietro zu widmen, und er geht in die Schule der Laute beim führenden Lautenisten Roms, der dem Herrn Kardinal Lodovisio dient.«] Kasperger hatte, soweit bekannt ist, keinen Kontakt zu Ludovisi, der übrigens ebenfalls ein guter Freund Ciampolis war. Möglicherweise handelte es sich beim Lautenlehrer Vincenzos um Andrea Falconieri, der später im Jahr mit den Kardinälen Ludovisi und Aldobrandini zur Medici-Farnese Hochzeit nach Florenz und Parma reiste. [siehe Dinko Fabris, *Andra Falconieri napoletano: uno liutista-compositore del Seicento*, Roma 1987]

Nach einiger Zeit geriet Vincenzo in schlechte Gesellschaft, vernachlässigte seine Studien und verließ nach einem Streit mit Castelli Rom im Juli, der getroffene Castelli zitierte den rebellischen Vincenzo: »Hora che il P.[adre] D[on] .Benedetto sa le cose mie, non curo più né di lui né di Mons[igno]r Ciampoli né di nessuno, e voglio fare a mio modo; e mio zio mi ha mandato qua, perché più non mi poteva governare [...]« [»Nun da der Pater Don Benedetto über meine Angelegenheiten Bescheid weiß, kümmere ich mich nicht mehr um ihn, noch um Monsignor Ciampoli, noch um irgendjemanden, und ich will nach meiner Art leben; und mein Onkel hat mich hierher geschickt, weil er mich nicht mehr beherrschen konnte [...]«]

»Nach der Messe kamen der Herr Kardinalprotektor, Monsignor Ciampoli, der Herr Paolo Alaleone, um eine vom Herrn Gio:Geronimo Kasperger komponierte Messe zu hören, man hatte alle Freigestellten informiert, dass sie kommen sollten, sie wurde unter Anwesenheit ebendieses Komponisten gesungen [...]«

1.7.3.3. Weitere Zeugnisse über die enge Verbindung zwischen Ciampoli und Kapsperger

Im September 1625 wurde am Jahrestag der Krönung Urbanos „I cinque cigni, nel giorno della coronatione di Papa Urbano ottavo“ aufgeführt, in dem Ciampoli auch die zu Urbanos Ehren erklingenden Instrumente in Versen beschreibt.

Die folgenden Zeilen beziehen sich ganz klar auf das beeindruckende Spiel des *Tedesco della tiorba*, der offenbar bei der Aufführung mitwirkte:

»Di lunghe fila armata

Tiorba à febo amica

Con Alemanno ardir fulmini, e tuoni.«²⁷⁵

Wer „I cinque cigni“ vertonte, ist nicht überliefert, eine weitere Zusammenarbeit mit Kapsperger hierfür ist keinesfalls auszuschließen, das könnte auch für andere als *rappresentazione musicale* bezeichnete Festkantaten Ciampolis wie „Le vendemmie di Castel Gandolfo“ gelten.

Ciampoli ließ seine Beziehungen für Kapsperger aber auch auf andere Weise spielen. Davon zeugt zum Beispiel ein Brief von Benedetto Castelli²⁷⁶ an Galileo Galilei am 1.8.1626, in dem er Kapsperger auf Vermittlung Ciampolis als Lehrer für Galileis Neffen Vincenzo empfiehlt:

»Subito riceuta la lettera di V.[ostra] S.[ignoria] molto Ill.[ust]re, andai ieri da Mons[igno].r Ciampoli a trattargli di quanto lei mi comandava; e restai con S[ua]. S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma che il nepote di V.[ostra] S.[ignoria] si sarebbe potuto accomodare in casa del Sig.r Gio. Gieronimo Kaspergero, musico eccellente e di buoni et honoratissimi costumi, in casa del quale si fanno continove accademie di musica, dove il giovine haverà occasione di studiare.«²⁷⁷

Vincenzo Galilei, der Sohn des am Münchner Hof angestellten Lautenisten Michelangelo Galilei, kam zwei Jahre später tatsächlich zum Studium nach Rom, scheint aber doch nicht bei Kapsperger Unterricht genommen zu haben.

Am 11. Dezember 1626 wurde eine Messe Kapspergers von den Sängern der *Cappella Sistina* aufgeführt, der Kardinalprotektor der *Cappella Sistina*, Cardinale Lelio Biscia,²⁷⁸ war zusammen mit Ciampoli und Paolo Alaleone,²⁷⁹ dem Zeremonienmeister Urbanos, anwesend. Vielleicht hatte Ciampoli auch hier bei diesem Anlass seinen Einfluss spielen lassen:

»Dopo l'officio, venne il S.[igno]r Card.[ina]le Protettore, Mons.[ignor] Ciampoli, Sig.[no]r Paolo Alaleone per sentir una Messa composta dal Sig.[o]r Gio:Geronimo Kasperger, essendosi avvisati tutti li franchi, accio venis-

275 Giovanni Ciampoli, *I cinque cigni*, in: BAV, Barb.lat.3777, Ms., S.360ff. Vielleicht spielt Ciampoli hier auf eine Mitwirkung Kapspergers auch schon bei den Feierlichkeiten zur Krönung 1623 an, das geht aus „I cinque cigni“ nicht eindeutig hervor.

276 Der Benediktinermönch Benedetto Castelli, Schüler und einer der engsten Vertrauten Galileis, war ab 1613 Professor für Mathematik in Pisa und ab 1626 auf Empfehlung Ciampolis an der Sapienza in Rom.

277 Zitat schon in Kapitel I.6.1. erwähnt. Kapsperger scheint auch als Lehrer einen guten Ruf gehabt zu haben, das wird aus der Fülle der hier erstmals vollständig zusammengetragenen Informationen sehr deutlich.

278 Lelio Biscia folgte in dieser Funktion im Herbst dieses Jahres dem verstorbenen Cardinale del Monte nach.

279 Päpstlicher Zeremonienmeister von 1582 bis 1638, laut den *avvisi di Roma* verstarb Alaleone 1643 92-jährig. Nach: Archivio della R.Società Romana, Volume XVI., Roma 1893, S.9

»Pfingstsonntag, 23. Mai. Unsere Heiligkeit hielt Messe in Monte Cavallo im Beisein der Hochberühmten Kardinäle und es waren 24 an der Zahl, der Kardinal Pio sang die Messe und es war eine neue Messe, ein Seminarist predigte, und alle dienenden Herren Kollegen waren anwesend, man sang die Messe des Herrn Gio:Gerolimo Kapsperger alias il Todesco della tiorba, und das wurde gemacht, weil Unsere Heiligkeit sie hören wollte, am Ende der Messe stieg der besagte Herr Kapsperger auf den Chor und bedankte sich bei allen Herren Sängern für den Gefallen, den sie ihm getan hatten [...]«

»Es setzen sich dem Urteil des Volkes, das bedeutet im Theater des Neides, aus, diese Musiken, die unter allseitigem Beifall von Kardinälen und Prinzen bei der Vermählung Eurer Exzellenzen gehört wurden. Doch zeigen sie sich gegenwärtig mit allzu großem Nachteil. Ihrer hier mit stummer Tinte abgezeichnete Harmonie fehlt es nicht nur an jenen anmutigen Stimmen, die sie damals triumphieren ließen, auch die Schwäche meines Talents erscheint scheint gegenwärtig nicht entschuldbar durch die unglaubliche Geschwindigkeit, mit der man in der Enge von nur drei Tagen die Poesie und die Musik erschuf. Doch ich hoffe, dass die Süße und Majestät der Worte, als Früchte, obwohl improvisiert, des berühmten Genies von Monsignor Ciampoli, den Preis des Zusammenklangs meiner Noten mehrt. Wenige Hochzeiten wurden bisher in Italien gefeiert, für die die römischen und toskanischen Musen so spontan ausgiebigere Tribute poetischer Eloquenz entrichteten [...]«

sero fù cantata pr.[esen]te il med.[esim]o Compositore [...]»²⁸⁰

Es handelte sich offenbar um eine rein musikalische Privataufführung nach dem Hochamt, die Sänger waren im vorhinein davon informiert worden. Kapsperger war anwesend, »presente«. Dies ist wohl die erste Spur der Versuche Kapspergers, seine geistliche Musik in das Repertoire der *Cappella Sistina* zu bringen, für die ihn Doni später so verteufelte. Wahrscheinlich wurde die Qualität und Wirkung seiner Messe erprobt: also einer Gattung, in der Kapsperger sich vorher noch nicht betätigt zu haben scheint. Die Probeaufführung stieß auf Anklang, der feierliche Pfingstgottesdienst des Folgejahres in der Anwesenheit zahlreicher Kardinäle und Würdenträger wurde auf den dezidierten Wunsch Urbanos zu den Klängen einer Messe Kapspergers begangen:

»Domenica di Pentecoste 23. Maggio. N[ostra] S[antità] tenne Capella à Monte Cavallo alla presenza delli Ill[ustrissi].mi Card.[ina]li et furno n.[umer]o 24 cantò messa il Card.[ina]l Pio et fu messa novella sermonegìo un seminarista et furno presenti tutti li SS.[ignori] Compagni serventi, si cantò la messa del S.[igno]r Gio:Gerolimo Kasperger alias detto il Todesco della Tiorba et questo fù fatto perche N[ostra] S[antità] la volse sentire finito la messa il d.[ett]o S.[igno]r Kasperger salì in Choro et ringatio tutti li SS.[ignori] Cantori del favor che gli havevano fatto [...]»²⁸¹

1.7.3.4. „Coro musicale nelle nozze de gli Ecc.mi Sig.ri Don Taddeo Barberini e Donna Anna Colonna”

Am 24.10. 1627 vermählte Urbano in seiner Sommerresidenz Castel Gandolfo seinen Neffen Taddeo, der zum zukünftigen weltlichen Oberhaupt der Familie bestimmt war, mit Anna Colonna, die einer der ältesten und angesehensten Familien Roms entstammte.²⁸²

Die *avvisi di Roma* berichten über die Hochzeit und beschreiben »trattenimenti de suoni, e canti musicali in lode dell'Eccellentissimi sposi, con in particolare alcuni versi composti da Monsignore Ciampoli.«²⁸³

Kapsperger verfasst ein aufschlussreiches Vorwort für die kurz nach der Hochzeit gedruckte Partitur des Werkes:

»S'ESPONGONO al giuditio del Popolo, cioè, nel Teatro dell'Invidia queste Musiche, che con universale applauso di Cardinali e Principi furono ascoltate, nel Convito Nuttiale dell'Eccellenze VV[ostre]. Però esse lasciano vedersi al presente con troppo gran disavvantaggio. L'armonia loro disegnata qui con muti inchiostri manca di quelle gratiose voci, che allora la fecero trionfare, ne la debolezza dell'ingegno mio apparisce al presente scusabile per quella non credebil celerità, con la quale nell'angustie di tre giorni soli si compose la Poesia, e la Musica. Spero però che la dolcezza e Maestà delle parole, come frutti ben che improvvisi del famoso ingegno di Monsignor Ciampoli sia per accrescer pregio al concerto delle mie note. Poche nozze fin qui si sono celebrate in Italia, alle quali le Muse Latine e Toscane habbiano spontaneamente offerto più copiosi tributi di poetica eloquenza [...]»

280 BAV, Cappella Sistina, Diario 46, S.71

281 ebenda, S.21v.; Doni kann sich mit seiner Anekdote von der von den Sängern der *Cappella Sistina* boykottierten Aufführung von Kapspergers Musik nicht auf diesen Anlass bezogen haben, wenn Kapsperger sich danach sogar persönlich bei den Sängern bedankte.

282 1630 sollte Taddeo von seinem Vater den Oberbefehl über die päpstliche Streitmacht, das Fürstentum Palestrina und den dazugehörigen Titel *Principe* erben, Urbano ernannte ihn sogar zum *Prefetto di Roma*, was großen Unmut bei der Aristokratie auslöste. Anna Colonna floh nach Urbans Tod nicht mit den Barberini nach Frankreich, sie blieb in Rom und erwirkte schließlich die Begnadigung der gesamten Familie durch Innocenzo X., die für ihren Mann allerdings zu spät kam, Taddeo verstarb 1647 in Paris.

283 *Avvisi di Roma*, zitiert nach Margaret Murata, *Operas for the papal court 1631-1668*, Ann Arbor, Michigan 1981, S.13: »Unterhaltungen von musikalischen Klängen und Gesängen zum Lob des Vortrefflichen Brautpaares, und darunter im Besonderen einige von Monsignore Ciampoli komponierte Verse.«

Der Kastrat Gratiani (1610-1679) war der Bruder des Komponisten Bonifacio Gratiani bzw. Graziani (1604-1664), der ab 1646 in Rom lebte und *maestro di cappella* an der Jesuitenkirche Il Gesù und am *Collegio romano* war, aber auch am Oratorio di San Marcello und in der Congregatione dei Musici di Santa Cecilia aktiv war. Cardinale Colonna agierte nicht nur als Mäzen für die Gratiani, sondern auch für Giacomo Carissimi, der wie die Gratiani aus Marino, dem Stammort der Adelsfamilie Colonna, stammte.

»Und man singt allein oder mit bis zu drei konzertierenden Stimmen zu den passenden Instrumenten, wie Theorbe, oder Gitarre, oder Cembalo oder mit Orgel, den Umständen gemäss; und außerdem hat man in diesem Stil das Singen *alla spagnola* oder *all'italiana* eingeführt, jener Art ähnlich, aber mit mehr Kunstfertigkeit und Verzierung, ebenso in Rom, wie in Neapel und Genua, mit neuen Erfindungen für die Arien und die Ornamente; worin sich die Komponisten auszeichnen, wie in Rom der *Tedesco della Tiorba*, der *Gio.Geronimo* heisst [...]«

Ob Ciampoli und Kapsperger wirklich nur drei Tage gemeinsam für die Erschaffung dieser Kantate zur Verfügung hatten, lässt sich nur schwer beweisen, Ciampolis allseits berühmtes Talent zum Improvisieren in Versen kam den beiden dabei aber wohl zugute. Die schmeichelhafte Erwähnung des Dichters im Vorwort kam beim eitlen Ciampoli sicherlich gut an, Kapsperger war sich eindeutig bewusst, wie wichtig der Kontakt mit dessen »famoso ingegno« für seine Karriere war.

Ein halbes Jahr nach der Hochzeit wurde Anna Colonnas Bruder, Girolamo Colonna, zum Kardinal ernannt. Er besaß die stattliche Anzahl von sieben Bänden der Vokalmusik Kapspergers: das „Libro primo di motetti“ von 1612, die ersten beiden Bücher mit *arie passeggiate* und die ersten vier Villanellenbücher. Diese sieben Bände finden sich, zu einem Band zusammengebunden, heute im Archiv der *Cappella Giulia*.²⁸⁴ Am Fuß der ersten Seite findet sich der Eintrag: »Di Marc'Antonio Gratiani, datomi dal Sig.[nor] Card.[inale] Colonna nel 1630«²⁸⁵

Colonna schenkte also dem Kastraten Gratiani diese sieben Bände. Daraus kann man wohl auf einen regelmässigen Gebrauch der Noten durch Cardinale Colonnas Sänger wie Gratiani schließen: ein weiterer Beweis für die Beliebtheit Kapspergers in den Zirkeln um die Barberini zu dieser Zeit.

Von einer weiteren Hochzeitskantate vermutlich ähnlicher Art und Struktur wissen wir nur aus Allaccis Werkliste: 1628 erschien „Epitalamio, in Nuptiis DD.Caroli Antonij à Puteo, & Theodoraë Costae, recitativo à più voci“. Caroli Antonij à Puteo alias Carlo Antonio dal Pozzo war der jüngere Bruder Cassiano dal Pozzos, den Kapsperger schon seit mindestens 1615 kannte.²⁸⁶ Cassiano Dal Pozzo und Ciampoli standen nicht nur als Mitglieder der *Lincei*, sondern auch als zentrale Figuren von Urbanos Hofstaat in enger Verbindung, man könnte vermuten, dass Ciampoli auch zu diesem Werk das Libretto beigesteuert hat.

Dass Kapsperger in diesen Jahren auf dem Höhepunkt seines Ruhmes stand, belegen auch die Erwähnungen in Vincenzo Giustinianis „Discorso sopra la musica“ aus dem Jahr 1628, Giustiniani nennt ihn einen der wichtigsten Vertreter des neuen *stile recitativo* für „voci concertate“:

»E si canta ad una o al più 3 voci concertate con istrumenti proprii di Tiorba o Chitarra o Cimbalo o con Organo, secondo le congiunture; e di più in questo stile si è introdotto a cantare o alla spagnola o all'italiana,²⁸⁷ a quella simile ma con maggior artificio e ornamento, tanto in Roma, come in Napoli e Genova, con invenzioni nuove dell'arie e de gli ornamenti; nel che premono i compositori, come in Roma il Todesco della Tiorba nominato Gio. Geronimo [...]«²⁸⁸

Giustiniani stellt Kapsperger als Theorbisten auf eine Stufe mit Frescobaldi als Tastenspieler, wobei er Frescobaldi nur als Instrumentalisten nennt. Kapsperger wurde im Rom der Zeit laut Giustiniani

284 BAV, Cappella Giulia, XV 60. Ob das bedeutet, dass die Werke Kapspergers auch von der *Cappella Giulia* gesungen wurden, ist fraglich.

285 José M. Llorens, *Le opere musicali della cappella Giulia, I Manoscritti e edizioni fino al '700*, Città del Vaticano 1971, S.218: »Besitz von Marc'Antonio Gratiani, 1630 vom Herrn Kardinal Colonna erhalten«

286 siehe Kapitel I.5.6.

287 Mit »alla spagnola o all'italiana« bezieht Giustiniani sich wohl auf die Gattung *villanella*, die ihren Siegeszug ja von Neapel, also von spanischem Hoheitsgebiet aus, antrat. Von Kapsperger ist nur eine teils spanischsprachige *villanella* überliefert: In „Nò nò nò non burlar meco“ aus dem fünften Villanellenbuch von 1630 erinnert der Refrain jeder Strophe an die spanischen und neapolitanischen Wurzeln der Gattung: »Dan la gherra, y los Amores, Un plazer con mil dolores.«

288 Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica*, Roma 1628, in: Angelo Solerti, op.cit., S.122

»Auf der Orgel und dem Cembalo verdient Geronimo Frescobaldi ferrarese vor allen der Vorzug, und zwar in der Kunstfertigkeit und der Gewandtheit der Hände. Auf der Theorbe der genannte Gio.Geronimo todesco, der auch Komponist ist und im Palazzo in den privaten Musiken und Konzerten dient. Diese ist in unserer Zeit erfunden worden, und jener Gio.Geronimo hat sie in der Art zu spielen um vieles verbessert.«



Ottavio Leoni, Francesco Barberini

stärker auch als Komponist wahrgenommen, was ja seinem tatsächlichen Output an Publikationen entspricht.²⁸⁹

»D'Organo e di Cimbalo Geronimo Frescobaldi ferrarese porta fra tutti il vanto, e nell'artificio e nell'agilità delle mani. Di Tiorba il suddetto Gio.Geronimo todesco, il quale anche è compositore e serve in Palazzo nelle private musiche e concerti. Questa è stata trovata a'tempi nostri, et esso Gio.Geronimo l'ha molto migliorato nel modo di suonare.«²⁹⁰

1.7.4. Das Dienstverhältnis bei Cardinale Francesco

Francesco Barberini, über zwanzig Jahre lang der unmittelbare Dienstherr Kapspergers, wurde 1624 mit 26 Jahren in den Kardinalsrang erhoben, er wird als stiller, zarter, gebildeter junger Mann mit einem ausgeprägten Hang zur Melancholie beschrieben.²⁹¹

Urbano überhäufte ihn mit Titeln und lukrativen Ämtern, bis 1633 war der äußerst bibliophile Kardinal *Bibliotecario di S.Romana Chiesa*, danach stieg er zum Erzbischof von S.Pietro auf. 1625 schickte ihn Urbano als Gesandten zu den Friedensverhandlungen der Großmächte in Paris, wo ihn die französische Kultur zwar für den Rest seines Lebens prägte, er aber als Vermittler versagte.²⁹²

1632 übernahm er das Amt des *vicecancelliere* der Kirche und damit einhergehend den repräsentativen Palazzo della Cancelleria als Wohnsitz. Die praktische Macht gab Urbano allerdings nicht aus der Hand, nicht zuletzt deshalb zog Francesco sein Mäzenatentum und seine gelehrten Studien der Arbeit in der Kurie vor und umgab sich mit prominenten Intellektuellen. Bald nach der Wahl Urbanos war er auf Betreiben Virginio Cesarinis in die *Accademia dei Lincei* gewählt worden. Lucas Holstenius und später Leone Allacci waren seine Bibliothekare, unter seinen Sekretären waren Giovanni Battista Doni und Cassiano dal Pozzo.

In den Finanzbüchern von Cardinale Francesco Barberini scheint Kapsperger laut Hammond zum ersten Mal am 29.3.1624²⁹³ auf, er erhält das großzügige Geschenk von 50 Scudi, vielleicht steht diese Schenkung in Zusammenhang mit den „*Poematia et carmina*“, dem ersten Werk Kapspergers für die Barberini. Eine Rechnung vom April 1624 für eine »*portatura della tiorba*« könnte sich ebenfalls auf Kapsperger beziehen.²⁹⁴

Ab Dezember 1624 scheint Kapsperger regelmässig und ohne Unterbrechung in den Lohnbüchern des Kardinals auf. Er hatte wie andere prominente Mitglieder der *famiglia* des Kardinals den Status eines *straordinario* inne und erhielt - wie auch Frescobaldi nach seiner Rückkehr aus Florenz im Jahr 1634 - monatlich 3,60 Scudi,²⁹⁵ die Summe blieb das über mehr als zwanzig Jahre bestehende Dienstverhältnis

289 allerdings nicht seiner Wahrnehmung in der Musikgeschichte, siehe Kapitel IV.

290 ebenda, S.124

291 Der Titel „Cardinale Barberino“ bezieht sich in Folge immer auf ihn.

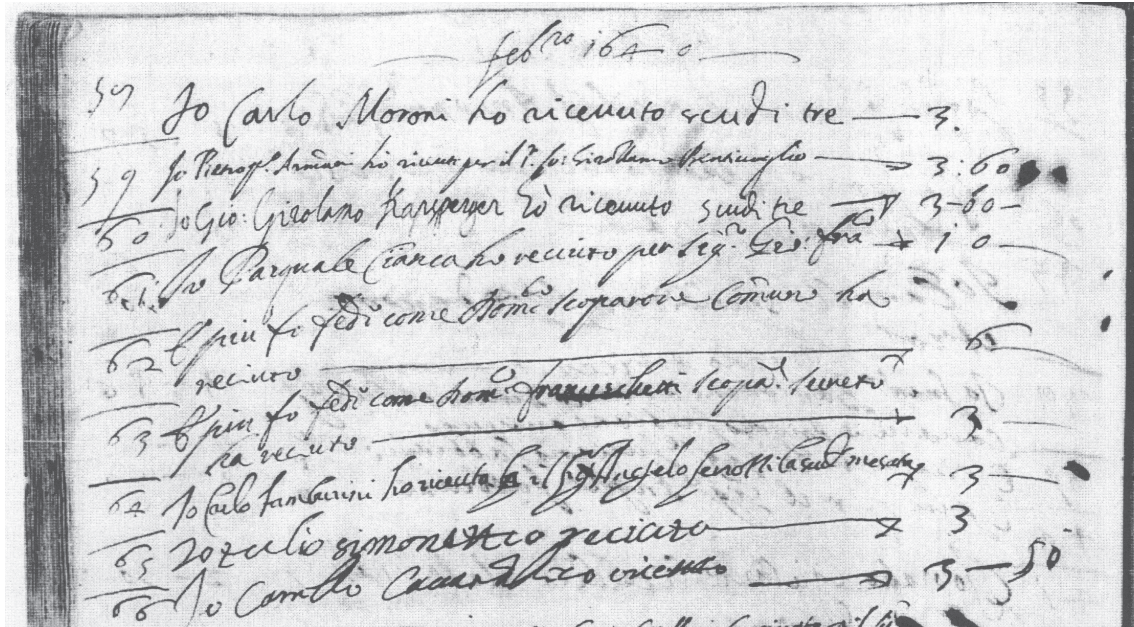
292 Auch auf seiner nächsten Gesandtschaft 1626 nach Madrid erwies sich Francesco als derartig unfähiger Diplomat, dass ihn die Parteien über das Zustandekommen des Friedensabkommens in Madrid nicht einmal informierten.

293 BAV, Archivio Barberini, Computisteria 49, f.10. Coelho. op.cit., S.122, und Hammond, op.cit., S.78, geben fälschlicherweise März 1623 an.

294 zitiert nach Coelho, op.cit., S.122: „Tragen der Theorbe“

295 Die Falschinformation, dass Kapsperger Mitglied von Cardinale Antonios *musica* gewesen sei, findet sich immer noch in manchen Sekundärquellen über Kapsperger, die Prunières zitieren, der die Rechnungsbücher im Vatikan fälschlicherweise Antonio zuordnete. Henri Prunières, *L'Opera Italien en France avant Lulli*, Paris 1913, S.38

Kapspergers gepflegte Handschrift sticht in diesen beiden Fällen aus den Unterschriftenlisten optisch deutlich hervor, wie ein Auszug aus der Liste vom Februar 1640 zeigt. [BAV, Arch.Barb.Computisteria 142, folio 138v.]



Die Namen der Boten Kapspergers wechseln häufig – die Schreibweisen von Kapspergers Namen ebenso.

Offenbar musste der Bote eine Art Auftragsbestätigung bringen, Coelho druckt einen derartigen Beleg in Kapspergers Handschrift aus der Bibliothèque Nationale Paris ab: »Piacerà à V.S. dare à M.Gio:Battista Sabatini latore della presente li trentasei giuli del presente mese di Dicembre 1641 et li bacio le mani. Gio:Girolamo Kapsperger«

[Coelho, op.cit., S.146: »Möge es Euer Ehren gefallen, Gio:Battista Sabatini, dem Überbringer, die 36 Giuli des gegenwärtigen Monats Dezember 1641 auszuhändigen und ich küsse Eure Hände. Gio:Girolamo Kapsperger«]

»Für den Aufwand einer Sonderzahlung 100 [?] als bezahlt mit dem Mandat Nummer 1042 an Gio:Girolamo Kasperger, um sie unter den Musikern anlässlich des kommenden Festtages der Heiligen Agata zu verteilen, zu ihrer Anerkennung [...]«

»Man diene nicht, weil die gesamte Sakristei nach S.Agata gegangen war, um dem Hochberühmten Herrn Kardinal Barberino, dem Padron dieser Kirche zu dienen.«

hin gleich.

Die Eintragungen in das Register „*Salariati e companatici*“, in das die Angestellten beim Abholen des Lohns jeden Monat ihre Unterschrift setzten, zeigen ein für die damalige Gesellschaft typisches Phänomen: Die höhergestellten Mitglieder der *famiglia* holten ihren Lohn nicht selbst ab. Frescobaldi schickte entweder seinen Sohn Domenico oder Diener, die zum Teil Analphabeten waren, unterschrieb aber auch sehr oft selbst. Für den gesamten Zeitraum von 1633 bis 1643²⁹⁶ sind hingegen nur zwei eigenhändige Signaturen Kapspergers zu finden, der seinen Status als *nobile Alemanno* offenbar auch in der Zeit, als seine Karriere den Höhepunkt überschritten hatte, weiter pflegte. Die Boten waren vermutlich meist Diener Kapspergers, vielleicht aber auch in manchen Fällen Schüler.

Außer seinem Dienst »in *Palazzo nelle private musiche e concerti*«²⁹⁷ wurde Kapsperger von Cardinale Barberino auch mit größeren Aufträgen versehen:

Zwischen 1624 und 1629 wurden ihm jeden Februar 100 Scudi ausgehändigt, um damit das Namensfest der Heiligen Agata in der nach ihr benannten Kirche, einer der Titularkirchen des Kardinals, musikalisch zu gestalten und die beteiligten Musiker auszuzahlen:

»A spese di donativi 100 m.[?]ta in ciò come pagati con m.[andato] n.[umero] 1042 à Gio:Girolamo Kasperger per doverli distribuire à Musici in occ.[asio]ne della festa prossima di S.Agata per loro ricognit.[io]ne [...]«²⁹⁸

Kapsperger präsentierte bei diesen Anlässen vermutlich seine eigenen Kompositionen, seine Vokalmusik auf liturgisch verwendbare Texte dürfte hier häufig Anwendung gefunden haben. Mit dieser steigenden Nachfrage als Haus- und Hofkomponist der Papstfamilie erklärt sich auch seine plötzliche Zuwendung zur geistlichen Musik nach der Wahl Urbanos - von seinen zahlreichen Publikationen vor 1624 war nur eine einzige geistlichen Inhalts gewesen, nämlich das „*Libro primo di motetti passeggiati*“ von 1612.²⁹⁹

1627 und 1628 hatte Kapsperger die Sänger der päpstlichen Kapelle zur Verfügung, die auf Anordnung von Cardinale Francesco für den Dienst in Sant’Agata freigestellt wurden. Das *diario* der *Cappella Sistina* bezeugt für den 5.2.:

»Non si servi per esser andata la sacrestia á S.Agata per servir l’Ill.[ustrissi]mo S.[ignor] Card.[inale] Barberino titolare di quella Chiesa.«³⁰⁰

Ab 1630 übernahm Stefano Landi die Aufträge für Sant’Agata, dabei fällt auf, dass die an Landi bezahlten Summen deutlich niedriger waren.³⁰¹

1627 erhielt Kapsperger 16 Scudi für Musik zum Namenstag der Magdalena und im Dezember desselben Jahres 12 Scudi für Vespere und eine Messe mit der Begleitung von zwei Orgeln in Santa Lucia.³⁰² Möglicherweise handelte es sich hierbei um die doppelchörige Messe mit zwei Orgelcontinuostimmen, die in den „*Missae Urbanae*“ von 1631 abgedruckt ist.³⁰³

296 Der Zeitraum, für den besagte Dokumente, die „*Salariati e companatici*“, im Archivio Barberini der Biblioteca Apostolica Vaticana existieren.

297 Giustiniani, siehe Zitat oben

298 BAV, Archivio Barberini, Giornale A, 1042, 5.2.1627; Dieser Eintrag sei hier stellvertretend für die beinahe gleichlautenden anderen Eintragungen zitiert.

299 Wie schon erwähnt, finden sich auch in seinen Villanellenbüchern ab Buch 3 und im zweiten Buch der *arie* schon einige Texte mit religiösen Bezügen, italienischsprachige *musica spirituale*. Siehe auch Kapitel II.3.1.

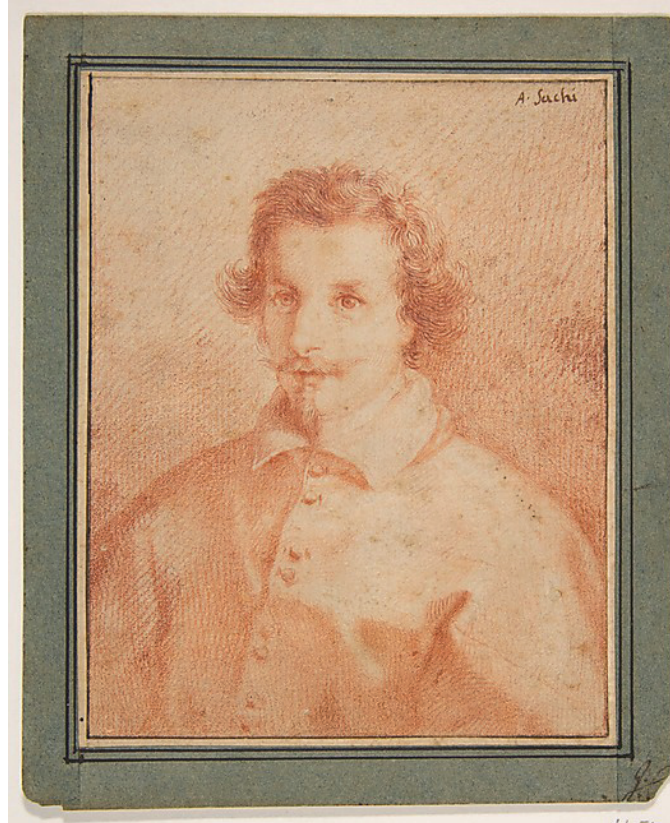
300 BAV, Cappella Sistina, Diario 46, S.10v. Auch im folgenden Jahr wurde die gesamte *Cappella* nach Sant’Agata beordert: Diario 27, S.9r.

301 siehe Hammond, *Music and Spectacle*, op.cit., S.149

302 ebenda

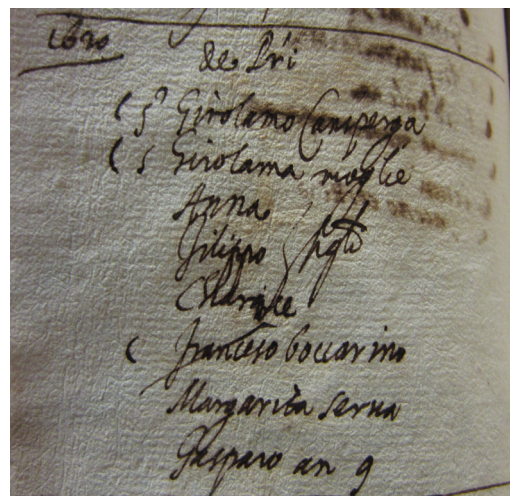
303 Beide Continuostimmen sind mit „basso per l’organo“ betitelt.

»Montag 13.Dezember. An diesem Tag diente man nicht, weil die ganze Sakristei nach S.Lucia gegangen war.«



Andrea Sacchi, Cardinale Antonio Barberini

»Möge es Euer Ehren gefallen, dem Herrn Giovan Girolamo Kapsperger 40 Scudi zu bezahlen, mit dem Zweck, dass er sich ihrer für seine Bedürfnisse bedienen kann, ohne die Pflicht, darüber andere Rechenschaft abzulegen [...].«



Stati d'animi, Santa Cecilia a Montegiordano, 1620

Das *Diario* der Sistina meldet für diesen Tag:

»lunedì 13 Dicembre. In questo giorno non si offitò per esser andata la sacrestia tutta à S.Lucia.«³⁰⁴

1.7.5. Weitere Aufträge für die Barberini

Nach seiner Ernennung zum Kardinal folgte Antonio Barberini dem Beispiel seines Bruders und vergab Aufträge für Kirchenmusik an Kapsperger und Landi. Antonio war ein ganz anderer Charakter als sein älterer Bruder Francesco, ein eleganter Dandy und Bonvivant, von starkem Ehrgeiz getrieben. Zwischen den beiden herrschte zeit ihres Lebens ein ausgeprägtes Konkurrenzverhältnis, Francesco sträubte sich lange gegen Antonios Ernennung zum Kardinal. Antonio jedoch setzte sich durch, 1627 wurde dem Zwanzigjährigen von Urbano der Kardinalspurpur verliehen.³⁰⁵ Auch er wurde mit Titeln und Ehrungen überhäuft und überhäufte seinerseits seine Lieblingskünstler wie den Kastraten Marc Antonio Pasqualini oder den Maler Antonio Sacchi mit Aufträgen und finanziellen Zuwendungen.

1628 zahlte er Kapsperger 50 Scudi für die Feier der Inbesitznahme seiner neuen Titularkirche Santa Maria in Aquiro. Insgesamt erhielt Kapsperger von Antonio für Musik in Santa Maria in Aquiro und Sant'Agnese zwischen 1628 und 1630 laut Hammond für fünf verschiedene Anlässe insgesamt 450 Scudi, eine stattliche Summe.³⁰⁶ Kapsperger musste zwar damit die Musiker auszahlen, ein gewisser Prozentsatz des Gesamthonorars war aber sicher für ihn als musikalischen Leiter und Komponisten der aufgeführten Werke bestimmt.

Bei einer Extrazahlung von 40 Scudi im Januar 1629 von Francesco Barberini wird sogar erwähnt, dass er für die Verwendung des Geldes keine Rechenschaft ablegen müsse, die 40 Scudi waren vermutlich nur für ihn bestimmt:

»Piacerà a V.[ostra] S.[ignoria] pagare al S.[ignor] Giovan Girolamo Kasperger Scudi quaranta m.[?]te se li fanno pagare ad effetto, che se ne possa servire per sue occorrenze senza obbligo di renderne altro conto [...]«³⁰⁷

Kapsperger war zudem immer wieder für die Ausbildung von *putti musici*³⁰⁸ zuständig. Schon 1620 scheint in den *stati d'animi* ein Gasparo, neun Jahre alt, auf, der im Haus Kapspergers lebte, vermutlich handelt es sich dabei um einen Schüler.

Von den Barberini wurden Kapsperger immer wieder Gelder für *putti* ausbezahlt. 1625 erhielt er 11,95 Scudi für einen kleinen Kastraten, der nach nach Florenz geschickt wurde, um dort in die Dienste des uns schon bekannten Prinzen Ladislao Wasa zu treten, der sich nach seinem Besuch in Rom am Hof der Medici aufhielt.³⁰⁹

Im Juli 1627 wurde ein weiterer Knabe nach Florenz gesandt, Kapsperger erhielt 24,05 Scudi »per il cas-

304 BAV, Cappella Sistina, Diario 46, S.28v.

305 Eigentlich verboten die Gesetze des Kirchenstaates, dass zwei Brüder gleichzeitig Kardinäle waren, Urbano setzte dieses Gesetz gegen den Willen der Kurie außer Kraft.

306 ebenda

307 Coelho setzt das Partikel „ne“ mit „non“ gleich und unterstellt Kapsperger frühere Unregelmässigkeiten: »In 1629, however, Kapsberger was paid sc.40 „on the condition that is not to be used for your needs without first answering for it“, which may reflect some past mismanagement on Kapsberger's parts.« Coelho, op.cit, S.122

308 Sängerknaben, meist Kastraten

309 »a putto musico [...] per conduirsi a Fiorenza al serv.[iz]io del P.[rincip]e di Polonia«; zitiert nach Coelho, op.cit., S.122: »dem kleinen Musiker (=Kastraten) [...] um sich nach Florenz in den Dienst des Prinzen von Polen zu begeben«. Hammond identifiziert diesen putto als Baldassarre Ferri.

V.S. del honore de mifa et pargardola a
 :concreuami in sua gra li bauo le mori di Casa li
 zi di Genaro ibis di V. Malesse
 Gio: Gin: Kapsperger

Ausschnitt Brief Kapsperger an dal Pozzo, op.cit.

Naturalmente
 Mi di sopra
 Fa di sotto. Ratione
 Fa di sopra
 Mi di sotto. Ratione

Barb.Lat. 4145, Anmerkungen auf Titelblatt

Urbano VIII. Barberini hatte im Laufe seiner Karriere seine Herkunft „verschönert“. Das ursprüngliche Wappen der Familie, drei silberne Fliegen auf blauem Grund, wurde verändert: Die Fliegen mutierten zu goldenen Bienen, die nach wie vor die unzähligen von den Barberini erbauten Monumente Roms bevölkern. Die Bienen wurden zum beliebten Wortspiel im Barberini-Rom, das zeigen auch viele literarische Anspielungen oder Buchtitel wie Allaccis „Apes Urbanae“.

tratino mandato a Firenze«. ³¹⁰

Der junge Kastrat Girolamo Zampetti, in den die Barberini große Hoffnungen setzten, erhielt Unterricht bei Kapsperger und wohnte sogar von 1626 bis 1629 bei ihm: Eine Rechnung über 0,30 Scudi vom November 1626 belegt den Transport seines Bettes in Kapspergers Haus, ³¹¹ in einer weiteren Rechnung wird er als »[...] *girolamo Putto Castrato che serve s[ua] s.[ignor]ia Ill.[ustrissi]ma, e che stà p.[er] imparare col s[igno]r Gio.Gir.mo Kasperger*« ³¹² bezeichnet.

Coelho vermutet, dass das römische Theorben-Manuskript Barb.Lat. 4145 für den Unterricht Zampettis gedacht und von Kapsperger zusammengestellt sein könnte. ³¹³ Die neugefundene Handschriftenproben bestätigen diese Hypothese, wie die links abgebildeten Ausschnitte zeigen.

Zampetti wurde auf Betreiben der Barberini in die päpstliche Kapelle aufgenommen, 1647 verkaufte er seinen Posten wegen seiner hohen Schulden, dabei wurde vermerkt: »*an excellent voice [...] very weak in the science of music and counterpoint*« ³¹⁴ Dieses Urteil erstaunt, hatte Zampetti doch außer von Kapsperger auch Unterricht von Landi und von Giacomo Carissimi erhalten.

1.7.6. Geistliche Werke für die Barberini

1628 veröffentlichte Kapsperger das erste von mehreren seinem direkten Dienstherrn Francesco Barberini gewidmeten Werken. In den ein- bis fünfstimmigen „*Cantiones sacrae*“ vertont er geistliche Texte: vor allem Antiphone, Responsorien und Psalmausschnitte. Das Werk ist in Stimmbüchern gedruckt, als Begleitung ist ein durchgängig bezifferter *Bassus ad Organum* vorgesehen. Eine Verwendung dieser kurzen Stücke in den oben erwähnten, von den Barberini in Auftrag gegebenen Festgottesdiensten ist sehr wahrscheinlich.

Im lateinischen Vorwort huldigt Kapsperger dem Papstneffen unter anderem mit einer Anspielung auf die Bienen der Barberini, er verzichtet auf den Abdruck seines eigenen Wappens und zeigt sich auch in der Wortwahl ungewohnt bescheiden und unterwürfig.

Wie in den „*Poematia et carmina*“ verwendet Kapsperger einen deklamatorischen Stil, der die Verständlichkeit und Bedeutung des Textes in den Vordergrund stellt. Verzierungen wie *tirate* oder *gruppi* setzt er sparsam, aber wirkungsvoll an geeigneten Stellen ein, längere *passaggi* finden sich vor allem in Schlussworten wie „Alleluja“ oder „Amen“.

In den wenigstimmigen Stücken baut Kapsperger viele Imitationen oder Frage- und Antwortspiele ein, in den vier- und fünfstimmigen Stücken erlaubt er sich weniger kompositorische Freiheiten und bleibt den von ihm so oft für Chöre verwendeten homophonen Techniken treu. ³¹⁵

310 zitiert nach Coelho, op.cit., S.122: »für den kleinen Kastraten, der nach Florenz geschickt wurde«

311 nach Hammond, op.cit., S.108. Leider sind aus diesen Jahren keine *stati d'animi* erhalten, die Auskunft über die Größe des Haushalts der Familie Kapsperger geben könnten. Vielleicht ist mit Zampettis Einzug auch erklärt, warum Galileis Neffe Vincenzo 1628 doch nicht bei Kapsperger als Student und Untermieter unterkam.

312 zitiert nach Coelho, op.cit., S.123: »[...] der kleine Kastrat girolamo, der Euer Hochberühmten Ehren dient, und der um zu lernen beim Herrn Gio.Gir.mo Kasperger weilt«

313 Coelho, op.cit., S.123

314 zitiert nach Hammond, *Girolamo Frescobaldi – A Guide to research*, op.cit., S.172

315 Seltsamerweise wurden die „*Cantiones*“ in der Musikgeschichte öfter als eines der wenigen „gelungenen“ Vokalwerke Kapspergers bezeichnet und mit größerer Freundlichkeit rezensiert, obwohl sie bei genauer Betrachtung des Gesamtwerks nicht besonders herausstechen. Siehe zum Beispiel Paul Kast, *Biographische Notizen über Johann Hieronymus Kapsberger*..., op.cit., S.207

»Dieses Werk war von seiner Geburt an Euer Hochberühmten Ehren geweiht und wurde von Euch mit höchstem Wohlwollen angehört.«

Möglicherweise war auch Urbano anwesend - Kapspergers Kantate könnte ein frühes Beispiel einer später fix verankerten Tradition gewesen sein: Von 1676 bis 1740 wurde jährlich im Auftrag der Päpste dem Kardinalskollegium eine Weihnachtskantate vorgeführt, als besondere Attraktion bekamen die Kardinäle sogenannte *trionfi* vorgesetzt, essbare Figuren aus dem Leben Christi, aus Marzipan und Zuckerguss hergestellt.

Von Ciampoli existiert ein Werk mit einem sehr ähnlichen Titel, „Coro musicale De i Pastori di Bettelem nella Nascita di Christo“, vermutlich vor Urbano »nella Notte di Natale 1624« aufgeführt [alle Informationen nach Speck, op.cit. S.78]. Der Komponist dieses Werks ist nicht bekannt, könnte aber durchaus ebenfalls Kapsperger gewesen sein. Aus der ähnlichen Namensgebung entstanden einige Verwechslungen, so führen einige Quellen Ciampoli als Librettisten von Kapspergers „Pastori“ 1628 an, im Gegenzug dazu fehlt das Libretto in mehreren Werkverzeichnissen der Sekundärliteratur über Rospigliosi.

»Zu recht also streben meine Bienen zu den Deinen, nämlich zu den größten von allen, hinaufzufliegen. Denn untätig können sie nicht sein, und auf dem Felde der Musik oft an Deiner Güte Blüten geweidet wachen sie sorgfältig über dem süßesten Werk des Geistes. Sie lieben es, harmonisch Deinen Ohren zu schmeicheln, auf dessen Wink hin aller Seelen sich bewegen. Nimm also den Applaus dieser Modulationen entgegen und schütze der sangeskundigen Biene heiliges Gesumm, das in enggesetzten Noten gesungen ist. Ein Pfand devoten Sinnes reiche ich dar, meiner hingebungsvollen Seele Beitrag leiste ich. Dir fließt mein Honig.«

»Diese meine Noten, die nicht von der Lockenschere angebrannt sind, brachte ich ins Theater, aber mit passender Leichtigkeit - und hoffentlich auch Fruchtbarkeit - habe ich sie mit Fleiß komponiert, so gut ich konnte.«

»Da ich Deiner Güte Wohltaten mir gegenüber in Ewigkeit anerkenne, verdanke ich mit Recht alles Dir.«

»Du, der Du dem Stellvertreter des Himmels am nächsten bist«

Kapsperger führt in diesen Litaneien sein homophones Ideal des Chorgesangs ins Extrem, wenn man die fünf- bis achtstimmigen Mariengesänge mit seinen *madrigali* von 1609 vergleicht, scheint ein anderer Komponist am Werk zu sein. Die *madrigali* sind zwar mit Basso continuo versehen und verwenden Elemente des *stile novo*, nehmen aber doch noch stark auf die Madrigaltradition und auf polyphone Techniken Bezug. Francescos starke Vorliebe für die klassische Madrigalpolyphonie ist bekannt, ob er Verständnis und Interesse für diese auf die Spitze getriebene neue Einfachheit der „Litaniae“ hatte, ist mehr als fraglich.

Francescos große Sammlung von Renaissance-madrigalen wurde in eigenen *Accademie* von seinem Gambenkonsort und Sängern aufgeführt. Davon zeugt auch das Vorwort von Domenico Mazzocchi Francesco gewidmeten „Partitura de madrigali a cinque voci“ von 1638, Mazzocchi beklagt das Verschwinden der Gattung: »[...] *má pochi hoggidi se ne compongono, e meno se ne cantano, vedendosi per loro disavventura dall' Accademie poco men che banditi*« [»aber wenige komponieren sie heute, und noch weniger werden sie gesungen, sich wegen ihres Unglücks aus den Akademien kaum weniger als verbannt sehend«], und berichtet von Aufführungen seiner Madrigale bei Barberini: »[...] *sotto l' ambita sua protettione; già ch' ella, per alleviar l' animo della gravezza de' publici affari, si é compiacuta alle volte di honorarli, co' l' sentirli cantare sopra il Conserto delle sue Viole.*« [»[...] im Umkreis Eures Schutzes; so wie es Euch schon, um Euren Geist von der Last der öffentlichen Geschäfte zu erholen, gefallen hat, sie einige Male damit zu ehren, sie über Eurem Gambenconsort gesungen zu hören.«]

Auch seine Weihnachtshistorie „I pastori di Betlemme nella nascita di N.S.Giesu Christo” auf ein Libretto des jungen Giulio Rospigliosi widmete Kapsperger Cardinale Francesco.

Die Datierung des von Kapspergers Sohn Filippo Bonifacio verfassten Vorworts³¹⁶ mit dem 2.1.1630 deutet auf eine Aufführung vor dem Kardinal im Advent 1629 hin:

»[...] quest’opera fino dal suo nascimento fu consecrata à V.[ostra] S:[ignoria] Illustrissima e dà essa fù ascoltata con somma benignità«

Wieder wählte Kapsperger seinen Librettisten geschickt: Rospigliosi war ein aufstrebender Stern im Barberini-Zirkel und der fähigste Dichter im Urbanos Kreis, der eine steile Karriere zunächst künstlerischer Art vor sich hatte. Er verfasste in den 1630-er Jahren für einen Großteil der Barberini-Opern, wie zum Beispiel Landis „Sant’Alessio”, „Chi soffre spera” (Marazzoli / Mazzocchi) oder „Il palazzo incantato” (Luigi Rossi), die Libretti. Seine literarischen Erfolge begleitete ein stetiger Aufstieg in der Kurie. Alexander VII. Chigi ernannte ihn zum Kardinal, 1667 wurde er als dessen Nachfolger schließlich zu Papst Clemente IX. gewählt.

Im August desselben Jahres widmete Kapsperger Francesco Barberini einen weiteren Druck, hinter dem Titel „Modulatus sacri Diminutis voculis concinnati, Volumen secundum” verbirgt sich eine Sammlung verzierter Motetten, die den *motetti passeggiati* von 1612 stilistisch verwandt sind. Wann der offenbar verlorene erste Band derselben Gattung erschienen sein könnte, geht leider auch aus Al-laccis Werkregister nicht hervor.

Kapsperger schlägt im Vorwort beim Philosophieren über die Barberini-Bienen im Unterschied zur disziplinierten und relativ steifen Widmung der „Cantiones sacrae” von 1628 einen vertraulichen und scherzhaften Ton an und suggeriert insgesamt den Eindruck einer engen Beziehung, die über das normale Verhältnis zwischen Dienstherr und Untergebenem hinausgegangen sein könnte.

»Iurè ergo meae Apes ad tuas, hoc est ad omnium maximas, convolare student. Inertes enim esse nequeunt, & in Musicae campo tuae benignitatis flores saepe depastae suavissimo mentis labori assidue invigilant. Amant armonicè tuis auribus blandiri, ad cuius nutum ferè omnium animi moventur. Harum igitur modulationum plausum excipe, & canorae Apis sacra murmura frequentibus notis concinnata fove. Devotae mentis pignus praesto, devinctique animi mei censum solvo. Tibi mea mella desudant.«

1631 widmete Kapsperger Francesco ein völlig anders geartetes Werk, die „Litaniae Deiparae Virginis cum suis antiphonis [...]”, mehrstimmige homophone Litaneien. Die Einfachheit der Komposition ist Programm, so lesen wir im Vorwort:

»Meas has notas non calamistris inustas in theatrum deduxi, sed apta facilitate, utinam felicitate, quantum potui, ex industria composui.«

Wieder bemüht Kapsperger die allgegenwärtigen Barberini-Bienen und verleiht seiner Dankbarkeit Ausdruck: »Cum tuae benignitatis studium in me iugiter agnoscam, omnia tibi iure debeo.«

Gekonnt schmeichelt er Francesco als der wichtigsten Bezugsperson Urbanos: »tu, qui caeli Vicario proximus es«

Francescos schwieriges und von beidseitiger Eifersucht geprägtes Verhältnis zu seinem Bruder, Cardinale Antonio, war Kapsperger sicher bekannt. Vielleicht erklärt sich damit auch, warum er Antonio, mit dem er ja erwiesenermaßen ebenfalls in Kontakt stand, kein einziges Werk gewidmet zu haben

316 Zu dieser Widmung siehe auch Kapitel I.4.3. Offenbar versuchten Vater und Sohn Kapsperger, Unterstützung für Filippo Bonifacio durch Cardinale Barberino zu erreichen, über die Ergebnisse dieser Taktik und den weiteren Lebensweg Filippo Bonifacios ist leider nichts bekannt.

»Erkenne das Werk, dem Du einst zunicke test, und billige es, wenn nicht als *Denkmal* meines Talents, so doch wenigstens als *Denkmal* Deines Urteilsvermögens.«

»Noch mehr schuf er, was die Herausgabe erwartet: [...]«

scheint.³¹⁷

1631 erschienen die schon mehrfach erwähnten „Missae Urbanae“ bei Paolo Masotti.

Wie schon der Name verrät, widmete Kapsperger seine Messen Urbano und bezog sich im Vorwort auf die vorhergegangene Aufführung vor dem Papst:

»Opus cui olim annuisti, recognosce, & si non mea ingenij, saltem tua iudicij monumenta sequivolentem proba.« Kapspergers Messen unterscheiden sich im Kompositionsstil je nach Stimmenanzahl, die achtstimmige Messe mit Doppelorgelcontinuo ist zweichörig und wieder sehr homophon gehalten, die fünfstimmige Messe hingegen verwendet polyphone Elemente. Kapsperger hält sich in den Messen viel mehr als zum Beispiel in seinen *madrigali* an die Stimmführungsregeln für Polyphonie.

Die Fortsetzung der persönlichen Zusammenarbeit von Urbano mit Kapsperger, der zweite Band der „Poematia et carmina“, wird von Allacci mit 1633 datiert. Ob sich Kapspergers Umgang mit den Gedichten Urbanos neun Jahre nach dem ersten Band verändert hatte, kann aufgrund des Verlusts dieses Werkes leider nicht beurteilt werden. Dieser Band scheint das letzte gedruckte Werk Kapspergers in Verbindung mit den Barberini zu sein. Allacci kündigt in den „Apes Urbanae“ eine lange Liste weiterer Werke an, die auf ihre Publikation warteten: »Plura etiam absolvit, quae editioni parat: [...]« Außer weiteren Bänden der schon bis dorthin veröffentlichten Gattungen³¹⁸ hatte Kapsperger offenbar auch noch »Salmi per vesperi, lib.I. II. III.«, »Drammi diversi, Dialoghi Latini diversi, Dialoghi Volgari diversi, Di Concetti Spirituali, & alia.« verfasst und als Manuskripte gelagert.³¹⁹

Ob das Ausbleiben weiterer Drucke in den nächsten Jahren mit den Auswirkungen des Galilei-Prozesses oder mit anderen Gründen zu tun hatte, lässt sich schwer sagen. Es war aber vermutlich kaum vermeidbar, dass sich seine Verbindung zu zahlreichen Freunden Galileis wie Ciampoli, Cesarini, dal Pozzo und anderen in den nachfolgenden personellen Umwälzungen auch auf seine eigene Stellung im Barberini-Hofstaat ausgewirkt hat.³²⁰

Franchi gibt zu bedenken, dass Allacci auch einige Werke in die „Apes Urbanae“ aufnahm, deren Publikation direkt bevorstand, und argumentiert in Folge, dass der zweite Band der „Poematia et carmina“ vielleicht gar nicht erschien.³²¹ Tatsächlich erscheint verwunderlich, dass sich kein einziges Exemplar dieses auch für Urbano prestigeträchtigen Druckes erhalten haben soll. Sollte Urbano im letzten Moment doch die Veröffentlichung des zweiten Bandes verhindert haben, wäre das wohl ein eindeutiges Indiz für eine direkte Auswirkung des Umbruchs am Hof nach dem Galilei-Prozess auf Kapspergers Karriere. Gegen diese Hypothese spricht jedoch, dass in einem Werkverzeichnis Urbanos in der „Bibliotheca pontificia“ beide Bände von Kapspergers „Poematia“ angeführt sind.³²²

317 Nicht alle Werke aus dieser Periode haben sich erhalten, der bei Allacci erwähnte zweite Band der „Poematia et carmina“ war sicher Urbano persönlich gewidmet. Die einzigen für eine eventuelle Widmung an Antonio in Frage kommenden verlorenen Werke wären der erste Band von „Modulatus sacri Diminutis oculis concinnati“ oder die Oper „Fetonte“.

318 Die vollständige Liste Allaccis ist in das Werkverzeichnis in Kapitel I.12. eingearbeitet.

319 Natürlich ist diese Aufzählung angekündigter Werke mit Vorsicht zu betrachten, dass Kapsperger ein unglaublich fruchtbarer Komponist war, beweist die Menge der bis 1633 erschienenen Drucke aber ohne jeden Zweifel. Donis bissige Anspielungen auf die sich bei Kapsperger zuhause stapelnden Manuskripte könnte also durchaus den Tatsachen entsprochen haben – siehe Kapitel I.8.2.

320 siehe Kapitel I.12

321 Franchi, *Annali della stampa*, op.cit., S.701

322 S.R.Ludovico Jacob, *Bibliotheca pontificia*, Lugduni (=Lyon) 1643, S.229



Stich nach dem Gemälde von Andrea Sacchi, Cristoforo Dall'Acqua 1775, im Besitz von Ton Koopman.

Die Inschrift lautet: »Apollo incorona il Merito, e punisce l'Arroganza./ L'Originale esiste nella Galeria della Casa Farnese in Roma./ Umiliato al Nobile Signor Conte Enea Arnaldi Patricio Vicentino/ Accademico Olimpico, ed Amator delle Belle Arti da Cristoforo Dall'Acqua.«

[mehr zu Pasqualini siehe Kapitel II.1.2.3.]

1.7.7. Fetonte und Marsia, zwei verlorene Opern

Kapsperger stand den Barberini auch mit weltlichen Werken zu Diensten, so wurde er im Karneval 1628 für eine von Cardinale Francesco im Palazzo seines Haushofmeisters Marcello Sacchetti³²³ zu Ehren seiner Schwägerin Anna Colonna veranstaltete *commedia* samt *balletto* bezahlt.³²⁴ Für eine *commedia* in Monte Rotondo gibt es ebenfalls Belege, die auf eine Beteiligung Kapspergers hindeuten.

Vielleicht beziehen sich einige der teils schon oben erwähnten eher vage formulierten Zahlungen aus diesen Jahren aus der Kasse Francesco Barberinis auf derartige Anlässe: So erhielt Kapsperger zum Beispiel am 29. März 1629 50 Scudi »per un regalo«.³²⁵

Die Barberini zeichneten in den 1630er Jahren beinahe jährlich für größere Opernaufführungen verantwortlich,³²⁶ einiges deutet darauf hin, dass die ersten von den Barberini gesponsorten Aufführungen von Musikdramen aus der Feder Kapspergers stammten. Leider haben sich dafür im Gegensatz zu den späteren, sehr gut dokumentierten Aufführungen nur wenige Hinweise erhalten.

Schon im August 1628 führten die Barberini ein Drama mit dem Titel „Marsia“ auf. Aufgrund der Rechnungen für die Kostüme der handelnden Personen wurde das Stück mit Ottavio Tronsarellis 1632 mit einer Widmung an Cardinale Francesco veröffentlichtem Drama „Marsia“ identifiziert.³²⁷ Das berühmte Portrait des Kastraten Marc’Antonio Pasqualini von Cardinale Antonios Lieblingsmaler Andrea Sacchi mit der Figur des Marsias im Hintergrund deutet auf eine Mitwirkung Pasqualinis in der Rolle des Apollo bei dieser Oper hin.

Die Beweise für eine Zuschreibung der Komposition des Werks an Kapsperger sind leider äußerst dürftig.³²⁸

Kapsperger arbeitete jedoch spätestens 1630 tatsächlich mit Tronsarelli für seine Oper „Fetonte“ zusammen, wie wir aus Allaccis Liste von 1633 erfahren. Die Nachricht über den Druck des Werks weist wohl auf eine Aufführung hin, über diese scheinen sich allerdings im Barberini-Haushalt keinerlei Dokumente erhalten zu haben.³²⁹

Ottavio Tronsarelli, Mitglied der *Umoristi* und der Librettist von Domenico Mazzocchis „La catena d’Adone“, war Kapsperger nach dieser gemeinsamen Produktion offenbar noch lange freundschaftlich verbunden, er verfasste eines der Huldigungsgedichte für das „Libro quarto d’intavolatura di chitarone“ von 1640.

323 Sacchetti und sein 1626 von Urbano zum Kardinal ernannter Bruder Giulio Sacchetti traten selbst als Mäzene in Erscheinung, siehe auch Lilian Zirpolo, *Ave Papa/Ave Papabile: the Sacchetti family, their art patronage, and political aspirations*, Toronto 2005

324 Es ist nicht bekannt, um welches Werk es sich handelte – die Bezeichnung *commedia* passt wohl kaum zu „Fetonte“.

325 »als Geschenk«

326 Eine Diskussion der Barberini-Opern würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, hier sei auf die umfangreiche Literatur zum Mäzenatentum der Barberini verwiesen, siehe Literaturverzeichnis.

327 Hammond, op.cit., S.201; Auch Tronsarellis Zusatz zum Libretto, dass er auf höheren Wunsch ein happy-end einfügen musste, deutet auf eine tatsächliche Aufführung vor dem Widmungsträger hin.

328 Die Rechnung vom Februar 1629 für »[...] il putto musico che teneva il Kasperger & per calzette dati alli musici per la Commedia fatta al Palazzo nel mese di Agosto passato« kann wohl kaum als ausreichender Beweis für die Zuschreibung gelten: »[...] den kleinen Musiker [Kastraten], den der Kasperger bei sich hatte & für Strümpfe, die den Musikern für die Commedia gegeben wurden, die im vergangenen August im Palast aufgeführt wurde«

329 Auch für „Fetonte“ gibt es keine eindeutig zuordenbare Zahlungsbelege an Kapsperger. Natürlich kann man auch nicht ausschließen, dass Fetonte gar nicht für die Barberini aufgeführt wurde, sondern für einen anderen, noch nicht identifizierbaren Mäzen.

Tronsarelli selbst fasst die Handlung wie folgt zusammen:

»L' Emilia è la scena.

ARGOMENTO: Fetonte ambizioso di reggere il carro di Febo, ciò da lui ottiene, e sopra'l cielo se ne poggia al governo d'esso. Però in terra dalla madre in vano è cercato. Cade intanto Fetonte dal carro e tra fiamme precipita nel Pò, il quale dentro le sue aque sbigottite ricorre a Giove, a da lui con promessa di nobil fama è tra gl'incendij consolato. La madre di così strano caso si duole, e le sorelle piangono, le quali per dolore finalmente da gli Dei sono rivolte in Pioppi, che del continuo lagrimano la morte del Fratello. Cigno Re di Liguria parente di Fetonte anch'egli v'accorre, per dolore cangiasi in Cigno augello; e canuto di piume, come già era di chioma, per degna memoria di sì grand'affetto immortalemente è consagrato a Febo, & alle Muse.« [Tronsarelli, op.cit., S.72]

»Die Emilia ist die Szene.

HANDLUNG: Fetonte ist ehrgeizig, den Karren Febos zu lenken, und erhält diesen von ihm, und über dem Himmel macht er sich daran, diesen zu beherrschen. Doch auf der Erde wird er vergebens von der Mutter gesucht. Unterdessen fällt Fetonte vom Wagen und stürzt in Flammen in den Pò, welcher sich mit seinen bestürzten Wassern an Jupiter wendet, und von ihm mit dem Versprechen edlen Ruhms inmitten des Brandes getröstet wird. Die Mutter beklagt diesen seltsamen Unglücksfall, und die Schwestern weinen, welche wegen ihres Leids schließlich von den Göttern in Pappeln verwandelt werden, die andauernd den Tod des Bruders beweinen. Auch Cigno, der König von Ligurien, ein Verwandter Fetontes, eilt herbei und verwandelt sich in einen Vogel Schwan; und weiß von Federn, wie er es vorher von Haar war, wird er als würdiges Gedenken so großer Zuneigung unsterblich dem Febo und den Musen geweiht.«

Vor allem nach der Fertigstellung des Theaters im Palazzo Barberini wurden die Bühneneffekte immer spektakulärer: „Sant'Alessio“ (Landi / Rospigliosi) eröffnete 1632 das mit der modernsten Bühnenmaschinerie ausgestattete Theater, in dem u.a. Bernini 1638 die Tiberüberflutung von 1637 beeindruckend nachstellte. Das Teatro Barberini existiert heute leider nicht mehr.

„Fetonte“ findet sich ebenso wie „Marsia“ in Tronsarellis „Drammi musicali“ von 1632, die sich mit ihren Widmungen wie ein „Who’s who“ der Zeit lesen.³³⁰

Die Personen der Handlung sind: »Fetonte figliuolo del Sole, Sole, Climene Madre di Fetonte, Lampetia e Faethusa Sorelle di Fetonte, Giove, Cigno Re della Liguria, Choro d’Hore, Choro di Ninfe, Choro d’Amori, Choro di Muse«³³¹

Leider ist Kapspergers Vertonung dieser eigenartigen Geschichte verschollen. Es ist aber verlockend, sich vorzustellen, wie er den Text genutzt haben mag: Im Gegensatz zu „La vittoria del Principe Ladislao“ wird die Handlung von den Sängern nicht kommentiert, sondern unmittelbar erlebt.

Das fünftaktige Libretto bietet viel Potential für einen aufregenden Opernabend: Von heiteren Szenen, wie den Versuchen von Pò und seinen Nymphen, die besorgte Climene mit Tanz und Gesang aufzumuntern, über die dramatischen Szenen im dritten Akt, als die Po-Ebene nach Fetontes Absturz in Flammen aufgeht, bis zu den bewegenden Klagen Climenes und ihrer Töchter ist für Abwechslung und starke Emotionen gesorgt.³³² Auch für spektakuläre Bühneneffekte gab es in „Fetonte“ viele Möglichkeiten.

I.7.8. Weltliche Werke ohne direkten Bezug zu den Barberini

Trotz seiner vielen Verpflichtungen im Dienst der Barberini fand Kapsperger genug Zeit, um weltliche Werke im Stil seiner bisherigen Publikationen zu schaffen und zu veröffentlichen: Vom „Libro terzo d’intavolatura di chitarone“ aus dem Jahr 1626 war schon in Bezug auf das *Collegio Clementino* die Rede.³³³

Im Jahr 1630 stellte Kapspergers seinen persönlichen Publikationsrekord auf und veröffentlichte insgesamt gleich fünf Drucke: die dramatischen Werke „I pastori di Betlemme“ und „Fetonte“, den zweiten Band „Modulatus sacri Diminutis oculis concinnati“, das „Libro terzo di arie“ und das „Libro quinto di villanelle“.

Der Herausgeber des fünften Villanellenbuchs, der Venezianer Andrea Donà oder Donato, scheint Kapsperger über längere Zeit verbunden gewesen zu sein. In seinem Vorwort schreibt er, dass er schon früher ein Instrumentalwerk Kapspergers herausgegeben habe. Wahrscheinlich bezieht er sich hier auf Kapspergers verlorenes „Libro secondo d’intavolatura di lauto“ von 1623, das während seiner Ausbildung am *Collegio Clementino* erschien.³³⁴

330 Ottavio Tronsarelli, *Drammi musicali*, Roma 1632. Neben „La Sirena“ für die Barberini-Hochzeit 1627 finden sich zahlreiche *drammi*, die unter anderem Cardinale Scipione Borghese, Nicolò Ludivisi, Carlo und Francesco Barberini, Maurizio Cardinale di Savoia, Ferdinando II. Gran Duca di Toscana u.v.a. gewidmet sind – und natürlich ein großes Poem zum Lobe Urbanos.

331 »Fetonte Sohn der Sonne, Sonne, Climene Mutter des Fetonte, Lampetia und Faethusa Schwestern des Fetonte, Jupiter, Cigno [=Schwan] König von Ligurien, Chor der Horen, Chor der Nymphen, Chor der Amoren, Chor der Musen«. Die verschiedenen Chöre wurden vermutlich immer von denselben Choristen in verschiedenen Kostümen gesungen.

332 Interessanterweise nennt Crescimbeni Tronsarellis „Fetonte“ als eines der ersten Beispiele für ein *dramma musicale* noch vor Cicogninis „Giasone“ (Cavalli), das nicht mehr Themen aus der pastoralen Idylle, sondern herrschaftliche Themen verarbeitet. Ob Crescimbeni Kapspergers Druck noch gesehen hat? Crescimbeni erwähnt in diesem Absatz nur die Librettisten; Giacinto Andrea Cicognini, der als Librettist für die venezianische Oper von großer Bedeutung war, war übrigens der Sohn des Kapsperger bekannten Jacopo Cicognini. Gio. Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno all’istoria della poesia italiana*, Neudruck T.J. Mathias, London 1803, Vol. II., S. 242

333 mehr über diesen hochinteressanten, erst vor wenigen Jahren wieder aufgetauchten Druck in Kapitel III.4.

334 Donato war ab 1620 Zögling im *Clementino*, siehe Kapitel I.6.4.2.

»Dies sind die Blumen, Gedichte des Herrn Francesco Buti, die, von Euer Ehren in Musik gesetzt, nicht ohne öffentlichen Beifall im vergangenen Winter in Eurer gefeierten Akademie erblühten.«

Die „Fiori“ sind Butis erstes bekanntes Werk und der einzige thematisch geschlossene Zyklus an Gedichten, den Kapsperger vertont. Buti portraitiert neun Blumen, die allesamt einen Bezug zur Mythologie haben: So werden beispielsweise Giacinto, Anemone, Narciso, und Rosa aus Blutstropfen von Ajax, Adonis, Narziß und Venus geboren, Gelsomino und Giglio entstehen aus den Tropfen der Muttermilch von Aurora, die zur Erde fielen, als sie Herkules stillte. Granadiglia, die Passionsblume hat hingegen einen starken Bezug zu christlicher Symbolik. Buti spielt nicht nur in diesem Gedicht mit der Umdeutung mythologischer Themen auf christliche Inhalte an, bezeichnend für die literarisch-philosophischen Tendenzen unter den Barberini. [Ivano Cavallini widmete dem Werk ein Buch mit vielen interessanten Informationen über die Bedeutung der Blumen in Mythologie, christlicher Philosophie und speziell die Wahrnehmung dieser Themen im Umkreis der Barberini. Ivano Cavallini, *Quattro diagnosi sul florario di Francesco Buti*, Parma 2009, S.41]

Nach jedes Blumenbildnis stellt Buti eine Art moralischer Betrachtung, die Titel allein verraten schon viel über deren Inhalte: Hier seien stellvertretend „Meditatione“, „Avvertimento“, „Instabilità mondana“ oder „Tranquillità d'animo“ genannt. Cavallini schreibt: »[...] nella disposizione alternatim di fiori e sentenza morale, le villanelle che si riferiscono a caratteri, virtù, difetti, casi della vita, in una parola le allegorie, sono in misura ridotta apparentabili alla lirica religiosa, che all'epoca ricercava teatralmente le immagini più vivide per raffigurare il peccato, l'ammonizione e il castigo.« [Cavallini, op.cit., S.41: »[...] in der abwechselnden Anordnung von Blumen und moralischer Sentenz sind die Villanellen, die sich auf Charaktere, Tugenden, Fehler, Ereignisse des Lebens beziehen, mit einem Wort die Allegorien, auf kleinerer Ebene vergleichbar der religiösen Lyrik, die zu dieser Zeit nach den lebendigsten Bildern suchte, um Sünde, Ermahnung und Züchtigung mit theatralischen Mitteln abzubilden.«]

Kapsperger verwendet schon ab dem dritten Villanellenbuch neben den klassischen in Arkadien spielenden Villanellentexten der Hirten, Schäfer und Nymphen auch moralisch-religiöse Betrachtungen als Vorlagen. Diesen Weg geht er im sechsten Buch gemeinsam mit Buti weiter, am Ende dieser Entwicklung wird das siebte Villanellenbuch nach Gedichten des Priesters Hippolito Franceschi stehen, das sich 1640 ausschließlich mit Texten über die *vanità* des irdischen Daseins befasst. [siehe Kapitel II.3.1., II.3.2.15. und II.3.2.16.]

Wir wissen nicht, ob Buti Kapsperger einen schon fertigen Zyklus vorlegte oder ob der Komponist dem damals noch völlig unbekannten jungen Dichter Ideen und Vorschläge unterbreitete. Die Entwicklung der Gattung *villanella* bei Kapsperger über die Jahre und die Tatsache, dass -wie im Vorwort dezidiert erklärt wird- die *Fiori* bei den *Accademie* Kapspergers „blühten“, lässt vermuten, dass Kapsperger bei Butis Themenwahl seine Hand im Spiel gehabt haben könnte.

Allacci listet für 1630 Kapspergers verlorenes „Libro terzo di arie a una e più voci“ die Zusatzinformationen »*Apud Paolum Masottum*« und »*in folio*« auf.³³⁵ Der erste Band der *arie* ist gestochen, der zweite gedruckt. Die beiden erhaltenen Arienbände gehören zu den stärksten Werken Kapspergers, der Verlust des dritten Buches ist umso bedauerlicher.

Um ein besonderes Kleinod handelt es sich beim „Libro sesto di villanelle“, das als einziges einen Über-
titel trägt: „*li Fiori*“, der Name ist Programm.

Wie für alle seine Werke ohne einen direkten Bezug zu den Barberini fand der *nobile Alemanno* einen Herausgeber, in diesem Fall Francesco Tempi,³³⁶ der in seinem Vorwort auf die nach wie vor bei Kapsperger stattfindenden *Accademie* hinweist:

»Questo sono li Fiori, Poesie del Signor Francesco Buti, che da V.[ostra] S.[ignoria] post'in Musica non senza pubblico applauso fiorirono l'inverno passato nella sua celebre Accademia«

Das lässt vermuten, dass Kapsperger bis zu diesem Zeitpunkt immer noch »*in casa di Michele Coradini*« hinter der Piazza Navona lebte und offenbar über Räumlichkeiten für seine *Accademie*, die er nun schon seit mindestens siebzehn Jahren veranstaltete, verfügte.³³⁷

335 Fétis erwähnt die Sammlung in seinem Werkverzeichnis mit der Beschreibung »*gravée*«. Nachdem Fétis, wie schon erwähnt, kein verlässlicher Zeuge ist, stellt sich wie bei den schon erwähnten „*Capricci*“ von 1617 die Frage, ob er diese beiden verschollenen Bücher wirklich gesehen hat. Becker gibt nur die bei Allacci angegebenen Informationen zu dem Band an.

336 Franchi vermutet ihn aus einer toskanischen Familie stammend, vielleicht ebenfalls Zögling eines *Collegio*?

337 siehe Kapitel I.6.1.

I.8. Umwälzungen am Papsthof - der Anfang vom Ende der Karriere Kapspergers

I.8.1. Der Prozess Galileis und die Folgen für Kapspergers Umfeld

Zu Beginn der 30er Jahre mehrten sich die Anzeichen für eine ernste Krise in Urbanos Pontifikat. Der Vormarsch des Schwedenkönigs Gustav Adolf sorgte für Unruhe in der katholischen Liga und im Kirchenstaat. Der Dreissigjährige Krieg war nicht nur ein Religionsstreit, es ging auch um die Vorherrschaft in Europa: Richelieu traf mit Gustav Adolf ein Geheimabkommen gegen die Habsburger, Urbanos seit jeher frankophile Politik löste nach Bekanntwerden dieser Absprachen einen Aufschrei der Jesuiten und der habsburgtreuen spanischen Fraktion der Kardinäle aus. Orazio Grassi, uns schon als Librettist von Kapspergers „Apotheosis“ und Gegenspieler Galileis bekannt, nutzte am Karfreitag 1631 die traditionelle Predigt der Jesuiten vor Papst und Kurie, um eine Weltuntergangsstimmung heraufzubeschwören und Urbano heftig anzuklagen.

Urbano war gezwungen, der spanischen Fraktion und den Jesuiten Zugeständnisse zu machen: »*der Flirt mit Frankreich war beendet und mit ihm auch jene vibrierende Atmosphäre eines ungezwungenen freien Mäzenatentums und eines mystisch-optimistischen Vertrauens auf die Zukunft, das aus Rom unter dem neuen Pontifikat die Hauptstadt der Neuerer gemacht hatte.*«³³⁸

Urbano war innen- wie außenpolitisch in einer äußerst schwierigen Lage, die sich noch weiter zuspitzte, als Galilei seinen „Dialog“ veröffentlichte.

Vieles deutet darauf hin, dass die Barberini alles versuchten, um einen Skandal zu vermeiden und Galilei so weit wie möglich zu schützen.³³⁹ Vermutlich wurde die Anklage auf seine Argumentationen im Sinn des kopernikanischen Weltbildes gelenkt, wofür Galilei ja schon 1616 von der Inquisition verwarnet worden war. Diese Anklage brachte Galilei nach seinem Widerruf zwar Hausarrest auf Lebenszeit, aber keine strengeren Strafen ein. Wäre er, wie offenbar von den Jesuiten und der spanischen Fraktion gefordert, der Häresie in Bezug auf die Eucharistie und andere kirchliche Dogmen beschuldigt worden, wäre möglicherweise sogar ein Todesurteil im Raum gestanden.³⁴⁰

Im Verlauf der Geschehnisse begegnen wir einem weiteren Bekannten Kapspergers: Francesco Niccolini, der Bruder des Herausgebers des „Libro primo d'intavolatura di lauto“ von 1611, war seit 1621 Botschafter der Medici im Kirchenstaat. Die Medici versuchten, ihren Hofmathematiker und direkten Untertanen Galilei durch diplomatische Einflußnahmen Niccolinis zu schützen.³⁴¹

Von den Folgen des Prozesses war ein großer Teil von Kapspergers direktem Umfeld betroffen.³⁴² Die enge Verbindung von Kapsperger zu Ciampoli wurde oben ausführlich behandelt, der Dichter und der Komponist waren die vorhergehenden Jahre sehr oft als Phalanx aufgetreten. So wie Ciampolis enge

338 Pietro Redondi, *Galilei eretico*, Torino 1983, S.233f.

339 Die Ausrichtung dieser Arbeit erlaubt nur eine oberflächliche Zusammenfassung dieser komplexen Geschehnisse um den Prozess.

340 Wie Jahrzehnte vorher gegen Giordano Bruno oder 1624 gegen Marco Antonio De Dominis, siehe die umfangreiche Literatur zum Thema. Wirklich aufgeklärt sind die Hintergründe des Prozesses immer noch nicht, durch die vor kurzem erfolgte Öffnung des Archivs der Inquisition im Vatikan werden vermutlich neue Informationen auftauchen.

341 Redondi, op.cit.

342 Interessant ist, dass auch die wichtigsten Gegner Galileis, wie zum Beispiel Padre Orazio Grassi, für lange Zeit aus Rom „entfernt“ wurden. Nur wenige direkt Betroffene, wie zum Beispiel Sforza Pallavicino, wurden später rehabilitiert.

»Beim Ausgang von dort wurde Oreste vom Seigneur de la Grilliere gebeten, zum Abendessen beim Botschafter mitzukommen, der alle Franzosen einlud. Aber er ging mit Holstein zum Abendessen bei den Herren Brandani, römischen Edel Männern, wo sich auch [...] Stefano Lanti befand, der die Musik für die Aufführung des St. Alexis komponiert hatte, welcher folgendes Urteil über den Tedesquin abgab, dass er hervorragend die Theorbe spiele und eine große Kenntnis von der Theorie der Musik besitze, aber nicht gut in der Praxis reüssiere, weil er keinerlei Leichtigkeit und Schnelligkeit habe.«

Die letzte Zeile dieses Zitats fand ich in zwei sehr unterschiedlichen Übersetzungen überliefert, die jeweils ein recht anderes Bild von der Person bzw. dem Musiker Kapsperger bilden. Coelho bezieht Landis Worte auf seinen Charakter: »[...] but that he is not very good at everyday things, being neither dependable nor punctual.« [Coelho, op.cit., S.131] In einer italienischen Übersetzung in einem Artikel von Davide Daolmi lesen wir hingegen: »[...] ma assai meno capace nella pratica, non avendo alcuna facilità d'improvvisazione.« [Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica, Le „volubili scene“ dell'opera Barberiniana*, Il Saggiatore musicale XIII/1 (2006), S.35f.; online verfügbar: URL: <http://www.examenapium.it/barberini/>, zuletzt gesehen am 28.6.2012: »[...] aber deutlich weniger fähig in der Praxis, weil er über keine Leichtigkeit in der Improvisation verfüge.«] Auch Daolmi interpretiert in seiner Übertragung mit der Verwendung des Begriffes „Improvisation“, der im Originaltext nicht vorkommt.

Die Crux der Übersetzung besteht darin, dass nicht klar ist, worauf sich Bouchard mit »pratique« bezieht. Ich danke Ton Koopman für die Anregung, dass hier auch Kapspergers Art des Komponierens gemeint sein könnte, gerade in Zusammenhang mit großen musikdramatischen Werken wie dem „Sant'Alessio“, der ja das Thema des von Bouchard geschilderten Abends war: Kapsperger sei zwar sehr bewandert in der Theorie, in der Praxis falle ihm aber schnelles Komponieren schwer.

Beziehung zu Urbano vorher auf Kapsperger abgefärbt hatte, wird sich wohl auch sein Fall in Ungnade auf ihn ausgewirkt haben.

Unmittelbar nach dem Prozess sind noch keine Auswirkungen auf Kapspergers Stellung am Papsthof zu erkennen. Im Gegenteil: Allacci musste gleichzeitig mit der Änderung seiner Einträge über Galilei auf Befehl von oben Kapsperger als einzigen Komponisten in die „Apes Urbanae“ aufnehmen.³⁴³ Vielleicht erschien der zweite Band der „Poemata et carmina“ mit der Zustimmung von Urbano VIII. noch 1633, danach breitet sich bis zum Erscheinen der letzten beiden Drucke im Jahr 1640 eine Wolke des Schweigens über den Komponisten.

Kapsperger war bis ca. 1632 beinahe zehn Jahre lang einer der Favoriten der Barberini gewesen. Bis zu Urbanos Tod stand er zwar noch auf der Lohnliste Francesco Barberinis, scheint aber die Gunst seiner Dienstherrn verloren zu haben.³⁴⁴

Ab spätestens 1632 waren für die Großproduktionen der Barberini andere Komponisten am Werk: Stefano Landi und die Brüder Domenico und Virgilio Mazzocchi, die ebenfalls schon länger im Dienst der Barberini standen, bekamen nun die Aufträge für die ersten Opern im neuen Teatro Barberini, ihnen folgten Michelangelo Rossi und Marco Marazzoli, die den Barberini wie der Librettist Rospigliosi auch nach ihrer Rückkehr aus dem Exil verbunden blieben.³⁴⁵

Gerade Landi kannte Kapsperger mit Sicherheit gut, es gibt einige Schnittstellen in ihren Karrieren.³⁴⁶ Landi scheint Kapsperger zwar als Theorbisten geschätzt, ihm aber als Komponisten eine gewisse Skepsis entgegengebracht zu haben. Das erfahren wir aus einer Eintragung in Jean Jacques Bouchards „Journal“, er schreibt nach einer Aufführung von Landis „Sant’Alessio“ für die Barberini 1632 in sein Tagebuch:

»A la sortie de là Oreste³⁴⁷ fut prié par le S[ei]gneur de la Grilliere de venir souper chez l’ambassadeur, qui traic-toit tous le Francois. Mais il fut avec Holstein³⁴⁸ souper chez le seigneurs Brandani, gentilhommes romains, où se treuva [...] Stefano Lanti, qui avoit composé la musique de la representation de St.Alexis, lequel fit ce jugement ci du Tedesquin, qu’il sçavoit fort bien jouer de la theorbe, et qu’il avoit une grande theorie de musique, mais qu’il ne reussissoit pas bien à la pratique, n’ayant aucune facilité ni promptitude.«³⁴⁹

Landis positives Urteil über den Theorbisten Kapsperger überrascht nicht, das Lob über seine Fundiertheit in der Musiktheorie verwundert nach all den posthumen Verunglimpfungen des Komponisten Kapsperger im Lauf der Musikgeschichte doch ein wenig. Diesbezüglich kristallisiert sich anhand

343 Siehe Kapitel I.6.2. Interessanterweise findet sich Ciampoli noch in den „Apes“, obwohl er schon im April 1632 seines Amtes als *segretario dei brevi* enthoben wurde.

344 Hier sei noch einmal auf die umfangreiche Literatur zu den Barberini-Opern verwiesen, zum Beispiel auf Margaret Murata, *Operas for the Papal Court (1631-1668)*, op.cit., oder die zahlreichen Artikel und Bücher von Frederick Hammond zu den Barberini, siehe Literaturverzeichnis.

345 Über die Qualität von Kapspergers Opern wissen wir leider nichts, nachdem nur ihre Libretti erhalten sind. Vielleicht waren „Fetonte“ und „Marsia“ nicht erfolgreich, auch das könnte ein Grund sein, warum andere Komponisten mit den Aufträgen für die Barberini-Opern der 1630er-Jahre betraut wurden.

346 Landi dürfte mehrmals bei kirchlichen Festen im Auftrag der Barberini unter Kapspergers Leitung gesungen haben, mehr in Kapitel I.7.5.

347 Oreste ist Bouchards Pseudonym in seinem Journal.

348 Lucas Holstein, der berühmte Bibliothekar Francesco Barberinis

349 Jean Jacques Bouchard, *Journal*, zitiert nach der Ausgabe von Emmanuele Kanceff, Torino 1976, S.152

»Giovan Girolamo, der il Tedeschino genannt wird, und der der gelehrteste Komponist für Musik ist, der sich hier befindet, hat mich einen Druck von 10 oder 12 Seiten sehen lassen, den er früher drucken hatte lassen, dessen Titel ist: 2o Libro d'intavolatura di Lauto, Chitarrone etc., worin er die Methode, passagi zu machen, lehrt, aber er verlangt für das Buch 12 Goldscudi, und es scheint, dass er es auch dafür nicht hergeben wolle.

Derselbe G.Girolamo lehrt mit der verkürzten Skala zu singen, wie man es heute in Frankreich tut, das heisst: F fa ut, G sol re ut etc. Die meisten anderen Lehrer in Rom zeigen die Skala der Hand F ut, A re B mi etc., aber alle bedienen sich allgemein der drei normalen Schlüssel. Hier der italienische Akkord für alle Lauten, Zistern, Gitarren, Theorben und Violen, den Giovan Girolamo mir gegeben hat [...]«

der vielen neuen Fakten langsam ein neues Kapsperger-Bild heraus.³⁵⁰

Dass Landi Kapsperger vorwirft, in der Praxis nicht zu „reüssieren“, ist tatsächlich die einzige negative Äußerung eines Zeitgenossen auf diesem Gebiet – ohne den vom Bewunderer zum „Erzfeind“ mutierten Doni zu nennen. Möglicherweise handelt es sich jedoch auch einfach nur um eine tendenziöse Bemerkung eines Konkurrenten, sozusagen »*jalousie de métier*«, fand doch genau zu dieser Zeit eine Art Generationenwechsel unter den Favoriten der Barberini statt.

Kapspergers Stern hatte zu sinken begonnen, vielleicht platzierte Landi, der nach dem sehr erfolgreichen „Sant’Alessio“ hoch im Kurs stand, auch nur sehr geschickt kleine Sticheleien, die diesen Prozess beschleunigten.

I.8.2. Die Jahre nach dem Galilei-Prozess und das sogenannte „Palestrina-Komplott“

Jean Jaques Bouchard³⁵¹ schenkte Landis skeptischen Bemerkungen keinen Glauben und bezeichnete Kapsperger noch 1634 in einem Brief an Mersenne als den besten Komponisten in Rom:³⁵²

»Giovan Girolamo, detto il Tedeschino, et qui est le plus scavant compositeur en Musique qui soit ici, m’a montré un livret in-folio de 10 ou 12 feuilles qu’il a fait autrefois imprimer dont le tiltre est: 2o Libro d’intavolatura di Lauto, Chitarrone etc., où il enseigne la methode de faire les passages, mais il fait ce livre là 12 escus d’or, et semble qu’encore ne voudroit-il pas le donner.

Ce mesme G.Girolamo apprend à chanter avec la gamme abbregee, comme l’on fait aujourd’hui en France, c’est a dire F fa ut, G sol re ut etc.³⁵³ La plupart des autres maistres de Rome monstrent la gamme de la main F ut, A re B mi etc., mais tous en general se servent des trois clefs ordinaires. Voici l’accord d’Italie our ce qui est des luts, cistres, guitarres, tiorbes et violes que Giovan Girolamo m’a donné [...]«³⁵⁴

Bei der erwähnten Sammlung muss es sich um das „Libro terzo d’intavolatura di Chitarone“ von 1626 handeln, in dem sich Kapspergers Übungen für *passaggi* finden.³⁵⁵ Der Preis von 12 Scudi scheint tatsächlich sehr hoch, dass Kapsperger das Buch schlußendlich auch um so viel Geld nicht aus der Hand geben wollte, verwundert.

Bouchard, auch ein enger Freund Cassiano dal Pozzos, sammelte Material für Mersennes „Harmonie universelle“,³⁵⁶ die von Kapsperger stammenden Informationen fügte Mersenne in sein Traktat ein,

350 Für seine theoretischen Kenntnisse spricht auch, dass ihm die Barberini mehrmals junge Sänger zur Ausbildung anvertrauten, dabei wird es nicht nur um Lauten- und Theorbenunterricht gegangen sein. Siehe auch Kapitel I.7.5.

351 Jean Jaques Bouchard war ein junger französischer Intellektueller im Dienst von Francesco Barberini, seine enge Freundschaft mit Cassiano dal Pozzo stellt ein zusätzliches Verbindungsglied zum »*Tedesquin*« dar. Berühmt wurden die Tagebücher und „Confessions“ des Libertins vor allem durch seine freizügigen Schilderungen seiner erotischen Erlebnisse, sie bieten aber auch jede Menge interessanter kulturhistorischer Details.

352 Cornelis de Waard, Hg., *Correspondance du P.Marin Mersenne religieux minime*, Paris 1955, Vol.IV, S.5

353 Kapsperger benützte im Gegensatz zu seinen römischen Kollegen also das Hexachordsystem.

354 Cornelis de Waard, op.cit., S.5f.

355 Bouchard meint mit »*passages*« vermutlich Kapspergers Übungen zur Diminution langer Bassnoten, die in Kapitel III.4. besprochen werden. Vielleicht fanden sich jedoch auch im verlorenen zweiten Lautenbuch Übungen für *passaggi*.

356 Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636

Kircher war schon um den Jahreswechsel von 1633 auf 1634 in Rom, das belegt u.a. ein neuentdeckter Eintrag aus dem Jahr 1634 in Pietro della Valles unveröffentlichtem Tagebuch, das sich im Archivio segreto im Vatikan befindet: »15 Gennaio. io diedi al P.[ad]re Athanasio Kircher Giesuita il mio libro Originale manoscritto antico delle Grammatiche e Vocabolarij Egittij interpretato in Arabo, accioché Sua Paternita si facesse la versione Latina per doversi stampare come si era offerta di fare ad istanza del Sig.[nore] di Peiresk, et anche del Sig.[nor] Card.[finale] Barberino [...]«. [Archivio segreto Vaticano, Ms. Arch.della Valle-del Bufalo 186, S.18: »15. Januar. Ich gab dem Pater Athanasio Kircher, Jesuit, mein antikes Originalmanuskript der ins Arabische übertragenen Ägyptischen Grammatiken und Vokabulare, damit Seine Hochwürden eine lateinische Fassung mache, die man drucken müsse, wie es vom Herrn Peiresk und auch vom Herrn Kardinal Barberino angeboten worden war [...]«]

»Er begab sich nach Rom, wo er bei Kapsperger, der Musik und Lautenspiel unterrichtete, einige Zeit lang wohnte. Da er dessen mürrisches Wesen und Schimpfreden nicht vertrug, verließ er ihn, sobald er konnte, und begann sich unserem Philoponus anzuschließen.«

»Darauf Polyaeus: „Was macht Dein Ex-Lehrer, den Du so rasch verlassen hast? Hätte er nicht fast unseren sehr weisen Papst überzeugt, daß die wohlklingenden Motetten des Praenestinus abgeschafft und an deren Stelle seine eigenen Kompositionen in der Palastkapelle gesungen werden sollen? Wieviel Gewinn, glaubst Du, hätte dieser eher Mercurialische als Apollinische Myste in seine Geldbeutel umgeleitet, wenn ihm gelungen wäre, worauf er drängte?“ „Wie kam es,“ warf Eumolpus ein, „daß der so erfahrene Fürst so leicht dem Vorschlag eines einzigen Lautenisten zustimmte und daß trotzdem die Sache schiefging?“ Darauf Polyaeus: „Da half ihm - zu Deiner Information - in erster Linie, daß er bei ihm durch die Härte seiner Stirn und die Wendigkeit seiner Zunge den Eindruck erweckt hatte, er sei gelehrt, dann half auch die Gunst des damals im kleinen Kreis geschätzten Compalus, eines, um die Wahrheit zu sagen, um einiges redengewandteren als gebildeten Mannes. Nachdem er also, auf dessen Hilfe gestützt, dem Papst dargelegt hatte, daß es äußerst unwürdig sei, daß man sich in diesem eleganten und urbanen Jahrhundert am erhabensten Ort der ganzen Welt heilige Gesänge anhören muß, die zwar wohlklingend, aber aufgrund der regellosen Textur der Wörter und der ungeschickten Vertonung und der Konfusion der Sinne irgendwie rustikal und unfein sind, rang er ihm mit Leichtigkeit ab, daß stattdessen von ihm selbst vertonte Vokalmusik gesungen würde. Auch wenn bei diesen die Worte wegen der Engführung der Homophonesen (die man „Fugen“ nennt) ein wenig klarer verständlich und gewisse barbarische Textunterlegungen nicht so oft zu hören sind, so verlieren sie doch um einiges mehr an Wohlklang als sie an Schönheit und Würde gewinnen mögen. Denn wenn wir auf unseren Doni hören, dann müssen wir diese ganze Art zu komponieren, die er selbst die „symphoniastische“ nennt, die über weite Strecken vor Wiederholungen und gleichzeitigem Erklängen von verschiedenen Textteilen überquillt, als barbarisch und völlig regellos einschätzen, und daß sie auf keine andere Weise zu säubern sei als indem man sie bis ins lebendige Holz zurückschneidet. Wenn Dein Kapsperger das verstanden hätte, dann hätte er ein solches Unternehmen nicht auf sich genommen und sich nicht dem Spott der Sänger ausgeliefert, die entweder offen seine Melodien zu singen verweigerten oder sie mit Absicht dermaßen ruinierten, daß sie geradezu unangenehm in die Ohren des Fürsten und der Umstehenden drangen. Deswegen geriet die Sache in kurzer Zeit in Vergessenheit, und Kapsperger war gezwungen, mit den riesigen Faszikeln seiner Kompositionen, die niemandem mehr dienlich waren, sein Haus anzufüllen, was ihm seine Mitbewohner, die Mäuse und die Schaben, keineswegs übelnahmen.“ „Wäre es nicht gescheiter gewesen,“ sagt Eumolpus, „diese Masse an Papieren den Konserven- und Gewürzhändlern zu verkaufen als den häuslichen Feinden gleichsam wie den Laren damit ein Opfer zu bringen?“ „Er wußte zudem,“ setzt Polyaeus fort, „daß er bei seinen Kollegen brennend verhaßt war. Er hörte auch nicht auf, sie überall äußert bissig als ungebildete Ignoranten zu beschimpfen, weswegen er natürlich eine Retourkutsche fürchtete und Angst hatte, daß sie ihm das nicht ungerächt durchgehen lassen würden, wenn seine Aufzeichnungen, in denen er so heftig gegen die Gesetze der Kompositionskunst verstoßen hatte, von Hand zu Hand gingen. Deswegen ging er klug mit sich zu Rate, als er diese hervorragenden Kopfsproßlinge auf engstem Raum bewachte.“«

ohne seine Quellen zu nennen.³⁵⁷

Kapsperger war diesem Brief zufolge also auch nach den Umwälzungen im päpstlichen Hofstaat zumindest bei Intellektuellen wie Bouchard noch hochangesehen, auch seine vielleicht schon aus dieser Zeit gründende Freundschaft mit Athanasius Kircher spricht dafür.

Die von Doni überlieferte Episode, dass Kapsperger die Werke Palestrinas aus dem Repertoire der *Capella Sistina* zu verdrängen suchte, müsste, so sie tatsächlich stattgefunden hat, in diesen Zeitraum gefallen sein.

Donis Traktat „*De praestantia musicae veteris*“, 1647 in Florenz erschienen und später noch einmal posthum in der „*Lyra Barberina*“ 1763 abgedruckt, ist in Dialogform verfasst. Die in der hier zitierten Passage auftretenden fiktiven Gesprächspartner sind Charidorus, Eumolpus und Polyaeus, ein Bekannter der drei, hatte offenbar bei Kapsperger studiert.³⁵⁸

»[...] Romam se contulit. ubi cum apud Capispergium musicam cum citharistica profitentem, aliquamdiu fuisset in contubernio; morositatem illius, ac maledicentiam aversatus, cum primum potuit, eo relicto, affectari cepit, Philoponum nostrum;«³⁵⁹

Hören wir Donis vernichtende Worte, denen Kapsperger seinen schlechten Ruf in der Musikgeschichte verdankt:

»Et Polyaeus: „Quid tuus ille exmagister, quem cito dereliquisti, an non sapientissimum nostrum Pontificem, pene iam persuaserat ut relictis suavissimis Praenestini prosodiis, suae invicem modulationes in Palatino Sacello concinerentur? Ecquantum lucri putas in locellos suos Mercurialis hic potius quam Apollinaris mysta, derivasset, si, quod urgebat, perfecisset?“ „Qui factum est“, subdit Eumolpus, „ut consultissimus Princeps tam facile citharoedi unius suggestioni annueret, ac nihilominus res in irritum caderet.“ Cui Polyaeus: „Adiuvabat illum, ne fis nescius, in primis nonnulla eruditionis opinio; quam simul duritia frontis, ac volubilitate linguae subnixus, apud eum sibi paraverat; deinde Compali in paucis tunc gratiosi favor: homini, ut vere dicam, aliquanto magis eloquentis quam docti. Huius igitur fretus auxilio, cum Pontifici ostendisset, perindignum esse politissimo hoc atque urbanissimo seculo, sacros concentus, suaves illos quidem, sed ob verborum inconditam texturam, inconcinnasque ecphonenses, confusionemque sensuum, subrusticos, atque inurbanos, in augustissimo Orbis terrarum loco exaudiri; facile ab eo extorsit, ut pro ijs, cantica a se modificata concinerentur: in quibus etsi verba clarius paullo intelliguntur, quam in Praenestinis, propter Homophonenseon [quas fugas vocant] propinquitatem, barbareque quaedam prolationes non tam frequenter audiuntur, aliquanto plus tamen suavitatis amittunt, quam venustatis ac decoris acquirant. Nam si Donium nostrum audimus, tota haec modulandi ratio, quam Symphonisticam ipse vocat, quae Palilogijs ac Polylogijs passim exuberat, barbara prorsus planeque incondita censenda est, quaeque nullo modo repurgari possit, nisi ad vivum refecetur. Quod si Capispergius tuus, intellexisset; nec talem suscepisset provinciam, nec se Cantoribus deridendum praeberisset, qui vel palam ipsius melodias, concinere detrectabant, vel eas de industria sic corrumpebant, ut ingratae penitus, tum Principis, tum astantium auribus, accideret. Quare brevi res exolevit, coactusque est Capispergius modulationum suarum ingentibus fascibus, nulli iam usui futuris, domum implere: minime id aegre ferentibus contubernalis suis muribus, atque tineis.“ „Nonne satius erat“, inquit Eumolpus, „salgamarijs aut aromatarijs, tot chartarum sarcinas divendere, quam domesticis hostibus, tamquam Laribus elctisternium facere?“ „Noverat porro (subdit Polyaeus) magna se flagrare apud

357 siehe Ingo Negwer, *Die „Harmonie universelle“ des Marin Mersenne – ein verlässliches Dokument zur Geschichte der Lauteninstrumente in Frankreich?*, in: *Protokoll-Band 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage*, Bad Köstritz 1994-95, S.154-163

358 Nachdem Doni in „*De praestantia musicae veteris*“ mit Decknamen arbeitet, sind Identifikationen schwierig, wer der Gewährsmann aus Kapspergers Umfeld oder »Philoponum« sein könnte, ist bislang ungeklärt.

359 Antonio Gori, Hg., *Lyra Barbarina Amphichordos: De' Trattati Di Mvsica Di Gio. Battista Doni Patrizio Fiorentino Primo*, Firenze 1763, S.96

»[...] Es wurden gemäss den Befehlen die Responsorien des Herrn Steff.o Landi gesungen, die zu kurz geraten sind, wenig ehrerbietig und weniger angenehm den Ohren vieler verständiger Menschen.«

1632 wurde vor den Sängern ein Brief Landis an Francesco Barberini verlesen:

»Il contenuto era, che pregava sua Eminenza comandare al Collegio si cantassero li Responsorij riformati dal sopra.[det]to Stefano Landi, et lassare da banda quelli fatti da Santi Padri; qual presuntione tanti valenti huomini, che sono stati in Colleggio, et al presente sono, non hanno mai pensato, ne havuto tal ordine, saprendo che non si possa far meglio di quello che hanno fatto li Santi Padri. Però è molto dispiaciuto al Collegio, e tutti si sono lamentati, cosa fatta contro l'opinione di tutto il Mondo.«
[»Der Inhalt war, dass er Seine Eminenz bat, zu befehlen, dass das Kollegium die oben erwähnten reformierten Responsorien von Stefano Landi singen, und jene, die von Heiligen Vätern gemacht worden waren, beiseite lassen solle; diese Anmaassung hatten viele wertvolle Männer, die im Kollegium waren und derzeit sind, nie erwartet, und hatten nie einen derartigen Befehl bekommen, wohl wissend, dass man nichts besseres als die Heiligen Väter machen könne. Deshalb hat das dem Kollegium sehr missfallen, und alle haben sich beklagt, dass diese Sache gegen die Meinung der ganzen Welt gemacht wurde.«]

Für Ostern 1633 berichtet das diario:

»Si cantarono li soliti responsorij e n. quelli del Landi essendo cosi ment. [...] fehlt] di N.S. significatoci da Mons.re Fausto.«
[»Man sang die gebräuchlichen Responsorien und nicht jene des Landi, wie [...] fehlt] von Unserer Heiligkeit, was uns vom Monsignore Fausto bedeutet wurde.«]

syntechnitas suos invidia: quos etiam non cessabat, tamquam rudes, atque imperitos ubique acerbissime insectari, quae propter talionem metuebat scilicet; verebaturque si schedae suae oer manus irent, sicubi forte impigisset adversus symphonurgiae leges; nen non inultum illi sinerent. quare sapienter conulvit existimationi suae, cum egregios illos foetus in arctissimam custodiam dedit.”«

Mit einer objektiven Kritik hat diese Tirade Donis nichts gemeinsam, es ist erstaunlich, wie beleidigend er hier wird. Interessanterweise finden sich seine Formulierungen in zahlreichen musikwissenschaftlichen Werken wortwörtlich und ohne jede Art der Gegenargumentation wieder. Eine derartig erfolgreiche Rufschädigung für die nächsten Jahrhunderte hatte Doni sicher nicht erwartet, hier spielten mehrere Faktoren zu Kapspergers Unglück zusammen.³⁶⁰

In den sehr detaillierten Aufzeichnungen der *Cappella Sistina* finden sich keinerlei Hinweise auf diese Episode - könnte Doni diese Geschichte erfunden oder zumindest sehr aufgebauscht haben?

Die in Kapitel I.7.3.3. zitierten Eintragungen in die *diarii* der *Cappella Sistina* berichten zwar darüber, dass 1626 und 1627 Kapspergers Werke auf höheren Wunsch tatsächlich von deren Mitgliedern gesungen wurden. Dass Kapsperger 1627 danach sogar auf den Chor gestiegen sei, um sich bei den Sängern zu bedanken, spricht gegen einen Boykott seiner Musik.

Prinzipiell lässt sich aus dem Inhalt von Donis Erzählung nicht auf die Qualität der behandelten Musik schließen, wenn man die Umstände und die Protagonisten betrachtet. In diesen Jahren festigte sich offenbar die konservative Tendenz der *Cappella Sistina*, die ja anschließend über Jahrhunderte ein Hort der Polyphonie und der *a cappella*-Vokalmusik aus den Jahren direkt nach dem Tridentiner Konzil blieb.³⁶¹ Der diesem Repertoire immanente Stil unterschied sich deutlich von der damals neuen und „modernen“ Musik, die Sänger verteidigten diese - damals eigentlich noch relativ jungen - Traditionen offenbar erbittert:

So haben sich mehrere Berichte über die allgemeine Empörung in der *Sistina* über den neuen Kollegen Stefano Landi,³⁶² der seine Responsorien 1631 im Repertoire verankern wollte, überliefert.³⁶³ Das *diario* berichtet für den Gründonnerstag:

»[...]Si sono cantati conforme l'ord.[in]e³⁶⁴ in sud.[ett]o li Responsorij del Sig.[nor] Steff.[an]o Landi, quali sono riusciti troppo brevi, poco devoti et meno grati all'udito di molte persone intelligenti.«

Landi gab sich mit dieser Abfuhr nicht zufrieden, erst 1633 kehrte diesbezüglich wieder Ruhe in der *Cappella Sistina* ein, offenbar auf Befehl des Papstes höchstpersönlich.

Könnte Doni in „De praestantia musicae veteris“ diese Episode über Landi Kapsperger zugeschrieben haben? Außer Doni scheint kein anderer Autor die Anekdote über Kapsperger überliefert zu haben, was die Zweifel an deren Wahrheitsgehalt noch weiter schürt.

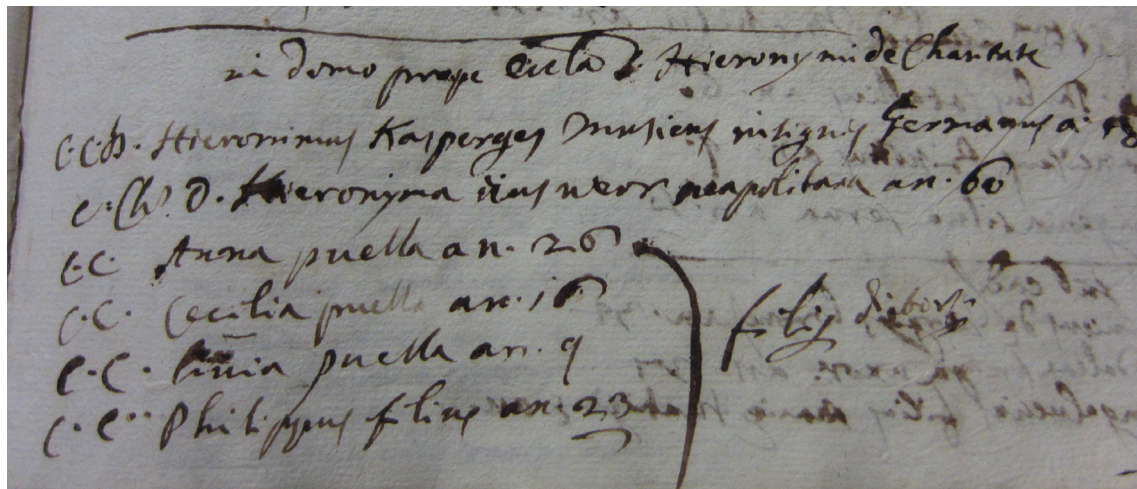
360 siehe Kapitel IV.

361 Die *Cappella Sistina* hatte andere Aufgaben und eine völlig andere Ausrichtung als die *Cappella Giulia*, die die Musik in San Pietro betreute und im Gegensatz zur *Sistina* auch Instrumentalisten beschäftigte und „moderne“ Musik mit Basso continuo zur Aufführung brachte. Einige der Kapspergerschen Originale in der Vatikanischen Bibliothek befinden sich im *Fondo* der *Cappella Giulia*. siehe Kapitel I.7.3.4.

362 Landi war am 24.11.1629 auf Einflussnahme der Barberini hin mit einer halben Stelle in die *cappella* aufgenommen worden.

363 Diese Episoden werden von Silke Leopold, *Stefano Landi, Beiträge zur Biographie - Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik*, Hamburg 1976, S.34ff., überliefert. Die in der Anmerkung auf der linken Seite zitierten Dokumente kommen ebenfalls aus diesem Werk: S.82ff.

364 Der Protektor der *Sistina*, Cardinale Biscia, hatte den Befehl dazu gegeben.



Stati d'animi, Santa Caterina alla Rota, 1635

Im Gegensatz zum ersten Teil der „Seelenlust“ von 1634 gibt Michael Vorschläge für *passaggi* in der Singstimme, für die verzierten Takte teilt sich der Notentext in zwei Linien, eine unverziert, eine verziert. Die *passaggi* erinnern allerdings nur wenig an Kasperger, sind rhythmisch viel geordneter und prinzipiell weniger einfallsreich. [mehr dazu in Kapitel II.5.]

I.9. Das Ende einer Karriere

I.9.1. Allmählicher gesellschaftlicher Abstieg

Der Verlust an Bedeutung war wahrscheinlich auch an finanzielle Einbussen gekoppelt, möglicherweise sah sich Kapsperger deshalb gezwungen, seinen bisherigen Wohnsitz hinter der Piazza Navona aufzugeben. Ab 1635 finden wir die Familie an einer neuen Adresse »*in domo prope eccl.a Hieronymi de Charitate*« in der Pfarre Santa Caterina alla Rota in unmittelbarer Nähe zum Palazzo Farnese:

»*Hieronymus Kasperger Musicus insignis Germanus*

Hieronyma eius uxor neapolitana

Anna puella an.26

Cecilia puella an.16

Livia puella an.9

Philippus filius an.23«³⁶⁵

Filippo Bonifacio lebt bis 1637 bei der Familie, Livia bis 1638. Danach ist nichts mehr über sie bekannt, Dokumente über Todesfälle, Heiraten oder Eintritte in den geistlichen Stand sind bislang nicht aufgetaucht.

Kapsperger verfügte ab 1635 über keine im Haus wohnenden Angestellten mehr, wird aber immerhin noch als »*Musicus insignis*« bezeichnet.³⁶⁶

Dass sich Kapspergers Name 1636 und 1637 erstmals in „normalen“ Musikerlisten als Mitwirkender bei einem *oratorio* in San Girolamo della Carità, der Kirche direkt neben seinem neuen Wohnsitz, findet, könnte ein weiterer Hinweis auf eine angespanntere finanzielle Situation sein.³⁶⁷

1637 bezieht sich der Leipziger Thomaskantor Tobias Michael im Vorwort zu „*Musicalischer Seelenlust Andrer Theil...*“³⁶⁸ explizit auf Kapsperger als Vorbild: »[...] von meiner Jugend auff / mancherley / so wol Teutsche, Welsche und andere Musicos gehört / und den Unterscheid nach meinem Vermögen observiret / unter welchen mir (was die Manier zu singen anlanget) des Herrn Gio:Girolamo Kapspergers Art sehr beliebt / dero ich auch / so viel mir möglich / nachgefolget.«³⁶⁹

Michael schreibt im betreffenden Abschnitt seines ausführlichen Vorworts über die Verzierungskunst, er bezeichnet Kapsperger dezidiert als Vorbild für die »*Manier zu singen*« - ein weiteres Indiz dafür, dass seine *passaggi* den Zeitgenossen nicht als zu instrumental gedacht oder unsingbar galten.³⁷⁰

365 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia Santa Caterina all Rota, Stati d'animi 1635, S.22r.

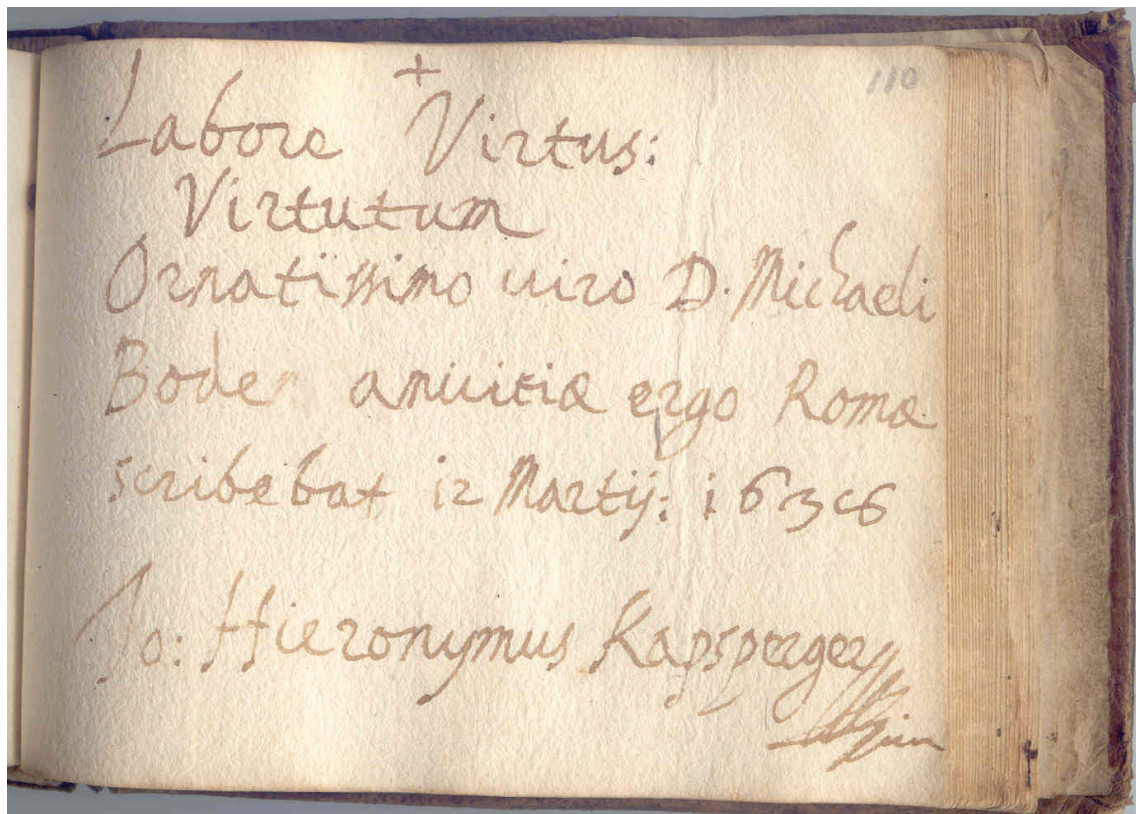
366 Bis 1643 hatte er immerhin noch Diener oder Schüler, die seinen Monatslohn bei den Barberini für ihn abholten.

367 Eleonora Simi Bonini, *Il fondo musicale dell'arciconfraternita di S.Girolamo della Carità*, Roma 1992, S.60. Simi Bonini schließt vom aufgelisteten Theorbisten »*Geronimo Todeschino*« auf Kapsperger - im Kreis der Barberini war Kapsperger auf alle Fälle der »*Todeschino*«, es haben sich aber kaum Belege erhalten, aus denen hervorgeht, ob das auch für ganz Rom galt.

368 eine Art geistlicher Konzerte mit bis zu fünf Stimmen, mit instrumentalen Einwüfen, die in Form und Tonsprache mehr an die »*Symphoniae sacrae*« von Schütz als an die Werke Kapspergers erinnern

369 Tobias Michael, *Musicalischer Seelenlust Andrer Theil...*, Leipzig 1637, Vorwort, ohne Seitenangabe

370 siehe Kapitel II.5. Michaels Formulierung klingt eigentlich so, als hätte er ihn singen gehört, das ist aber doch sehr unwahrscheinlich.



»Arbeit ist die Tugend der Tugenden, Dem Hochverehrten Mann, Herrn Michael Bode, schrieb hiermit Freundschaft am 12. März 1638 Jo: Hieronymus Kapsperger«

»Edel sie erklingen lassend, hat sich der Deutsche Kapsperger
mit der Theorbe präsentiert,
mit so viel Beifall, dass – wenn ich recht habe –
nur wenige mit ihm sich messen können.
Der Autor erweist ihm Reverenz.
Aber mit ihm will er schon nicht mehr an einem Tisch essen,
seit diesem frischgedruckten Buch,
und er wetteifert weder mit den Alten noch mit den Modernen.
Ein weiteres hat er gestochen, aber seine Mühe
schenkte er einem anderen, ohne Gewinn davon zu wollen,
denn er braucht sich das Brot nicht zu erbetteln.
Allein dem Lob entnimmt er seinen Erfolg,
und gern müht er sich für dieses,
lebt dabei in Freiheit von heute auf morgen.
Aber wenn die Frösche Zähne hätten,
verpaßten sie ihm bestialische Bisse,
denn er geht nicht mit der Mode in Stiefeln.«

Außer dieser Quelle gibt es auch noch andere Indizien für eine gewisse Verbreitung der Werke Kapspergers im deutschsprachigen Raum: Johann Nauwach und seine deutlich von Kapsperger inspirierten Vokalwerke wurden bereits in Bezug auf Kapspergers neuentdeckten Aufenthalt in Florenz erwähnt.³⁷¹ Doch auch die 1655 verkaufte Bibliothek von Albert Fugger aus Augsburg enthielt Werke Kapspergers, die heute im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien sind.³⁷²

Aus dem Jahr 1638 konnte im Rahmen der Forschungen für diese Arbeit eine weitere kurze Handschriftenprobe Kapspergers gefunden werden: Er trug sich am 12.3. in das *Album Amicorum* von »Michael Bode Hamburgensis« ein, das heute im Besitz der Königlichen Bibliothek in Den Haag ist:

»Labor Virtus:Virtutum Ornatissimo viro D.[on] Michaeli Bode amicitia ergo Roma scribebat 12 Martij:1638 Jo:Hieronymus Kapsperger«

Bode reiste über Antwerpen nach Paris, von dort aus nach Italien weiter, er scheint vor allem in intellektuellen Kreisen verkehrt zu haben, unter anderem finden sich Einträge aus »Anversa, Paris, Arles, Montpellier, Venetia« und »Roma« zwischen 1636 und 1638.³⁷³ Ein weiterer prominenter „Freund“ Bodes ist Lucas Holstenius, der Bibliothekar Francesco Barberinis. Auch Giuseppe Pozzobonelli, der 1640 Kapspergers „Libro quarto d'intavolatura di chitarone“ herausgeben sollte, trug sich in Bodes *Album* ein.

Wenn der schon zitierte Brief von Giulio Rospigliosi über den Autor der „La vittoria del Principe Ladislao“ sich wirklich auf Kapsperger bezieht, war er 1638 durch eine lange Krankheit sehr eingeschränkt, die Zuschreibung ist allerdings nicht eindeutig.³⁷⁴

Bellerofonte Castaldi, einer der prominentesten Theorbisten der Zeit,³⁷⁵ nahm 1638 ein ziemlich ironisches Gedicht über seinen Kollegen Kapsperger in das Manuskript seiner „Rime burlesche, parte terza“ auf, in dem er sich sehr deutlich über dessen Standesdünkel und seine Gewohnheit, seine Werke nicht selbst herauszugeben, lustig macht:

»Nobilmente sonando ha dato mostra
Con la Tiorba il Kapsperger Todesco
Con tant'applauso che s'il vero pesco
Pochi con esso ponno entrar in giostra
L'Autor a questi riverenza mostra
Ma seco già non vuol mangiare al Desco
Con questo Libro stampato di fresco
Né con gli antichi o co' moderni giostra
Un altro egli intaglio ma sua fatica

371 Vielleicht hatte Michael Kapspergers Musik über Nauwach kennengelernt? siehe Kapitel I.5.1. und II.3.3.

372 Alfred Noe, *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek*, Amsterdam 1994. Ein direkter musikalischer Kontakt zwischen Kapsperger und der äußerst musikinteressierten und in Italien sehr aktiven Kaufmannsdynastie Fugger konnte bis heute nicht belegt werden.

373 Die Einträge in verschiedensten Sprachen - zum Teil sehr schlecht lesbar, zum Teil in wunderschöner Kalligraphie verfasst - wecken die Neugierde, mehr über Bodes *grand tour* zu erfahren, außer diesem *Album amicorum* scheinen sich aber keinerlei Informationen über den Hamburger erhalten zu haben.

374 siehe Kapitel I.7.3.2.

375 Castaldi war ein Multitalent, er vertonte gerne eigene Gedichte und betätigte sich sogar selbst als Kupferstecher für seine Publikationen. Mehr über Castaldis bewegtes Leben in: David Dolata, *Visual and poetic allegory in Bellerofonte Castaldi's extraordinary Capricci a due stromenti*, in: *Early music* XXXIII / 3 (2005), S.371-391

Nobilmente sonando ha' dato mostra
 Con la liorba il Kasperger Lodisco
 Con tant'applauso che s'il uero pesco
 Pochi con esso ponno entrar in giostra
 L'Autor a questi riuereudi mostra
 ma seco già non uol mangiare al desco
 Con questo libro stampato di fresco
 Ne con gli antichi o co' moderni giostra
 Vn altro egli intaglio ma sua fatica
 A ltrui dono' senza uolerne frutto
 Che non gli occorre a mendicarsi il pane
 Ei de la lode sol piglia con strutto
 Euolentier per quella s'affatica
 Viuendo in libertà d'hoggi in domane
 Ma s'hauer le Bane
 Identi gli darian morsi bestiali
 Per ch'ei non uà ala moda coi stiuali.

»Außer diesen beiden habe ich in Italien niemanden gesehen, der es verdient, mit jenen verglichen zu werden.«

Maugars erwähnt namentlich nur noch die Harfenistin Constantia, über die anderen römischen Instrumentalisten und die Funktion der Theorbe schreibt er: »Ils sont bien dix ou douze qui sont merueille du Violon, & cinq ou six autres pour Archiluth, n'y ayant autre difference de l' Archiluth d'avec la Thuorbe, sinon qu'ils sont montor la seconde & la chanterelle en haut, se servans de la Thuorbe pur chanter, & de l' Archiluth pour toucher avec l'Orgue, avec mille belles varietez, & une vistesse de main incroyable.« [Maugars, op.cit., S.14f.]

»Es gibt wohl zehn oder zwölf, die wunderbar auf der Geige sind, & fünf oder sechs für den Arciliuto, wobei zwischen Arciliuto und Theorbe kein anderer Unterschied besteht, als dass die zweite & die Melodiesaite hoch gestimmt sind, sie bedienen sich der Theorbe für das Singen, & des Arciliuto, um mit der Orgel zu spielen, mit tausend schönen Variationen, & und einer unglaublichen Schnelligkeit der Hand.«

Man fühlt sich hier an Agostino Agazzaris Beschreibungen von Continuo erinnert. [siehe Kapitel III.1.]

Altrui donò senza volerne frutto
 Che non gli occorre a mendicarsi'l pane
 Ei de la lode sol piglia construtto
 E volentier per quella s'affatica
 Vivendo in libertà d'hoggi in domane
 Ma s'havesser le Rane
 I denti gli darian morsi bestiali
 Per ch'ei non va a la moda coi stivali«³⁷⁶

Nicht in allen Versen ist klar, worauf sich Castaldi, der Kapsperger sicher öfters persönlich begegnet ist, bezieht – sollte das Gedicht wirklich aus dem Jahr 1638 stammen, könnte die Bezeichnung »Libro stampato di fresco« auf weitere verlorene Werke hinweisen. Völlig unklar ist der Verweis auf die »rane«, die Frösche – Wappentiere einer Kapsperger feindlich gesinnten Familie, Maskottchen einer ihm kritisch gegenüberstehenden *Accademia* oder nur ein poetischer Einfall Castaldis?

Bezeichnend für den Bedeutungsverlust Kapspergers im Rom der letzten Jahre Urbanos ist, dass der französische Gambist André Maugars ihn in seinem Bericht über das römische Musikleben aus dem Jahr 1639 nicht erwähnt. Maugars verleiht seiner Begeisterung über Frescobaldi als den besten Organisten und Cembalisten Ausdruck und stellt den Harfenisten Orazio Michi auf dieselbe Stufe:

»Apres ces deux icy, ie n'en ay point veu dans l'Italie qui merite d'estre mis en paragon avec eux.«³⁷⁷

Das Fehlen von Kapspergers Namen in Maugars Bericht deutet auf ein Ende seiner Karriere als aktiver Theorbist hin, in anderen, nur wenig älteren Quellen über die römischen Musiker, wie zum Beispiel bei Giustiniani, wird er explizit im selben Atemzug mit diesen beiden als der beste Theorbist genannt.

1.9.2. Letzte Drucke

1640 fand Kapsperger noch einmal die Mittel bzw. die Herausgeber für die Veröffentlichung seiner beiden letzten uns bekannten Werke:

Sein Schwanengesang als Theorbist, das „Libro quarto d'intavolatura di chitarone“, wurde von Giuseppe Pozzobonelli veröffentlicht, der sich ebenfalls 1638 in Michael Bodes *Album amicorum* eintrug.³⁷⁸ Pozzobonelli bezeichnet das Buch im Vorwort als »il quarto libro della sua famosissima tiorba«, ³⁷⁹ das Buch enthält Toccaten und Variationssätze wie eine Ciaccona, Passacaglia und Bergamasca. Zudem finden sich auch Charakterstücke wie „Colascione“ oder sein Selbstportrait „Kapsperger“.

Franchi weist auf eine mögliche Unterstützung des Druckes durch die Familie Massimo hin,³⁸⁰ diese

376 Bellerofonte Castaldi, *De le Rime burlesche, parte terza*, Modena 1638, Manuskript, Biblioteca Estense Modena, Deposito del Collegio di San Carlo, cd.n.6, S.152v.,152r.

377 Maugars, op.cit., S.15

378 Hier finden wir eine letzte Verbindung zum aus Rom verbannten Giovanni Ciampoli: Giuseppe war vermutlich ein Verwandter von Ciampolis Biographen Alessandro Pozzobonelli, der einer vermögenden Mailänder Familie entstammte.

379 »das vierte Buch Eurer hochberühmten Theorbe«

380 Franchi, *Annali della stampa*, op.cit., S.820: »incuriosisce lo stemma posto alla fine della dedicatoria: appartiene certamente a un ramo della famiglia Massimo che per l'imparentamento con famiglie prestigiose come i Colonna e i Giustiniani ne inquartava le armi araldiche nella propria.«: »Neugierig macht das Wappen am Ende der Widmung: es gehört mit Sicherheit zu einem Zweig der Familie Massimo, die aufgrund von Verschwägerungen mit namhaften Familien wie den Colonna oder den Giustiniani deren heraldische Symbole in das eigene eingliederten.«

»Die Zahl sieben, als Ordnungszahl der Musik, wird als noch vollkommener als die anderen eingeschätzt; dieses Buch Euer Ehren ist das Siebte, aus diesem Grund muss es das vollkommenste sein. In dieser Vollkommenheit haben meine ungeschliffenen und unvollkommenen Gedichte das Glück gehabt, sich zu vervollkommen, geschmückt von Euren Harmonien [...]«

»Einige der hervorragendsten Modernen haben jedoch den Subtilitäten des Kontrapunkts in ihren Klängen Tausend Anmuten von Trillern, Strascini, Synkopen, Tremoli, Finten von leise und laut und ähnliche Galanterien hinzuzufügen gewusst, die in der vergangenen Zeit wenig gebräuchlich waren, wie es gegenwärtig der Kapsperger auf der Theorbe, Orazio auf der Harfe, Michel' Angelo auf der Geige, und andere, die einen ähnlichen Ruf haben, getan haben, Euer Ehren können nicht bestreiten, dass sie nicht nur allen Spielern der vergangenen Zeiten auf diesem Gebiet ebenbürtig sind, sondern sie sogar übertroffen haben.«

Verbindung wird durch ein noch nicht bestätigtes Gerücht in Theorbistenkreisen besonders interessant: Das verlorene Traktat „Il Kapsperger della musica, Dialogo“, das im Vorwort des Werkes angekündigt wird, soll in einem der römischen Paläste der Familie Massimo gesichtet worden sein.³⁸¹

Eines der Huldigungsgedichte trug Ottavio Tronsarelli bei, mit dem Kapsperger um 1630 für seine Oper „Fetonte“ und vielleicht auch für „Marsia“ zusammengearbeitet hatte.³⁸²

Das zweite Gedicht stammt von Hippolito Franceschi, dem Herausgeber des „Libro settimo di villanelle“ aus demselben Jahr.³⁸³ Aus der Vorrede der *villanelle* geht klar hervor, dass der Geistliche Franceschi auch der Autor der geistlichen und moralischen Lyrik war, die Kapsperger hier vertonte:

»IL numero Settenario, come dispositore della Musica, è stimato il più perfetto degl'altri; questo Libro di V.[ostra] S.[ignoria] è il Settimo, à ragione doverà essere il più perfetto. In questa perfettione hanno havuta fortuna le mie rozze, ed'imperfette Poesie perfettionarsi, adorne delle sue armonie [...]«

Kapsperger schuf über Franceschis Gedichte berührende, intime Villanellen, die sich schon bei den „Fiori“ von 1632 abzeichnende Entwicklung setzt sich fort. Wie schon beim Vergleich der *arie* und *motetti* von 1612 wird deutlich, dass „*amor sacro*“ und „*amor profano*“ als Themen in Bezug auf Emotionsgehalt und Ausdrucksstärke zu dieser Zeit und vor allem im Kirchenstaat sehr verwandt waren und ähnlich behandelt wurden.³⁸⁴

Ebenfalls 1640 erwähnt Pietro della Valle in „Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi é migliore di quella dell'età passata“ Kapsperger als einen der prägenden Vertreter des *stile novo* in Rom. Dieses in Form eines an Lelio Guidiccioni³⁸⁵ gerichteten Briefes formulierte Traktat wurde in der posthumen Herausgabe von Donis „Lyra Barbarina“ 1763 veröffentlicht, zusammen mit Briefen della Valles an Doni – im selben Werk wird also völlig unterschiedlich über Kapsperger geurteilt:³⁸⁶

»Però alcuni de' più eccellenti moderni che alle sottigliezze de' contrappunti hanno saputo aggiunger ne' loro suoni mille grazie di trilli, di strascichi, di sincope, di tremoli, di finte di piano e di forte e di simili altre galanterie da quelli dell'età passata poco praticate, come hanno fatto nella presente il Kapsperger nella tiorba, Orazio nell'arpa, Michel'Angelo del violino, ed altro se ve ne sono di pari grido, V.[ostra] S.[ignoria] non mi potrà negare che non solo non abbiano agguagliato, ma anche superato in queste parti tutti i sonatori de' tempi passati [...]«³⁸⁷

381 Es ist völlig unklar, ob das Traktat überhaupt erschien.

382 siehe Kapitel I.7.7.

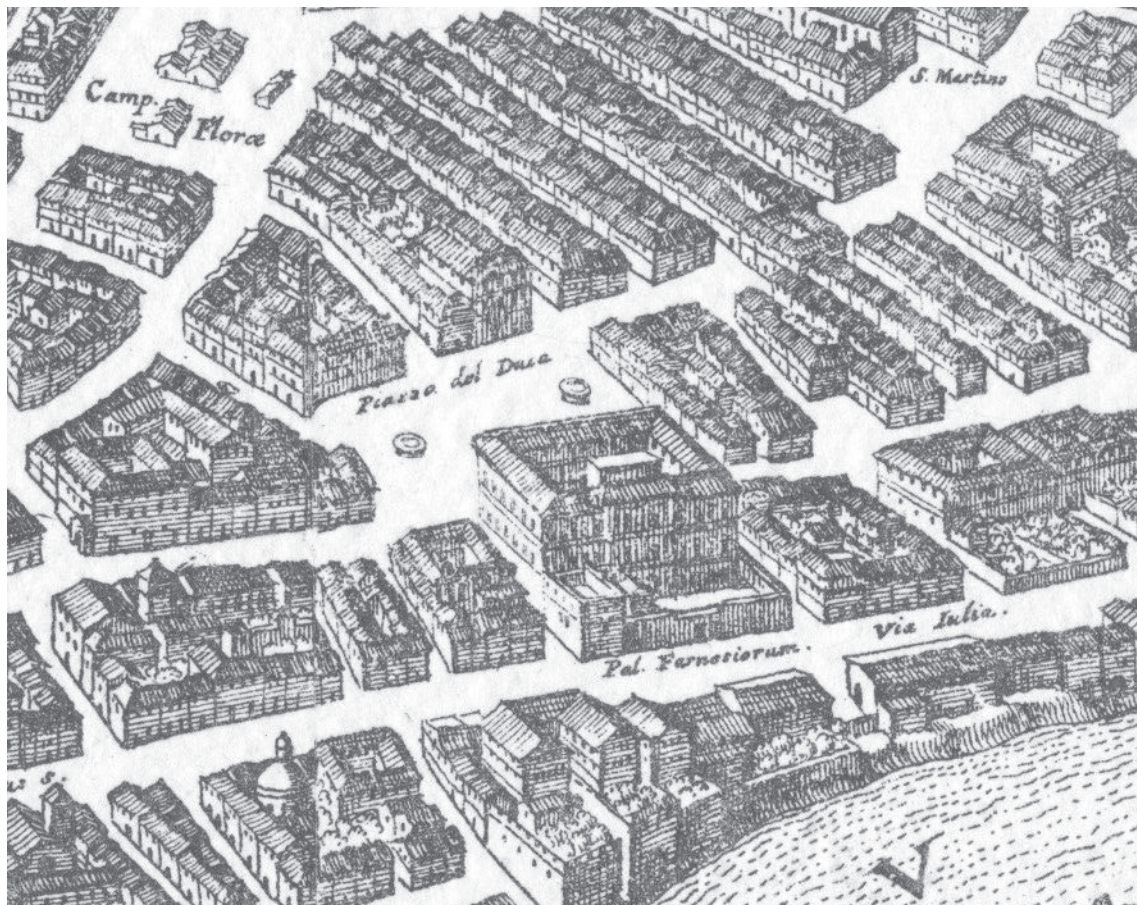
383 Der Verfasser des Huldigungsgedichts für diesen Band, Francesco Politi, könnte aus dem in Recanati ansässigen Zweig der Politi stammen, mehrere Mitglieder dieser Familie waren *Cavalieri di Santo Stefano* – wie Flamminio Flamminii, der Herausgeber des „Libro primo di villanelle“ von 1610, der ebenfalls aus Recanati, einer kleinen Stadt in den Marken stammte, hier schließt sich vielleicht der Kreis zwischen Kapspergers ersten und letzten Publikationen.

384 siehe Kapitel II.3.1.

385 wie della Valle selbst prominentes Mitglied der *Umoristi*. Zu Guidiccioni siehe dell'Antonio, op.cit., z.B. S.95ff. In dell'Antonios Appendix findet sich Guidiccionis eigenes Traktat „Della musica“, S.135ff.

386 Der äußerst vielseitig interessierte della Valle war einer der engsten Freunde Donis in Rom und einer der wenigen, die sich in aller Konsequenz für dessen Theorien über die griechischen Tonsysteme und die Wiederbelebung derselben interessierten.

387 Pietro della Valle, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi é migliore di quella dell'età passata*, in: Antonio Gori, Hg., *Lyra Barbarina Amphichordos: De' Trattati Di Mvsica Di Gio. Battista Doni Patrizio Fiorentino Tomo Secondo*, Firenze 1763, S.249-264; S.254



Ausschnitt Stadtplan Merian 1640, Piazza Farnese und Campo dei Fiori

»In Rom blühte Giovanni Girolamo Casperger, Todeschino genannt, wunderbar in dieser Profession und nunmehr allen Professoren der Musik bekannt.«

[»Professoren« steht hier für Kenner, Ausübende.]

I.10. Das letzte Jahrzehnt

I.10.1. Schmeichelhafte Erwähnungen noch zu Lebzeiten: Die Freundschaft mit Athanasius Kircher

Nach 1640 haben wir keinerlei Informationen über die musikalischen Aktivitäten Kapspergers, ob seine angekündigte Schrift „Il Kapsperger della tiorba“ überhaupt erschien, ist nicht eindeutig belegt.

1644 findet sich die letzte Eintragung für Kapsperger, seine Frau und die Töchter Anna Maria und Clarice Vittoria in den *stati d'animi* von Santa Caterina alla Rota, die Familie könnte allerdings noch bis 1648 dort gewohnt haben.³⁸⁸

Urbano starb am 29.7.1643 – wir wissen nicht, wie weit das Kapsperger persönlich traf, hatte es doch schon seit 1632 oder 1633 offenbar keine engere Verbindung mehr zwischen dem Papst und Kapsperger, einem seiner ehemaligen Favoriten, gegeben. Urbanos Nachfolger Innocenzo X. Pamphili befahl eine Untersuchung gegen die Barberini, beinahe die ganze Familie floh nach Frankreich, auch für die Günstlinge der Barberini brachen harte Zeiten an. Kapsperger erhielt, wie in Kapitel I.8.1. erwähnt, bis zur Flucht Cardinale Francescos noch seinen monatlichen Lohn, danach gibt es keinerlei Spuren über weitere Kontakte zu den Barberini.³⁸⁹

Noch zu Lebzeiten des inzwischen hochbetagten *Tedesco della tiorba* erschienen einige Quellen, die ihn nennen, wie die schon in Kapitel I.2. behandelten Gitarrenbücher von Ferdinando Valdambrini aus den Jahren 1646 und 1647.

Der Florentiner Severo Bonini schreibt in seinen vermutlich nach 1646 verfassten „Discorsi e regole“: »A Roma fiori Giovanni Girolamo Casperger, detto il Todeschino mirabile in questa professione noto ormai à tutti i professori della musica.«³⁹⁰

1647 erschien in Florenz Donis „De praestantia musicae veteris“ mit seiner vernichtenden Kritik an Kapsperger, man kann wohl davon ausgehen, dass er davon erfuhr, und das eine schweren Kränkung für ihn darstellte.

Marco Scacchis Bericht über die zahlreichen Aufführungen von Kapspergers Vertonungen der Lyrik des Papstes aus dem Jahr 1649 wurde schon in Kapitel I.7.2. zitiert.

Die neben Doni meistzitierte Quelle über Kapsperger, Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ von 1650, dürfte Kapsperger nach dem Erscheinen von Donis Traktat wieder versöhnt haben.

Die deutsche Herkunft der beiden war sicherlich ein verbindendes Element: Obwohl Kapsperger vermutlich sein ganzes Leben in Italien verbracht hat, gab er seine Nationalität stets mit *Alemanno, Tedesco*

388 Ab 1645 haben sich in dieser Pfarre für einige Jahre keine *stati d'animi* erhalten, der nächste Band beginnt erst 1654. Ab 1649 finden wir die Familie an einer neuen Adresse, siehe unten.

389 Die in Kapitel I.7.4. zitierte Auftragsanweisung in Kapspergers Handschrift in der Bibliothèque nationale Paris stammt wohl aus Dokumenten, die die Barberini bei ihrer Flucht mitgenommen haben, möglicherweise könnten sich hier noch weitere Spuren finden.

390 *Prima parte de discorsi e regole so(p)ra la musica Di Don Severo Bonini Monaco Vallimbrosano da Firenze*, in: Mary Ann Bonino, *Severo Bonini's Discorsi e regole: A Bilingual Edition*, 1979, S.112. Aufgrund einiger von Bonini überlieferter Fakten scheint eine Datierung des Traktats mit „nach 1646“ schlüssig. Ob Kapsperger von dieser schmeichelhaften Nennung wusste, ist ungewiss, Boninis Traktat wurde zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt.

Der Jesuit Kircher wurde 1602 in Fulda geboren, 1631 floh er auf der Flucht vor dem Dreissigjährigen Krieg nach Frankreich, wo er unter anderem Nicolas Fabri de Peiresc kennenlernte, der eine zentrale Figur in der sogenannten *république des lettres* war und über hervorragende Kontakte zur römischen intellektuellen Szene verfügte. 1633 machte sich Kircher auf den Weg nach Wien, reiste jedoch über Rom, wo er auf Betreiben von Peiresc schließlich auch blieb und ab 1638 am *Collegio romano* Mathematik, Physik und orientalische Sprachen lehrte. Dort baute er auch sein berühmtes *Museum Kircherianum*, auf: eine „Wunderkammer“, die sich aus Antiquitäten und seinen eigenen Erfindungen zusammensetzte.

Bei seiner Ankunft in Rom war Kircher mit Empfehlungsschreiben von Peiresc ausgestattet, der Kontakt mit Kapserger könnte zum Beispiel über Cassiano dal Pozzo zustande gekommen sein, der ein prominentes Mitglied der *république des lettres* war. [Hier sei auf die umfangreiche Literatur über Kircher und sein enormes Werk verwiesen. Zu diesen Jahren im Leben Kirchers, der Vorgeschichte seiner Berufung nach Rom und den Geschehnissen um den Galilei-Prozess siehe z.B. Harald Siebert, *Flucht, Aufstieg und die Galilei-Affäre, Drei Jahre im Leben des Athanasius Kircher, Eine Mikroistoria (1631-1633)*, Norderstedt 2008. Viele Facetten der Beschäftigung Kirchers mit Musik finden sich in: Markus Engelmann und M.Heinemann, Hg., *Ars magna musices: Athanasius Kircher und die Universalität der Musik: Vorträge des deutsch-italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602-1680)*, Rom, Deutsches Historisches Institut, 16.-18. Oktober 2002, *Analecta musicologica* 38 (2007)]

Kircher war ein Universalgelehrter, der sich in verschiedensten Wissenschaften betätigte: Er beschäftigte sich nicht nur mit Mathematik, Physik, Chemie, Biologie oder Geographie, sondern auch mit Astronomie, Medizin, Geschichte, Musik und Sprachen. Sein besonderes Interesse galt der Ägyptologie und den Hieroglyphen, um deren Entzifferung er sich sein ganzes Leben lang bemühte. „Athanasius Kircher: The last man who knew everything“ heisst bezeichnenderweise eine seiner Biographien. [Paula Findlen, Hg., New York 2004] Kirchers Werke fanden zu Lebzeiten weite Verbreitung, sein universalwissenschaftlicher Ansatz und seine Offenheit für auch obskure Theorien und Experimente trug ihm jedoch in den folgenden Jahrhunderten viel Kritik ein. Erst in den letzten Jahrzehnten werden seine Ideen und fächerübergreifenden Verknüpfungen wieder mit erneutem Interesse betrachtet. Dieser Zugang zeigt sich auch in der „*Musurgia universalis*“, in der er nicht nur versucht, die verschiedenen Stile zu systematisieren, sondern auch über so verschiedene Themen wie Affektenlehre, Akustik, Schallübertragung oder Orgelbau schreibt.

»Im *Hiporchematico Organico*, oder in dem für Lauteninstrumente jeglicher Art geeigneten Stil, legte er seine Hand geburts-helfend an, nämlich der Edle Deutsche Hieronymus Capsbergerus, ein Mann von Klugheit, Gelehrsamkeit und berühmt als einer der Besten auf Zupfinstrumenten jeder Art.«

»[...] üblicherweise nennt man diese Galliardas, Currentes, Passamezzas, Alamandas, Sarabandas, wofür uns der edle Musiker Hieronymus Capsbergerus Germanus Beispiele in Hülle und Fülle lieferte, hochberühmt durch die Haerausgabe fast unzähliger handschriftlicher als auch gedruckter Bände mit Musik; er verfügte über größte Fingerfertigkeit und es gelang ihm glücklich, tief in die Geheimnisse der Musik einzudringen, und zwar mit Hilfe anderer Wissenschaften, deren er kundig ist. Dieser ist es auch, dem die Nachwelt jene harmonischen Feinheiten verdankt, welche man gemeinhin strascinos, mordentias und grupos nennt, die von Lautenspielern auf der Theorbe und Laute gewöhnlich herangezogen werden. Dieser führte sowohl die wahre Art des Spiels, als auch der Tabulatur, um es mit einem Fremdwort zu sagen, ein, fast alle Arten des harmonischen Stiles beherrschte er mit großer Geschicklichkeit.«

oder *Germano* an und pflegte Kontakte zu anderen Deutschstämmigen.³⁹¹

Kircher erwähnt Kapsperger nicht nur auffällig oft, sondern veröffentlicht auch Musikbeispiele von Kapsperger, die teils nicht in Drucken erhalten sind und die dieser ihm wohl persönlich zur Verfügung stellte. Die in manchen Quellen aufgestellte Vermutung, dass Kapsperger Kircher bei der Zusammenstellung der „Musurgia“ geholfen habe, ist durchaus wahrscheinlich.

Schon im Vorwort lesen wir:

»In *Hiporchematico Organico, sive stylo instrumentis omnis generis fidicinis apto, obstetricantem manum adhibuit, Hieronymus Capsbergerus Nobilis Germanus, vir prudentia, doctrina & instrumentorum omnis generis pulsandorum cum primis clarus.*«³⁹²

Für den »*Stylus choraicus, & theatralis*«³⁹³ führt Kircher mehrere Beispiel von Kapsperger an und schwärmt von ihm in höchsten Tönen:

»[...] *vulgo eas Galliardas, Currentes, Passamezzas, Alamandas, Sarabandas vocat, cuius exèmpla nobis suppeditavit Nobilis musicus Hieronymus Capsbergerus Germanus, innumerabiliù ferè qua scriptorum, qua impressorum voluminum Musicorum editione clarissimus, qui ingenio pollès maximo, ope alairum scientiarum, quarù peritus est, musicae arcana feliciter penetravit; Hic est, cui posteritas debet omnes illas elegantias harmonicas, quas strascinos, mordentias, gruposque vulgò vocant, in Tiorba, ac Testudine à fidicinibus adhiberi solitas; hic introduxit veram tum sonandi; tum intabulandi, ut barbarè loquas, rationem; omnia ferè harmonici styli genera summa excellentia tractavit [...]*«³⁹⁴

Interessanterweise erinnern diese Worte an Donis enthusiastischen Brief an Mersenne von 1626, in dem er Kapsperger nicht nur als Spieler und Komponisten, sondern auch als hochgebildeten und vielseitig interessierten Mann beschreibt.

Dass ein Mann wie Kircher Donis Einschätzung aus der Zeit vor dem Bruch mit Kapsperger wiederholt, deutet - wie auch die vielen Kontakte Kapspergers zu prominenten Intellektuellen - darauf hin, dass er tatsächlich auch anderer Wissenschaften kundig und vielseitig gebildet war, wie Kircher hier explizit schreibt. Kapsperger muss sich mehr als viele seine Musikerkollegen für die verschiedenen Ausprägungen der Geisteswissenschaften interessiert haben, vielleicht nahm Kircher an ihm Maß für seine Vorstellung eines »*musicus perfectus*«:

»Ist aber die *theori* mit der *praxi* verbunden / so machts einen vollkommenen *musicum* / der nemlich nicht nur zu setzen weiß / sondern gibt auch von iedem Satz *Red* und *Antwort*; darzu gehört aber allerdings *encyclopedia musico-philosophica* von allen *scientiis*, *Arithmetic* / *Geometri* / *Music* / *Historic* / *Dialectic* / *Rhetoric* / &c.«³⁹⁵

Hier seien noch zwei besonders interessante Zitate aus der „Musurgia“ angeführt.

Kircher zeigt anhand eines Beispiels von Kapsperger die neue Kühnheit der Dissonanzbehandlung im

391 In den Dokumenten der deutschen katholischen Pfarre in Rom findet sich keine Information über ihn, er scheint auch nichts als Komponist oder Theorbist zum Musikleben der Pfarre beigetragen zu haben (Ich danke Dr. Rainer Heyink für diese Informationen). Die Kirche der deutschen Katholiken in Rom, Santa Maria dell'anima, befindet sich nur wenige Schritte von seinem langjährigen Wohnsitz neben der Piazza Navona entfernt.

392 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650, Praefatio II., keine Seitenzahl. Für alle folgenden Übersetzungen von Kirchers lateinischem Original für Stellen, die sich nicht in Hirschs deutscher Kurzfassung der „Musurgia“ von 1662 finden, danke ich Karin Zeleny.

393 Kircher bezeichnet damit Tanzsätze und festliche Bühnenmusik.

394 Kircher, op.cit., S.586

395 Kircher / deutsche Fassung Hirsch 1662, op.cit., zitiert nach Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1610-1680) als Musikschriftsteller*, Marburg 1969, S.96, siehe dazu ebenda das Kapitel „Kirchers Vorstellung vom Musicus perfectus“, S.95-98

»So ist die folgende sehr verständige Komposition von Hieronymus Kapsberger, in der der Autor verständig zwei Quinten verwendete, gemäß seiner Absicht und um den Affekt zu bewegen. Diese setzte er aber mit solcher Anmut, daß auch der erfahrene Musiker ein äußerst feines Ohr haben muß, um diese, wenn sie gesungen werden, wahrzunehmen oder zu unterscheiden. In gleicher Weise wird er einige nach der Ignoranten Urteil mißklingende Intervalle finden, die aber wundersame Anmut von den sie recht Vortragenden auf die Seelen der Zuhörenden übertragen mögen [...]

Kircher bringt anschließend ein Beispiel »a cinque voci«: „Fra dolcezze di morte“:



»Einst war in dieser Art des Stylus Claudius Monteverde unter den ersten Gefeierten, wie seine Ariadne bezeugt; ihm folgte Hieronymus Capspergerus, er gab im Stylus recitativus Verschiedenes heraus, das mit höchstem Geschmack und größter Erfahrung komponiert ist, und gewiß sind es sehr würdige Kompositionen, sodaß die Musiker sie nachahmen; ein Beispiel dieser Art ist das folgende, in welchem er ein Gespräch der zur Todesstrafe des Höllenfeuers bestimmten Söhne und Eltern einführt, und zwar von solcher Erfindungskraft, solchem Geschmack und solcher Kunstfertigkeit in der harmonischen Bezifferung, daß er das laute Wehklagen der Unglücklichen fast Wirklichkeit werden läßt.«

Mit „Bezifferung“ ist hier die Fortschreitung der Harmonie gemeint. Continuospieler werden diese harmonischen Kühnheiten nach Möglichkeit in ihren Aussetzungen unterstützen und durch zusätzliche Vorhalte verstärken. [siehe Kapitel III.1.]

Froberger beschäftigte sich ausführlich mit der von Kircher erfundenen Komponiermaschine „arca musurgica“, die deutlich komplizierter ist als die nur kurz in der „Musurgia“ erwähnte „arca musarithmica“. Auf seiner Rückreise nach Wien präsentierte er diese Maschine, die er in seinen Briefen an Kircher „kestel“ (Kästchen) nennt, an den Höfen von Florenz und Mantua, sowie dem musikbegeisterten Kaiser Ferdinand III. nach seiner Ankunft in Wien. [siehe dazu die beiden Briefe Frobergers an Kircher, aus denen Claudio Annibaldi folgert, dass Froberger eher bei Kircher als bei Carissimi studiert hat: Claudio Annibaldi, *Froberger in Rome: from Frescobaldi's Craftsmanship to Kircher's Compositional Secrets*, *Current Musicology* 58 (1995), S.5-27]

stile novo, die dazu dient, Affekte hervorzurufen:

»Talis est iudiciosissima subsequens compositio Hieronymi Kapsbergeri, in qua Auctor iudiciose usus est duabus quintis ad suum intentum & ad affectum movendum, quas tamen ea gratia collocavit, ut etiam peritissimus Musicus acutissimam aurem habeat oportet, quae illas, dum concinuntur, advertat, aut diiudicet; inveniet pariter intervalla quaedam iudicio imperitorum absona, quae tamen miram gratiam a recte illa proferentibus, concilient auditorum animis [...]«³⁹⁶

Er bezeichnet Kapsperger gar als Nachfolger Monteverdis im »Stylus Dramaticus, sive Recitativus«:

»Fuit hoc styli genere cum primis celebris olim Claudius Monteverde, uti eius Ariadna ostendit; eum secutus Hieronymus Capspergerus, varia edidit stylo recitativo; que summo con iudicio & peritia composita, ac certè dignissima sunt, quae Musici imitentur; cuiusmodi sequens paradigma unum est, in quo filiorum, & parentum supplicio ignis infernalis deputatorum dialogum introduxit, eo sanè ingenio, iudicio, & numeri harmonici artificio exhibitum, ut querelas, & lamenta miserorum prope verum exhibeat.«³⁹⁷

Ein weiterer deutschsprachiger Komponist, Johann Jakob Froberger, stand nachweislich ebenfalls in engem Kontakt mit Kircher. Es ist anzunehmen, dass Kapsperger und Froberger sich schon während dessen Studiums bei Frescobaldi von 1637 bis 1641 kennenlernten. Die Verbindung zwischen den beiden *tedeschi* könnte sich bei Frobergers zweitem Rom-Aufenthalt zwischen 1645 und 1649 über Kircher noch intensiviert haben, studierte Froberger doch bei Kircher, der in diesen Jahren, wie die „Musurgia“ zeigt, in intensivem Kontakt mit Kapsperger stand.

396 Kircher bringt anschließend ein Beispiel »a cinque voci«: „Fra dolcezze di morte“, op.cit., S.621. Mehr zu diesem Beispiel siehe Kapitel II.3.2.1.

397 ebenda, S.594

n.º 3.º
 Sig. Gio. Ger. Kasperger di Germania
 Sig. Girolama moglie
 Sig. Anna
 Clarice Vittoria / figlie

Stati d'animi, San Biagio in Montecitorio, 1648

Anno 1649 die 3. mensis Julij
 Denunciationibus praemissis tribus continuis diebus festinis, quarum prima die 6.
 mensis Junij, secunda die 13. tertia die 20. eiusdem mensis inter Minarz
 solemnia habita esse nullum legitimo impedim. detecto. Goffo. Hieronymus
 Milesius huius Ecclesiae S. Blasij Parochus D. Ferdinandum filium
 Jo. Cheli Rom. Parochiae S. Mariae de Populo et Victoriam Claricem filiam
 D. Hier. Kapsperger item Rom. huius Parochiae in hac Ecclesia interro-
 gavi eorumq. mutuo consensu habito solemniter per verba de ponti-
 matrimonio coniunxi pontibus testibus notis D. Horatio Pistolla
 doctore filio Fran. Pistolli Ariminens. qui habitat in hac Parochia
 et D. Tiberio Baldaccio sacerdote filio q. Demophontis Arimini
 qui habitat in Parochia S. Jacobi d. Scoscia Carlati. Lassea eis
 ex litu S. Moisi Ecclesiae in Missae celebratione benedixi.

»Im Jahr 1649, am 3. Tag im Monat Juli, nachdem an drei aufeinanderfolgenden Sonntagen die Proklamationen erfolgt sind, von denen die erste am 6. Juni, die zweite am 13., die dritte am 20. desselben Monats während der feierlichen Messe gehalten wurde, und nachdem kein rechtmäßiges Ehehindernis entdeckt worden ist, habe ich, Johannes Hieronymus Milesius, Pfarrer dieser Kirche des heiligen Blasius, Ferdinand, den Sohn von Herrn Johannes Cheler, aus Rom, aus der Pfarrei von S. Maria del Popolo, und Victoria Clarice, die Tochter von Herrn Hieronymus Kapsperger, ebenfalls aus Rom, aus dieser Pfarrei befragt, und nachdem ich beider wechselseitige Zustimmung erhalten habe, habe ich sie mit den Trauungsworten verbunden, in Gegenwart der bekannten Zeugen, des Herrn Horatius Pistollus, Priester, Sohn von Franciscus Pistollus aus Rimini, der in dieser Pfarrei wohnt, und Herrn Tiberius Baldaccius, Priester, Sohn des weiland Demophon Arimi[?], der in der Pfarrei des heiligen Jacob, genannt Scoscia Carlati [?] wohnt. Danach habe ich sie gemäß dem Ritus der heiligen Mutter Kirche in der Meßfeier gesegnet.«

I.10.2. Letzte Informationen über Kapsperger und seine Familie

Ab 1648 scheint die Familie in den *stati d'animi* der Pfarre San Biagio in Montecitorio auf, auch hier wurde Kapsperger als »di Germania« registriert:

»Nelle Case de SS.ti Apostoli, n.o 3.o:

Sig.Gio:Ger.o Kasperger di Germania

Sig.ra Girolama moglie

S.re Anna, Clarice Vittoria – figlie«³⁹⁸

Laut einer privaten Information von Paul Kast bedeutete diese Adresse einen weiteren sozialen Abstieg, die »Case de SS.ti Apostoli« sollen eine Art Armenhaus gewesen sein. Die *stati d'animi* fügen vor den Namen Kapspergers und seiner Frau immer noch »Signore« bzw. »Signora« dazu, beide wurden also noch ihrem Stand gemäß registriert.

Am 3.7.1649 heiratete Clarice Vittoria den deutlich jüngeren Ferdinando Cheler, dessen Vater Johannes ebenfalls Deutscher war:

»Anno 1649 die 3a mensis Julij

Denunciationibus praemissis tribus continuis diebus festiuis, quarum prima die 6a mensis Junij, secunda die 13a tertia die 20 eiusdem mensis inter Missae solennia habita est nulloq[ue] legitimo impedim[ent]o detecto, ego Jo[annes] Hieronymus Milesius huius Eccl[es]iae S[ancti] Blasii Parochus D[ominum] Ferdinandum filium D[omini] Jo[annis] Cheler Romanum Parochiae S[anctae] Mariae de Populo, et Victoriam Claricem filiam D[omini] Hier[onymi] Kapsperger item Romanam huius Parochiae in hac Ecclesia interrogauim, eorumq[ue] mutuo consensu habito solemniter per uerba de praesenti matrimonio coniunxi praesentibus testibus notis D[omino] Horatio Pistollo sacerdote filio Fran[cisc]i Pistolli Ariminensis, qui habitat in hac Parochia et D[omino] Tiberio Baldaccio sacerdote filio q[uondam] Demophontis Arimi[?], qui habitat in Parochia S[ancti] Jacobi dicti Scoscia Carlatti [?]. Postea eis ex Ritu S[anctae] M[at]ris Eccl[es]iae in Missae celebratione benedixi.«³⁹⁹

Der aus Nürnberg stammende Giovanni Cheler lebte von 1646 bis 1654 mit seiner römischen Frau Plautilla und seinen fünf Söhnen in der Pfarre Santa Maria del Popolo, er wird in den *stati d'animi* als »Tedescho« bzw. »Oltramontano« bezeichnet.⁴⁰⁰

Möglicherweise war er mit dem Lautenbauer Giovanni Cheler aus Füssen verwandt, der in den frühen Dreißigerjahren nach zwei Jahren in der römischen Werkstatt von Magno Grail seine eigene *bottega* eröffnete, aber schon 1635 verstarb. Sollte diese Hypothese halten, wäre das die erste bislang belegbare Verbindung des *Tedesco della tiorba* zu einem Lautenbauer. Ein Bruder von Ferdinando lebte 1650 ebenfalls bei der Familie Kapsperger, er wird als »Don Ottavio Cheler sacerdote« aufgeführt.

398 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia San Biagio in Montecitorio, Stati d'animi 1649, S.245v.

399 Archivio del Vicariato Roma, Parocchia San Biagio in Montecitorio, Nomina defuntor. et matrimon. S.Blasij M.te Citorio ab Anno 1578 usq. ad 1694, S.52

400 siehe die *stati d'animi* für die betreffenden Jahre im Archivio del Vicariato

Anno 1650 die 29 mensis Junij
 Dominus Ferdinandus Cheler filius Joannis Cheler Rom. ætatis annos
 22 circiter in domo S. Apostolorum in communione S. Matris Ecclesie
 animam Deo reddidit cuius corpus die 30 suprad. mensis
 sepultum est in hac nostra Ecclesia S. Blasij in sepulchro ante
 altare B.M.V. confessus a domo. R. L. confessus
 pro domo S. Pauli. Pater. Barnabitarum Sanctis. Viatico per me Jo. Hier. Milesius
 huius Ecclesie Parochum reffectus, et etiam sacri olei
 unctione roboratus.

»Im Jahre 1650, am 29. Tag des Monats Juni hat Herr Ferdinandus Cheler, Sohn von Herrn Johannes Cheler, aus Rom, im Alter von ungefähr 22 Jahren, im Hause der Allerheiligsten Apostel in Gemeinschaft mit der hl. Mutter Kirche seine Seele Gott zurückgegeben, dessen Körper am 30. obengenannten Monats begraben worden ist in dieser unserer Kirche des hl. Blasius, im Grab vor dem Altar der seligen Jungfrau Maria. Zuvor hat er dem ehrwürdigen Pater [für den fehlenden Namen drei Punkte freigelassen] als rechtmäßigem Beichtvater der Kongregation der Barnabiten des hl. Paulus ausführlich gebeichtet. Mit der heiligsten Wegzehrung ist er von mir, Johannes Hieronymus Milesius, Pfarrer dieser Kirche, versehen und auch mit der Salbung mit heiligem Öl gestärkt worden.«

Anno 1651 die 17 mensis Januarij
 Dominus Jo. Hieronymus Kapsperger Germanus ætatis sue anno septuagimo
 primo circiter in domo Societatis S. Apostolorum in communione
 S. Matris Ecclesie animam Deo reddidit cuius corpus eadem suprad.
 die sepultum est in hac nostra Ecclesia S. Blasij in capsula lignea
 in sepulchro prope ianuam Sacrarum: Miri Jo. Hier. Milesius
 huius Ecclesie Parochus confessus Sanctis. Viatico reffectus, et
 sacri olei unctione roboratus etiam per me.

»Im Jahr 1651, am 17. Tag des Monats Januar. Der Herr Jo. Hieronymus Kapsperger, Deutscher, hat im Alter von ungefähr einundsiebzig Jahren im Hause der Allerheiligsten Apostel in Gemeinschaft mit der hl. Mutter Kirche seine Seele Gott zurückgegeben, dessen Körper an jenem oben gesagten Tag in unserer Kirche des hl. Blasius, in einem hölzernen Sarg in dem Grab vor der Tür des Sakrariums begraben wurde: Mir, Johannes Hieronymus Milesius, Pfarrer dieser Kirche, hat er gebeichtet, und wurde von mir mit der heiligsten Wegzehrung versehen und auch mit der Salbung mit heiligem Öl gestärkt.«

Die Ehe dauerte nicht einmal ein Jahr, am 29.6.1650 starb Ferdinandus Cheler im Alter von nur ca. 22 Jahren.⁴⁰¹

»Anno 1650 die 29 men[s]is Junij

D[omi]nus Ferdinandus Cheler filius D[omini] Jo[ann]is Cheler Romanus aetatis annor[um] 22 circiter, in domo SS[anctissimorum] Apostolorum in comm[unione] S[anctae] M[at]ris Eccl[es]iae animam Deo reddidit, cuius corpus die 30. suprad[icti] mensis sepultum est in hac n[ost]ra Ecclesia S[ancti] Blasii in Sepulchro ante altare B[eatae] M[ariae] V[irginis] confessus admodum R[everendo] P[at]ri ... confessorio probato S[ancti] Pauli Religion[is] Barnabitar[um]. Sanctiss[im]o Viatico per me Jo[ann]em Hier[onym]um Milesium huius Eccle[s]iae Parochum refectus, et etiam sacri olei unctione roboratus.«

Über das Zustandekommen dieser Ehe ist nichts bekannt, der Altersunterschied der beiden doch deutlich. Man fragt sich, ob Kapsperger seine Tochter am Ende seines Lebens und nach seinem Abstieg auf der sozialen Leiter versorgt wissen wollte und so seine Zustimmung zu einer Heirat gab, die er in früheren Jahren vermutlich nicht akzeptiert hätte - Cheler war mit Sicherheit nicht adelig.⁴⁰²

Nur ein halbes Jahr nach dem unerwartet frühen Tod seines Schwiegersohnes starb am 17.1.1651 Kapsperger selbst. Sein Leichnam wurde in einem hölzernen Sarg bestattet, in der Urkunde finden sich keine Informationen über die Todesursache.⁴⁰³

»Anno 1651 die 17 mensis Januarij.

D[omi]nus Jo. Hieronymus Kapsperger Germanus etatis sue annorum septuag[esi]mo primo circiter in domo Societatis S[anctissimorum] Apostolorum in communione S[anctae] M[at]ris Ecclesie animam Deo reddidit, cuius corpus eadem spurad[ict]a die sepultum est in hac n[ost]ra Ecclesia S[ancti] Blasij in capsula lignea in sepulchro propè ianuam sacrarij: Mihi Jo[ann]i Hier[onym]o Milesio huius Ecclesie Parocho confessus. Sanctiss[im]o Viatico refectus, et Sacri olei unctione roboratus etiam per me.«

Die Kirche San Blasio wurde für den Bau des Palazzo Montecitorio⁴⁰⁴ abgerissen, es ist nichts über den Verbleib von Kapspergers Grab und eventuelle Inschriften bekannt.

401 ebenda, S.39v.

402 Vielleicht hatten beide Töchter auch wegen der schwierigen Kombination aus Standesbewusstsein und Berufsmusikerdasein schlechte Karten am Heiratsmarkt und blieben deshalb so lange unverheiratet. Das ist natürlich reine Spekulation, könnte aber angesichts von Kapspergers Charakter einen wahren Kern haben.

403 ebenda, S.58r.

404 heute Sitz des italienischen Parlaments

N. 3.
 La. sig. Girolama rel. q. Gio. Ger. Kasperger
 La. Anna
 La. Clarice Vittoria figlia

»Die Frau Girolama, Witwe des Gio.Ger.o Kasperger. Die Frau Anna, die Frau Clarice Vittoria, Töchter.«



Ausschnitt Stadtplan Merian, 1640, SS.Apostolorum

Die *stati d'animi* listen am Ostermontag 1651 noch einmal Kapspergers Witwe und die beiden Töchter auf:

»n.o 3.o. *La sig.[no]ra Girolama rel.[i]q.[ia] Gio.Ger.o Kasperger. La S.[igno]ra Anna, la S.[igno]ra Clarice Vittoria, figlie*« ⁴⁰⁵

Im Jahr 1652 findet sich kein Eintrag mehr, die Spur der Familie Kapspergers und damit auch die Spur seiner Manuskripte und Instrumente verliert sich im Dunkeln.

405 *Stati d'animi*, Ms. cit., S.265v.

I.11. Zwischenbilanz

Zahlreiche neue Informationen sind im Zuge der Forschungen für diese Arbeit aufgetaucht, die ein klareres Bild von seinem Werdegang, seinem Leben und seiner Wahrnehmung durch seine Zeitgenossen ermöglichen. Trotzdem bleibt die Figur des *Tedesco della tiorba* immer noch unscharf, viele Fragen bleiben offen.

Die erhaltenen Dokumente sind beinahe ausschließlich offizieller Natur, außer den neuen Daten über die Umrisse seines Familienlebens bietet sich keinerlei Aufschluss über Privates. Während sich von vielen seiner Musikerkollegen zuordenbare Portraits erhalten haben, wissen wir immer noch nicht, wie Kapsperger aussah.

Die neuentdeckten Autographe erlauben über seine schöne Handschrift Vermutungen über seine Erziehung, Bildung und seinen Charakter, verraten aber inhaltlich wenig Persönliches. Die einzige, deshalb umso wertvollere Ausnahme bildet der von Tim Carter gefundene Briefwechsel mit Cassiano dal Pozzo.

Durch die Beleuchtung seines Umfeldes jedoch wird noch klarer, was für ein geschickter Netzwerker Kapsperger gewesen sein muss, wie zielstrebig und erfolgreich er seine Ziele, besonders den Aufstieg in der römischen Gesellschaft verfolgte. Dass es ihm dabei nicht nur um musikalische Erfolge ging, ist wohl mehr als offensichtlich.

Der immer wieder gegen ihn erhobene Vorwurf, dass er ein unfähiger Scharlatan gewesen sei, der seine adelige Abstammung nur vorgegeben habe, scheint sich nur von Donis Verleumdungen herzuleiten.⁴⁰⁶ Diese wurden über Jahrhunderte seit Baini von Musikwissenschaftlern, die Kapsperger als Feind Palestrinas angriffen, weitergetragen und immer mehr aufgebauscht, das ist anhand der vielen wörtlichen Zitate deutlich zu verfolgen.⁴⁰⁷

Die große Schar an prominenten Unterstützern für seine Werke entkräftet wohl diese Vorwürfe: In den damaligen gesellschaftlichen Strukturen wäre ein derartiger Betrug nur sehr schwer zu bewerkstelligen gewesen. Sein unübersehbarer Standesdünkel, der sich durch die gesamte Biographie zieht und ihm ironische Kommentare, wie zum Beispiel von Bellerofonte Castaldi, eintrug, zeichnet jedoch ein wenig schmeichelhaftes Bild von seinem ehrgeizigen Charakter.

Sein Charakter steht freilich nicht für die Qualität seiner Musik - die hier zusammengetragenen Informationen belegen in bisher ausgebliebener Deutlichkeit, welch hohes Ansehen Kapsperger zu seiner Zeit als Komponist genoss, und beweisen die der Arbeit zugrunde liegende Vermutung, dass durch einen seltenen Fall posthumer Rufschädigung ein interessanter Musiker und ein großer Teil von dessen Opus ignoriert wurde.

Dass seine Zeitgenossen ihn nicht nur als Theorbisten, sondern auch als Komponisten schätzten, ist angesichts all der hier aufgerufenen, hochkarätigen Zeugen nicht mehr zu leugnen. Nach all der - hauptsächlich auf Doni und eine unglückliche Verkettung mehrerer Umstände zurückgehenden - harschen Kritik an seinen Kompositionen in den letzten Jahrhunderten⁴⁰⁸ überrascht sein aus diesen Zeugnissen

406 Einzig Vincenzo Landinelli äußert 1610 seine Skepsis über Kapspergers Stand, wenn er in seinem Bericht von Kapspergers Auftritt bei Cardinale Bevilacqua den Bentivoglio berichtet, dass er »vorgebe, ein Edelmann zu sein.« Dass Landinelli drei Jahre später als Taufpate für Kapspergers Tochter Elena Catterina fungierte, zeigt wohl, dass Landinelli sein Urteil über Kapsperger in der Zwischenzeit revidiert haben muss. Siehe Kapitel I.4.2.

407 siehe Kapitel IV.

408 siehe Kapitel IV.

klar hervorgehender guter Ruf als begehrter und besonders teurer Lehrer, der auch auf dem Gebiet der Musiktheorie über fundiertes Wissen verfügte.

Kapspergers Leben fällt in eine Zeit der musikalischen Umbrüche. Er bezog in all seinen Werken eindeutig Stellung für den *stile novo* und ging diesen Weg zum Teil konsequent ein Stück weiter als seine Zeitgenossen.

Dabei schlug er einige Wege ein, die sich auf lange Sicht, teils aber schon zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hin, doch als Sackgassen erwiesen. Sein schlechter Ruf in den folgenden Jahrhunderten entstand auch durch eine negative Wertung dieser Experimente, die seinen sehr persönlichen und unverwechselbaren Stil ausmachen.⁴⁰⁹

Eine von Respekt für den Komponisten getragene Interpretation wird an seine Vokalmusik mit anderen Mitteln herangehen. Die genaue Kenntnis seiner musikalischen Umgebung und das Verständnis für seine Intentionen sind unabdingbare Ingredienzien für einen glaubwürdigen Versuch der Wiederbelebung von Kapspergers so lange zum Schweigen verdammt Partituren.

409 mehr dazu in Kapitel II.3.2.

I.12. Werkverzeichnis

Im Folgenden werden Kapspergers Werke chronologisch mit ihren vollständigen Titeln aufgelistet, Informationen über verlorene Werke aus Allaccis Liste aus den „Apes Urbanae“⁴¹⁰ werden aufgenommen.⁴¹¹ Sofern nicht anders angegeben, erschienen die Drucke in Rom.

1604 „Libro primo d'intavolatura di chitarone“, Venezia

1609 „Libro primo de madrigali a cinque voci, col b.c. & suoi numeri“

1610 „Libro primo di villanelle a 1, 2 et 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola“

1611 „Libro primo d'intavolatura di lauto“

1612 „Libro primo di arie passeggiate a una voce, con l'intavolatura del chitarone“

1612 „Libro primo di motetti passeggiati a una voce“

1612 „Maggio, cantato nel real palazzo de Pitti alla Sereniss.Arciduchessa Maddalena“
nur Libretto, Musik größtenteils verloren⁴¹²

1615 „Libro primo di sinfonie a quattro, con il basso continuo“

1615 „Libro primo de balli, gagliarde et correnti, a quattro voci“

1616 „Libro secondo d'intavolatura di chitarone“
verloren

1617 „Capricci a due stromenti, tiorba e tiorbino“
verloren, Publikation fraglich, nicht bei Allacci erwähnt⁴¹³

1619 „Libro secondo di villanelle a 1. 2. & 3. voci; con l'alfabeto per la chitarra spagnola“

1619 „Libro terzo di villanelle a 1. 2. e 3. voci accomodate per qual si voglia strumento con l'intavolatura del chitarone et l'alfabeto per la chitarra spagnola“

1622 „Apotheosis sive Consecratio SS.Ignatii et Francisci Xaverii“

410 siehe unter anderem Kapitel I.6.2

411 Nicht in dieses Werkverzeichnis aufgenommen wird die Kapsperger zugeschriebene Vertonung des Libretto „Marsia“ von Ottavio Tronsarelli, über deren Aufführung es keine gesicherten Dokumente gibt, und die im Gegensatz zu „Fetonte“ nicht bei Allacci aufscheint.

412 siehe Kapitel I.5.1.

413 siehe Kapitel I.6.2.

in zwei unterschiedlichen Manuskripten erhalten,⁴¹⁴ Libretto von Orazio Grassi

1623 „Libro secondo d'arie a una e piu voci”

1623 „Libro terzo di villanelle a 1. 2. et 3. voci accomodate per qual si voglia strumento con l'intavolatura del chitarone et l'alfabeto per la chitarra spagnola”

1623 „Libro secondo d'intavolatura di lauto, con le sue tavole per sonar sopra la parte”
verloren, bei Allacci erwähnt

1624 „Poematia et carmina composita a Maffeo Barberino olim S.R.E.Card., nunc autem Urbano Octavo P.O.M., musicis modis aptata, volumen primum”

1625 „La vittoria del Principe Ladislao in Valachia”
verloren, Libretto von Giovanni Ciampoli erhalten

1626 „Libro terzo d'intavolatura di chitarone”

1627 „Coro musicale nelle nozze degli Ecc.mi Sig.ri Don Taddeo Barberini e Donna Anna Colonna”
Libretto von Giovanni Ciampoli

1628 „Cantiones sacrae musicis modulis aptatae, volumen primum”

1628 „Epitalamio, in Nuptiis DD.Caroli Antonij a Puteo, & Theodoraе Costae”

1630 „I pastori di Bettelemme nella nascita di N.S.Giesu Christo, dialogo posto in musica”
Libretto von Giulio Rospigliosi

1630 „Modulatus sacri diminutis vuculis concinnati, volumen secundum”

1630 „Libro terzo d'arie a una e più voci”
verloren, bei Allacci erwähnt

1630 „Fetonte Dramma recitato à più voci”
verloren, bei Allacci erwähnt, Libretto von Ottavio Tronsarelli erhalten

1630 „Libro quinto di villanelle a una, due, tre et quattro voci con l'alfabeto per la chitarra Spagnola”

1631 „Missae Urbanae musicis modulis aptatae, volumen primum”

1631 „Litaniae Deiparae Virginis cum suis antiphonis musicis modis aptatae 4. 6. et 8. vocibus... Volumen primum”

414 siehe Kapitel I.6.4.1.

1632 „Li Fiori, Libro sesto di villanelle, à 1. 2. 3. e 4. voci, con l’alfabeto per la chitarra spagnola”

1633 „Poematia et Carmina composita à Maphaeo Barberino nunc Urbano VIII. Pont.Opt.Max. Volumen II”

verloren, Publikation fraglich, bei Allacci erwähnt⁴¹⁵

1640 „Libro settimo di villanelle a una e più voci con l’alfabeto per la chitarra Spagnola”

1640 „Libro quarto d’intavolatura di chitarone”

Ob Kapsperger zwischen der Publikation von Allaccis Liste im Jahr 1633 und den beiden 1640 erschienenen Bänden nichts veröffentlichte, bleibt fraglich: Laut Allacci waren 1633 verschiedenste Werke aller Gattungen bereit für die Herausgabe:

»Plura etiam absolvit, editioni parata.

D’intavolatura di Chitarrone lib. IV.V.VI

D’intavolatura di Lauto lib.III et IIII.

D’Arie lib. IV.V.VI

Di Balli lib. II et III

Di Sinfonie lib II et III

Di Salmi per Vesperì lib. I. II. III.

Di Motetti passeggiati lib. III. IIII.

Carmina Cardinalis Barberini nunc Urbani VIII. Musicis modis aptata Volum. III

Drammi diversi

Dialogi latini diversi

Dialogi volgari diversi

Di Concerti Spirituali, et altri più libri. et alia«

415 siehe Kapitel I.7.6.

Die Musikgeschichte nahm aufgrund des umfangreichen theoretischen Outputs der *Camerata* lange deren ausschließliche Urheberschaft am *stile novo* an. Heute geht man von einer parallelen Entwicklung in den italienischen Musikzentren aus, wobei neben Florenz gerade Rom und Neapel eine besondere Rolle zugeschrieben wird. Caccinis Beiname „Giulio Romano“ ist ein Zeichen dafür, dass er in Florenz nicht völlig assimiliert war - mehrere Autoren der Zeit mit einem patriotischen Bezug zu Rom, wie della Valle oder Giustiniani, relativieren mit Hinweisen auf Caccinis, de' Cavalieris oder Vittoria Archileis römische Herkunft den Anspruch der Florentiner Szene auf die „Erfindung“ des neuen Stils.