

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

II. Aufführungspraktische Überlegungen zu Kapspergers Vokalmusik

II.1. Kapspergers Sänger

II.1.1. Einleitung

Kapspergers Leben und Wirken fällt genau in die Zeit des großen Umbruchs in der Musik um 1600, der vielleicht sogar die tiefgreifendste Wende in der gesamten Musikgeschichte bis zur Abwendung von der Tonalität darstellt: Der *stile antico*, die klassische Renaissancepolyphonie, wurde vom *stile novo* abgelöst. Schon um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts tauchten Berichte von solistisch über einem Instrumentenconsort gesungenen Madrigalen auf, doch auch in der sakralen Vokalpolyphonie wurde im Zuge der Gegenreformation der Text immer wichtiger. Zusätzlich bereiteten Formen wie Frottole oder Villanellen, die aus der Volksmusik kamen und in die Kunstmusik übernommen wurden, den Boden für den Stilwandel.

Text und *affetto* drängten in den Vordergrund, vermittelt durch eine ausdrucksstarke Singstimme und ihre Begleitung - im Gegensatz zum Stimmengeflecht der Renaissancepolyphonie, das den Text oft unverständlich hatte werden lassen.

Ihre intellektuelle Entsprechung fand diese musikalische Entwicklung in den Aktivitäten der Florentiner *Camerata* unter der Schirmherrschaft von Giovanni de'Bardi. Hier wurde, ausgehend von der Beschäftigung mit der Antike, auch das theoretische Fundament für den *stile novo* gelegt. Florenz und der Hof der Medici spielten dabei eine tragende Rolle, sangen und lehrten dort doch Giulio Caccini, Jacopo Peri, Vittoria Archilei oder Francesco Rasi, allesamt prägende Sängerpersönlichkeiten des *stile novo*. Die Medici paarten ihren Herrschaftsanspruch symbolisch mit der Pflege des *stile novo*, den beinahe ausschließlich ein elitäres Publikum zu Gehör bekam.

Die Entstehung des *stile novo* war jedoch keineswegs auf Florenz beschränkt, in ganz Italien gab es parallel dazu ähnliche Tendenzen.

Zwischen den italienischen Fürstenhöfen, den Haushalten von Kardinälen oder weltlichen Mäzenen und der päpstlichen Kapelle in Rom herrschte ein reger Austausch von Sängern. Bei den musikalischen Großereignissen in ganz Italien wirkten immer wieder die gleichen „Stars“, die bei diesen Anlässen auch das Prestige ihrer unmittelbaren Dienstherrn, die sie für diese Produktionen ausgeliehen hatten, vermehrten.

Ein Beispiel dafür sind die musikalischen Beiträge zur Medici-Hochzeit in Florenz im Oktober 1608.⁴¹⁶ Die prominenten Sänger waren nicht nur für die Aufführung der Intermedien zu dem Schauspiel „Il giudizio di Paride“ aus der Feder des Dichters Michelangelo Buonarroti il Giovane engagiert,⁴¹⁷ sondern auch für weitere Darbietungen: wie zum Beispiel für ein Festbankett, bei dem die weiblichen Stars Vittoria Archilei, Ippolita Recupito, Francesca und Settimia Caccini sowie der Bass Melchiorre

416 Cosimo II de' Medici vermählte sich mit der Habsburgerin Maria Magdalena von Österreich - nur vier Jahre später spielte Kapsperger genau vor diesem Paar und widmete den Druck des Librettos seiner kurzen Kantate „Maggio“ Maria Magdalena.

417 siehe Tim Carter, *A Florentine wedding of 1608*, in: *Acta musicologica* 55 (1983), S.89-107. Der Dichter Buonarroti il Giovane, Großneffe des berühmten gleichnamigen Malers und Bildhauers, ist Kapsperger spätestens in den 1620er Jahren am Hof Urbanos begegnet, siehe Kapitel I.7.3.1.

»Beim Erscheinen des ersten Ganges entstieg einer Wolke am Kopfende des Tisches die Frau Vittoria, und einer anderen Wolke am anderen Ende des Tisches die Frau Ippolita, beide prunkvollst gekleidet, die auf einzigartigste Weise Verse zu Ehren der Durchlachtigsten Braut sangen, sie verweilten singend und verzierend für eine Viertelstunde, bis der zweite Gang kam [...]«
[»Verzierend« ist hier nur die einfachstmögliche, sehr allgemein gehaltene Übersetzung. Zur Vielfalt solcher *passaggi* siehe Kapitel II.2.2.1.3. oder II.5.]

»Bei der Ankunft dieser zweiten Aufwartung tauchte in der Luft ein Triumphwagen auf, auf dem sich der Herr Melchiorre, Bass der Kapelle Seiner Heiligkeit, befand, welcher Verse zu Ehren des Durlachtigsten Brautpaars in Musik rezitierte [...]«

»Beim Auftragen dieses Ganges erschienen auf demselben Weg, von dem die ersten Wolken gekommen waren, in einem Triumphwagen die zwei Töchter des Herrn Giulio Romano, die zusammen konzertierend in aller Erlesenheit sangen; und während sie stehenblieben, erschienen aufs Neue die zwei Frauen Vittoria und Ippolita, die eine am einen Kopfende des Tisches und die andere am anderen, auf Triumphwägen, sehr stolz als Nymphen gekleidet; und miteinander wetteifernd, ob allein oder zusammen, zuletzt sangen alle vier gemeinsam mit einer solchen Lieblichkeit, dass keine Zunge es beschreiben kann [...]«

Palantrotti⁴¹⁸ auftraten. Diese Besetzung ist ein typisches Beispiel für den Austausch der Mäzene unter sich: Vittoria Archilei und die beiden Töchter Giulio Caccinis gehörten zum hauseigenen Ensemble der Medici, Ippolita und der Bass Palantrotti waren von Cardinale Montalto in Rom ausgeliehen worden, Palantrotti war zudem Mitglied der römischen *Cappella Sistina*.

Während der kulinarischen Genüsse wurden die erlauchten Gäste von den besten Sängern der Zeit unterhalten, ein unglaubliches Vergnügen für alle Sinne:

»All'apparire di questo primo servizio uscì in una nuvola da un capo della tavola la Signora Vittoria, e in un'altra nuvola dall'altro capo della tavola la Signora Ippolita, ambedue pomposamente vestite, cantando singolarissimamente versi in lode della Serenissima Sposa, trattenendosi cantando e passeggiando per un quarto d'ora, sinchè venne la seconda portata [...]«⁴¹⁹

»All'arrivo di questo secondo servizio comparve in aria un carro trionfale, sopra il quale era il Sig. Melchiorre basso di cappella di Sua Santità, il quale veniva recitando in musica versi in lode delli Serenissimi Sposi [...]«⁴²⁰

»Nel portar che si fece di questo servizio, comparvero per la medesima strada di dove vennero le prime nuvole, in un carro trionfale, le due figliuoli del Sig.[nore] Giulio Romano, che di concerto cantavano con ogni isquisitezza; e mentre stavano ferme, comparvero di nuovo le due Signore Vittoria e Ippolita, una da un capo della tavola e l'altra dall'altro sopra carri trionfali, vestite superbissimamente da ninfe; e gareggiando quando sole e quando di concerto, ultimamente tutte quattro in compagnia cantarono con tanta soavità che non vi è lingua che lo possi esprimere [...]«⁴²¹

Diese Berichte vermitteln uns einen Eindruck davon, wie Musik und Gesang gleichsam als „Geschmacksverstärker“ eingesetzt wurden, um ein festliches Ereignis wie dieses Bankett, bei dem die Musik an sich nicht im Mittelpunkt stand, noch mehr zu adeln und auf eine höhere Stufe zu heben. Bühneneffekte und Kostüme verstärkten zusätzlich die Wirkung dieser exquisiten Tafelmusik. Der Anlass war in der Tat höchst exklusiv: Immerhin verbanden sich hier, personifiziert durch die »Serenissimi Sposi«, mit den Medici und den Habsburgern zwei der mächtigsten Familien Europas.

Die Beschreibung, obwohl recht allgemein gehalten, verwendet Termini aus der Fachsprache, die uns eine Idee von der Art der Vokalmusik geben: Vittoria und Ippolita schmücken ihren Gesang mit *passaggi*,⁴²² Melchiorre preist die »Serenissimi Sposi« in einer rezitativisch gehaltenen Komposition.⁴²³ Settimia und Francesca Caccini singen »con ogni isquisitezza«: also mit all den Feinheiten in Klang, Dynamik und Verzierungen, die ihr Vater lehrte und in seinen Drucken so detailliert beschrieb. Die vier Sängerinnen wetteifern abwechselnd allein oder in Duos miteinander⁴²⁴ und vereinigen ihre Stimmen am Schluss in einer derartigen Lieblichkeit in einem vierstimmigen Gesang, dass - wie so oft in den Quellen der Zeit - dem Berichterstatter und damit vermutlich einem Großteil des Publikums die Worte fehlen, um diesen Genuss zu beschreiben.

418 mehr zu den Sängerpersönlichkeiten siehe Kapitel II.1.2.1. und II.1.2.4.

419 Die Beschreibung des Festbanketts wird samt der eindrucksvollen Menüfolge von dem berühmten Koch Vittorio Lancellotti da Camerino in seinem Traktat über Bankette wiedergegeben: Vittorio Lancellotti, *Lo scalco pratico*, Roma 1627, S.238

420 Lancellotti, op.cit., S.238

421 ebenda, S.240

422 zu vokalen *passaggi* siehe Kapitel II.2.2.1.3.

423 „*Recitare in musica*“ steht hier für Gesang mit eher erzählendem als ausschmückendem Charakter.

424 „*gareggiare*“ = wettstreiten: im Vocabolario der Accademia della Crusca von 1612 ein Synonym für *concertare*, einen in der heutigen Musiksprache deutlich prominenteren Begriff

So gut wie allen Zitaten über die großen SängerInnen⁴²⁵ der Zeit ist gemeinsam, dass selten deren Stimmen genau beschrieben werden, vielmehr wird der Effekt geschildert, den ihre Darbeitung auf die Zuhörenden hatte: die durch den Gesang ausgelösten Gefühle.

Oft spielen in den uns überlieferten Dokumenten auch politische Überlegungen eine Rolle. Viele dieser Beschreibungen finden sich zum Beispiel in Briefen von Diplomaten, die von musikalischen Darbietungen berichten - wie schon oben erwähnt, waren die Leistungen der MusikerInnen unmittelbar mit dem Prestige ihrer Dienstgeber verknüpft.⁴²⁶

Die meisten dieser Berichte können also nicht als unvoreingenommenes reales Abbild der Stimmen oder der vokalen Techniken dienen, erwecken vor unserem inneren Auge bzw. Ohr aber doch - in Ermangelung anderer Beweismittel wie Tonaufnahmen - ein plastisches Bild von der Expressivität der Vokalmusik der Zeit und ihrer enormen Wirkung auf die Zuhörer. Für Interpreten sind diese Zitate als Inspirationsquelle von unschätzbarem Wert, sind sie doch Zeugnisse einer Kunst, die wir nur indirekt aus Wortmeldungen von Komponisten, Sängern oder Zuhörern und den Vokalwerken an sich rekonstruieren können.

Im Laufe seiner bewegten Karriere hatte Kapsperger die Möglichkeit, mit den besten Sängerinnen und Sängern seiner Zeit zu arbeiten. Wie schon in Kapitel I.7.5. berichtet, standen ihm zum Beispiel für die Aufträge der Barberini für hohe kirchliche Feste immer wieder die Sänger der *Cappella Sistina* zur Verfügung.

Doch auch in den Jahren vor seinen gut dokumentierten Verpflichtungen für die Barberini muss Kapsperger in Kontakt mit hervorragenden Vokalistinnen gestanden haben: Schon seine *arie* und *motetti passeggiati* von 1612 stellen höchste Ansprüche an die Interpreten. Dies gilt nicht nur im Hinblick auf die Vermittlung der enthaltenen *affetti*, sondern auch auf die *dispositione*, also die Geläufigkeit der Kehle für *passaggi*, oder den Stimmumfang vor allem für die Bässe, wie das links abgebildete Notenbeispiel, „Ego dormio“ aus dem „Libro primo di mottetti passeggiati“ illustriert.

Die professionellen *virtuose* und *virtuosi* seiner Zeit sangen sicherlich auch Kapspergers technisch einfacher gehaltene Vokalmusik wie die *villanelle*, gerade diese Drucke richteten sich aber wohl vor allem an Liebhaber.⁴²⁷

Einige der neuentdeckten biographischen Informationen geben uns erstmals wertvolle Hinweise für sein Zusammentreffen mit den prägenden Sängerpersönlichkeiten der Zeit.

Mit welchen Stimmen im Ohr hat Kapsperger seine Vokalwerke komponiert?

Im Zuge der Forschungen zu dieser Arbeit stellte sich heraus, dass Kapsperger in intensiverem Kontakt zu toskanischen Intellektuellen und Mäzenen in Florenz und Rom stand, als bisher gedacht. Diese neuen Erkenntnisse eröffnen gerade in der Frage der Interpreten seiner Vokalmusik neue Perspektiven. Die vielen Verbindungen zu den Peretti-Montalto und den Orsini legen nahe, dass Kapsperger auch in direkten Kontakt mit den herausragendsten Sängerpersönlichkeiten der Zeit kam, die in diesen Zirkeln verkehrten.

425 Das Binnen-I in SängerInnen wird in den folgenden Kapiteln bewusst verwendet, wenn der Begriff beide Geschlechter umfassen soll.

426 siehe dazu auch verschiedene Zitate weiter unten

427 Auch die Liebhaber bewegten sich zum Teil auf sehr hohem Niveau, hier sei beispielhaft an Giustinianis schmeichelhafte Bemerkungen über den Gesang von Cardinale Montalto erinnert, siehe Kapitel I.5.4.

Sogar Musik als Zeitvertreib für Frauen wurde von manchen Zeitgenossen mit großer Skepsis betrachtet. Grattioso Uberti verteidigt 1630 in seinem Traktat die Musikausübung durch Frauen mit für uns heute nicht mehr nachvollziehbaren Argumenten:

»*Dunque provvedere si deve, che le Donne non stiano otiose. quando stanno occupate in attioni virtuose, non è pericolo, che vengano sopraprese da voglie dishoneste. [...] Stanca, che sia la Donna di cucire, di filare, di fare le facende di Casa, che cosa deve fare per un poco di recreatione? Se vâ alla fenestra à vedere chi passa, è una civetta; Se vâ al balcone à trattenersi con la vicina, è una Cicala; se stâ in conversatione d'huomini, è stoppa à lato del fuoco; ma se canta, e suona è virtuosa lontana dall'otio. Torna il Padre à casa afflitto per li negotij familiari: si quieta un poco; la Madre stanca per la cura della fameglia; s' accosta la figlia all' Instromento, manda fuori la voce regolatamente; ò che gusto, ò che soavitâ de genitori! vengono in certi giorni le Donne congiunte in parentela, le Zitelle amiche, le vicine; tocca giovenile mano il Cimbalo, immita garuletto augello con voce canora, ò che dolcezza, ò che melodia! ò che soave recreatione di Donne parente, amiche, vicine!«*

[Grattioso Uberti, *Contrasto musico*, Roma 1630, S.70f. Auch in diesem Zitat wird die Bezeichnung „Instromento“ mit Cembalo gleichgesetzt. Siehe Kapitel I.5.5.]

»*Man muß also Sorge tragen, daß die Frauen nicht müßig sind. Wenn sie mit tugendhaften Werken beschäftigt sind, dann ist keine Gefahr, daß sie von unehrbaren Lüsten überwältigt werden. [...] Wenn eine Frau müde ist vom Nähen, vom Spinnen, vom Besorgen des Hauses, was soll sie tun, um sich ein wenig zu erholen? Wenn sie zum Fenster geht, um zu schauen, wer vorbeigeht, ist sie eine Kokette. Wenn sie auf den Balkon geht, um sich mit der Nachbarin zu unterhalten, ist sie eine Tratsche. Wenn sie sich in Gesellschaft von Männern aufhält, ist sie Werg neben dem Feuer. Aber wenn sie singt und spielt, ist sie tugendhaft und fern von Muße. Der Vater kehrt heim, bekümmert über familiäre Angelegenheiten: Er beruhigt sich ein wenig. Die Mutter ist müde wegen der Sorge für die Familie: Die Tochter geht zum Instrument und läßt ihre Stimme ertönen, wie es der Regel entspricht: o welche Freude, o welche Lust für die Eltern! An manchen Tagen kommen die Frauen der Verwandtschaft, die unverheirateten Freundinnen, die Nachbarinnen: Da rührt die jugendliche Hand das Cembalo, imitiert mit klingender Stimme ein geschwätziges Vögelchen, o welche Süße, o welche Melodie! O welche süße Erholung für die Verwandten, Freundinnen, Nachbarinnen!«*

II.1.2. Wer waren Kapspergers Sänger?

II.1.2.1. Die großen Sängerinnen der Zeit - Berührungspunkte mit Kapspergers Biographie

Der Beruf der Sängerin war stark verknüpft mit dem Mythos der Sirene, der Zauberin, die durch die Macht ihres Gesanges eine Gefahr für ihre männlichen Zuhörer darstellt.

In all die im Folgenden zitierten Lobeshymnen auf die großen Sängerinnen der Zeit, die zum Großteil von Männern stammen, spielt natürlich deren Geschlecht und ihre weibliche Ausstrahlung stark hinein - heute bezeichnen wir das einfach als Sex-Appeal, ohne mythologische Bezüge zu bemühen. In diesen moralischen Urteilen wird eine Art Doppelmoral sichtbar: Die Sünde ist hier wohl eher im Auge des Betrachters zu suchen. Diese Doppelmoral schwingt in vielen der in diesem Kapitel zitierten Beschreibungen mit. „Männliche“ Sänger werden mit wenigen Ausnahmen doch um einiges sachlicher beschrieben - interessanterweise handelt es sich bei diesen Ausnahmen zumeist um Kastraten, die oft Frauenrollen verkörperten: siehe die unten zitierte Beschreibung von Loreto Vittoris Darstellung der Magdalena. Die „*bella cantante*“, also die „schöne Sängerin“, wurde in dieser Zeit zu einem literarischen Topos per se.

Zahlreiche Kurtisanen waren hervorragende Sängerinnen und Musikerinnen und setzten diese Künste auch ganz bewusst als Teil ihres Gewerbes ein, davon legen viele Kurtisanenbildnisse aus Renaissance und Barock Zeugnis ab.⁴²⁸

Im Zuge der Gegenreformation wurden strenge Regeln für das Musizieren durch Frauen aufgestellt. In Rom war der Weiblichkeit in Kapspergers Tagen das öffentliche Auftreten überhaupt verboten, die meisten der hier beschriebenen Auftritte fanden in privatem Rahmen statt.⁴²⁹ Doch nicht nur die Zuhörer waren „in Gefahr“, sondern auch die singenden und musizierenden Frauen selbst, die sich durch diese „sinnliche“ Beschäftigung gefährlich den Lastern näherten und sich vor Männern exponierten.⁴³⁰

Angesichts der kritischen Stimmen, die musizierende Frauen auch gleich als sündig und lasterhaft verurteilen, werden die oft in die unten zitierten lyrischen Beschreibungen eingeflochtenen Bemerkungen zu der über jeden Tadel erhabenen Tugend dieser Sängerinnen und ihre »*modestia*« und »*honestà*« verständlich. Alle im Folgenden genannten Sängerinnen wurden deshalb auch standesgemäß verheiratet, zumeist mit anderen Musikern, die oft ebenfalls Sänger und Komponisten waren.⁴³¹ Bei einem männlichen Sänger war seine Berufswahl nicht mit Zweifeln an seiner moralischen Integrität verbunden.

Die am Medici-Hof angestellte Römerin Vittoria Archilei war die erste der „großen“ Sängerinnen des

428 siehe dazu zum Beispiel Alexandra Ziane, *Amor divino - Amor profano, Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600*, Paderborn 2011, S.185ff.; Kapitel *Tizians Magdalena - eine „heilige Kurtisane“?*

429 Papst Sisto V. hatte 1588 den Frauen das Auftreten in der Öffentlichkeit wie in Theatern verboten, das betraf nicht nur die Musik, sondern auch alle Arten von Schauspiel. Zur Musikausübung durch Nonnen siehe Kapitel II.3.1.

430 Zur Stellung der Frau allgemein und als Musikerin in Kapspergers Tagen sei hier auf die stetig anwachsende Literatur dazu verwiesen. Exemplarisch am Beispiel von Francesca Caccini werden viele dieser Fragen bei Suzanne Cusick, *op.cit.*, behandelt.

431 Zu dieser Zeit finden wir zum Beispiel die Paare Vittoria & Antonio Archilei, Settimia Caccini & Alessandro Ghivizzani oder Ippolita Recupito & Cesare Marotta.

»Und bei meiner Rückkehr nach Florenz sang ich selbst einige davon für die Frau Vittoria Archilei [...], vor jeder anderen die vortrefflichste Sängerin, welche, als höchst Verständige in dieser Profession, mich ermunterte, diese meine Manier weiter zu verfolgen, indem sie sagte, dass sie noch keinen Stil gehört hätte, der soviel Kraft habe, und der gleichzeitig den Inhalt mit einer derartigen Verschiedenheit von Akkorden, Variantenreichtum von Harmonien und einer so neuen Art des Diminuierens verständlich mache [...]«

»Endlich traf gestern abend Adriana aus Neapel hier ein, welche hervorragend singt, bis jetzt nach dem Buch, sie spielt ausgezeichnet Harfe und die spanische Gitarre, eine Frau mit großem Auftreten und Weltgewandtheit, sie ist eher schön zu nennen als etwas anderes [...]«

»Al libro« ist eine schwer übersetzbare Wendung, meine Übersetzung bleibt bewusst wörtlich. Es könnte sich um ein „Stimmbuch“ handeln, vielleicht sang Adriana neue Kompositionen vom Blatt? Oder Ferdinando Gonzaga meint „nach Vorschrift“, „nach den Regeln“.

»Die Frau Adriana hat hier unsterblichen Ruhm hinterlassen und hat diese Stadt staunen gemacht, sie ist wirklich die allererste Frau der Welt, sowohl im Gesang, als auch in der Bescheidenheit und Achtbarkeit [...]«

Schönheit ist und bleibt ein relativer Begriff – es ist aber aufschlußreich, wie Adriana sich in den Augen Ferdinando Gonzagas, ausgehend von der nüchternen Beschreibung »più tosto bella che altro«, nach einigen Tagen zur »prima donna del mondo« mausert. ihren Zeitgenossen wurde sie schließlich als *la bella Adriana* ein Begriff. Das lässt umso mehr auf eine unglaubliche Wirkung ihres Gesangs und der Expressivität der „neuen“ Vokalmusik schließen.

»Aus der schönen Hand, aus dem süßen Mund
der anmutigen Adriana
kommt Engelsharmonie,
und so große Freude rührt im Herzen mich an,
daß meine Seele,
vom irdischen Schleier befreit,
entzückt zum Himmel fliegt.
Dort verweilt sie ein wenig,
und angesichts ihres schönen Antlitzes
erlebt sie zwischen Klang und Gesang
[...]«

stile novo und eine prägende Gestalt für diesen Stil - ihr Einfluss auf die Komponisten der ersten Generation des *stile novo* wie de' Cavalieri, Caccini und Peri war groß. Sigismondo d'India erzählt stolz im Vorwort zu seinen „Musiche“ von 1609 von Archileis Begeisterung über seine Kompositionen bei einem Besuch in Florenz:

»E nel mio ritorno à Firenze io stesso ne cantai alcune alla Signora Vittoria Archilei [...] sopra ogn'altra Cantatrice eccellentissima, la quale come intelligentissima di quest professione mi esortò à seguire questa mia maniera, dicendo non haver'udito stile, c'havesse tanta forza, & che insieme spiegasse il concetto con tal diversità di corde, varietà d'armonia, & con si nova maniera di passeggiare [...]«⁴³²

Archilei soll d'Indias Stücke auch für ihn gesungen haben. Eine ähnliche Ehre könnte Kapsperger bei seinem neuentdeckten Auftritt in Florenz 1612 und bei der Aufführung seiner kurzen Kantate „Maggio“ im Palazzo Pitti zuteil geworden sein.⁴³³

Zahlreiche Berührungspunkte gibt es zwischen Adriana Basile, die als *la bella Adriana* bekannt war, und Kapsperger. Sollten sie sich nicht schon um 1604 in Neapel kennengelernt haben, kreuzten sich ihre Wege sicher später in Rom. Adriana trat 1610 in den Dienst von Vincenzo Gonzaga, auf der Durchreise von Neapel nach Mantua kam es zu ihrem ersten Besuch in Rom. Cardinale Ferdinando Gonzaga berichtete seinem Vater Vincenzo:

»È gionta finalm.[en]te ier sera Adriana da Napoli, quale canta benissimo et finora al libro, tocca d'arpe eccellent.[emen]te e di chitarra spagnola, donna di gran tratto che sa'l fatto suo, è più tosto bella che altro[...]«⁴³⁴

Nur wenige Tage später war der Kardinal ihrer Faszination völlig erlegen:

»La S.[igno]ra Adriana ha lasciata qui fama immortale et ha fatto stupir questa città [es]sendo veramente la prima donna del mondo, si nel canto come ancora nella modestia et honestà [...]«⁴³⁵

Kapspergers Theorbenkollege Bellerofonte Castaldi, der ja auch den *Tedesco della tiorba* durch - in seinem Fall recht ironische - Verse portraitierte, lernte Adriana in Rom kennen und verfasste ein Gedicht zu ihren Ehren:

»Esce da bella man da dolce bocca
D'Adriana gentile
Angelica armonia
Onde si gran piacer nel cor mi tocca
Che sciolta l'alma mia
Dal suo terrestre velo
Ratto sen vola al cielo
Ivi si ferma intanto
E mirando il bel viso
Prova fra suono e canto

432 Sigismondo d'India, *Musiche*, Milano 1609, Vorwort

433 Kapspergers 1612 erschienene *arie* und *motetti passeggiati* stehen den Vokalwerken d'Indias gerade in Sachen »*diversità di corde*« oder »*varietà d'armonia*« um nichts nach. Ab 1610 trat Archilei zwar nur mehr selten auf, sie erhielt jedoch bis 1640 Zahlungen vom Florentiner Hof.

434 Brief von Cardinale Ferdinando Gonzaga an seinen Vater Vincenzo Gonzaga in Mantua am 26.5.1610, zitiert nach: Alessandro Ademollo, *La bell' Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello 1888, S.122

435 Brief vom 6.Juni, ebenda, S.123

»[...] das Reich der Stimme, über das sie gebot, [...] fesselte so sehr, tötete sogar die Sinne und die Seele aller die sie hörten.«

»[...] dass sie mir eines Tages eine besondere Gunst erwies und mit ihrer Mutter und ihrer Schwester sang, ihre Mutter spielte die Lyre, ihre Schwester die Harfe und sie selbst die Theorbe. Dieses aus drei schönen Stimmen und aus drei verschiedenen Instrumenten zusammengesetzte Konzert überraschte meine Sinne mit einer solchen Kraft und versetzte mich in ein derartiges Entzücken, dass ich mein sterbliches Dasein vergaß und glaubte, mitten unter Engeln zu sein und die Freuden der Seligen zu genießen. [...]«

Ihr Erfolg löste die Eifersucht anderer prominenter Sänger aus, die drei musizierenden Engel wurden unsanft auf die Erde zurückgeholt: 1639 wurde ihr Haus beschmiert, vermutlich im Auftrag von Konkurrenten, des Kastraten Marc' Antonio Pasqualini und der Schwestern Lolli. Den folgenden Skandal und Cardinale Antonios Bemühungen um Adriana und ihre Töchter hat Kapsperger wohl aus nächster Nähe miterlebt:

»Mentre l' Adriana, famosa cantatrice, insieme con le figliole godeva un' altissima pace e da tutte le parti raccoglieva regali e presenti, uno spirito di contraddizione ha turbata la sua quiete e confuse le sue consolazioni, posciachè lunedì notte le fu imbrattata la casa di varie lordure e la fu attaccato alla porta un cartello. Procurò ella di sopire ogni cosa sinchè durarono le tenebre, ma le macchie della mura sono tali che si conoscono benissimo, e la passione provata è traboccata per tante vie che il fatto si è reso pubblico e palese; tutti li suoi parziali ne hanno sentito gran rammarico e giurarono di doverne fare aspra vendetta. [...] L' Adriana dichiarò di volersene andare a Napoli con le figliuole, ma il cardinal Antonio, aiutato dai poeti suoi cortigiani, riuscì a trattenerla con una catena di versi d' ogni ritmo e maniera, nei quali, come ben intende, ha la sua parte anche l' Adriana celebrata nella sua più bella produzione, cioè la Leonora [...]«

[nach Ademollo, op.cit., S.327f., aus den avvisi di Roma, 24.9.1639]

»Während die Adriana, die berühmte Sängerin, mit ihren Töchtern einen höchst ehrenvollen Frieden genoss und von allen Seiten Geschenke und Gaben erhielt, hat ein widersprechender Geist ihre Ruhe gestört und ihre Tröstungen beirrt, nachdem ihr Montag Nacht das Haus mit verschiedenem Kot beschmiert wurde und an ihrer Tür ein Schild angebracht wurde. Sie sorgte dafür, all dies abzuschwächen, solange die Dunkelheit andauerte, aber die Flecken an den Wänden sind solcherart, dass man sie sehr gut erkennt, und die empfundene Leidenschaft ist auf so viele Arten übergeflossen, dass die Sache öffentlich und augenscheinlich wurde; alle ihre Anhänger haben große Betrübniß verspürt und geschworen, dies bitter rächen zu müssen. [...] Die Adriana erklärte, mit den Töchtern nach Neapel abreisen zu wollen, doch dem Kardinal Antonio gelang es mit der Hilfe der Dichter, seiner Höflinge, sie mit einer Ansammlung von Versen in verschiedensten Rhythmen und von verschiedenster Art zurückzuhalten, in denen, wie man hört, auch die Adriana ihren Anteil hat, indem sie für ihr schönstes Werk gefeiert wird, nämlich für die Leonora [...]«

Leonoras Schwester Caterina trat 1641 unter dem geistlichen Namen Suora Costanza in das römische Kloster Santa Maria in Selice ein, das unter anderem Pietro della Valle für seine hervorragende Musik erwähnt.

[... letzte Zeile unleserlich]«⁴³⁶

Castaldi beschreibt in diesen Versen die unglaubliche Wirkung des Gesangs der Basile, nicht ihre Stimme und der akustische Genuss der Zuhörer stehen im Vordergrund, sondern die Wirkung auf die Seele derselben. Einen ähnlichen Ton schlägt auch ein anonymer Bewunderer aus Mailand im Jahr 1611 an: »[...] *l'imperio della voce che comandava [...] così legava, anzi uccideva i sensi e l'anima di chi sentiva.*«⁴³⁷

Ab 1633 lebte *la bella Adriana* mit ihren beiden Töchtern Leonora und Caterina für einige Jahre in Rom. In dieser Zeit standen sie unter dem Schutz von Cardinale Antonio Barberini, Leonora heiratete 1640 dessen Sekretär Cesare Castellani.⁴³⁸

Die gesamte *Accademia degli Umoristi* war derartig verzaubert von den Töchtern der Basile, dass sie sie sogar zu Ehrenmitgliedern ernannte - beide Töchter der Adriana waren auch ambitionierte und begabte Dichterinnen. Zu Leonoras Ehren ließen die *Umoristi* 1639 unter dem Titel „*Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni*“ einen Band mit Huldigungen an die Sängerin drucken. Auch der damals gerade in Rom weilende und von den *Umoristi* enthusiastisch empfangene englische Dichter John Milton verewigte Leonora in drei berühmten lateinischen Epigrammen. Kapsperger muss der gesamten Familie oft bei den Barberini oder im Umfeld der *Umoristi* begegnet sein.

André Maugars widmet Leonora mehrere Seiten in seinem Bericht über die Musik in Rom 1639 und bezeichnet sie als »*la plus parfaite personne pour bien chanter*«.⁴³⁹

Basile und ihre Töchter spielten und sangen auch zu dritt für den französischen Gambisten, Maugars findet schwärmerische Worte bei der Beschreibung dieses Genusses für seine Ohren und seine Sinne: »[...] *qu'un iour elle me fit une grace particuliere de chanter avec sa mere & sa soeur, sa mere touchant la Lyre,⁴⁴⁰ sa soeur la Harpe, & elle la Thuorbe. Ce concert composé de trois belles voix, & de trois Instrumens differens, me surprit si fort les sens, & me porta dans un tel ravissement, que j'oubliay ma condition mortelle, & creuz estre desia parmy les Anges iouyssant des contentements des Bienhereux [...]*«⁴⁴¹

Ippolita Recupito, wie Adriana ebenfalls aus Neapel stammend, stand spätestens ab 1608 gemeinsam mit ihrem Mann Cesare Marotta im Dienst Cardinale Montaltos. Über den Taufpaten von Kapspergers Sohn Carlo Andrea, Cardinale Peretti, kann erstmals ein direkter Kontakt des *Tedesco della tiorba* zu Montaltos Kreisen belegt werden, zusätzlich finden sich auch einige Konkordanz zu seinen Werken in diesem Zirkel zugeschriebenen Manuskripten.

Ippolita war also mit großer Wahrscheinlichkeit schon in den Jahren um 1610 mit Kapspergers Vokalwerken vertraut.

All die genannten Sängerinnen wurden immer wieder miteinander verglichen.⁴⁴² 1608 scheint Ippolita

436 Die letzte Zeile des Gedichts ist so dick durchgestrichen, dass der letzte Vers völlig unleserlich ist, als abschließendes, auch inhaltlich eigentlich schon vorbereitetes Reimwort bietet sich »*paradiso*« an. Das Gedicht stammt aus dem schon in Kapitel I.4.1. und I.9.1. zitierten Manuskript aus den Jahren 1636 / 1637, das auch die Verse über Kapsperger enthält. Castaldi, op.cit., S.79r.f.

437 Ademollo, op.cit., S.174

438 Passend zum ambivalenten gesellschaftlichen Status der Sängerinnen dieser Zeit wurde Leonora immer wieder als Geliebte von Antonio Barberini bezeichnet.

439 Maugars, op.cit., S.20: »*die idealste Person, um gut zu singen.*«

440 Die Terminologie für die verschiedenen Instrumentenformen ist nicht eindeutig. Siehe Kapitel III.2.1.5.

441 Maugars, op.cit., S.22f

442 So auch von Monteverdi, der alle drei lobt, aber Adriana, mit der er in Mantua viel zusammenarbeitete, den Vorzug gibt.

John Walter Hill nennt einige Konkordanz in einer Anthologie von Texten mit Gitarrentabulatur im Besitz der British Library in London, der umfangreichen handschriftlichen Sammlung „Villanelle di più sorte con l'intavolatura per sonare, et cantare su la chitarra alla spagnola di Giovanni Casalotti” (Lbm, Add.36877), die er dem Zirkel Montaltos zuordnet: „Alla caccia” und „Se per voi s'arda e si more” stammen aus dem „Libro primo”, „Deh Filli videntene” aus dem „Libro secondo di villanelle” [Hill, op.cit., S.269]. Es könnte aber noch eine weitere interessante Konkordanz zum „Libro primo di villanelle” geben: Für „Lacrimosa pietà che più consolami” benützt Kapsperger genau dieselbe modifizierte Fassung eines Lamentos der Armida aus dem vierten Intermezzo von Tassos „La Gerusalemme liberata” wie in dem Manuskript der British library. Hier muss noch geklärt werden, ob es sich tatsächlich um eine weitere Konkordanz nicht nur für den Text, sondern auch für die Musik handelt.

»[...] jene von Montalto reüssiert als [...] ein Wunder und übertrifft alle, gar alle, und zwar mit großem Abstand, so sagen es die Fachleute [...]«

»Dann hörte ich die Adriana zu meinem allergrössten Gefallen singen, allerdings nicht makellos, weil sie sich der erkälteten Stimme, die sie hatte, nicht so gut bedienen konnte, jedoch hörte ich, wie einzigartig sie im Verständnis dieser Kunst ist; mir schien jedoch, dass die Ippolita des Kardinals Montalto eine bessere Stimme habe [...]«

»Die Adriana reüssierte äußerst bei mir, und es ist genau, wie Euer Hochwürdige Ehren sagen, die Hippolita von Montalto hat eine bessere Stimme, aber ist ihr unterlegen an Schönheit, sodass sie dem, der sie sieht, ein wenig langweilig ist, während sie dem, der sie hört, vollendeten Genuss verschafft.«

»Welche, auch wenn sie wenig von der Natur beschenkt worden war, nichtsdestotrotz so liebenswert und bewundernswert war [...] Und stets spielend oder singend oder angenehm erzählend, bewirkte sie (und bewirkt sie) Effekte verblüffender Art in den Seelen der Zuhörer, die sie in andere, als sie waren, verwandelte [...]«

bei der Fürstenhochzeit in Florenz ihre ältere Kollegin Vittoria Archilei in den Schatten gestellt zu haben, Ottavio Rinuccini berichtet Cardinale Ferdinando Gonzaga am 2.8.1608:

»[...] quella di Montalto riesce cosa [...] meraviglia e passa tutte tutte e di gran lunga, così dicono gl'intendenti [...]«⁴⁴³

Sie muss eine auffallend gute Stimme besessen haben. So schreibt zum Beispiel Principessa Giulia Felice D'Este⁴⁴⁴ aus Modena 1620, nachdem sie Ippolita und Adriana gehört hat:

»Sentii poi a cantare l'Adriana con grandissimo mio gusto ma non perfetto, perchè la voce rafredata ch'Ella aveva non poteva così bene servirsene ma però sentii quanto Ella è singolare in apprendere questa virtù; a me parse però che l'Ippolita del Card.[finale] Montalto habbia miglior voce [...]«⁴⁴⁵

Zwei Wochen später hatte Adriana ihre Erkältung offenbar überwunden, Giulia d'Este aber vor allem mit Hilfe ihrer Ausstrahlung mehr überzeugt als Ippolita:

»L'Adriana mi riuscì assaissimo et è appunto come dice V.[ostr] S.[ignoria] Ill.[ustriss]ma l'Hippolita di Montalto à migliore voce ma molto inferiore di bellezza che rende all'udito gusto infinito ma è un poco noiosa a chi la mira dove questo dà il gusto compito a chi l'ascolta.«⁴⁴⁶

Auch in Francesca Caccinis Vita gibt es mehrere offensichtliche Überschneidungen mit der Vita Kapspergers. Sie war oft in Rom, zumeist bei Virginio Orsini und dessen Sohn Paolo Giordano Orsini. 1606 hatte Giulio Caccini sogar über ihre Übersiedlung nach Rom in den Dienst der Principessa Peretti, der Schwägerin Cardinale Montaltos, verhandelt.⁴⁴⁷

Doch auch in Florenz könnten die beiden zusammen musiziert haben: Vermutlich waren Mitglieder der Familie Caccini, die damals einen beträchtlichen Teil der Sänger der Medici stellte, an der Aufführung von Kapspergers Kantate „Maggio“ im Palazzo Pitti im Jahr 1612 beteiligt - Francescas Schwester Settimia hatte Florenz zu diesem Zeitpunkt allerdings schon verlassen.⁴⁴⁸ Cristoforo Bronzini beschreibt die Schwestern in seinem Traktat „Della dignità e nobiltà delle donne“, er schwärmt von Settimias wunderbaren *passaggi*, ihrem wohlgeformten Körper und ihrer keuschen Seele, die keusche und himmlische Liebe in jedem, der sie sehe oder höre, hervorriefen.⁴⁴⁹ Für Francesca findet er völlig andere Worte:

»La quale ancorchè poco venisse favorita de doni di natura, fu ella nondimeno talmente amabile e mirabile [...] Et sempre sonando o cantando o piacevolmente favellando, oprava ed opra effetti di maniera stupendi negli animi degli ascoltanti, che gli trasmutava da quelli che erano [...]«⁴⁵⁰

443 zitiert nach Alberto Cametti, *Chi era l'„Hippolita“*, *cantatrice del cardinal di Montalto*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 15/1 (Okt.-Dez. 1913), S.111-123, S.113

444 Hier handelt es sich ausnahmsweise um den Bericht einer weiblichen Zeugin, in diesem Fall einer besonders kompetenten: Die sehr musikinteressierte Giulia d'Este hatte zum Beispiel 1605 einige Monate immerhin von Francesca Caccini persönlich Gesangsunterricht bekommen; Cusick, op.cit., S.23

445 Brief vom 24.6.1620, zitiert nach Ademollo, op.cit., S.264

446 Brief vom 7.7.1620, zitiert nach Ademollo, op.cit., S.264

447 Wieder treffen wir auf die Kreise Orsini-Peretti-Montalto, in denen Kapsperger mit Sicherheit kein Unbekannter war. Dieses Projekt Caccinis zerschlug sich, ab 1607 stand Francesca offiziell im Dienst des Medici-Hofes.

448 Settimia und ihr Mann Alessandro Ghivizzani wechselten 1611 in den Dienst der Gonzaga in Mantua.

449 Cusick, op.cit., S.63. Auch in dieser Beschreibung finden wir die schon oben erwähnte Doppelmoral: Settimias weibliche Reize werden zwar deutlich hervorgehoben, diese Anspielungen aber gleich durch den Verweis auf ihre „keusche Seele“ entschärft.

450 Cristoforo Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne*, Ms., Firenze Biblioteca Nazionale, Fondo Magliabecchiano VIII.1525/1, 56f., zitiert nach Cusick, op.cit., S.332

»Wir hörten die wundersame Frau [...] solch verblüffende Effekte in den Seelen der Zuhörer bewirken, dass sie über diese verfügte, als biegsam oder gefällig oder auf viele andere Arten, sodass es Erstaunen hervorrief und tatsächlich geradezu unglaublich war.«

Im November 1623 lernte Giambattista Marino Francesca Caccini in Rom kennen und schätzen: Marino - Neapolitaner wie Adriana, die ebenfalls gerade in Rom weilte - konnte sich nicht vorstellen, dass *la Cecchina* Adriana übertreffen könnte. Francesca ließ sich seinen eben erst erschienenen „Adone“ kommen,

»[...] and finding in it certain stanzas she sang them, improvising without even having read them, and he couldn't have been more stunned. Going the next evening to hear Adriana sing the same verses, he began to appreciate the difference and returned last night to *la Cecchina*, praising her above all the exponents of this profession, having been forced to confess that she is more knowledgeable and more a master of the art.« [nach Cusick, op.cit., S.75]

Francesca beeindruckte Marino allerdings in dieser Episode nicht nur durch ihren Gesang, sondern mit ihren improvisatorischen und kompositorischen Fähigkeiten.

»Wer gerät nicht außer sich, wenn er die Frau Leonora singen hört, mit ihrem Arciliuto, so freiheraus und phantasievoll gespielt?«

Auch Francesca Caccini scheint ihr Publikum wie Adriana durch ihren Gesang und ihre Musik wahrhaft verzaubert und in andere Sphären versetzt zu haben:

»Udimmo la meravigliosa donna [...] operare effetti tanto stupendi negli animi degli ascoltanti che ora pieghevole e piacevoli ed ora in tante altre guise gli disponeva, ch'era un stupore e cosa nel vero quasi che incredibile.«⁴⁵¹

Im Januar 1624 sang sie vor Urbano VIII. und einem kleinen, ausgewählten Publikum. Ciampoli und Kapsperger könnten Zeugen dieser Darbietung gewesen sein.⁴⁵²

Bei den Beschreibungen dieser Episode spielten wie so oft auch politische Interessen mit: Der Florentiner Diplomat Orso Pannocchieschi d'Elci berichtet zum Beispiel über die Ehre, die Francescas Auftritt vor Urbano nicht nur ihr selbst, sondern auch dem Florentiner Hof eingebracht hatte.⁴⁵³ Über diesen Zeugen gibt es ebenfalls eine Verbindung zu Kapsperger: D'Elci war ein Verwandter von Marcello Pannocchieschi d'Elci, der damals im Collegio Clementino studierte und wenige Monate zuvor das „Libro quarto di villanelle“ von Kapsperger herausgegeben hatte.

Alle genannten Sängerinnen spielten verschiedene Zupfinstrumente - wie Laute, Theorbe, Gitarre, Harfe⁴⁵⁴ - oder Tasteninstrumente und begleiteten sich selbst, waren also im Prinzip autark und für ihre Darbietungen nicht unbedingt auf weitere Instrumentalisten angewiesen. Ähnliches ist auch für die großen männlichen Sänger der Zeit, wie Giulio Caccini, Jacopo Peri oder Francesco Rasi, überliefert. Schon bei den Florentiner Intermedien von 1589 traten Vittoria Archilei und Lucia Caccini, die Mutter von Francesca, mit Gitarren auf.⁴⁵⁵ Ippolita Recupito unterrichtete offenbar sogar Gitarre,⁴⁵⁶ auch Adriana begleitete sich oft auf der Gitarre. *La Cecchina* war sowohl eine hervorragende Spielerin auf Tasten- als auch auf Lauteninstrumenten. Leonora Baronis Spiel auf dem Arciliuto und der Theorbe hinterließ großen Eindruck, della Valle schreibt:

»Chi non va fuor di se sentendo cantare la Signora Leonora col suo arcileuto così francamente e bizzarramente toccato?«⁴⁵⁷

Allen gemeinsam war die Fähigkeit, ihre Zuhörer je nach Inhalt und Charakter des Stückes in die jeweilige Stimmungslage zu versetzen, das ging mit der Textorientiertheit und Textverständlichkeit ihres Gesangs einher, den vielleicht wichtigsten Stilmerkmalen der „neuen“ Art zu singen.

La bella Adriana, Ippolita, *la Cecchina* und Leonora waren die unumstritten berühmtesten Sängerinnen

451 Bronzini, op.cit., nach Cusick, op.cit., S.332

452 Brief vom 3.2.1624 von Mario Guiducci an Michelangelo Buonarroti il Giovane, zitiert nach Janie Cole, op.cit., S.764: »La S.[igno]ra Francesca fu domenica passata a cantare in camera di S.[ua] S.[anti]tà [...]«. »Die Frau Francesca war am vergangenen Sonntag im Gemach Seiner Heiligkeit, um zu singen.« Spätestens zu dieser Zeit stand Kapsperger vermutlich erstmals in intensivem direkten Kontakt mit Urbano für die Vorbereitungen zum Druck der „Poematia et Carmina“, seiner Vertonungen der Gedichte Urbanos, die im April desselben Jahres erschienen.

453 nach Cusick, op.cit., S.75

454 Zum Continuoinstrumentarium siehe Kapitel III.2.1. Caterina Baroni spielte offenbar auch im Kloster noch Harfe, Orazio Michi vererbte ihr 1641 seine Harfen. Alexandra Ziane, op.cit., S.173.

455 Natasha Miles, *The Baroque Guitar as an Accompaniment Instrument for Song, Dance and Theatre*, M.Phil. Thesis, University of Birmingham, March 2011, S.28

456 Sie unterwies einen Knaben namens Baldassarre in der Kunst, seinen Gesang auf der Gitarre zu begleiten, siehe dazu Hill, op.cit., S.130-134

457 della Valle, op.cit., S.164. »Bizzarro« hat zu della Valles Tagen mehrere Bedeutungen (siehe auch das *Vocabolario der Accademia della Crusca*): Er meint hier wohl: eigenwillig, temperamentvoll, phantasievoll, modern, originell. Zur Verwendung des Wortes durch della Valle an einer anderen Stelle siehe Robert Rau Holzer, „Sono d'altro garbo... le canzonette che si cantano oggi“: *Pietro della Valle on Music and Modernity in the Seventeenth Century*, *Studi musicali* 21 (1992), S.253-306, S.271f.

nicht nur in Kapspergers direktem Umfeld, sondern in ganz Italien.⁴⁵⁸ Eine Zusammenarbeit mit dem prominenten Theorbisten und Komponisten Kapsperger, der schon in seinen frühen Jahren in Rom über gute Kontakte verfügte und sich später, vor allem während der ersten Hälfte des Pontifikates von Urbano VIII., im Zentrum der Macht bewegte, war sicherlich auch interessant für die Sängerinnen. Beide Seiten konnten von einem musikalischen Austausch profitieren - umso mehr als Kapsperger auch ein berühmter Lehrer war und so gut wie alle SängerInnen der Zeit Zupfinstrumente spielten.⁴⁵⁹

Eine weitere Gemeinsamkeit dieser Sängerinnen war ihre kompositorische Aktivität - im Gegensatz zur heutigen Sängerausbildung, die doch vor allem auf Reproduktion fußt.⁴⁶⁰ Einzelne Sängerinnen wie Francesca Caccini oder die Venezianerin Barbara Strozzi publizierten ihre Kompositionen, doch auch von ihnen heute nur als Sängerinnen wahrgenommenen Kolleginnen haben sich einzelne Werke in Manuskripten erhalten: Für Francescas Schwester Settimia, Vittoria Archilei, Adriana, Ippolita oder Leonora ist ebenfalls bewiesen, dass sie nicht nur auf bestehende musikalische Vorgaben zurückgriffen, sondern ihre eigenen Interpretationen von Texten lieferten.⁴⁶¹

Dies gilt ebenso für ihre männlichen Pendanten, von so gut wie allen in den nächsten Kapiteln erwähnten Sängern aller Stimmlagen sind Kompositionen überliefert. Allgemein vermittelte die Ausbildung zum Musiker, ob nun zum Instrumentalisten oder Sänger, offenbar derartig umfassende Kenntnisse, dass die Grenze zwischen Komponisten und Interpreten in ihrer späteren Form noch nicht wirklich existierte. Ein Musiker war sowohl in der Lage, die Kompositionen anderer zu interpretieren als auch seine eigenen Gedanken musikalisch auszuformulieren. Einige der gängigen musikalischen Formen des siebzehnten Jahrhunderts, wie Variationen über ostinate Bässe, sind wohl eher als ausgeprägte Improvisationen zu werten, eine ins Detail gehende Studie könnte hochinteressante Informationen sowohl über die Möglichkeiten der Ausbildung als auch über die Grenzen der kompositorischen Talente der InterpretInnen liefern.

II.1.2.2. Sänger der Cappella Sistina

Die meisten der prominenten Kastraten, Falsettisten, Tenöre oder Bässe, die mit Sicherheit oder großer Wahrscheinlichkeit als Interpreten der Kapspergerschen Vokalmusik gelten können, waren in ihrer Karriere früher oder später Mitglieder der *Cappella Sistina*.⁴⁶²

Die *Sistina*, auch *Cappella pontificia* genannt, war seit 1471 die persönliche Kapelle des Papstes und be-

458 Sie waren natürlich auch Vorbilder für ihre Kolleginnen, von denen uns weniger Zeugnisse erhalten sind. So gut wie alle Schriften, die sich mit Gesangstechnik beschäftigen, raten Anfängern in dieser Kunst, sich gute Vorbilder zu suchen und diese nachzuahmen.

459 Dass er für den Unterricht von Philippe Vermeulen schon 1613 doppelt so viel Lohn wie die anderen Theorbenlehrer in Rom verlangen konnte, unterstreicht seinen ausgezeichneten Ruf als Lehrer. Caterina Baroni war offenbar eng mit Orazio Michi verbunden, dem prominentesten Harfenisten Roms, der wie Kapsperger im Dienst der Barberini stand. Das macht eine ähnliche Verbindung, vielleicht auch ein Lehrer-Schüler-Verhältnis ihrer theorbenspielenden Schwester Leonora zu Kapsperger, Michis Pendant auf der Theorbe, denkbar.

460 Diese Bemerkung gilt eins zu eins auch für Instrumentalisten.

461 Hier herrscht, wie schon oben erwähnt, oft Unklarheit in den Zuschreibungen der Kompositionen in Bezug auf die zumeist ebenfalls komponierenden Ehemänner der Sängerinnen.

462 wie zum Beispiel Kapspergers Schüler Girolamo Zampetti, Ciampolis Freund Loreto Vittori oder der bei Antonio Barberini angestellte Marc' Antonio Pasqualini – siehe Folgekapitel

stand anfangs aus 24 Mitgliedern, die Zahl der Sänger stieg bis 1630 auf 36 an.⁴⁶³ Dieses Sängereensemble gestaltete die vom Papst zelebrierten Messen in der gleichnamigen berühmten *Cappella Sistina* im Vatikanpalast bzw. in der architektonisch und akustisch der *Sistina* nachgebildeten *Cappella Paolina* in der Sommerresidenz des Papstes am Quirinal.

Die *Sistina* führte mehrstimmige polyphone Musik *a cappella* in der Tradition nach Palestrina auf. Die in den *diarii*⁴⁶⁴ überlieferten Aufführungen zweier Messen Kapspergers in den Jahren 1626 und 1627 belegen jedoch, dass damals auch immer wieder Ausnahmen zugelassen wurden.⁴⁶⁵

Völlig unabhängig von der *Cappella Sistina* war die *Cappella Giulia* von San Pietro, die nicht an die Person des Papstes, sondern an die Kirche San Pietro gebunden war. Sie führte zumeist „moderne“ Werke auch mit Melodieinstrumenten und Continuo auf, während Kapspergers Zeit oft unter Mitwirkung von Frescobaldi in seiner Funktion als Domorganist.⁴⁶⁶

Die Sänger der *Sistina* hatten finanziell ausgesorgt, durch ihr Ansehen in Rom und ganz Italien eröffneten sich ihnen zudem noch zahlreiche zusätzliche Verdienstmöglichkeiten.⁴⁶⁷ Besonders prominente Solisten wie Loreto Vittori oder Melchiorre Palantrotti wurden immer wieder monatlang beurlaubt, um bei musikalischen Großproduktionen verschiedener Fürstenhöfe mitzuwirken.

Doch auch das gesamte Ensemble der *Sistina* wurde immer wieder tageweise freigestellt, um außerhalb des vatikanischen Palastes Messen an besonderen Festtagen im Dienst von dem Papst nahestehenden Mäzenen zu gestalten. Während des Barberini-Pontifikats ist dies für mehrere Anlässe pro Jahr für Aufträge der Papstneffen belegbar: So fanden die Feierlichkeiten für die Festtage der heiligen Agata, Lucia und Maddalena in den Titularkirchen von Francesco bzw. Antonio Barberini zumindest von 1627 bis 1629 unter der Leitung Kapspergers statt: Das kann man aus Informationen aus den Rechnungsbüchern der Barberini, gepaart mit den entsprechenden Einträgen in die *diarii* der *Sistina*, schließen.⁴⁶⁸ Kapspergers liturgische geistliche Musik fand also tatsächlich häufige Verwendung im musikalischen Leben Roms, interpretiert von den führenden Sängern für dieses Genre.⁴⁶⁹

463 Das heißt aber nicht, daß mehr Sänger gleichzeitig sangen als vorher, manche Stellen wurden im Lauf der Jahre halbiert. Auch die *giubilati*, also Sänger, die nach 25 Dienstjahren nicht mehr aktiv teilnehmen mussten, wurden noch gezählt.

464 Jedes Jahr wurde aus den Mitgliedern der *Sistina* ein sogenannter *puntatore* gewählt, der diese Tagebücher führte und strenge Aufsicht über die Anwesenheitspflicht führte. Unentschuldig dem Dienst fernbleibende oder zu spät kommende Sänger wurden mit kleinen Geldstrafen belegt, die Gesamtsumme der Strafen wurde jeden Monat anteilmässig an alle Sänger verteilt. Die *diarii* geben punktgenaue Auskunft über die Verspätungen der Sänger, es wird genauestens notiert, wer ab welchem Messteil anwesend war.

465 dazu und zu weiteren Ausnahmen siehe Jean Lionnet, *Performance Practice in the Papal Chapel in the 17th Century*, in: *Early Music* 15/1 (1987), S.3-15

466 In diesem Zusammenhang soll noch einmal erwähnt werden, dass auch die *Cappella Giulia* später Vokalmusik von Kapsperger besaß: die sieben Bände, die vermutlich über den Kastraten Marc' Antonio Gratiani in den *Fondo* der *Cappella Giulia* kamen. Siehe Kapitel I.7.3.4.

467 Der reguläre Sold belief sich auf 200 Scudi im Jahr, dazu kamen noch mehrere Bonuszahlungen.

468 siehe Kapitel I.7.5. und I.7.6.

469 Ein der *Sistina* eigener Stil der *passaggi* hat sich in den *Salmi passeggiati* von Conforti und Severi erhalten. Kapspergers im Zuge dieser Arbeit nachgewiesene vielfache Zusammenarbeit mit den Sängern der *Sistina*, sowohl mit Solisten als auch mit dem gesamten Ensemble, ermöglicht neue Schlussfolgerungen für die Aufführungspraxis seiner Musik. Siehe Kapitel II.5.

»Aber, kurz und gut, gehe ich viel lieber dorthin, wo ich guten Gesang höre, und ich erinnere mich, dass ich mehrere Male gefühlt habe, wie sich aufgrund guter Musik in mir Neigungen zur Anbetung und Reue und schließlich Sehnsucht nach dem anderen Leben und den himmlischen Dingen regten.«

Der letzte Sopranfalsettist der Sistina starb 1652. [Hammond, *A Guide to research*, op.cit., S.64] Diese Entwicklungen, die von den strengen Regeln nach dem Tridentiner Konzil in der geistlichen Musik ihren Ausgang nahmen, mündeten im Kastratenkult der Opernszene des späten siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts um Figuren wie Farinelli. Die vielen überlieferten amourösen Skandale um diese Superstars legen nahe, dass Kastration eine Art Liebesleben nicht absolut unmöglich machte.

»[...] dass sie der größte Schmuck der Musik sind. Euer Ehren will die Falsettisten jener Zeit mit den natürlichen Sopranen der Kastraten, die wir heute in so großer Zahl haben, vergleichen. Wer sang jemals in jenen Tagen wie ein Guidobaldo, ein cavalier Loreto, ein Gregorio, ein Angeluccio, ein Marc' Antonio und viele andere, die ich nennen könnte? Das Beste, was man damals tun konnte, war einen guten Knaben zu haben; doch jene, wenn sie etwas zu verstehen begannen, verloren die Stimme; und während sie sie noch hatten, sangen sie als Personen, die aufgrund ihres Alters noch kein Urteil besaßen, auch ohne Geschmack und ohne Grazie, gerade wie auswendig gelernte Dinge, was mir immer wieder beim Hören unerträgliches Reißen in den Sehnen verschaffte. Die heutigen Soprane, Personen von Urteil, Alter und Gefühl, singen mit Gewandtheit in dieser exquisiten Kunst ihre Sachen mit Grazie, mit Geschmack, mit wahrer Anmut.«

Die Risiken der Operation waren hoch, viele der Knaben starben an den Folgen. Für arme Eltern konnte Kastration jedoch auch die einzige Möglichkeit sein, ihren Söhnen den Zugang zu einer Ausbildung zu verschaffen und sie später in einem Kloster oder an der Universität versorgt zu wissen, ohne dafür bezahlen zu müssen. Nur ein sehr kleiner Prozentsatz der kastrierten Knaben schaffte die große Karriere als Sänger.

II.1.2.3. Kastraten der Sistina - Berührungspunkte mit Kapsperger

»*Mulier taceat in ecclesia*«: Frauen war, wie schon oben erwähnt, im Kirchenstaat öffentliches Auftreten und damit auch das Singen in der Kirche verboten.

Die musizierenden Nonnen der Klöster waren nicht sichtbar für die Messbesucher, sozusagen Engelsstimmen, die aus abgetrennten Kirchenräumen oder von nicht einsehbaren Balkonen kamen. Obwohl nach dem Konzil von Trient Musikausübungen durch Nonnen auch als potentielle Gefahr für deren Seelenheil angesehen wurde, waren in ganz Italien einzelne Klöster berühmt für die „überirdische“ Musik, die ihren Messen einen zusätzlichen Reiz verliehen. Della Valle schreibt ausführlich über die unterschiedliche Qualität der Musik in verschiedenen römischen Kirchen und Klöstern und schließt diese Ausführungen mit der bezeichnenden Bemerkung:

»*Ma, in somma, assai più volentieri vo dove sento cantar bene, e dalle buone musiche più volte mi ricordo di aver sentito eccitarsi in me spiriti di divozione e di compunzione e fino desiderio dell'altra vita e delle cose celesti.*«⁴⁷⁰

Nachdem Frauen also im wahrsten Sinn des Wortes nicht als Sängern in Erscheinung treten durften, standen Falsettisten und Kastraten nicht nur in der Sistina, sondern auch allgemein in Rom besonders hoch im Kurs.

Mit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts nahm die Zahl der Kastraten sprunghaft zu, eine neue Berufsgruppe unter den Sängern begann ihren beispiellosen Erfolgsweg anzutreten: 1588 trat der erste Kastrat in die Sistina ein, seine Nachfolger verdrängten die Falsettisten schließlich vollständig.

Diese Entwicklung wurde von den römischen Musikliebhabern freudig zur Kenntnis genommen. Della Valle schreibt über die männlichen Soprane:

»[...] che sono il maggiore ornamento della musica. V.[ostra] S.[ignoria]⁴⁷¹ vuol paragonare i falsetti di quei tempi co' i soprani naturali de' castrati che ora abbiamo in tanta abbondanza. Chi cantò mai in questi giorni come un Guidobaldo, un cavalier Loreto, un Gregorio, un Angeluccio, un Marc'Antonio e tanti altri che potrei nominare? il più che allora si poteva fare era avere un buon fanciullo; ma quelli, quando cominciavano a sapere qualche cosa, perdevano la voce; e mentre pur l'avevano, come persone che per l'età non avevano giudizio, anche cantavano senza gusto e senza grazia, come cose appunto imparate a mente, che alle volte a sentirli mi davano certe strappate di corda insopportabili. I soprani di oggi, persone di giudizio, di età, di sentimento in perizia nell'arte esquisita cantano le loro cose con grazia, con gusto, con vero garbo;«⁴⁷²

Für unsere heutigen moralischen Begriffe ist Kastration ein unvorstellbares Verbrechen – im siebzehnten Jahrhundert war es eine Möglichkeit, einem talentierten Knaben aus armen Familien im Idealfall zu Ruhm und Reichtum zu verhelfen.

Kapsperger selbst war für die Barberini mehrmals für sogenannte *putti musici* zuständig, das belegen mehrere Rechnungen.⁴⁷³

Doch auch damals gab es skeptische Stimmen, so finden wir eine lange Diskussion über dieses Thema zwischen dem musikalischen „Simplicius“ Severo und dem Musikfachmann Giocondo in Gratoso Ubertis „Contrasto musico“ von 1630, in deren Verlauf Severo sein Mitleid mit den Knaben kundtut:

470 Della Valle, op.cit., S.176

471 Hier spricht della Valle wie so oft in seinem Brief Lelio Guidiccioni direkt an, an den sich sein Traktat richtet.

472 della Valle, op.cit., S.163f.

473 siehe Kapitel I.7.5. Putti waren Knabenkastraten, die noch in der Ausbildung standen.

»Oh, elende Söhnchen, die wegen der Gier anderer harten Foltern unterworfen werden? Bitteren Qualen?«

In Ciampolis „Vita“ findet sich folgender Passus: »un giorno, havendo Monsig.[nor] Ciampoli [...] tenuto seco a pranzo il Cavalier Loreto Musico Suggetto di note virtù, che da Firenze era stato chiamato al servizio del Cardinal Ludovisio, invitò ad andarvi Don Virginio Cesarini con una canzone [...]«

[Alessandro Pozzobonelli, Hg., *Lettere di Monsignor Giovanni Ciampoli*, Venetia 1676, S.223]

»eines Tages, als Monsignor Ciampoli [...] den Musiker Cavalier Loreto bei sich zum Mittagessen hatte, eine Person von bekannten Tugenden, die aus Florenz in den Dienst des Cardinal Ludovisi berufen worden war, lud er Don Virginio Cesarini mit einem Lied ein, dorthin zu kommen [...]«.

Vielleicht entstand in diesem Zusammenhang auch das in Cesarinis „Carmina“ posthum veröffentlichte Gedicht, in dem er Vittori mit Orfeo vergleicht. Die Widmung lautet: »Al Signor Cavalier Loreto Vittori / Musico Famoso / Che dall'armonia degli affetti solamente, e da Dio / felicità dee sperarsi.«

[*Virginii Cesarini Carmina*, Venetia 1669, S.131]

»Dem Herrn Cavalier Loreto Vittori, dem berühmten Musiker, der aus der Harmonie der Gefühle allein, und von Gott, Glück erhoffen muss.«

»Ich fühlte, wie mir im Überfluß die Tränen aus den Augen rannen, als er die Seufzer der weinenden Sünderin mit einer Stimme darstellte, die sich zum Jammerklang modulierte; ich fühlte, wie ich mich zu unglaublicher Bewunderung aufschwang, als er seine Stimme vom tiefsten bis zum höchsten Ton schrittweise antrieb und dieselbe vom höchsten zum tiefsten mit unglaublicher Geläufigkeit über verschiedene Umbrechungen einholte und dadurch zeigte, daß er sie wie weichstes Wachs drehen und biegen konnte, wohin immer er wollte.«

Pasqualini war in mehrere Schießereien verwickelt, sowohl als Opfer als auch als Aggressor. In manchen Quellen wird behauptet, er hätte, wie auch Leonora Baroni, eine Liebesbeziehung zum Kardinal gehabt. Der oben genannte Skandal um die Beschmierungen des Hauses der Adriana und ihrer Töchter würde so einen anderen Hintergrund erhalten. Mehrere Manuskripte des Archivio Barberini der Biblioteca Apostolica Vaticana in seiner Handschrift enthalten zahlreiche Kompositionen, wobei nicht restlos geklärt ist, ob seine Initialen „MAP“ ihn immer als Komponisten oder auch als Kopisten ausweisen. [Siehe Margaret Murata, *Further remarks on Pasqualini and the music of MAP*, in: *Analec-ta musicologica* 19 (1979), S.125-145]

»Oh, miserabili figliuolini sottoposti per l'altrui ingordigia à duri tormenti? Ad aspre pene?«⁴⁷⁴

Kapsperger muss einige der prominentesten Kastraten gut gekannt haben: allen voran den berühmten, auch im obigen Zitat von della Valle erwähnten Cavaliere Loreto Vittori, der in der römischen Elite nicht nur als Musiker, sondern auch als Komponist und Dichter⁴⁷⁵ geschätzt war - beide bewegten sich in denselben Kreisen. Vittori wechselte nach Jahren am Florentiner Hof in den Dienst von Cardinale Ludovisi,⁴⁷⁶ 1622 trat er in die *Cappella Sistina* ein und stand bald auch bei den Barberini in hohem Ansehen.

Gemeinsame Kammermusik von Kapsperger und Vittori in exklusivem Rahmen, wie zum Beispiel für Urbano VIII. im vatikanischen Palast oder in Castel Gandolfo, ist höchst wahrscheinlich.⁴⁷⁷ Der Cavaliere war Mitglied der *Umoristi*⁴⁷⁸ und ein Freund Ciampolis und Cesarinis, was unter anderem sein Briefwechsel mit Ciampoli noch nach dessen Verbannung aus Rom belegt.

1627 war er gemeinsam mit Bartolomeo Niccolini, einem Bass der *Cappella Sistina*, für eine kurze Reise »fuor di Roma« mit Ciampoli vom Dienst in der *Cappella* freigestellt, möglicherweise war auch Kapsperger Teil der musikalischen Reisegesellschaft?⁴⁷⁹

Nach dem Tod Cardinale Ludovisis wechselte Vittori 1632 in den Dienst Cardinale Antonio Barberinis, der damit mit Pasqualini und dem Cavaliere über die zwei berühmtesten Kastraten Roms verfügte. Eritreo berichtet in seinem Portrait Vittoris von dessen Darstellung der Magdalena⁴⁸⁰ und von den Gefühlen, die ihn beim Zuhören seines Gesangs überwältigten:

»[...] sensi, mihi ubertim lacrimas ab oculis ire, cum ille stentis peccatricis gemitus, voce ad miserabilem sonum inflexa, repraesentaret; sensi, me ad incredibilem admirationem efferrī, cum, vocem a gravissimo ad acutissimum sonum gradatim impellens, eandemque ab acutissimo ad gravissimum, per varios anfractus, volubilitate incredibili colligens, se posse eam ostenderet, sicut mollissimam ceram, quocunque vellet, contorquere ac flectere.«⁴⁸¹

Marc'Antonio Pasqualini, auch „Malagigi“ genannt, absolvierte wie Vittori die vollen 25 Dienstjahre in der *Sistina*. Der für seine Temperamentsausbrüche berühmte Favorit Cardinale Antonio Barberinis betätigte sich wie Vittori auch als Komponist und Kunstsammler.

Er könnte in der Kapsperger zugeschriebenen Vertonung von Ottavio Tronsarellis *dramma musicale* „Marsia“ für die Barberini die Rolle des Apollo gesungen haben: Das in Kapitel I.7.7. abgebildete be-

474 Uberti, op.cit., S.31. Gratoso vertritt in dieser Diskussion im Folgenden dieselbe Position wie della Valle im oben angeführten Zitat.

475 zu Vittoris Bedeutung für die Entwicklung der Gattung Oratorium siehe Speck, op.cit., Kapitel 7, S.183ff.

476 zu dieser Zeit als Neffe von Papst Gregorio VII. einer der mächtigsten Männer des Kirchenstaates

477 Zwischen 1627 und 1637 war Vittori einer der wenigen Sänger der Kapelle, die Urbano mit nach Castel Gandolfo nahm. Zur Karriere von Vittori siehe Bianca Maria Antolini, *Loreto Vittori musicista spoletino*, Spoleto 1984

478 Auch sein Name findet sich nicht in dem in Kapitel I.4.3. beschriebenen unvollständigen Register in der Marciana.

479 BAV, Cappella Sistina, Diario 46, 1627, S.18v.: »Sabato 17 Aprile Il d.[ett]o S.[igno]r Loreto questa mattina me disse haver havuto licenza dal Card.[a]l Protettore per 10, o 12 giorni per andar fuor di Roma con Mons.[igno]r Ciampoli come anco il S[igno]r Bartolomeo Niccolini Basso.« »Samstag 17.April. Der besagte Herr Loreto teilte mir heute früh mit, dass er vom Kardinalprotektor für zehn, oder zwölf Tage freigestellt wurde, um mit Monsignor Ciampoli Rom zu verlassen, wie auch der Herr Bassist Bartolomeo Niccolini.«

480 »in sacello Patrum Congregationis Oratorii«, also bei den Oratorianern Filippo Neris

481 *Iani Nici Erythraei* [Pseudonym von Gian Vittorio Rossi] *Pinacotheca Imaginum Illustrium Doctrinae vel ingenii laude virorum...*, Editio nova, Leipzig 1712, S.515; Die Erstausgabe der *Pinacotheca* erschien 1643 in Rom.

»[...] es ist hier auch ein kleiner Kastrat von ungefähr elf Jahren, auch jener scheint mir keine angenehme Stimme zu haben; er verfügt über eine Art von gorgietta und manchen trillo, aber all das mit einer ziemlich dumpfen Stimme ausgesprochen«

»[...] und um aus dem besagten Palazzo das Bett von Gironimo musico in das Haus des Tedesco bringen zu lassen [...]«

rühmte Portrait des jungen Kastraten von Andrea Sacchi, Cardinale Antonios Lieblingsmaler, zeigt ihn in einem prunkvollen Kostüm an einem Clavicytherium stehend, er wird von Apollo gekrönt, im Hintergrund ist der besiegte Marsias zu sehen.⁴⁸²

1628 sang der junge Pasqualini bei der Fürstenhochzeit in Parma, Monteverdi schreibt über ihn:

»[...] vi e anche un putto de qualche undici anni, ne questo mi par haver voce grata; ha qualche gorgietta e qualche trillo, ma il tutto pronuntiato con una certa voce alquanto ottusa«⁴⁸³

Pasqualini muss sich in den folgenden Jahren deutlich verbessert haben, er verkörperte wichtige Rollen in vielen Barberini-Opern der 1630er Jahre. 1647 sang er auf Einladung von Mazarin in Luigi Rossis „Orfeo“ am Pariser Hof. Der Engländer John Evelyn nennt ihn im Tagebuch seiner Grand Tour im Mai 1645 noch vor Vittori als »chief master of music«.⁴⁸⁴

Ein weiteres Mitglied der *Sistina* war von 1630 bis 1647 Girolamo Zampetti, dessen Ausbildung die Barberini finanziert hatten.⁴⁸⁵ Zampetti hatte in den Jahren zuvor als Schüler von Kapsperger sogar in dessen Haus gewohnt, wie eine Rechnung über den Transport seines Bettes vom 27.11.1626 beweist:

»[...] et per far portare dal palazzo sudd.[ett]o,⁴⁸⁶ a casa il Tedesco il letto per Gir.[oni]mo musico - scudi 0.30«⁴⁸⁷

Zampetti, der als Kapspergers Schüler sicherlich besonders vertraut mit dessen Kompositionen war, stand parallel zu seiner Anstellung in der *Sistina* auch im Dienst von Francesco Barberini, wo er und seine Sängerkollegen Angelo Ferrotti⁴⁸⁸ und Paolo Cipriani⁴⁸⁹ höchstwahrscheinlich immer wieder Vokalmusik von Kapsperger aufführten.

Über Stefano Landi und sein Konkurrenzverhältnis zu Kapsperger wurde schon berichtet.⁴⁹⁰ Er verdankte wie Zampetti seine Aufnahme in die *Sistina* den Barberini, die ihn nach Kapsperger Anfang der 1630er Jahre mit den lukrativen Aufträgen für Messgestaltungen in ihren Patronatskirchen beauftragten. Landis Kollegen in der päpstlichen Kapelle dürften nach dem schon erwähnten Aufruhr um seine

482 In einem Inventar der Barberini wird ein Clavicytherium aufgelistet, siehe Mary Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, S.156. Das Portrait befindet sich heute im Metropolitan Museum New York.

483 Brief an Alessandro Striggio aus Parma am 8. November 1627, nach Jean-Philippe Navarre, *Claudio Monteverdi, Correspondance, préfaces et épîtres dédicatoires*, Liège 2001, S.198. »Gorgia«, also der Überbegriff für »Gorgietta«, und »trillo« werden in Kapitel II.2.2. ausführlich erklärt.

484 zu Vittoris Bedeutung für die Entwicklung der Gattung Oratorium siehe Speck, op.cit., Siebtes Kapitel, S.183ff.

485 Über mehrere Jahre hinweg finden sich in den Rechnungsbüchern der Barberini monatliche Zahlungen für Ausbildung und andere Bedürfnisse Zampettis wie zum Beispiel für Kleidung, wobei Zampetti zumeist, wie in der oben zitierten Rechnung, als »Gironimo musico« bezeichnet wird. Über Zampettis schöne Stimme und schlechte Theoriekenntnisse wurde schon in Kapitel I.7.5. berichtet. Zampetti verkaufte 1647 seinen Posten in der *Sistina* um 600 Scudi, um damit seine Spielschulden zu begleichen.

486 Es handelt sich um den Palazzo alle Quattro fontane, aus dem später der Palazzo Barberini entstand.

487 BAV, Archivio Barberini, Computisteria 63, f.3v.; erwähnt bei Hammond, *Music & Spectacle*, op.cit., S.108

488 Auch Ferrotti war ab 1629 Mitglied der *Sistina*, er war ein Schüler von Stefano Landi. Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini: 1634 - 1643*, in: *Analecta musicologica* 19 (1979), S.94-124, S.100 f.

489 Cipriani wird im Barberini-Haushalt oft als »Paoluccio« geführt, ein Hinweis darauf, dass er noch ein sogenannter *putto* war. Hammond, op.cit., S.101

490 siehe Kapitel I.8.1.

»[...] seid darauf hingewiesen, dass jene Madrigali, die im Sopranschlüssel stehen, eine Oktave tiefer im Tenorschlüssel gesungen werden können, was ihnen in Wahrheit angemessen ist, um sie mit dem Chitarrone oder der Theorbe zu singen, das soll heißen, dass es mir, um der Bequemlichkeit der Cembalospieleur willen, und im Besonderen für die Damen, angebracht schien, sie in besagtem Schlüssel zu notieren.«

Responsorien in genau dieser Zeit nicht besonders erfreut darüber gewesen sein.⁴⁹¹

Der Kastrat Francesco Severi, Mitglied der *Sistina* von 1613 bis 1630, wurde von Cardinale Borghese gefördert, stand aber auch in Kontakt mit Cardinale Montalto und sang 1614 in dessen Produktion „L'amor pudico“.⁴⁹² Severi verdanken wir besonders interessantes aufführungspraktisches Material, seine „Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici“⁴⁹³ werden in Kapitel II.5. genauer betrachtet.

Kapsperger stand also in verschiedenen Zusammenhängen in Kontakt mit Sängern der *Sistina*,⁴⁹⁴ mit dem gesamten Ensemble für liturgische Anlässe für den Papst oder seine Familie, aber auch mit einzelnen Solisten in den privaten *musiche* der Papstneffen oder anderer Mäzene. Falls die von Doni überlieferte Geschichte über die Auflehnung der Sänger der *Sistina* gegen Kapspergers Musik tatsächlich stattgefunden hat, müssen die Folgen Kapsperger auch in anderen musikalischen Betätigungsfeldern empfindlich getroffen haben - wie in diesem Kapitel gezeigt, war ein Großteil der Sänger im Barberini-Umfeld auch in der *Sistina* tätig.

II.1.2.4. Tenöre und Bässe

Laut Giulio Caccini und seinen Sänger- bzw. Komponistenkollegen, wie Jacopo Peri oder Francesco Rasi, war die Tenorstimme besonders geeignet für den neuen Stil, Caccini preist die Theorbe mit ihrer tiefen Stimmung als das ideale Instrument, die neue Art des Gesangs zu begleiten.⁴⁹⁵ Dass die meisten der Soli und Duos der Zeit im Sopranschlüssel stehen, verpflichtet nicht automatisch zu einer Ausführung durch Soprane: Auch Tenöre können diese Stücke wiedergeben, immer wieder findet sich bei Stücken im Sopranschlüssel die Angabe »Canto o tenore«.

Bartolomeo Barbarino erklärt im Vorwort zu seinem „Secondo Libro de Madrigali“:

»[...] faccendovi avvertiti, che quei Madrigali, quali sono in chiave di soprano, si possono cantare in Tenore all'ottava di sotto, che è veramente il suo proprio da cantare nel Chitarrone ò Tiorba che voglia'dire, che per comodità di chi suona di Clavecimbalo, & in particolare per le Dame mi è parso metterle in detta chiave.«⁴⁹⁶

Auch Barbarino unterstreicht die perfekte Klang symbiose der Tenorstimme mit der Theorbe, eine Ausführung der Vokalmusik des *Tedesco della tiorba* durch Tenöre scheint also besonders angemessen.

Konkrete Berichte über Begegnungen Kapspergers mit Caccini, Peri oder Rasi, den berühmtesten Tenören der Zeit, haben sich nicht erhalten - doch auch hier erlaubt die offenbar intensive Verbindung Kapspergers zu toskanischen Kreisen und seine Reise nach Florenz die Hypothese, dass es dazu gekommen sein könnte.

Diese drei Sänger waren auch Komponisten, alle drei begleiteten sich selbst auf der Theorbe und dürf-

491 siehe Kapitel I.8.2.

492 Das Libretto stammte von Jacopo Cicognini, dem Verfasser des Huldigungsgedichtes für Kapspergers „Libro primo di lauto“ von 1611.

493 Francesco Severi, *Salmi passaggiati*, Rom 1615, gestochen von Nicolò Borbone

494 auch mit Tenören und Bässen, siehe Folgekapitel

495 zum Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Theorbe mit der Entstehung des *stile novo* siehe Kapitel III.2.1.1.1. Dort findet sich auch das Zitat von Caccini über die Eignung der Theorbe für die Begleitung von solistischem Gesang von Männerstimmen.

496 Bartolomeo Barbarino, *Il Secondo Libro de Madrigali de diversi Auttori posti in musica da Bartolomeo Barbarino da Fabriano, detto il Pesarino. Per cantare sopra, il Chitarrone ò Tiorba, Clavicimbalo, ò altri stromenti da una voce sola, con un Dialogo di Anima e Caronte*, Venetia 1607

»Die Stimme sollte volltönend und lieblich sein, wie die des Herrn Francesco Bianchi.«

»Gnädige Leser, ich weiß, dass es jene, die mich selbst einige dieser meiner Werke singen hörten, nicht verwundern wird, dass sie viele Saiten des Basses und des Tenors berühren, manchmal fliehend, manchmal die Stimme innehaltend in all jenen Schritten, die sich in diesem Werk finden, weil mich der Herrgott mit einer derartigen Stimme und Veranlagung beschenkt hat.«

In einer leicht veränderten Zweitausgabe aus dem Jahr 1620 unter dem Titel „Gemma musicale“ schreibt Giovanni Felice Anerio ein Vorwort an Puliaschi, in dem er ebenfalls dessen Umfang hervorhebt und auf einige Stücke hinweist, die er eigens für ihn komponiert habe: »[...] *alcuni Motetti fatti in Musica da me in stile di Basso, e Tenore a richiesta della sua leggiadrissima Voce*«. [»[...] einige Motetten, von mir in Musik gesetzt im Stil von Bass und Tenor, nach dem Bedarf seiner so anuntigen Stimme.«]

Auch später im Barock schrieben Komponisten berühmten Bassisten Stücke auf den Leib, hier seien die Bass-Kantaten von Nicolaus Bruhns, der „Mein Herz ist bereit“ selbst gesungen haben soll, oder Händels „Italienische Kantaten“ für den Neapolitaner Domenico Antonio Manna erwähnt, die ebenfalls über einen Umfang von zweieinhalb Oktaven gehen.

ten interessiert an einer Bekanntschaft mit Kapsperger, dem unbestrittenen Meister des Instruments, gewesen sein.⁴⁹⁷

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Giulio Caccini und Jacopo Peri Kapsperger bei seinem Besuch in Florenz und seinem Auftritt im Palazzo Pitti im Jahr 1612 kennengelernt haben.⁴⁹⁸ Zahlreiche durch Florenz reisende Musiker und Sänger besuchten Caccinis Haus und musizierten dort gemeinsam mit den Gastgebern. Das ist zum Beispiel für Adriana Basile oder Sigismondo d'India belegt, ein ähnlicher Austausch ist auch im Fall Kapspergers denkbar. Doch auch ein Zusammentreffen in Rom ist möglich, nicht nur „Giulio Romano“, auch Iacopo Peri und Francesco Rasi waren keine Unbekannten in der Hauptstadt des Kirchenstaates.⁴⁹⁹

Gesichert sind mehrmalige Kontakte zu Kapsperger hingegen für den Römer Francesco Bianchi: Er sang als Sopranfalsettist die Rolle des heiligen Francis Xavier in Kapspergers „Apotheosis“ von 1622. 1625 wurde er als Tenor in die *Sistina* aufgenommen, ab 1644 stand er wiederholt im Dienst Cardinale Antonio Barberinis. Bianchi wirkte wie Pasqualini und Vittori bei Monteverdis musikdramatischen Werken für die großen Hochzeitsfeierlichkeiten 1628 in Parma mit. Für Cardinale Antonio arbeitete er auch nach dessen Rückkehr aus dem französischen Exil bis zu seinem Tod im Jahr 1668. Doni nennt Bianchis schöne Stimme als besonders nachahmenswertes Beispiel:

»La voce sopra tutto vorrebbe essere sonora e soave, come quella del Signore Francesco Bianchi.«⁵⁰⁰

Auch della Valle und John Evelyn erwähnen ihn als einen der führenden römischen Sänger.

Besonders interessant in Bezug auf die Männerstimmen der Zeit ist der scheinbar unglaubliche Stimmumfang mancher Sänger. Giovanni Domenico Puliaschi ist hier wohl das berühmteste Beispiel, er war zwar dezidiert als Tenor in der *Sistina* angestellt, verfügte jedoch offenbar über »tre voci, cioè contralto, tenore et basso«.⁵⁰¹

Im Vorwort zu seinen „Musiche varie“ von 1618 schreibt Puliaschi selbst:

»Benigni Lettori io so che non apportar a meraviglia a chi ha sentito cantar da me alcuna di queste mie opere il veder che tocchino tante corde di Basso, e di Tenore hora sfuggendo, hora fermando la voce in tutti quelli passi, che nell'opera si trovano, havendomi II Signore Iddio aggratiato di tal voce, e dispositione.«

Puliaschi stand ab 1612 wie der oben erwähnte Kastrat Francesco Severi im Dienst von Cardinale Scipione Borghese, auch er wirkte bei Cardinale Montaltos „L'amor pudico“ mit.

Kapspergers *arie passeggiate* und *motetti passeggiati* von 1612 enthalten jeweils ein Stück für Bass mit

497 Zudem gibt es jede Menge gemeinsamer Bekannter wie die prominenten Florentiner Dichter Chiabrera oder Cicognini.

498 siehe auch Kapitel I.5.1.

499 Peri, wegen seiner Haarpracht auch *il Zazzerino* (Das Wörterbuch der *Accademia della Crusca* gibt für *Zazzera* die Definition: »Capellatura degli uomini tenuta lunga, al più, infino alle spalle« = »lang getragene Haartracht der Männer, bis zu den Schultern herab«) genannt, war zum Beispiel 1616 gemeinsam mit Francesca Caccini im Gefolge von Cardinale Carlo de' Medici in Rom (Bianca Maria Antolini, op.cit., S.349). Rasi, der Orfeo Monteverdis, war allerdings von 1610 bis 1620 für die Toskana und damit auch für die südlichen italienischen Gebiete mit einem Bann belegt, weil er den Diener seiner Stiefmutter ermordet und sie selbst verletzt hatte. Erst nach seiner Begnadigung im Jahr 1620 kam er wieder nach Florenz, 1621 war er kurz in Rom.

500 Giovanni Battista Doni, *Compendio del trattato de'generi e de'modi della musica*, Roma 1635, S.199. Doni fügt hinzu, dass er Bianchi eher als „von mittlerer Stimmlage“ anstatt als Tenor bezeichnen würde.

501 »drei Stimmen, das heißt Alt, Tenor und Bass«. Diese Beschreibung stammt vom Florentiner Hofchronisten Tinghi, der zudem noch mit den Worten »et suona il chitarrone« [»und spielt den chitarrone«] fortsetzt. Nach Solerti, *Musica, ballo e drammatica*, op.cit., S.152



»[...] mit dem Beispiel eines Giovanni Andrea aus Neapel, und des Herrn Giulio Cesare Brancaccio und des Alessandro Merlo aus Rom, die Bass in der Weite des Umfangs von 22 Stimmen sangen, mit einer Vielzahl an neuen passaggi und angenehm für aller Ohren.«



Andrea Falconieri, „Filli vezzosa”



»Diese Aria sang allein, mit seinen eigenen passaggi, wie notiert, Melchior Palontrotti, hervorragender Musiker der Kapelle Unseres Herrn« [Caccini, „Muove si dolce”]

Caccini druckt auch zwei Soli von Peri und Rasi mit deren passaggi ab, ebenfalls aufschlußreiche aufführungspraktische Dokumente: »Quest’aria cantò solo con altri passaggi secondo il suo stile Iacopo Peri, Musico Eccellente stipendiato da queste Altezze Serenissime [...] Quest’aria cantò solo parte con i propri passaggi, e parte à suo gusto il famoso Francesco Rasi Nobile Aretino, molto grato Servitore all’ Altezza Serenissima di Mantova.« [siehe auch Kapitel II.5.2.]

«Diese aria sang allein mit anderen passaggi, seinem Stil gemäss, Iacopo Peri, hervorragender Musiker im Dienst dieser Erlauchten Hoheiten [...] Diese aria sang allein, teils mit ihren eigenen passaggi, teils nach seinem Geschmack, der berühmte Francesco Rasi, Edelmann aus Arezzo, hochgeschätzter Diener der Erlauchten Hoheit von Mantua.«

dem außerordentlichen Umfang von beinahe zweieinhalb Oktaven, dabei könnte er wie andere Komponisten der Zeit⁵⁰² für Puliaschi komponiert haben: „Ego dormio“⁵⁰³ als extremstes Beispiel verlangt eine *tessitura* vom großen C bis zum eingestrichenen F.

Vincenzo Giustiniani beschreibt eine neue Art, Bass zu singen, die um 1575 entstand:

»[...] con l'esempio d'un Gio.[vanni] Andrea, napoletano, e del Sig.[nor] Giulio Cesare Brancaccio e d'Alessandro Merlo romano, che cantavano un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci, con varietà di passaggi nuovi e grati all'orecchie di tutti«⁵⁰⁴

Häufiger in der römischen Literatur der Zeit findet sich der etwas kleinere, aber auch schon sehr beeindruckende Umfang vom großen D bis zum eingestrichenem D, gepaart mit virtuoson *passaggi* quer durch die Lagen, so auch in den Stücken für Bass in Ottavio Durantes „Arie devote“ von 1608. Einen derartigen Umfang sehen wir auch in Andrea Falconieris Villanellen für Solobass,⁵⁰⁵ zum Beispiel in den letzten beiden Zeilen von „Filli vezzosa“:⁵⁰⁶

Mindestens über diesen Umfang von D bis d¹ verfügte auch Melchiorre Palantrotti, das beweist sein Solo aus „Il rapimento di Cefalo“ für die Hochzeit von Maria de' Medici mit Henri IV. 1600 in Florenz, das Caccini in „Le nuove musiche“ abdruckt:

»Quest'Aria cantò solo con i proprii passaggi come sta Melchior Palantrotti Musico Eccellente della Cappella di Nostro Signore«⁵⁰⁷

Mit Kapsperger gibt es mehrere Überschneidungspunkte, Palantrotti sang einige Jahre am Hof in Neapel und könnte den *Tedesco della tiorba* schon um 1604 dort kennengelernt haben – der Bassist spielte selbst Theorbe und soll auch Mitglied der *Umoristi* gewesen sein. Später kehrte er in die *Sistina* zurück, zusätzlich stand er im Dienst von Cardinale Montalto.

Mit Sicherheit gekannt hat Kapsperger Bartolomeo Nicolini, einen Bassisten der jüngeren Generation,⁵⁰⁸ ebenfalls Mitglied der *Sistina*, der gemeinsam mit Loreto Vittori in der besonderen Gunst von Urbano VIII. stand. Das *diario* der *Sistina* aus dem Jahr 1627 berichtet nicht nur von der oben erwähnten kurzen Reise Ciampolis mit Vittori und Nicolini im April, sondern auch von einer Berufung nach Castel Gandolfo im Mai desselben Jahres, wieder gemeinsam mit Vittori:

502 Siehe G.F.Anerios oben zitiertes Vorwort, auch in Caccinis „Nuove musiche“ von 1614 finden sich zwei Stücke mit demselben Umfang.

503 das Schlussstück der *motetti passeggiati*, also auch an einer strategisch wichtigen Stelle der Publikation platziert

504 Giustiniani meint mit 22 Stimmen wohl 22 Töne auf einer Skala, hier gehen die Interpretationen der konkreten *tessitura* auseinander. Zu Brancaccio siehe Wistreich, op.cit.

505 Andrea Falconieri, *Libro primo di Villanelle*, Roma 1616

506 Ottavio Durante, *Arie devote le quali contengono in se la Maniera di cantar con grazia l'imitation delle parole, et il modo di scriver passaggi, et altri affetti*, Roma 1608

507 Caccini, *Le nuove musiche*, Firenze 1601. Die Musik von „Il rapimento di Cefalo“ ist bis auf die Stücke in den „Nuove musiche“ verloren, das Libretto von Chiabrera hat sich erhalten. Siehe auch Tim Carter, *Rediscovering „Il rapimento di Cefalo“*, in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 9 (2003), online verfügbar: URL: <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v9/no1/Carter.html>, zuletzt gesehen am 12.5.2012

508 Nicolini sang, wie auch der Tenor Bianchi, im April 1640 in Pietro della Valle *dialogo* „Ester“ im Oratorio del Santissimo Crocifisso, »composto e messo da me in musica con varietà di Tuoni all'antica conforme alla dottrina del Sig.[nor] Gio.Battista Doni«. Pietro della Valle, *Diario*, Ms., op.cit., S.41f.: »geschrieben und in Musik gesetzt von mir, mit einer Vielzahl an Tonarten im antiken Stil, der Doktrin des Herrn Gio.Battista Doni folgend.«

»Mittwoch 5.Mai. Der Herr Cavalier Loreto erhielt die Erlaubnis, nach Castel Gandolfo zu gehen, nach dem Befehl und im Dienst Unseres Herren, wie auch der Herr Bartolomeo Nicolini.«

»Andere Male [...] ließ sie [...] jene Musik hören, die man Dorisch nennt (welche die Tugend in sich trägt, das Tiefe und Irdische der menschlichen Geister auf die Höhe der [durchgestrichen: göttlichen] erhabenen Besinnungen zu erheben), und ließ mit einer solchen Süße die Geister der anderen zur Besinnung auf die himmlischen Dinge aufsteigen, dass sie (das wage ich hier zu sagen) die Menschen gleichsam in Götter verwandelte.«

»*Mercordi 5 Maggio. Il S.[igno]r Cavalier Loreto hebbe licenza per andar à Castel Gandolfo per ordine et sirvitio di N.[ostro] S.[ignore] come anco Il.S.[igno]r Bartolomeo Nicolini*«

Der Papst wollte auch in seiner Residenz außerhalb Roms nicht auf seine bevorzugten Zerstreuungen durch Musik und Poesie verzichten. In Kapspergers Publikationen finden sich drei Duette für Sopran und Bass, die wie geschaffen für derartige Anlässe und Interpretieren von dieser Klasse scheinen: Im „Libro secondo d'arie“ von 1623 erscheinen mit „Inaspri à miei lamenti“ und „Perche pietà si nieghi“ zwei ausdrucksstarke und virtuose Duette für Sopran und Bass. Auch die Vertonung von Ciampolis Gedicht „Navicella che a bel vento“ aus dem „Libro quarto di villanelle“ 1623 muss im Repertoire des Duos Vitori-Nicolini gewesen sein.⁵⁰⁹

II.1.3. Gemeinsamkeiten der SängerInnen

Die meisten oben genannten SängerInnen verfügten über ihren eigenen, vermutlich sehr persönlichen Stil, was sich unter anderem in der Art der *passaggi* manifestierte, die sie zu improvisieren imstande waren. Dass die meisten auch selbst komponierten, wird bei ihren Interpretationen der Werke anderer eingeflossen sein. Ganz allgemein ist von einem viel freieren Umgang mit dem Repertoire als heute, einer Art Besitznahme, einer „Einverleibung“ im wahrsten Sinn des Wortes auszugehen, wie wir sie uns kaum vorzustellen wagen – verstehen wir uns doch vor allem als Reproduzenten vorgegebenen Materials.

Kapsperger gibt zwar in seinen solistischen Vokalwerken mit *passaggi* tatsächlich vieles vor, lässt aber immer noch viel Freiraum an unverzierten Stellen, in denen entweder Platz für eigene *passaggi* oder für kunstvoll ausgeführte Tongestaltung bleibt, während das Continuo die Gelegenheit zum Verzieren in der Aussetzung oder in den Basslinien ergreifen kann, die ja ebenfalls vom Interpretieren modifiziert werden können.⁵¹⁰

Gemeinsam ist all den oben zitierten Beschreibungen die enorme emotionale Wirkung, welche die Vokalmusik des *stile novo* auf die Zuhörer hatte. Hier sei noch einmal Cristoforo Bronzino's Huldigung an Francesca Caccini zitiert, in der er die Wirkung ihres Gesangs und die verschiedenen Stimmungen, in die sie ihre Zuhörer mit verschiedenen Arten von Musik zu versetzen imstande war, beschreibt:

»*Altre volte*⁵¹¹ [...] *facendo ella sentire [...] quella musica che Dorica si noma (la quale ha in se virtù d'innalzare il basso, e il terreno delle menti umane all'altezza delle contemplazioni [durchgestrichen: divini] sublimi) faceva con tal dolcezza salire le altrui menti alla contemplazione delle cose celesti che trasformava (oso qua se può dire) gl'uomini in dei.*«⁵¹²

Man darf bei derartigen Lobeshymnen freilich nicht vergessen, dass es sich ausschließlich um ein elitäres Publikum handelte, nämlich die in Kapitel I.4.1. beschriebenen *virtuosi* des guten Geschmacks, die in diesen Beschreibungen das eigene starke Reagieren sehr bewusst in den Vordergrund stellten, um ihr Kunstverständnis vorteilhaft zu präsentieren.⁵¹³ Trotzdem ist die beschriebene Wirkung von

509 Es handelt sich um *musica spirituale*, italienischsprachige Musik mit religiösen Bezügen, siehe dazu Kapitel II.3.1.

510 siehe Kapitel II.5.2. und III.4.

511 Bronzini bezieht sich hier auf die schon mehrmals erwähnte Hochzeit von Cosimo II de' Medici mit Maria Maddalena d' Austria.

512 Bronzini, op.cit., nach Cursick, op.cit., S.332

513 siehe dell'Antonio, op.cit.

»[...] man sah Euch sich in Süße verflüssigen, um es so auszudrücken, als Ihr jene Verse des Vergil singen hörtet, die man in den Werken des Älteren der Brüder Mazzocchi [Domenico Mazzocchi] mit Anmut in Musik gesetzt sieht [...]«

»Wieviele Männer kenne ich, die für solche Studien allzu verhärtet sind und doch bei seinen süßesten Gesängen gerührt, erweicht und umgestimmt werden! Wieviele, die vor übergroßer Lust gestikulieren und, weil diese Lust zusammenzuhalten die Grenzen einer Brust zu eng sind, sich das Hemd vor der Brust aufreißen, gleichsam ihr eine Öffnung geben um auszuströmen, und offen zugeben, daß sie nicht imstande sind, sie zu ertragen!«

Musik in dieser Intensität nicht einfach mit unseren Hörgewohnheiten zu vergleichen. Della Valle erinnert in seinem Traktat den Adressaten Lelio Guidiccioni, wie er sich beim Zuhören eines Stückes im *stile novo* vor Genuss beinahe aufgelöst hätte:

»[...] *fu veduto liquefarsi, per dir cosi, di dolcezza sentendo cantare alcuni di quei versi di Virgilio che fra le opere del maggior fratello de' Mazzocchi si vedono con leggiadria messi in musica [...]*«⁵¹⁴

Die emotionale Beteiligung und Anrührung, die diese Musik in ihrer Interpretation durch die expressiv eingesetzte menschliche Stimme auszulösen vermochte, war echt, die *affetti* in der Musik rührten zu echten Tränen. Im Gegensatz zu heutigen gesellschaftlichen Normen waren Rührung und damit verbundene Tränen positiv konnotiert, man sprach sogar vom sogenannten „*dono delle lagrime*“: also von der Gabe, zu Tränen gerührt zu werden, die zum Beispiel der heilige Filippo Neri oder auch Papst Clemente VIII. Aldobrandini in beeindruckendem Ausmass besessen haben sollen. Das Ausmass der Rührung galt als „Barometer der Ergriffenheit“.⁵¹⁵

Zur Verdeutlichung sei hier noch einmal eine Beschreibung des Gesangs von Loreto Vittori zitiert:

»*Quot ego homines novi, ad haec studia duriores, ad dulcissimos ejus cantus commoveri, emolliri, ac flecti! quot, prae nimia voluptae gestientes, quod ad eam continendam angusti essent unius pectoris fines, sibi tunicam a pectore diloricare, quasi eidem, ad egrediendum, aditum darent, & aperte fateri, se pares eidem ferendae non esse!*«⁵¹⁶

Stellt man sich diesen Gesang vor, muss er wohl klanglich und dynamisch eine enorme Bandbreite besitzen, in entfernte Extreme geführt und über einen unglaublichen Facettenreichtum verfügt haben. Der Gesang zu Kapspergers Zeiten folgte anderen ästhetischen Gesichtspunkten als das *belcanto*-Ideal von einem einheitlichen Klang mit Register- und Vokangleichung.

Die zahlreich angeführten Zitate vermitteln eine Idee von der Wirkung dieser ersten solistischen Gesangskunst - in den folgenden Kapiteln wird nun versucht, sich dem Gesangsstil der Zeit über technische und aufführungspraktische Fragen zu nähern.

514 della Valle, op.cit., S.170

515 siehe Ziane, op.cit., S.145

516 Iani Nici Erythraei..., op.cit., S.518

»[...] mit den Fugen verwirren sich die Wörter auf üble Weise: denn wenn man mehrstimmig singt, wird, wo auch immer eine Fuge sein wird, während eine Stimme ein Wort singt, notwendigerweise eine andere Stimme ein anders, unterschiedliches, singen; damit geraten die Wörter derartig durcheinander, dass man nie das hört, was man sagt, was aber die Seele des Gesangs ist, und das, was mehr als jede andere Sache wichtig ist, und in der Musik Genuss auslösen muss, worin ihr eigentlicher Zweck besteht.«

»seltsames Gemurmel von nicht verstandenen Stimmen, das man wohl mit Grund Hundemusik zu nennen pflegt.«
Ein bracco ist ein Jagdhund. Niccolò Tommaseo nimmt die übertragene Bedeutung von *braccheria* als »Confusione di voci, quasi musica da cani« in sein *Dizionario della Lingua Italiana* (Torino 1865) auf und zitiert genau diese Passage von della Valle.

»[...] sie schreiben Melodien solcher Art, dass man sehr oft in jenen das Fröhliche hört, wo das Melancholische stehen müsste; das Humorvolle und Eigenwillige, wo eher das Mitleidvolle angehen würde; das Leichte und Anmutige, wo das Schwere besser wäre; und so auch umgekehrt: Von diesen Mängeln sind die Kompositionen der verflissenen Meister voll; daher kommt es, dass die guten Musiker sie heute nicht mit Genuss singen können.«

II.2. Gesang im *stile novo*

II.2.1. Das Verhältnis von Text und Musik im *stile novo*

Vielleicht das wichtigste Stilmerkmal der Vokalmusik des *stile novo* ist die veränderte Funktion des Textes in Bezug auf die Musik. Monteverdis berühmte Maxime, dass die Poesie die Herrin und die Musik die Dienerin sei, bringt das in aller Kürze auf den Punkt.

Unser römischer Zeitzeuge della Valle holt in seiner Verteidigung des *stile novo* weit aus und beschreibt die »*mali effetti*«, ⁵¹⁷ also die negativen Auswirkungen, die eine polyphone Kompositionsweise auf die Textverständlichkeit habe:

»[...] *con le fughe si confondono malamente le parole; perche cantandosi a più voci, doveunque sarà fuga, mentre una parte canterà una parola, necessariamente un'altra parte canterà un'altra diversa; con che si vengono a confondere talmente le parole insieme, che non si sente mai quello che si dica, che è l'anima del canto, e quello che più d'ogni altra cosa importa, e nella musica ha da muovere con diletto, in che consiste il suo fine.*« ⁵¹⁸

Della Valle ortet vor allem eine Verschleierung des Inhalts, für ihn entsteht ein »*strano mormorio di voci non intese, che ben con ragione suol dirsi la braccheria* [...]« ⁵¹⁹

Durch einen zu kunstvollen Stil mit vielen kontrapunktischen Feinheiten ist der Charakter der Musik nicht mehr verständlich:

»[...] *vengono a fare melodie di tal sorte, che bene spesso si sente in esse l'allegro, dove averebbe da stare il malinico; lo spiritoso e bizzarro, dove più tosto anderebbe il pietoso; il leggiadro o vezzoso, dove meglio sarebbe il grave; e così per lo contrario: de' quali difetti le composizioni de' maestri passati sono piene; onde è che i buoni musicisti non le possono ora cantare con gusto.*« ⁵²⁰

Della Valle verteidigt den *stile novo* mit einer Vehemenz, die klar macht, dass auch die gegenteilige Meinung in Rom durchaus vertreten war. ⁵²¹ Gerade die *Cappella Sistina* entwickelte sich in diesen Jahren immer mehr zu dem Bollwerk der polyphonen Traditionen, das sie über die nächsten Jahrhunderte bleiben sollte - interessanterweise waren die Mitglieder der *Sistina*, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, gleichzeitig außerhalb dieser Institution die führenden Sänger für die „neue“ Vokalmusik in Rom.

Musiker erhielten nach wie vor eine profunde Ausbildung in Kontrapunkt, Komponisten des siebzehnten Jahrhunderts verfügten über das Handwerkszeug sowohl für den *stile antico* als auch den *stile novo*. So manche schufen daraus eine Art Symbiose, davon legen - um nur zwei von vielen Beispielen zu nennen - die perfekt gearbeiteten polyphonen Passagen in Frescobaldis ansonsten äußerst „modernen“ Toccaten oder die Stilvielfalt in Monteverdis Marienvesper eindrucksvoll Zeugnis ab. In manchen Gattungen, wie mehrstimmigen Madrigalen oder Messen, wurden nach wie vor kontrapunktische Techniken aus dem *stile antico* eingesetzt. Kapsperger hingegen versuchte, wie viele seiner modern gesinnten Kollegen, auch diese Genres über den *stile novo* neu zu definieren. In seinen Madrigalen zeigt er sich zwar durchaus beeinflusst von den späten Meistern des *stile antico* wie Gesualdo oder Marenzio, die

517 della Valle, op.cit., S.150

518 ebenda

519 ebenda, S.151

520 ebenda, S.150f.

521 Polyphone Techniken hatten vor allem in der Kirchenmusik in ganz Italien während des Stilwandels viele Verfechter und verloren auch später im siebzehnten Jahrhundert ihre Bedeutung nicht, ab der Jahrhundertmitte war die Experimentierphase des *stile novo* abgeschlossen, viele der radikaleren Ideen setzten sich nicht auf Dauer durch.

»[...] weil sie tatsächlich schöne Musiken sind, aber Musiken nur nach Noten, nicht nach Worten; also gleichsam schöne Körper, aber Körper ohne Seele, die, auch wenn keine stinkenden Kadaver, doch zumindest Körper von gemalten Figuren sein werden, nicht von echten Menschen.«

»Die Sänger müssen es erreichen, selbst gut zu verstehen, was sie zu singen haben, am allermeisten, wenn sie alleine singen, es gut verstehend und beherrschend werden sie es damit die anderen verstehen lassen können, die ihnen zuhören, denn das ist ihr hauptsächlichliches Ziel [...]«

»Es ist so, dass die Anmut des Gesangs im Wesentlichen darin besteht, das Wort, das man singt, gut und klar auszudrücken [...] Darum, weil die artikulierte Stimme nichts anderes ist als das Instrument, um die Vorstellung der Seele zu verdeutlichen [...]«

»Diese Klarheit in der Stimme, worin stets als ein Gott er mir erscheint, und in der Sprache der deutliche Eindruck der Worte: welche Aufmerksamkeit und welches Wohlwollen tragen sie ihm ein! Das ist nämlich einem Sänger als hohes Lob anzurechnen, wenn er alle Worte, Silben und Buchstaben ausspricht, nicht pedantisch, sondern sorgfältig und mit einem gewissen ungezwungenen achtsamen Klang von Atem und Stimme.«

vom Kontrapunkt noch stark geprägt waren, sucht aber nicht nur nach Wortmalerei, die sich wie bei diesen Vorbildern durch die Einzelstimmen zieht, sondern auch nach absoluter Textverständlichkeit an sich.⁵²²

Della Valle lehnt Kompositionen im *stile antico* zwar nicht per se ab, empfindet sie aber als seelenlos, weil sie sich nicht auf den Text beziehen:

»[...] perchè in effetto son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini veri.«⁵²³

Das auserwählte Publikum, das die neue expressive Vokalkunst zu Gehör bekam, war durchwegs literarisch gebildet und zu einem großen Teil auch selbst literarisch aktiv. Der intensive Austausch in den *accademie* verhalf der kulturellen Elite zu einer eigenen Sprache, bestimmte literarische oder klangliche Bilder und Metaphern lösten bei den ähnlich sozialisierten Zuhörern verwandte Assoziationen aus. Dichter, Komponisten oder auch bildende Künstler hatten damit ein Arsenal an rethorischen Mitteln zur Verfügung, das ihrem Publikum genauso vertraut war, und konnten damit gezielt die Wirkung ihrer Werke und das Auslösen bestimmter *affetti* planen.

Komponisten versuchten, den Charakter der vertonten Lyrik zu treffen und die Textverständlichkeit auch mit der Struktur der vokalen Linien zu unterstützen.

Die Aufgabe der Sänger hingegen war es, den Text sowohl rein sprachlich als auch im Ausdruck perfekt zu vermitteln, Ottavio Durante gibt im Vorwort seiner „Arie devote“ von 1608 klare Anweisungen:

»I Cantori devono procurar di capir bene in se stessi, quel che hanno da cantare, massime quando cantano soli, accio intendolo e possedendolo bene, lo possino far intender all'altri, che li stanno a sentire, che questo è il loro scopo principale [...]«⁵²⁴

Francesco Rognoni ist ebenso deutlich, was das absolute Primat der Vermittlung von Text und Inhalt betrifft:

»Sendo che la Vaghezza del canto principalmente consiste, nell'esprimere bene, & distintamente la parola che si canta [...] Perciò che non essendo altro la voce, articolata che l'istrumento d'esplicare il concetto dell'anima [...]«⁵²⁵

Entsprechend viel Wert wird in den Beschreibungen der herausragenden Sänger der Zeit auf Textverständlichkeit gelegt, wie wir zum Beispiel auch in dem schon mehrmals zitierten Portrait von Loreto Vittori lesen:

»Quid illa ejus, in qua mihi deus videri solet, in voce claritas, & in lingua, explanata vocum impressio, quantam attentionem benevolentiamque conciliat! est enim in magna cantoris laude ponendum, verba, syllabas, literas omnes exprimere, non putide, sed accurate, & cum quodam, sine molestia, diligenti spiritus sono ac vocis;«⁵²⁶

522 Unter dem Primat des Textes wird Kapspergers Vorliebe für homophon gehaltene Mehrstimmigkeit besser verständlich. Dass er die Stimmführungsregeln des polyphonen Satzes prinzipiell beherrschte, steht nach einer genaueren Betrachtung seiner komplexeren mehrstimmigen Stücke wie der Madrigale außer Zweifel. Dass er sich in Formen wie den mehrstimmigen Villanellen oder in den Chören seiner erhaltenen dramatischen Werke eher für eine homophone Interpretation der Mehrstimmigkeit entschied, liegt also wohl nicht an der (ihm von der Nachwelt immer wieder unterstellten) kompositorischen Unfähigkeit, sondern an seiner Idee von Textvermittlung. Beispiele für mehrstimmige Villanellen siehe Kapitel II.3.2.2., Madrigale siehe Kapitel II.3.2.1.

523 della Valle, op.cit., S.151

524 Ottavio Durante, *Arie devote*, Roma 1608

525 Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti*, Milano 1620, Vorwort *Avvertimenti à Cantanti*

526 Iani Nici Erythraei^[sic], op.cit., S.517

»den Mord, den sie am Vers begehen«:

»Mir ist es zuweilen widerfahren, Worte, die von ausgezeichneten Männer für Ariette gemacht wurden, zu singen, und eines von beiden tun zu müssen, entweder grausam die aria zu verstümmeln, oder schmäglich die Poesie [...]«

»[...] man muss darauf hinweisen, die Versmasse zu beachten, also sich in den langen Silben aufzuhalten und in den kurzen zu fliehen, weil man ansonsten Barbarismen begehen wird.«

Bartolomeo Barbarino, Parole del Sig.r Ottavio Rinuccini

Dal tuo im - pe - ro, cie - co ar - cie - ro Ah, non ve - di, mo -

v'i pie - di, a fug - gir la bel - la fe - ra

Già tua ser - va e pri - gio - ne - ra.

Kapsperger verkehrte innerhalb der *Accademia degli Umoristi* und über Mäzene, wie die Medici oder Barberini, mit den bedeutendsten Dichtern seiner Zeit, wie Marino, Rinuccini oder Guarini. Er stand mit vielen prominenten Lyrikern und Dramatikern, wie Chiabrera, Cicognini, Ciampoli, Rospigliosi, Tronsarelli oder Buti, in einem so engen Verhältnis, dass sie ihm nicht nur Libretti zur Verfügung stellten, sondern in einigen Fällen auch Huldigungsgedichte widmeten.⁵²⁷

Für Kapspergers literarische Bildung spricht außerdem sein Umgang mit strophischen Kompositionen, in welchen er ansonsten oft auftauchende Kollisionen zwischen Text und Musik vermeidet: In so mancher *canzonetta* oder *villanella* seiner Kollegen wurden Vorlagen vertont, in denen sich das Versmaß von Strophe zu Strophe ändert, damit verschiebt sich die Betonung, und Melodien, die die Sprachmelodie der ersten Strophe unterlegen, passen nicht mehr genau über die anderen Verse. Interpreten stehen dadurch immer wieder vor der schwierigen Entscheidung, ob sie der Textbetonung oder der Melodieline den Vorzug geben sollen.

Schon damals sorgte derartige Unachtsamkeit seitens der Komponisten für Ärger. Nicolò Farfaro, der unter dem Pseudonym Giorgio Mazzaferro einen „Discorso sopra la musica antica, e moderna“⁵²⁸ verfasste, bezeichnet eine derartige Verzerrung der Poesie bzw. Musik polemisch als »*l'assassinamento che fanno al verso*«:

»*Mi è occorso tal volta cantar parole d'omini eccellentissimi fatte per Ariette, e bisognare una delle due, ò stroppiare crudilmente l'aria, ò stroppiar vituperosamente la Poesia [...]*«⁵²⁹

Auch Ottavio Durante warnt:

»[...] *bisogna avertire di osservare i piedi dei versi, cioè di trattarsi nelle sillabe lunghe e sfuggir nelle brevi, perché altrimenti si faranno dei barbarismi.*«⁵³⁰

Generell waren Taktstriche damals, außer in Tanzsätzen, nicht gleichbedeutend mit Betonungsanweisungen. Das wird von heutigen Interpreten oft mißverstanden, zu einseitig wird in der Ausbildung die Takthierarchie immer noch als unumstößliches Allgemeingut für alle Stile vermittelt. Bei der Wiedergabe mancher Stücke aus dem Frühbarock entsteht ein besonderer Reiz durch eine konsequent beibehaltene Gegenbetonung in der Singstimme, die ihre Sprachmelodie in einen anderen Rhythmus fassen kann als der begleitende *Basso continuo*.

Es finden sich auch zuhauf Stücke, die als Ganzes mit der gewählten Taktart kaum etwas gemeinsam zu haben scheinen, ein gutes Beispiel dafür ist Bartolomeo Barbarinos „Dal tuo impero“, in dem kaum eine schwere Taktzeit mit einer Betonung in Sprachmelodie und / oder Begleitung zusammenfällt. Ignoriert man die Taktstriche, sind alle Betonungen schlüssig. Die vielen Hemiolen und der ständige Wechsel zwischen kleinen und großen Takten machen „Dal tuo impero“ zu einem sehr lebendigen Stück.

527 Mehr über Kapspergers Auswahl der von ihm vertonten Lyrik siehe in den jeweiligen Kapiteln zu den verschiedenen Gattungen an Vokalmusik im Kapitel II.3.2.

528 Biblioteca Corsiniana Roma, Ms., Fondo Rossi, 36.E.30. Farfaro greift die Musik des *stile novo* als »*molle e lasciva*« [»schlaff und lasziv«] an, die neue Art zu singen als »*voce inarticolata a guisa di animale bruto, e non di animale ragionevole*«. [»unartikulierte Stimme in der Art einer Bestie, und nicht eines vernunftbegabten Tieres.«]

In der Biblioteca Marciana in Venedig befindet sich Pietro della Valle's Replik auf diesen Angriff Farfaròs auf die „*musica moderna*“: Mss.It.VI. 181(5841). Siehe Agostino Ziino, *P. Della Valle e la „musica erudita“*. *Nuovi documenti*, in: *Analecta musicologica IV* (1967), S.100-109

529 Farfaro, op.cit., nach Ziino, op.cit., S.105. Als besonders negatives Beispiel für einen Komponisten, der nichts von Poesie versteht, nennt der generell sehr polemisch formulierende Autor Kapspergers Kollegen und Konkurrenten im Dienst der Barberini, Stefano Landi.

530 Ottavio Durante, op.cit.

»[...] jene berühmte, die sich die Euterpe unserer Zeit nennen kann, Vittoria Archilei, welche immer meine Musik ihres Gesangs würdig gemacht hat, indem sie sie nicht nur mit jenen gruppi und jenen langen Schleifen der Stimme zierte, einfach und doppelt, die von der Lebhaftigkeit ihrer Begabung zu jeder Stunde erfunden werden, noch mehr um dem Brauch unserer Zeit zu gehorchen, als weil sie glaube, dass in ihnen die Schönheit und Kraft unseres Singens bestünde, sondern auch mit jenen Anmutigkeiten und Hübschheiten, die man nicht aufschreiben kann, und welche man, sie aufschreibend, nicht aus den Schriften lernen kann [...]«

»[...] ob er eine gute Stimme hat, ob seine Töne süß sind, ob er mit Geschmack und Erfahrung singt, ob er über eine gute Disposition [zu den Begriffen *disposizione* und *discrezione* siehe unten] verfügt, wie er die hohen Töne trägt und bis zu welcher Grenze er hinabsingt, diese Tiefe erklärend mit der Hilfe einer Flöte, und dann in dem Brief schreibend, in welchem Ton oder in welcher Zahl die Tiefe der Stimme mit dem Klang der Flöte übereinstimmt.«

Generell gehört auch Kapsperger zu den Komponisten, die teils unorthodoxe und exotisch wirkende, doch offenbar sehr klare rhythmische Vorstellungen hatten, das zeigt sich auch in seiner Behandlung von *passaggi* sowohl in der Vokalmusik als auch in der Musik für Lauteninstrumente sehr deutlich.⁵³¹ Ein Komponist mit seiner literarischen Bildung und seinem Sprachverständnis sollte auch in Hinsicht auf die Platzierung seiner Betonungen ernst genommen werden, gezielte Gegenbetonungen und rhythmische Vielfalt sind wichtige Elemente seines persönlichen Stils.

II.2.2. Hinweise auf die Gesangstechnik

Jacopo Peri beschreibt im Vorwort zu seiner „Euridice“ die Kunst der Vittoria Archilei und die Feinheiten des Gesangs, die man nicht aufschreiben könne:

»[...] *quella famosa, che si po chiamar Euterpe dell'età nostra, Vittoria Archilei, la quale ha sempre fatte degne del cantar suo le musiche mie adornandole non pure di quei gruppi e di quei lunghi giri di voce, semplici e doppi che dalla vivezza dell'ingegno suo son ritrovati ad ogni ora, più per ubbidire all'uso dei nostri tempi che perchè ella stimi consistere in essi la bellezza e la forza del nostro cantare, ma anche di quelle vaghezze e leggiadrie che non si possono scrivere e, scrivendole, non s'imparano dagli scritti [...]*«⁵³²

Peri fügte damit sicherlich auch eine Spitze gegen seinen Konkurrenten Caccini ein, der ja erfolgreich versuchte, gerade durch seine Drucke - seine »*scritti*« - und die darin enthaltenen detaillierten technischen und musikalischen Anweisungen seine eigene Gesangsschule noch mehr zu profilieren.⁵³³ Wie diese »*vaghezze e leggiadrie*« tatsächlich geklungen haben, können wir nur vermuten, in den Schriften und Musikdrucken der Zeit finden wir aber eine Fülle an praktischen Informationen zur Anwendung verschiedener Arten von Verzierungen, die uns - gepaart mit den oben zitierten aufschlussreichen Beschreibungen der besten Sänger der Zeit - bei der Interpretation dieses Gesangsstils inspirieren und helfen können, uns auch der klanglichen Ästhetik des *stile novo* zu nähern.

Was machte nun im siebzehnten Jahrhundert zusätzlich zur obersten Regel der Vermittlung von Text und Inhalt einen guten Sänger aus?⁵³⁴

Der uns schon bekannte Bass Melchiorre Palantrotti wurde vom Neffen des Grafen Ercole Tassoni für den Hof von Ferrara gecastet, er erhielt genaue Anweisungen, welche Fähigkeiten er prüfen sollte:

»[...] *se ha buona voce, se le sue voci son dolci, se canta con discrezione, se ha disposizione, come porta le voci alte, e sino a che termine egli profonda la voce, dando intendere questa profondità col mezzo d'un flauto, e scrivendo poi nella lettera in qual tuono o numero la profondità della voce corrisponderà al suon del flauto*«⁵³⁵

Zusätzlich zur praktischen Methode der Feststellung des Stimmumfangs mit Hilfe einer Flöte finden wir in diesem Zitat zwei der Schlüsselworte für den Gesang der Zeit: *Disposizione* bezeichnet die Fähigkeit für *passaggi* und Ornamente, der Begriff wurde schon im sechzehnten Jahrhundert häufig verwen-

531 Beispiele siehe Kapitel III.3.3.5.

532 Jacopo Peri, *Musiche sopra l'Euridice d'Ottavio Rinuccini*, Florenz 1600, Vorwort

533 Caccini beklagt am Anfang seines Vorworts zu den „Nuove musiche“ ausführlich, wie sehr seine Werke durch die »*antica maniera di passaggi*« entstellt würden. Deshalb sei er gezwungen, den „neuen“ Stil vorzustellen und zu erklären.

534 Hier sei auf die gerade an der Universität Paderborn entstehende Dissertation von Sven Schwannberger mit dem Arbeitstitel „STUDIO ET AMORE. Die Gesangskunst des Frühbarock dargestellt anhand der Quellen“ verwiesen, dem ich für viele interessante Gespräche, Hinweise und Austausch zu diesen Themen danke.

535 zitiert nach Richard Wistreich, „*La voce è grata assai, ma...*“: *Monteverdi on singing*, in: *Early Music* XXII/1 (1994), S.7-19, S.9

»Und wenn andere zufällig schrieben, dass ich einige *Passaggi* gesetzt hätte, die unmöglich mit lebendiger Stimme zu machen schienen, dann werde ich ihnen antworten, dass jene, die von der Natur mit einer guten *Disposition* beschenkt sind, auch noch ziemlich viel schwierigere singen werden, wie jeder Verständige in dieser Profession mir bestätigt.«

»Jene Unterscheidung, die Männer mit gutem Geschmack in ihrem Fortschreiten anwenden, jedem liebevoll gebend, was sich gebührt, nichts für sich selbst wollend. Lateinisch: Gleichmut, Gutes und Angemessenes, Vernunft, Voraussicht.«

Im heutigen Italienisch steht „*a discrezione*“ für „nach Belieben“ bzw. „nach Gutdünken“, „*con discrezione*“ jedoch für „diskret“. *Discrezione* und der französische Parallelbegriff „*discretion*“ entwickelte sich im siebzehnten Jahrhundert, unter anderem bei Froberger oder Buxtehude, zu einem Schlüsselwort des *Stylus phantasticus* und später im Barock zu einer musikalischen Anweisung, die im weitesten Sinn dem Interpreten Freiheit lässt, also dessen Erfahrung, seinen persönlichen Geschmack ins Spiel bringt. Mattheson deutet die dem Interpreten gelassene Freiheit bei seiner Besprechung des „phantastischen Stils“ in „Der vollkommene Capellmeister“ (Hamburg 1739) vor allem als rhythmische Freiheit, als eine Art Aufforderung zu *rubato*: »Man pfelet sonst bey dergleichen Sachen wol die Worte zu schreiben: *ceci se joue à discretion*, oder im Italienischen: *con discrezione*, um zu bemercken, daß man sich an den *Tact* gar nicht binden dürffe; sondern nach Belieben bald langsam bald geschwinde spielen möge.« [Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Teil 1, Kapitel 10, §. 96]

»[...] Ludovico sang mit Urteilsvermögen; denn er verwendete, weil er eine sehr süße Falsettstimme hatte, aber nicht viel von der Kunst verstand, beinahe niemals *passaggi* oder andere *grazie* beim Singen als eine schöne Führung der Stimme und ein Beenden mit Anmut mit seinen langen Noten, die wegen der Süße seiner Stimme ziemlich gefielen.«

»Die Stimme von Giuseppino war nicht gut, aber er verfügte über eine hervorragende *Disposition* und von der Kunst verstand er nicht soviel, dass es bis ans Ende der Welt gegangen wäre: aber die *passaggi* waren ihm natürlich. Deshalb sang er mit Urteilsvermögen, was ihn selbst betrifft, weil er sich seines eigenen Talents bediente; man hörte von ihm beinahe niemals eine lange Note, wenn sie nicht ein bebender *trillo* war; [mehr zu *tremolo* und *trillo tremolante* siehe weiter unten unter beim Punkt *vibrato*] sein ganzer Gesang bestand aus *passaggi*.«

det.⁵³⁶ Hier sei beispielhaft Bovicellis Vorwort seiner Schule für *passaggi* von 1594 zitiert:

»*Et se altri per avventura dicessero, che io havessi posto alcuni Passaggi, che paiono impossibili à farsi con viva voce, risponderò loro, che essendo essi dalla natura dottati di buona dispositione di voce ne faranno anco di più difficili assai, si come ogni intendente di questa professione mi concede.*«⁵³⁷

Mozart sollte dieses Talent einer besonders flexiblen Stimme später mit dem treffenden Bild der »geläufigen Gurgel« bezeichnen.

Mit *discrezione* ist im obigen Zitat wohl *giudizio* gemeint - Erfahrung, Kenntnis, Urteilsvermögen. Das Wörterbuch der *Accademia della Crusca* von 1612 gibt für *discrezione* folgende Umschreibung:

»*Quel distinguimento, che usano gli huomini ben costumati, nel procedere, dando a ciascuno amorevolmente quel che gli si conviene, ne più volendo per se. Lat. aequitas, aequum et bonum, prudentia, providentia.*«

Der Begriff *discrezione* findet sich immer wieder gepaart mit Wörtern wie *delicatezza*, einer gewissen Feinsinnigkeit, Zartheit und gutem Geschmack in allen gesanglichen Mitteln, die über reine Virtuosität hinausgehen.⁵³⁸

Mit den beiden Termini *disposizione* und *discrezione* als zentralen Ordnungsbegriffen sollen im Folgenden die wichtigsten technischen und musikalischen Anforderungen an die Sänger des *stile novo* erläutert werden. *Disposizione* soll im Folgenden für Virtuosität, für alle Anforderungen an einen geschmeidigen Kehlkopf, *discrezione* hingegen für Erfahrung und Geschmack in Bezug auf alle anderen Elemente einer vollkommenen Gesangstechnik stehen. Verfügte eine Sängerin oder ein Sänger über beide Talente, so konnte Gesang die oben beschriebene Wirkung und nicht nur das Ohr, sondern auch das Herz der Zuhörer erreichen.

II.2.2.1. *Disposizione*

Della Valle beschreibt zwei Sänger aus der Zeit seiner Jugend, also der ausgehenden Renaissance, die in seinem Traktat aufgrund ihrer völlig unterschiedlichen Begabungen für entgegengesetzte Extreme im Umgang mit *passaggi* stehen: Der Falsettist »Lodovico« war mit einer wunderbaren Stimme gesegnet und verließ sich ganz auf deren Wirkung, ohne zusätzliche Mittel wie *passaggi* einzusetzen:

»[...] *Lodovico cantava con giudizio; perchè, avendo egli dolcissima voce di falsetto, ma non sapendo molto dell'arte, non usava quasi mai nè passaggi, nè altre grazie nel cantare che solo un bel mettere di voce e un finir con grazia con quelle sue note lunghe, che per la dolcezza della sua voce piacevano assai.*«⁵³⁹

Der Tenor »Giuseppino« machte hingegen genau das Gegenteil, er hatte keine gute, aber eine sehr flexible Stimme und spielte seine *disposizione* dementsprechend in den Vordergrund:

»*La voce di Giuseppino non era buona, ma aveva egli grandissima disposizione e dell'arte non sapeva tanto che finisse il mondo: ma i passaggi gli erano naturali. Cantava egli perciò con giudizio quanto a sè stesso, perchè si valeva del proprio talento; non si sentiva da lui quasi mai una nota lunga, se non era con trillo tremulante; tutto il suo cantare erano passaggi;*«⁵⁴⁰

536 zu diesem Thema siehe auch: Robert Greenlee, *Dispositione di voce, Passage to Florid Singing*, in: *Early Music XV/1* (1987), S.47-55

537 Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di Musica*, Venetia 1594, Vorwort A i Lettori

538 Das Wort „Geschmack“ begegnet den Lesern von Traktaten oder Beschreibungen von Musik und Musikern quer durch die Stile und die Nationen, oft ist aus heutiger Sicht nur schwer festzumachen, was damit konkret gemeint wurde.

539 della Valle, op.cit., S.160

540 della Valle, op.cit., S.160f.

»Die sprezzatura ist jene Lieblichkeit, die man dem Gesang verleiht mit dem schnellen Durchlaufen von mehreren Achteln und Sechzehnteln über verschiedenen Akkorden, womit, zur rechten Zeit gemacht, man dem Gesang eine gewisse geschlossene Enge und Trockenheit nimmt und ihn angenehm, frei und luftig macht, wie im normalen Sprechen die Eloquenz und die Üppigkeit die Dinge, von denen man erzählt, angenehm und süß macht. Innerhalb jener Eloquenz würde ich den rethorischen Figuren und Farben die passaggi, trilli und ähnliche Ornamente vergleichen, die man nun ausgestreut in jedem Affekt einführen kann.«

»[...] und, um vielleicht ein neues Wort auszusprechen, in allen Dingen eine gewisse sprezzatura zu verwenden, die die Kunst verbirgt und das, was man tut und sagt, als ohne Mühe gemacht zeigt, und gleichsam ohne darüber nachzudenken [...] Daraus glaube ich, entsteht besonders die Anmut: denn die Schwierigkeit der außergewöhnlichen und gut gemachten Dinge kennt jeder, deshalb erzeugt die Leichtigkeit in jenen größtes Erstaunen.«

Sänger, die über *disposizione* verfügen, sind imstande, Caccinis Ideal der sogenannten *sprezzatura* zu verwirklichen:

»La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co'l trascorso di più crome, e simicrome sopra diverse corde co'l quale fatto à tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la fecondia rende agevole e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure, e à i colori rettorici assimiglierei, i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre.«⁵⁴¹

Baldassare Castiglione führte den Begriff in seinem „Cortigiano“ ein:

»[...] e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi [...] Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia;«⁵⁴²

Caccini übertrug dieses zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts noch sehr junge Wort⁵⁴³ auf die wahre Kunst des Gesangs, man könnte Caccinis *sprezzatura* mit Termini wie „Leichtigkeit“, „Natürlichkeit“ übersetzen.

II.2.2.1.1. Grazie

Disposizione beschreibt generell den Besitz einer flexiblen Stimme und damit die Fähigkeit, virtuose Verzierungen aller Art auszuführen. Dies Verzierungen kann man mit della Valle in zwei Kategorien einteilen, in *grazie* und in *passaggi*.

Im Gegensatz zu den *passaggi*, längeren melodischen Verzierungen, sind diese *grazie* oder *vaghezze* einfache Trillerelemente wie *trillo*, *grosso* oder *tremolo*.⁵⁴⁴ Später im Barock wurden diese Verzierungselemente als wesentliche Verzierungen oder Manieren bezeichnet.⁵⁴⁵

Luigi Zenobi⁵⁴⁶ verlangt in seinem Brief über den „perfekten Musiker“, dass ein Sänger imstande sein müsse, ein Stück auch ohne *passaggi*, nur mit den *grazie* wie *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* oder *esclamazione*⁵⁴⁷ auszuführen. Oft werden die Ornamente auch als *affetti* bezeichnet, das Wort entwickelte sich nicht umsonst auch zum Terminus *technicus*, auch die Begriffe *sospiro* oder *accento* haben eine ähnliche

541 Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze 1614

542 Castiglione, op.cit., S.26

543 *Sprezzatura* findet sich nicht im in dieser Arbeit oft herangezogenen *Vocabolario* der *Accademia della Crusca* von 1612. Caccini konnte aber darauf vertrauen, dass seine Leser, Sänger und Schüler Castiglione kannten, vielleicht zielte die Anspielung auf dieses Standardwerk höfischer Kultur auch direkt auf sein eigenes höfisches Umfeld ab.

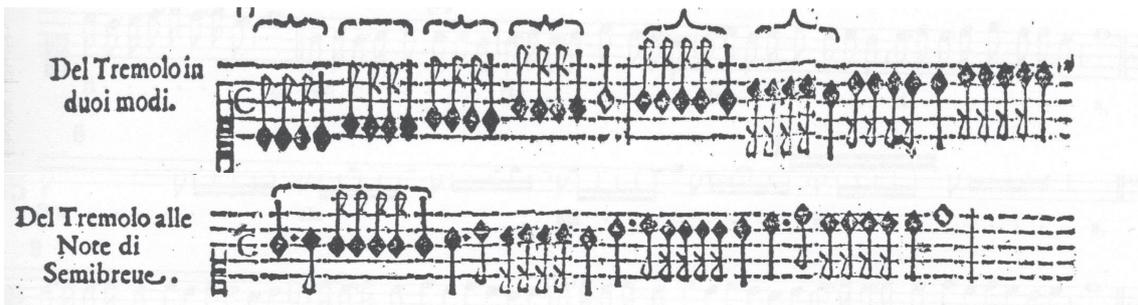
544 Diese frühbarocken Standardornamente haben sich in der Aufführungspraxis inzwischen zumindest teilweise durchgesetzt, deshalb wird dieses Thema hier nur kurz und etwas generell behandelt. Längere melodische Verzierungen in der Vokalmusik wie die unten ausführlich beschriebenen *passaggi* scheinen hingegen immer noch ein Anliegen nur weniger Spezialisten.

545 siehe hierzu zum Beispiel die Schriften von Mattheson und Quantz oder C.Ph.E.Bachs „Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen“

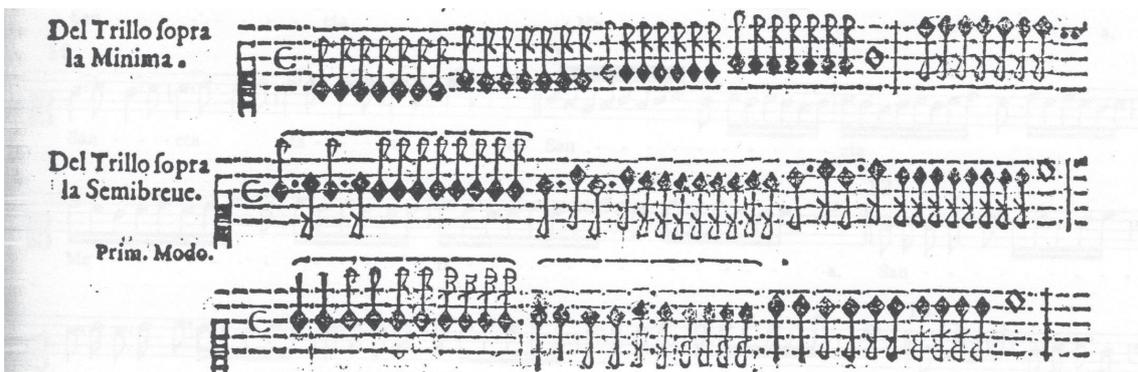
546 Der Zinkenist Zenobi wirkte lange am Wiener Hof, aber auch als besonders hochbezahlter Musiker am Hof der Este in Ferrara, von dort aus wurde er immer wieder nach Rom geschickt, um gute Sänger für die Este zu suchen – es handelt sich also um die Worte eines echten Fachmanns für Sängercasting. Zenobi verbrachte seine letzten Lebensjahre in Neapel, wo er um 1602 starb. Sein Brief über den perfekten Musiker wurde vermutlich um 1600, also in den prägenden Jahren der Entwicklung des *stile novo* geschrieben. Publiziert in: Bonny Blackburn und Leofranc Holford-Strevens, *Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician*, in: *Studi musicali* (1983), S.61-114

547 *Ondeggiamento* und *esclamazione* werden unter dem Überbegriff *discrezione* weiter unten behandelt.

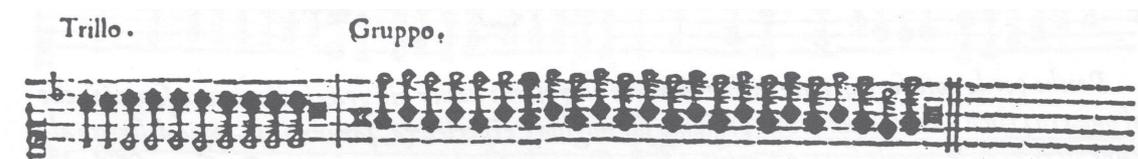
»Von den Blasinstrumenten ist der Zink das vortrefflichste, um die menschliche Stimme nachzuahmen [...] So dass ein jeder auf ein schönes Instrument, eine gute Zunge, [also auf gute Artikulation] auf schöne Diminutionen, und auf größtmögliche Imitation der menschliche Stimme achten solle.«



Beispiele Rognoni, tremolo



Beispiele Rognoni, trillo



Caccini, trillo und gruppo



Caccini, verschiedene trilli

Doppelbedeutung. All diese *affetti* waren wertvolle Hilfsmittel, mit der Musik des *stile novo* tatsächlich *affetti* auszulösen, also die Gefühle der Zuhörer zu berühren.

Diese Elemente sind Standardverzierungen, die sich nicht nur in der Vokalmusik der Zeit finden, sondern auch für Instrumente übersetzt wurden. Solistisches Instrumentalspiel auf Blas- und Streichinstrumenten begann sich ja genau zu dieser Zeit erst zu entwickeln, wobei die Imitation der menschlichen Stimme das von den Traktaten und Schulen genannte Ziel darstellte.

So schreibt zum Beispiel Girolamo dalla Casa über den Zink:

»De gli Stromenti di fiato il piu eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana [...] Si che ogn'uno tendi a bel stromento, alla bella lingua, & alla bella Minuta, & ad imitar piu la voce humana, che sia possibile.«⁵⁴⁸

Die Terminologie war zu dieser Zeit noch sehr wandelbar, es finden sich verschiedene Begriffe für dasselbe Ornament bei verschiedenen Autoren, ein besonders gutes Beispiel für Begriffverwirrung sind die Termini *trillo* oder *tremolo*.⁵⁴⁹

Bei Rognoni bedeutet ein *tremolo* eine rasche Tonwiederholung auf einer Note, wobei die Stimme am Ende in der Bewegung innehält, Rognoni gibt rhythmisch verschieden strukturierte Beispiele.

Seine verschiedenen Modelle für den *trillo*, der ebenfalls eine schnelle Kehlkopfbewegung auf einer Note bezeichnet, stimmen darin überein, dass die Bewegung bis zum Beginn der nächsten Tonhöhe schnell bleibt und nicht wie beim *tremolo* am Ende der verzierten Note innehält.

Diese Beschleunigung des *trillo* hat auch eine dynamische Wirkung, ein Crescendo wird erzeugt.

Caccinis *trillo* kann ebenfalls verschiedene Formen annehmen, auch hier handelt es sich um eine Tonwiederholung, also eine *gorgia*-Verzierung auf einem Ton, im Gegensatz zum *gruppo*, der zwischen zwei Noten hin und her spielt.

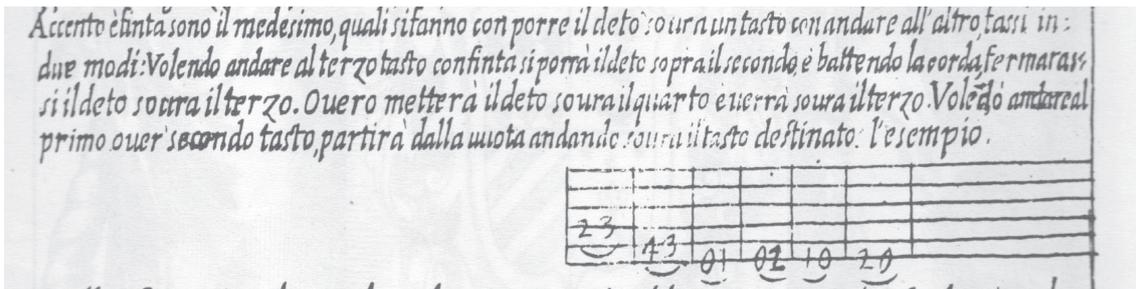
Caccini gibt auch Beispiele für andere Trillerformen bzw. für die Integration von Tonwiederholungen in Verzierungen, die mehrere Tonstufen umfassen.

Unter all diese Arten der *grazie* fallen jedoch nicht nur trillerartige Verzierungen, sondern auch andere kleine Veränderungen langer Noten mit zusätzlichem Tonmaterial: Dazu gehört vor allem der *accento*, unter diesem Begriff versammeln sich verschiedene Arten von Vorhalten.

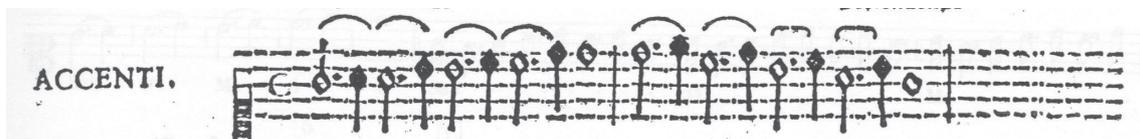
Accenti können sowohl in Vokal- als auch in Instrumentalmusik generell am Anfang einer Note stehen: Kapsperger gibt zum Beispiel im „Libro quarto d'intavolatura di chitarone“ Beispiele für Vorhalte, die am Anfang einer Note stehen und sowohl von oben als auch von unten kommen können, der Vorhalt kann bei Kapsperger einen Halbton- oder einen Ganztonschritt umfassen.

548 Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*, Venetia 1594, Vorwort.

549 siehe auch Kapitel II.2.2.2.2. über Vibrato



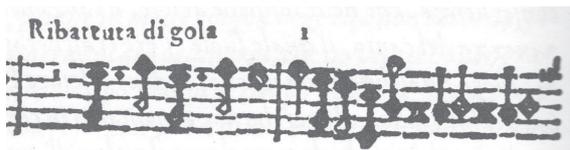
» Accento und finta sind Folgendes, man macht jene, indem man den Finger auf einen Bund legt während man auf einen anderen geht dies macht man auf zwei Arten: Wenn man mit einer finta auf den dritten Bund gehen will, wird man den Finger auf den zweiten legen und die Saite schlagen, man halte mit dem Finger auf dem dritten Bund inne. Oder man wird den Finger auf den vierten legen und auf den dritten gehen. Wenn man zum ersten oder zweiten Bund gehen will, wird man mit der leeren Saite beginnen und auf den den erwünschten Bund gehen. Beispiel.«



Rognoni, accenti

» was, wie ich sagen würde, anstatt Anmut zu haben, dem Gehör eher unangenehm sei.«

» Das habe ich nun am Schluss zu sagen, dass die Meister im Unterrichten jener accenti, & Anmutigkeiten darauf hingewiesen seien, den Studenten zu mässigen, dass er sie nicht so oft verwende, dass er sie gleichsam immer verwende; denn so wie das allzu Süße die wertvollen und delikaten Getränke verdirbt, so erzeugen auch viele Süßheiten und Anmutigkeiten zusammen Überdruß und Übelkeit, und aus keinem anderen Grund setzt man viele Dissonanzen in der Musik, nur weil sie die Süße der Konsonanzen verdoppeln.«



Caccini, ribattuta di gola

» Der Ort an dem sich die passaggi formen, ist derselbe, an dem sich die Stimme formt; also der Knorpel, der cimbalare genannt wird [also die Glottis] wie wir gesehen haben; dort, wo dieser von den oben erwähnten Nerven nun zusammengezogen, nun ausgedehnt wird, [...] die Luft so fein bricht und wieder schlägt, dass daraus das von allen ersehnte Singen entsteht.«

»Accento e finta sono il medesimo, quali si fanno con porre il dito sopra un tasto con andare all'altro fassi in due modi: Volendo andare al terzo tasto con finta si porrà il dito sopra il secondo e battendo la corda, fermarassi il dito sopra il terzo. Overo mettarà il dito sopra il quarto e verrà sopra il terzo. Volendo andare al primo over'secondo tasto, partirà dalla vuota andando sopra il tasto destinato. l'esempio.«

Rognoni hingegen setzt den *accento* ans Ende einer Note bei einer stufenweisen Bewegung nach oben:⁵⁵⁰ Schon anhand dieser beiden Exempel sehen wir, wie weit Begriffe wie *accento* gespannt sind.

Besonders beliebt war in der Vokalmusik die *intonazione*, bei der die Hauptnote schrittweise von der darunterliegenden Terz erreicht wird. Caccini schreibt, dass gerade die *intonazione* inzwischen schon abgenutzt sei, dass sie die Bezeichnung *grazia* nicht mehr verdiene:

»che invece d'aver grazia [...] direi ch'ella foße più tosto rinrescevole all'udito.«

Genauere Anweisungen für die Ausführung all dieser *vaghezze* finden sich in zahlreichen Quellen der Zeit, wobei die Gebräuche sich teils auch nach geographischen Zonen unterscheiden.

All diese Verzerrungen sind natürlich mit Geschmack einzusetzen, hören wir Zacconi:

»Questo qui nel fine ho da dire, che gli maestri nel insegnare questi accenti, & vaghezze sieno avvertiti di moderar lo scolaro che non li faccia si spesso che quasi li faccia sempre; perche si come il troppo dolce guasta le pretiose, & delicate vivande, così ancora tante dolcezze, & vaghezze poste insieme, fanno fastidio, & nausea, & non per altro si pongano tante dissonanze nella Musica: solo perche raddoppiano la dolcezza alle consonanze.«⁵⁵¹

II.2.2.1.2. Gorgheggiare

Schon der Name von Caccinis Verzierung *ribattuta di gola* weist daraufhin, dass die schnellen Noten in der Kehle, in der *gola* oder *gorga* bzw. *gorgia*⁵⁵² erzeugt wurden

Maffei schreibt sehr konkret über die körperlichen Abläufe in der Kehle, die die schnellen Noten der Triller oder *passaggi* entstehen lassen:

»Il luogo dove i passaggi si formano, è quello istesso, nelquale si forma la voce; cioè, la cartilagine chiamata cimbalare, come habbiam veduto; la qual' hora costringendosi, et hora dilatandosi da'sopradetti nervi [...] rifranga e ripercuote tanto minutamente l'aria, che ne risulta da tutti lo desiderato cantare.«⁵⁵³

Laut Monteverdi funktionierte diese Technik jedoch nicht ohne die Unterstützung der Brust, »del petto«, im folgenden Zitat beschreibt er einen Sänger, der für seinen Geschmack zu sehr nur aus der Kehle sang:

»[...] e lo gorgia non la spicca così bene, perche manca nel agiungere la più parte de le volte la vocale del petto e quel-

550 Rognoni, op.cit., S.1

551 Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venetia 1596 (Erstdruck 1592), S.57.

552 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze 1612: eine der Bedeutungen für *gorgia*: »Tirar di gorgia, dicono i musici, quando uno, nel cantare, pare, per dir così, ch'egli increspi la voce. Lat. vibrissare.«: »Die gorgia ziehen, sagen die Musiker, wenn einer beim Singen die Stimme zu kräuselt, um es so zu sagen. Lateinisch: beben.«

553 *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei Libri due*, Napoli 1562; *Discorso della Voce...*, zitiert nach Nanie Bridgeman, *Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant*, *Revue de Musicologie* 38 (1956), S.3-34; S.19. Maffei war Arzt, Sänger und Lautenist und stand in allen diesen Funktionen im Dienst des Conte d'Alta Villa, an den sein Brief über den Gesang auch gerichtet ist. Sein Brief stellt eine der wenigen Quellen dar, die sich auch auf die körperlichen Vorgänge beim Singen beziehen und ist deshalb auch noch für ähnliche Techniken zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts von Bedeutung.

»[...] und die gorgia spricht er nicht so gut aus, weil er es meistens versäumt, den Vokal der Brust und der Kehle hinzuzufügen, denn wenn jener der Brust dem aus der Kehle fehlt, wird die gorgia hart und offensiv, wenn jener der Kehle dem aus der Brust fehlt, so wird die Kehle zur Schande und gleichsam stufenlos im Vokal, aber wenn beide arbeiten, macht man eine liebliche und gut artikulierte gorgia, und das ist die natürlichste.«

»[...] das ist die grausame Zunge für die Spieler, welche Schrecken erzeugen wollen.«

»Es gibt gewisse Sänger, die manchmal eine bestimmte Art des gorheggiare (auf Maurenart) haben, indem sie das passaggio in einer gewissen von allen verachteten Art schlagen, sie singen a a a, dass es scheint, sie lachten, diese können sich mit jenen Äthiopiern oder Mauren vergleichen, von denen die Reise aus Venedig nach Jerusalem erzählt; sie berichtet, dass jene Völker in ihren Opferzeremonien auf diese Art sängen, dass es scheint, sie lachten, dabei zeigend, wieviele Zähne sie im Mund haben, daraus sollen wir lernen, dass die gorgia aus der Brust und nicht aus der Kehle kommt.«

»Zwei Dinge verlangt man von denen, die diese Profession ausüben wollen. Brust & Kehle; die Brust, um eine solche Menge, & eine derartige Anzahl von Figuren zur rechten Zeit ausführen zu können; die Kehle, um sie mit Leichtigkeit einteilen zu können; denn viele haben weder Brust noch Flanke, nach vier oder sechs Figuren müssen sie ihre Muster unterbrechen [...] & andere heben wegen der Unvollkommenheit ihrer Kehle die Figuren nicht so stark heraus, das heisst, sie sprechen sie nicht so gut aus, dass es als gorgia erkennbar wäre.«

»Der gute Sänger wird darauf achten, seine passaggi über Vokalen anzubringen, und nicht wie es einige tun, dass sie für ihre passaggi eine Art von Silben wie gnu, bi, vi, si, tur, bar, bor & andere ähnliche wählen, welche man fliehen muss, weil man nichts Schlechteres hören kann.«

la de la golla, perche se manca quella de la golla a quella del petto la gorgia divien cruda e dura e offensiva, se manca quella del petto e [vermutlich: a, parallel zum vorigen Satz] quella de la gola, la gola divien come onta et quasi continua nella vocale, ma quando ambidue operano, si fa la gorgia et soave et spiccata, et e la più naturale.«⁵⁵⁴

Hier ist wohl gemeint, dass nur eine von einer guten Atemtechnik getragene Stimme es schafft, die Töne zwar in der Kehle zu artikulieren, aber den Luftstrom dabei nicht abreißen zu lassen.

Ein ähnliches Klangideal vermitteln auch die Anleitungen der Diminutionstraktate, die sich an Instrumentalisten richten, in denen versucht wird, auch in der Artikulation die *vox humana* nachzuahmen: nämlich durch weiche Zungenschläge wie zum Beispiel della Casas »dere lere« oder »tere tere«. Eine harte Artikulation wie »teche teche« erlaubt della Casa nur für Ausnahmesituationen:

»[...] è lingua cruda per sonatori, che vogliono far terribilità«⁵⁵⁵

Auch Rognonis *avvertimenti* weisen »il petto« eine tragende Rolle beim Singen von *passaggi* zu:

»Sono certi Cantori, che alle volte hanno un certo modo di gorgheggiare (alla morea) battendo il passaggio à un certo modo da tutti dispiacevole, cantanto a a a, che pare, che ridano, costoro si possono assomigliare à quelli Etio-piani, ò Mori, che racconta il Viaggio di Venetia in Gerusalemme; dice, che tal gente ne’ Sacrificij loro cantano in questo modo, che par che ridano mostrando quanti denti hanno in bocca, da qui imparino, che la gorga vien dal petto, e non dalla gola.«⁵⁵⁶

Die hier angesprochenen klanglichen Gefahren bei der Technik der *gorgia* spiegeln sich auch in der späteren abfälligen Bezeichnung „Bockstriller“ in Pier Francesco Tosis „Opinioni de’ cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato“ (Bologna 1723) wider, hier sei Agricolas Übersetzung zitiert:

»Über einen Bockstriller lachet man, denn er entsteht im Munde, wie das Lachen; und wenns hoch kömmt oben am Gaume.«⁵⁵⁷

Zacconi verbindet *gola* und *petto* als die zwei grundlegenden Voraussetzungen für Sänger, wobei er unter *petto* wohl ebenfalls eine gesunde Atemtechnik versteht:

»Due cose si ricercano à chi vuol far questa professione. petto, & gola; petto per poter una simil quantità, & un tal numero di figure a giusto termine condurre; gola poi per poterle agevolmente sumministrare; perche molti non havendo ne petto ne fiancho, in quattro over sei figure convengano i suoi disegni interrompere [...] & altri per diffetto di gola non spiccano si forte le figure, cioè non le pronuntiano si bene che per gorgia conosciuta sia.«⁵⁵⁸

Bovicelli warnt vor dem Versuch, sich bei besagter Artikulation innerhalb der *passaggi* mit Konsonanten zu helfen:

»Il buon Cantore s’avvertirà di portar i suoi passaggi sopra le vocali, e non come fanno alcuni, che passeggiando pigliano simil sorte di sillabe, come queste, gnu, bi, vi, si, tur, bar, bor, & altre simili, bisognerà fuggirle, perche non si può sentir di peggio.«⁵⁵⁹

554 zitiert nach Domenico de’Paoli, Hg., *Claudio Monteverdi, Lettere, dediche e prefazioni*, Roma 1973, S.267

555 dalla Casa, op.cit., Vorwort

556 Rognoni, op.cit., Vorwort *Avvertimenti alli Benigni Lettori*, Regel 9

557 Johann Agricola, *Anleitung zur Singkunst, aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi...*, Berlin 1757, S.105

558 Zacconi, op.cit., S.58v.

559 Bovicelli, op.cit., *Avvertimenti...*, Regel 8

»Diese Kadenzen sind am Schwierigsten von allem, was man im Gesang findet, auszuführen, weil man nur die Luft in der Kehle schlagen lässt, die eine Menge von Bebungen ohne die Hilfe der Zunge machen muss [...] Über die Bebungen der Lippen, sie sind weder ansprechend noch erlaubt, nicht mehr als jene, die aus dem Magen heraus gezogen scheinen.«

»[...] die wahre Art des ritterlichen Gesangs, und des Zufriedenstellens der Ohren, ist der Gesang mit gorga.«

Diese spezifisch italienische Gesangstechnik wurde - wie so viele andere Charakteristika des *stile novo* - bald auch in Deutschland übernommen.⁵⁶⁰ Printz formuliert noch 1678 als eine der grundlegenden «Requisiten» eines guten Sängers die Beherrschung dieser Kunst:

»[...] welches ist die Wissenschaft / und zierliche Formirung der Musicalischen Figuren / welche gleichsam das Saltz der Melodeyen sind: Denn gleich wie eine ungesaltzene Speise; also ist eine Melodey ohne Figuren wenig annehmlich.«⁵⁶¹

Praetorius verlangt in seiner Besprechung des italienischen Gesangsstils Klarheit in der Artikulation, auch wenn er ein hohes Tempo zum Beispiel für *tirate* fordert:

»Je geschwinder und schärffer nun diese Läufllein gemacht werden / doch also dass man eine jeder Noten recht rein hören und fast vernemen kan: Je besser und anmutiger es sein wird.«⁵⁶²

Marin Mersenne war, wie schon erwähnt, über seine Korrespondenten wie Doni oder Bouchard sehr gut informiert über den italienischen Stil vor allem in Rom. Auch er ortet die Klangerzeugung für *passaggi*, die er »roulemens de la gorge« nennt, in der Kehle und beschreibt deren Schwierigkeit:

»Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les Chants, à raison qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité des tremblemens sans l'aide de la langue [...] Pour les tremblemens de levres, ils ne sont pas agreables, ny permis, non plus que ceux qui semblent estre tirez de l'estomach.«⁵⁶³

Die originellen technischen Tipps von John Playford zeugen von der Fremdheit der *gorgia*-Technik in England:

»Some observe that it is rather the shaking of the uvula or palate on the throat in one sound upon a note [...] Yet I have heard of some that have attained it after this manner: In the singing of a plain song of six notes up and six down, they have in the midst of every note beat or shaken with their finger upon their throat, which by often practice came to do the same notes exactly without.«⁵⁶⁴

II.2.2.1.3. *Passaggi*

Die *passaggi* des *stile novo* haben wie die gerade erläuterte *gorgia*-Technik ihre Wurzeln in der Diminutionspraxis des sechzehnten Jahrhunderts, Maffei schreibt in seinem 1562 veröffentlichten Brief über den Gesang:

»[...] il vero modo di cantar cavaleresco, e di conpiacere all'orecchia, è il cantar di gorga.«⁵⁶⁵

Generell haben sich damit Instrumentalisten in den letzten Jahrzehnten mehr beschäftigt als Sänger, dass nicht nur im solistischen Gesang über einem intabulierten Madrigal oder einer Motette,⁵⁶⁶ sondern auch im mehrstimmigen Gesang virtuos verziert wurde, wurde von der Aufführungspraxis bis-

560 siehe dazu auch die Kapitel III.1.4.

561 Wolfgang Caspar Printz, *Musica modulatoria vocalis oder Manierliche und zierliche Singkunst*, Schweidnitz 1678, S.42

562 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1614-1619, Band III, S.236

563 Marin Mersenne, op.cit., S.355

564 Playford empfiehlt auch, das »breaking of a sound in the throat which men use when they lure their hawks with he-he-he-he« nachzuahmen, also eigentlich genau die Art von Geräuschen, die italienische Quellen ihrerseits verurteilen, siehe im Folgekapitel die Ausführungen zu guten und schlechten Vokalen für *passaggi*. John Playford, *A brief introduction to the skill of Musick*, London 1667, zitiert nach Oliver Strunk, *Source readings in music history from classical antiquity through the romantic era*, New York 1950, S.391

565 Maffei, op.cit., S.33

566 meist gespielt von einem Lauten- oder Tasteninstrument, das alle anderen Stimmen wiedergeben konnte

»Die Anmut, & die accenti werden durch das Auseinanderbrechen und Zerstören der Figuren erzeugt, immer wenn man in einem Takt, oder in einem halben, eine Menge an Figuren hinzufügt, die die Natur haben, schnell ausgesprochen zu werden: diese erzeugen soviel Gefallen & Genuss, dass es uns scheint, viele gut abgerichtete Vögel zu hören, die uns mit ihrem Gesang das Herz entrücken, & uns sehr froh über ihren Gesang bleiben lassen.«

»[...] & der Spieler, welcher Sache auch immer, rühmt sich nicht, alleine zu spielen: sondern gut zu spielen & in Gesellschaft zu leben.«

»Außerdem ist jener Sänger, der beim Hinzukommen von ihm nicht bekannten Sängern sich ganz im gorgheggiare breit macht, nicht nur tadelnswert, weil er sich zwingt, glauben zu machen, dass er etwas wisse: sondern er begeht auch eine Sache, die ihm Scham & Schande bringt. Denn wenn dort, wo er sich wiederfindet, vielleicht ein Besserer als er sich aufhält, kann dieser in der Mitte von seinen Anstrengungen auf eine andere Art an seine Stelle treten, & jenem so alles, was er bis dorthin verdient hat, nehmen: darum handeln jene gut und weise, die in den Zirkeln, in denen man singt, wenn sie singen müssen, niemals beim ersten Mal offenbaren, was sie tun: sondern mit Klugheit und Kunst langsam langsam vorgehen und den anderen zuhören: um zu hören, was die anderen machen: denn an jedem Ort & zu jeder Zeit kann der Mensch lernen: aber bleibe er ein wenig beim Zuhören, & wenn wenn er zugehört haben wird, soll er allmählich mit seinen Anmutigkeiten hervortreten, weil er so, die Zuhörer zu neuen Genüssen erweckend, unsterblichen Ruhm erringen wird.«

»[...] wenn sich vier oder fünf im Consort zusammenfinden, während sie singen, so muss der eine dem anderen Raum geben; denn wenn zwei oder drei zur gleichen Zeit passaggi sängen, brächten sie die Harmonie durcheinander.«

17

C
ne - ve/in pog - gi - L'au - ra/a - mo - ro - sa che ri - no - va/il'

A
ne - ve/in pog - gi - L'au - ra/a - mo - ro - sa che -

T
ve/in pog - gi - L'au - ra/a - mo - ro - sa

B
ne - ve/in pog - gi - L'au - ra/a - mo - ro - sa che ri - no - va/il'

21

C
tem - po, che ri - no - va/il tem - po, E fio - rian

A
ri - no - va/il tem - po, che ri - no - va/il tem - po, E fio - rian per le pian -

T
che ri - no - va/il tem - po, E fio - rian per le pian - ge

B
tem - po, E fio - rian per le pian -

lang noch größtenteils ignoriert.⁵⁶⁷

Zacconi erinnert die Wirkung dieses verzierten Gesangs an die eines gut angeleiteten Vogelchores:

»Le vaghezze, & gli accenti si sono fatti col spezzar, & rompere delle figure, tutte volte che in un tatto, ò mezzo si aggiunge una quantità di figure che hanno natura di esser velocemente pronuntiate: le quali rendano tanto piacere, & diletto, che ci pare d'udir tanti bene amaestrati Augelli, che col cantar loro ci rapiscono il cuore, & ci fanno rimanere del cantar loro molto ben contenti.«⁵⁶⁸

Die größte Gefahr bei einer gleichzeitigen Improvisation von *passaggi* im mehrstimmigen Satz scheint mangelnde Koordination, die zu einem Chaos mit nicht miteinander kompatiblen *passaggi* führen könnte. Zacconi vergleicht gemeinsames Improvisieren von mehreren Sängern mit einem Gesellschaftsspiel, von dem jeder nur profitieren könne:

»[...] & il giocatore di qual si voglia cosa non si loda per giocare solo: ma per giocar bene & vivere accompagnato.«⁵⁶⁹

Folgt man Zacconis Ratschlägen, kann auch eine Gruppe von Sängern, die einander noch nicht vertraut sind, sofort gemeinsam in diesem Stil singen:

»Di più quel cantore che nel ingresso de cantori da lui non conosciuti tutto s'ingombra nel gorgheggiare, non solo è degno di repressione, per forzarsi di far credere ch'egli sappia qualche cosa: ma anco fa cosa da riportarne vergogna: & disonore. Perche s'ivi dove gli si ritrova s'incontra esserci uno meglio di lui, nel mezzo delle sue fatiche con nova maniera può subintrare, & così torli tutto quello che egli sin a quel hora si è guadagnato: per il che molto bene & saviamente danno quelli che ne circoli ove si canta dovendo cantare non iscoprano mai al primo tratto quel che fanno: ma con prudenza & arte vanno pian pian scoltando gli altri; per udire quel che gli altri fanno: poiche in ogni loco, & ad ogni tempo l'huomo può imparare: però stia al quanto ad ascoltare, & poiche haverà scoltato cominci a poco a poco a uscir fuori con le sue vaghezze, che così dstando gl'ascoltatori à nuovo diletto, s'acquista una fama immortale.«⁵⁷⁰

Ein notiertes Beispiel für ein mehrstimmiges verziertes Madrigal, „Lasciare il velo“, findet sich bei Maffei, das er mit ähnlichen Erklärungen begleitet:

»[...] quando si ritrovano quattro, o cinque di conserto, mentre cantano, l'uno debbia dar luogo all'altro; per che se, due o tre tutti in un tempo passaggiassero, confonderebbono l'armonia.«⁵⁷¹

Giovanni dalla Casa gibt für „Alla dolce ombra“ von Cipriano de Rore *passaggi* für alle vier Stimmen, ein kurzer Ausschnitt sei hier links abgebildet.⁵⁷²

567 Diese Praxis bestand jedoch nicht nur in der Renaissance, wie aus den anschließenden Zitaten hervorgeht, sondern zumindest in Rom offenbar noch einige Jahrzehnte weiter: Das belegt zum Beispiel der Bericht von Maugars über die römischen Sänger, die noch 1639 *prima vista* improvisierten. Mehr zu dieser Praxis in Rom und ihrer Auswirkung auf die Interpretation von Kapspergers Vokalmusik siehe Kapitel II.5.

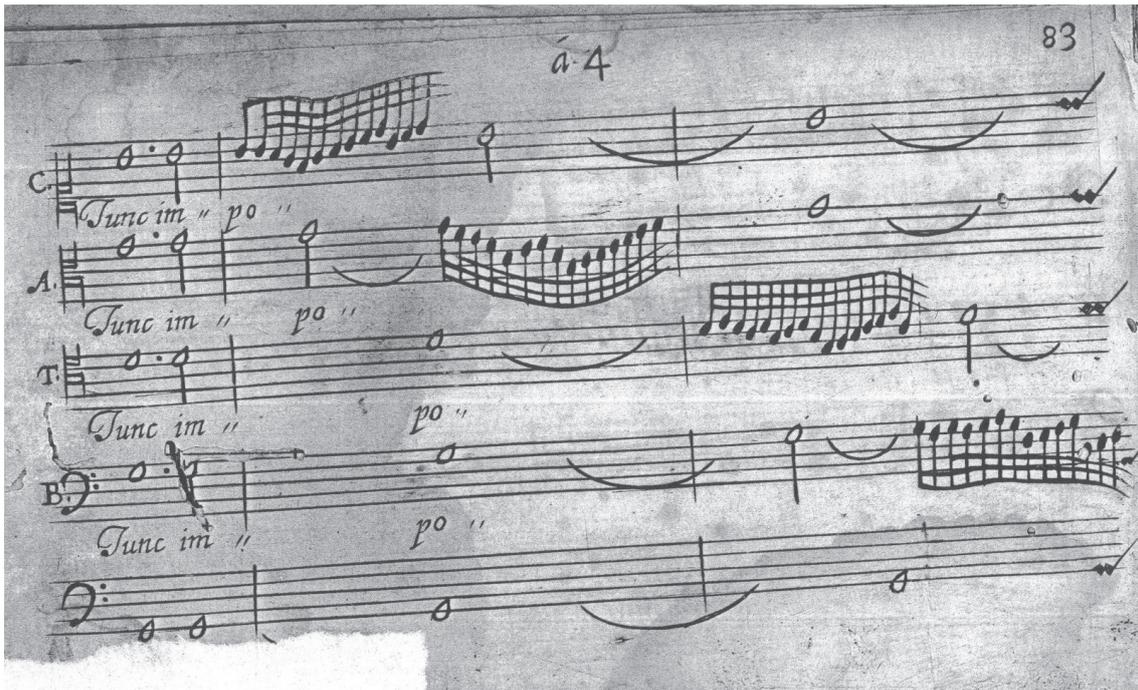
568 Zacconi, op.cit., S.58r.

569 Zacconi, op.cit., S.59r.

570 Zacconi, op.cit., S.59r. Dieses hochinteressante Thema findet in der Musikwissenschaft und in der Praxis immer mehr Beachtung, siehe zum Beispiel Paula Chateauneufs Projekt „The division lobby“, in dem auch die schon oft diesbezüglich erwähnten „Sinfonie“ von Kapsperger eine wichtige Rolle spielen. Instrumentalisten scheinen für Experimente dieser Art nach wie vor wesentlich aktiver und wagemutiger als Sänger.

571 Maffei, op.cit., S.28f. Die *passaggi*, die durch alle Stimmen gehen, sind jeweils nur kurz und relativ unspektakulär, es handelt sich sicher nur um eine Art einfachster beispielhafter Version dieses Stils.

572 Ich danke Bernhard Rainer für die Zurverfügungstellung dieses Ausschnittes.



»Ebensowenig ist es lobenswert, dass heute viele Sänger Missbrauch üben, welche über ein wenig natürliche Disposition verfügen, sodass sie *passaggi* ohne Ende machen, & ohne Regel nichts anderes tun als über alle Silben *gorgia* anzubringen, und auf solche Art die Harmonie völlig verderben[...]«

»Denn nachdem man den vergangenen Stil aufgegeben hat, der ziemlich roh war, und auch die übermässigen *passaggi*, mit denen man verzierte, geht man nun einem rezitativischen Stil nach, der mit Anmut und dem Inhalt angemessenen Ornamenten geschmückt wird, mit ab und zu einem *passaggio*, das mit Urteil und guter Artikulation gezogen wird [...]«

»[...] denn die bebende Stimme ist die wahre Tür, um in *passaggi* einzutreten, und sich der *gorgia* zu bemächtigen: denn mit größerer Leichtigkeit geht das Schiff, wenn es vorher bewegt wird; als es sich zu Beginn bewegen will: & der Springer springt besser, wenn er sich vor dem Springen auf den Sprung zubewegt [...]«

Ein schönes Beispiel für abwechselnde *passaggi* in Vierstimmigkeit findet sich auch bei Francesco Severi in seinen schon mehrmals erwähnten „Salmi passeggiati“ von 1615.⁵⁷³

Missbrauch sowohl in der Renaissance als auch im frühen siebzehnten Jahrhundert wird in vielen Quellen erwähnt. Stellvertretend sei hier Rognoni zitiert:

»*Ne è lodevole ciò che oggidì molti cantanti abusano quali havendo un puoco di dispositione naturale, ancorche faccino passaggi senza termine, & regola non fanno nondimeno altro che gorgheggiare sopra tutte le sillabe, mandando in si fatta guisa in ruina del tutto l'armonia [...]*«⁵⁷⁴

Der Unterschied im Gebrauch von *passaggi* zwischen *stile antico* und *stile novo* ist meiner Meinung nach eine weitere Illustration der neuen Oberhoheit des Textes. Statt wie in der Renaissance bestimmte Floskeln aus rein musikalischen Gründen auszufüllen, heben die *passaggi* im *stile novo* bestimmte Wörter heraus und bilden ihre Bedeutung wortmalerisch ab. Dies gilt besonders für Kapspergers Umgang mit *passaggi*.⁵⁷⁵

Passaggi wurden wie die oben beschriebenen *grazie* als *affetti* verwendet, das Ziel dabei war, »*meraviglia*«⁵⁷⁶ im Zuhörer hervorzurufen, ein erklärtes Ziel auch der neuen literarischen Strömungen der Zeit.

Giustiniani beschreibt den Unterschied vor allem mit einer gewissen Mässigung und mehr Geschmack im Anbringen von *passaggi*:

»*Perchè avendo lasciato lo stile passato, che era assai rozzo, et anche li soverchi passaggi con li quali si ornava, attendono ora per lo più ad uno stile recitativo ornato di grazia et ornamenti appropriati al concetto, con qualche passaggio di tanto in tanto tirato con giudizio e spiccato [...]*«⁵⁷⁷

Technisch gesehen blieben viele Regeln für den Einsatz von *passaggi* bestehen, die Struktur der verwendeten Läufe oder Umspielungen änderte sich vorerst nicht massgeblich.⁵⁷⁸

Eine gute *disposizione* war unerlässlich für den Gebrauch von *passaggi*: Die meisten Autoren sind sich einig darüber, dass *disposizione* ein Geschenk der Natur ist, ein Sänger verfüge darüber oder eben nicht - nicht mit einer flexiblen Stimme gesegnete Sänger müssen für den Erwerb dieser Techniken hart arbeiten.

Zaconi empfiehlt den Einstieg ins Singen von *passaggi* über das *tremolo*:

»*[...] cioè la voce tremolante è la vera porta d'intrar dentro a passaggi, & d'impadronirse [sic, für impadronirsi] delle gorgie: perche con piu facilità se ne và la Nave quando che prima è moſa; che quando nel principio la si vuol muovere: & il saltatore meglio salta, se prima che salta si promove al salto [...]*«⁵⁷⁹

573 Francesco Severi, *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici*, Roma 1615. In diesen *passaggi* entstehen durch die Aneinanderreihung verschiedene Bausteine nicht nur Tonschritte, sondern auch, vor allem in der Alt- und Tenorstimme, mehrere Sprünge hintereinander.

574 Rognoni, op.cit., Vorwort *Avertimenti à Cantanti*

575 siehe Kapitel II.5.

576 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Florenz 1612: »*Commozion d'animo, che rende attonito, nascente da novità, o da cosa rara.*«: »*Ergriffenheit der Seele, die erstaunen lässt, geboren aus der Neuheit oder einen besonderen Sache.*«

577 Giustiniani, op.cit., S.121

578 interessant hierzu die Struktur der *passaggi* bei Kapsperger, siehe Kapitel II.5.2.

579 Zacconi, op.cit., S.60r.; zu unterschiedlichen Deutungen von Zacconis *tremolo* siehe Kapitel II.2.2.2.2.

»[...] meistens setzte er *passaggi*, wo sie nicht angingen: man wusste nie, ob sein Singen fröhlich oder melancholisch war, weil es immer von derselben Art war, oder, um es besser auszudrücken, gleichgültig ob es nun passend oder unpassend sei, war es immer fröhlich aufgrund der Geschwindigkeit der Noten, die er ohne Unterlass ausstieß; ohne selbst zu wissen, wie ich glaube, welche Noten es seien.«

»[...] auf zwei Arten, und zwar einfach und verziert. Die einfache für jene, die nicht über *Disposition* verfügen, & auch für jene, die *Kontrapunkt* & *Disposition* haben, weil sie selbst *passaggi* und die anderen Faktoren, die man für die Kunst des guten Gesangs benötigt, bilden können. Die verzierte Fassung für jene, die über *Disposition*, aber nicht über den *Kontrapunkt* verfügen, die *Diminutionen* den Regeln nach zu formen.«

»[...] er singt [...] sicherer, weil er auch komponiert.«

»Und in aller Kürze werde ich antworten, dass es wohl wahr ist, dass man beim Verzieren manchen Fehler macht, aber weil das *passaggio* mit seiner Geschwindigkeit und Süße den Mangel versteckt, ist weder Härte, noch Falschheit zu erkennen.«

Der Einsatz von *passaggi* erforderte nicht nur *disposizione* und viel Übung, sondern auch musikalische und kontrapunktische Bildung.⁵⁸⁰ Della Valle kritisiert Giuseppino, der wahllos und geschmacklos *passaggi* verwendet und damit den Charakter der Stücke völlig entstellt:

»[...] *più delle volte metteva i passaggi, dove non andavano: non si sapeva mai se il suo cantare era allegro o malinconico, perchè era sempre di una sorte, o, per dir meglio, in ogni cosa, o a proposito o a sproposito che fosse, era sempre allegro per la velocità delle note, che egli di continuo profferiva; senza sapere, credo io, egli stesso quali note fossero.*«⁵⁸¹

Bartolomeo Barbarino gibt sein „Secondo Libro delli motetti“ dezidiert in zwei verschiedenen Versionen für drei verschiedene Klassen von Sängern heraus:

»[...] *in due modi, e semplice e passagiata. La semplice per quelli, che non hanno dispositione, & per quelli che hanno contrapunto & dispositione, che da loro medesimi potranno formare i passaggi, e l'altre circostantie, che si richiedono per la buona maniera di cantare. La passagiata poi, per quelli che havendo dispositione non hanno contrapunto da poter formare la diminutione come regolatamente si deve.*«⁵⁸²

Aus Barbarinos Formulierungen geht ganz klar hervor, dass er von einem Sänger, der sowohl über *disposizione* als auch über *contrapunto* verfügt, eine ähnlich virtuose Ausgestaltung der Komposition erwartet, wie er das in der verzierten Version vorzeigt. Der wahre *virtuoso* erhält also die Lizenz, ähnlich einem Continuospieler seinen Part sehr persönlich zu gestalten.

Auch aus Monteverdis Beschreibung eines jungen Sängers ist herauszulesen, dass Kenntnisse der Kompositionslehre die gesanglichen Fähigkeiten stützen:

»[...] *canta [...] più sicuramente perche anche compone.*«⁵⁸³

Manche Autoren wie Ganassi oder Vicentino beruhigen in Bezug auf die erforderlichen Kontrapunktkenntnisse und behaupten, dass wegen der Schnelligkeit und Virtuosität der *passaggi* nicht so sehr auffällt, ob sie harmonisch richtig sind.

Auch bei Maffei lesen wir:

»*E brevemente rispondo ancora ch'è ben vero, che nel passagiare si fa qualche errore, ma perch' il passaggio con la sua velocità, e dolcezza cuopre il difetto di modo che nè asprezza, nè falsità vi si conosce.*«⁵⁸⁴

Derartige lakonische Bemerkungen dienten jedoch wohl eher dazu, Anfänger oder nicht professionelle Sänger nicht zu sehr unter Druck zu setzen, und galten nicht für Musiker auf hohem Niveau.⁵⁸⁵

Die grundlegenden Regeln für *passaggi* aus der Renaissance bleiben im *stile novo* bestehen, wie zum Beispiel Zacconi verbietet auch Durante 1608 *passaggi* gleich zu Beginn eines Stückes, vor allem, wenn es sich um eine »*compositione affettuosa e grave*«⁵⁸⁶ handelt. Übereinstimmung herrscht auch darin, dass *passaggi* den Sinn der Worte nicht entstellen dürften und nur auf langen Silben vorkommen sollten.

Auch eine sehr klare Unterscheidung zwischen „guten“ und „schlechten“ Vokalen bleibt, vom Stilwan-

580 Dies gilt natürlich ebenso für spätere Stile im Barock, alle Arte von melodischen Verzierungen verlangen grundsätzlich ein tiefgehendes Verständnis der harmonischen und formalen Strukturen der Kompositionen.

581 della Valle, op.cit., s.161

582 Bartolomeo Barbarino, *Secondo Libro delli motetti*, Venezia 1614, *alli Sig.lettori*

583 de'Paoli, op.cit., S.259

584 Maffei, op.cit., S.33

585 Auch wir heutigen Interpreten sollten uns bei der Beschäftigung mit diesem aufwändigen Stil hiervon nicht beeinflussen lassen und Äußerungen wie diese als Ausreden benutzen.

586 Durante, op.cit.: »*gefühlvolle oder ernste Komposition*«

»ein heulender Wolf«

»ein kleines Tier, das jammert, seine Mutter verloren zu haben«

»hassenswerte Vokale, das sind „i“ und „u“, und zwar weil der eine dem Wiehern und der andere dem Schreien ähnelt.«

»Aber es sei darauf hingewiesen, dass sich die menschliche Stimme in dieser Schnelligkeit und Geschwindigkeit nur schwierig in Sprüngen bewegen kann [...]«

»Wenn wir also zu sehen wünschen, mit wieviel Mühe die menschliche Stimme jene Figuren so schnell und so geschwind trägt, & und ob man mit ihr all das, was besonders der Mensch will, machen kann: Bedenken wir ein wenig, wie viele Sänger mit Leichtigkeit durch die Welt gehen, mit ziemlich guter Stimme, und sicher alle die Kantilenen singen, die ihnen vorgelegt werden; & dennoch wegen einer gewissen natürlichen Untauglichkeit, weder über *passaggi* noch über *gorgia* verfügen: glauben wir, dass sie, wenn sie den glücklichen Besitzern der *gorgia* die Blümchen & *passaggi* zu rauben vermöchten, sie ihnen gerne nehmen würden? Aber sicherlich: Denn, wenn sie sie ihnen nehmen könnten, würden viele, die wegen ihrer mittelmässigen Stimme mittelmässig leben, in Gesellschaft der *gorgia* wie Herren leben.«

del ungeschmälert, bestehen. Maffei zieht „o“ als den idealen Vokal vor, *passaggi* auf „u“ hingegen klingen für ihn wie ein »lupo che ulula«, ein verziertes „i“ wie ein »animaletto che si vada lagnando, per haver ismarrita la sua madre«. ⁵⁸⁷

Durante nennt dieselben schlechten Vokale »vocali odiose, che sono la „i“ e la „u“, e che l'una rassembra il nitrire e l'altra l'urlare.« ⁵⁸⁸

Passaggi waren nicht nur einfache Läufe nach oben und unten oder direkte Umspielungen einer Note mit ihren nächsten Nachbarn, auch wenn sie sich großteils aus derartigen Elementen zusammensetzten. ⁵⁸⁹ Durante und Zacconi stellen fest, dass nicht alle *passaggi*, die auf Instrumenten gelingen, auch für die Stimme geeignet sind. Auch wenn zu Beginn der instrumentalen Diminutionspraxis Sänger imitiert wurden, entwickelten sich im Lauf der Zeit unterschiedliche Techniken für vokale und instrumentale *passaggi*.

Instrumente waren flexibler in bestimmten Figuren als Stimmen, so warnt zum Beispiel Zacconi:

»Ma è da notare che difficilmente la voce humana in queste pretezze, et velocità può caminar per salti [...]« ⁵⁹⁰

Zenobi verlangt von Sängern jedoch auch dezidiert, *passaggi* mit Sprüngen, Synkopen oder rhythmischen Feinheiten wie Triolen improvisieren zu können.

Hat ein Sänger all diese Schwierigkeiten gemeistert und entweder seine natürliche *disposizione* mit den erforderlichen musikalischen Kenntnissen gestützt oder zusätzlich die gesamte Technik des *gorgheggiare* mühsam erlernt, wird er für seine Mühen reich belohnt:

»Onde se noi bramiamo di vedere con quanta fatica la voce humana porti quelle figure si presto, et si veloce, & se con essa si può fare tutto quello che particolarmente l'huomo vuole: Consideriamo un poco quanti Cantori vanno per il mondo con leggiadria, con aßai felice voce, et cantano sicuro tutte le cantilene che li vengano presentato inanzi; & nondimeno per una certa naturale inattitudine, non hanno *passaggi* ò gorgia: crediamo noi che se potessero à i felici gorgheggianti torre i fioretti, & *passaggi* che gli li togliessero volentieri? certo sì: perche potendogli torre, molti che per la mediocre voce mediocramente vivano, con l'accompagnamento della gorgia viveriano da Signori.« ⁵⁹¹

Ein spezifisch römischer Stil für *passaggi* hat sich in mehreren Quellen wie den „Salmi passeggiati“ von Conforti und Severi, den „Arie devote“ von Durante oder dem Manuskript aus der Feder Carlo Gratianis erhalten. Diesen Materialien und der Einordnung von Kapspergers ausgeschriebenen *passaggi* in diese römische Tradition wird in der Behandlung seiner verzierten Vokalmusik weiter unten ein eigenes Kapitel gewidmet. ⁵⁹²

587 Maffei, op.cit., S.28.

588 Durante, op.cit.

589 siehe das vierstimmige Beispiel von Severi weiter oben

590 Zacconi, op.cit., S.60v.

591 Zacconi, op.cit., S.75v.

592 Dass gute Sänger allgemein auch vor langen und schwierigen *passaggi* nicht zurückschreckten, sollte aus obigem Kapitel klar geworden sein – der von mit dieser damals sehr gebräuchlichen Technik nicht vertrauten Interpreten unserer Zeit oft formulierte Vorwurf, Kapspergers *passaggi* seien unsingbar, wird damit ad absurdum geführt, siehe auch Kapitel II.5.2.

»[...] auf andere Art singt man in den Kirchen & in den öffentlichen Kapellen, & und auf andere Art in den privaten Gemächern: denn in jenen singt man mit voller Stimme, wenn auch nicht auf die oben beschriebene Weise: & und in den Gemächern singt man mit zurückhaltender & lieblicher Stimme, ohne irgendein Geschmetter zu machen.«

»Man achte auch darauf, nicht jenem so (von den Guten) getadelten Stil zu folgen, so laut zu singen, dass man nicht mehr lauter singen könnte: es scheint ihnen vielleicht, dass guter Gesang aus dem Schreien bestünde, & man hütet sich nicht davor, dass dieser die Stimmen ohne jeden Nutzen ermüdet, & die Nachbarn & die Passanten in jenen Straßen lachen macht [...]«

»Es darf also der Sänger nicht beim Singen die Stimme mit Wucht herausschicken & und mit Raserei in der Art einer wilden Bestie [...]«

II.2.2.2. *Discrezione*

II.2.2.2.1. **Lautstärke**

Der Großteil der Werke, die wir von Kapsperger besitzen, sind nicht für großes Publikum geschaffen: Die meisten seiner solistischen Stücke wurden vermutlich „*in camera*“ aufgeführt, also in den Sälen der römischen Palazzi seiner Zeit, deren Dimensionen nicht mit denen heutiger Konzertsäle vergleichbar sind. In diesen zumeist akustisch hervorragend konstruierten *saloni* kamen auch leise Zupfinstrumente wie Laute, Theorbe oder Gitarre hervorragend zur Geltung, Sänger konnten sich erlauben, in leisen Stellen auch ganz an den unteren Rand ihrer dynamischen Möglichkeiten zu gehen.⁵⁹³

Die Traktate verlangen schon im sechzehnten Jahrhundert eine verschiedene Stimmnutzung für *camera* und *chiesa*:

Zarlino schreibt:

»[...] *ad altro modo si canta nelle Chiese & nelle Capelle publiche, & ad altro modo nelle private Camere: imperoche ivi si canta con piena voce non però se non nel modo detto di sopra: & nelle Camere si canta con voce piu sommessa & soave, senza fare alcun strepito.*«⁵⁹⁴

Auch wenn die Stimmen der Sänger in Kirchen größere Distanzen als „*in camera*“ überwinden mussten, war die Lautstärke sicher nicht mit dem Stimmvolumen der heutigen Opernsänger, die große Orchester zu übertönen imstande sind, vergleichbar.⁵⁹⁵ Richtig „laut“ für große Opernhäuser musste es erst viel später werden.

Zacconi schreibt:

»*Si guardi ancora, di non seguitare quel si (da buoni) biasmato stile, di cantar si forte, che piu forte cantar non possa: parendoli forse che il ben cantare consista nel gridare, & non si avede che egli stanca le voci senza alcun profitto, & fa ridere gli vicini & chi passa per quelle contrade [...]*«⁵⁹⁶

Auch Zarlino warnt mit deutlichen Worten vor unkultiviertem Gesang, bei dem es nur um Lautstärke geht:

»*Non debbe adunque il Cantore nel cantare mandar fuori la voce con impeto & con furore a guisa di Bestia [...]*«⁵⁹⁷

Luigi Zenobi stellt zusätzlich zu *chiesa* und *camera* noch eine dritte Kategorie auf, die damals tatsächlich von nicht zu unterschätzender Bedeutung für professionelle Sänger war: Viele der großen Festivitäten der Zeit fanden nicht in Gebäuden, sondern open-air statt, zum Teil in ebenfalls mit einer vorteilhaften Akustik ausgestatteten Innenhöfen, manches Mal aber auf öffentlichen Plätzen oder gar in der freien Natur.

593 Meine eigenen Erfahrungen mit Aufführungen in Palazzi aus der Zeit bestätigen eine oftmals optimale akustische Umgebung für diese Art von Musik, wobei natürlich Verallgemeinerungen schwer möglich sind.

594 Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, Venezia 1573, S.240

595 Hier sei noch einmal auf die gerade entstehende Dissertation von Sven Schwannberger verwiesen, in der diese Themen behandelt werden.

596 Zacconi, op.cit.

597 Gioseffo Zarlino, op.cit., S.240

»Jedoch all jene hatten, von trilli und passaggi und einer guten Stimmführung abgesehen, beim Singen kaum diese andere Kunst, wie die des laut und leise Singens, des allmählichen Steigerns der Stimme, des Dämpfens derselben mit Grazie, des Ausdrucks der Gefühle, des Unterstützens der Wörter und ihrer Bedeutungen mit Urteilskraft; des Färbens der Stimme zur Fröhlichkeit oder Melancholie; des je nach Bedarf mitleidigen oder mutigen Klangs und ähnlicher Galanterien, die heute von den Sängern mit besonderer Vortrefflichkeit gemacht werden [...]«

»[...] und außerdem die Stimme zu mässigen oder zu steigern, leise oder laut, sie dünner werden zu lassen oder anzuschwellen, je nach dem was zum Schneiden kam, manchmal zu ziehen, manchmal zu teilen, mit der Begleitung eines süßen unterbrochenen Seufzers [...]«

»[...] das Gefühl, in dem man singt, ist nichts anderes, aufgrund der Kraft verschiedener Noten und accenti mit dem Modieren des piano oder forte, als ein Ausdruck der Wörter, und des Inhalts, sodass wenn sie sich ans Singen machen, es bewirkt, dass Gefühl in dem, der zuhört, erregt wird.«

»Die Ausrufe macht man beim Absteigen, allmählich die erste Stimme abschwächend, und dann der folgenden Note Geist und Lebendigkeit mit einem tremolino verleihend.«

II.2.2.2.2. Verzierungen mit dynamischen Mitteln, Vibrato

Die Beschreibungen der Sänger suggerieren eine sehr große Bandbreite an verschiedenen Klängen und Lautstärken, die bis in die Extreme geht: vom Seufzer bis zu einer „*esclamazione affettuosa*“,⁵⁹⁸ bis zu einer Art Aufschrei.

Della Valle vermisste auch bei den besten Sängern seiner Jugendzeit dynamische Feinheiten, die Kunst von »*piano e forte*«, die sich bis 1640 offenbar durchgesetzt hatte:

»*Però tutti costoro, da' trilli e passaggi in poi e da un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte del piano e del forte, del crescere la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia, dell'espressione degli affetti, del secondar con giudizio le parole e i loro sensi; del rallegrar la voce o immalinconirla; del farla pietosa o ardità quando bisogni, e di simili altre galanterie, che oggidì dai cantori si fanno in eccellenza bene [...]*«⁵⁹⁹

Von Vincenzo Giustiniani hören wir, dass schon der Gesang der berühmten »*dame*« in Mantua und Ferrara auch dynamisch variantenreich war:

»*[...] e di più di moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola, che secondo che veniva a' tagli, ora con strascinarla, ora smezzarla, con l'accompagnamento d'un soave interrotto sospiro [...]*«⁶⁰⁰

Auf derartige dynamische Abstufungen legte besonders Caccini großen Wert, er schreibt viel über die Kunst, die Stimme in einem *messa di voce* an- und abschwollen zu lassen: »*far crescere*«⁶⁰¹ und »*scemare la voce*«.⁶⁰² In den *Avvertimenti* seines zweiten Bandes der „*Nuove musiche*“ setzt er *affetto* mit dem expressiven Umgang mit Dynamik gleich:

»*[...] lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti co'l temperamento del piano, e del forte una espressione delle parole, e del concetto, che si prendono à cantare attà à muovere affetto in chi ascolta.*«⁶⁰³

Die *esclamazione* ist für ihn »*mezzo più principale per muovere l'affetto*«,⁶⁰⁴ in seinen Beispielen in den „*Nuove musiche*“ verwendet er diese auch mit verschiedenen Charakterbezeichnungen, die auch verschiedene *Tempi* und unterschiedliche Intensität verlangen: zum Beispiel »*esclamazione spriritosa*«, »*esc.[lamazione] più viva*« oder »*escl.[amazione] con misura più larga*«.⁶⁰⁵

Auch Zenobi legt großen Wert darauf, dass ein Sänger in der Lage sein muss, einen Ton laut zu beginnen und ihn dann „sterben“ zu lassen. Rognoni geht darin noch einen Schritt weiter, indem er der Stimme gleich nach dem Abschwollen umso mehr neues Leben einhauchen will:

»*L'Esclamazioni si fanno nel discendere scemando a poco a poco la prima voce, e poi dando spirito, e vivacità alla note che segue con un tremolino.*«⁶⁰⁶

Hier sei eine letzte Beschreibung des Gesangs der Adriana zitiert, die lyrischen Bilder lassen ein außerordentlich nuanciertes Klangbild entstehen:

598 »*gefühlvoller Ausruf*«

599 della Valle, op.cit., S.162

600 Giustiniani, op.cit., S.108

601 »*wachsen lassen*«

602 »*die Stimme zu verringern*«

603 Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, op.cit.

604 »*das hauptsächlichste Mittel, um Gefühle zu erregen*«

605 Giulio Caccini, *Nuove musiche*, op.cit.: »*heiterer Ausruf*«, »*lebendigerer Ausruf*«, »*Ausruf in breiterem Takt*«

606 Rognoni, op.cit., *Avvertimenti alli Benigni Lettori*, Regel 6

»Die lieblichen Seufzer, die diskreten accenti, das gemässigte gorgheggiar, die glücklichen Folgen, die mutigen Stürze, die erhabenen Aufstiege, die unterbrochenen Wege, das Treiben, das Sterben einer Stimme, aus der die Stärkung einer anderen emporstieg, die bis zu den Sternen flog, um diesen Sphären Einhalt zu gebieten, waren eben gerade himmlische Wunder [...]«

»I soavi sospiri, gli accenti discreti, il gorgheggiar moderato, le portate felici, le ardite cadute, l'elevate salite, gli interrotti camini, lo sospingere, il morir d'una voce, onde usciva il ristoro d'un'altra che andava alle stelle à fermar quelle sfere, l'erano à punto meraviglie celesti [...]«⁶⁰⁷

Eine kontroverse Frage ist der Gebrauch von Vibrato. Bebungen, eine Art „bewegter“ Stimme, waren mit Sicherheit Teil des Ausdrucksrepertoires der expressiven Gesangskunst.

Zacconis Ausführungen über das *tremolo* und die *voce tremolante* werden von manchen Autoren als frühe Bemerkungen über ein durchgehendes, wenn auch nicht über eine große Amplitude gehendes Vibrato interpretiert, wahrscheinlicher ist, dass Zacconi mit *tremolo*, wie Bovicelli oder Rognoni, eine *gorgia*-Bewegung auf einem Ton meint, Caccini bezeichnet dasselbe Verzierungselement als die einfachste Form des *trillo*.⁶⁰⁸

Deutsche Traktate des siebzehnten Jahrhunderts wie Friderici und Praetorius⁶⁰⁹ sprechen in ihrer Beschreibung der italienischen Gesangskunst vom einem »lieblichen Zittern«, so schreibt Friderici:

»Die Knaben sollen von Anfang alsbald gewehnet werden, die Stimmen fein natürlich, und wo möglich fein zitternd, schwebend oder bebend, in gutture, in der Kehle oder im Halse zu formieren.«⁶¹⁰

Diese Formulierungen wurden später im siebzehnten Jahrhundert auch von anderen deutschen Autoren wie Herbst⁶¹¹ oder Mylius⁶¹² weitergetragen und in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder zur Legitimation des durchgehenden Vibratos wie der heutigen Gesangsästhetik verwendet. Dass in einer gut ausgebildete Stimme eine Art natürliche Schwingung freigesetzt wird, hat allerdings rein gar nichts mit einem vom Zwerchfell gesteuerten Vibrato zu tun, Friderici ortet den Sitz der Bebung in der Kehle.

Doch auch aus diesen Zitaten ist nicht wirklich eindeutig abzulesen, ob es sich um ein Vibrieren der Stimme als Grundcharakteristikum oder doch eher als Verzierung handelt. Mylius verwendet das »liebliche Zittern«⁶¹³ auch für seine Beschreibung des *trillo*.

Wichtig scheint für Kapspergers Zeit die in die Extreme gehende dynamische Bandbreite,⁶¹⁴ die variierende Tongestaltung an sich: Weder ein völlig gerader Ton noch ein „zitternder“ Ton, der gleichbleibend vibriert, entspricht der Ästhetik der vollkommenen Textausdeutung, die den frühen *stile novo* ausmacht.

607 zitiert nach Lorenzo Bianconi, *Il seicento*, Torino 1982, Vol.V., S.21

608 siehe oben, Kapitel II.2.2.1.1. *Trillo* scheint zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts in jedem Fall eine Tonwiederholung zu bezeichnen, nicht wie der spätere Terminus eine Hin- und Herbewegung zwischen zwei Noten.

609 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band III, Wolfenbüttel 1619, S.231: »Die Requisite sind diese: daß ein Sängler erstlich eine schöne liebliche zittern- und bebende Stimme (doch nicht also / wie etliche in Schulen gewohnet seyn / sondern mit besonderer Moderation) und einen glatten und runden Hals zu diminuieren habe.«

610 Daniel Friderici, *Musica Figuralis Oder Neue Klärliche Richtige und Verständliche Unterweisung der SingeKunst*, Rostock 1618. Gerade trainierte Knabenstimmen neigen zu einer natürlichen Schwebung, das lässt sich heute noch zum Beispiel am charakteristischen Klang der Wiener Sängerknaben erkennen.

611 Johann Andreas Herbst, *Musica practica [...] das ist eine kurtze Anleitung wie die Knaben auff jetzige italienische Manier [...] unterrichtet werden*, Nürnberg 1642

612 Wolfgang Mylius, *Rudimenta musices*, Gotha 1686, Kapitel 5 (ohne Seitenzahlen)

613 Mylius, op.cit., Kapitel 5

614 Aufgrund des Fehlens von Tonaufnahmen wissen wir nichts über die tatsächliche Bandbreite der Dynamik, die Unter- und die Obergrenze. Die in diesem Kapitel zitierten Quellen ermutigen jedoch, auch heute die zur Verfügung stehenden akustischen Möglichkeiten bis an deren Grenzen auszuloten.

»[...] Bald spannt sie die wendige Stimme in einen Bogen,
bald schleudert, verstreut, vereint sie sie,
bald verlängert, verknotet, zerspaltet sie sie,
bald verdünnt, erhebt, verliert sie sie
bald mischt sie sie unten und macht sie tief,
bald windet sie sie auf und schärft sie, bald macht sie sie süß,
zeichnet in der Zeit die musikalischen Reisen,
bald mit Trillern, bald mit Knoten, bald mit Schleifern [...]«

»[...] sie drängen auf die affetti, die grazie und den lebendigen Ausdruck der Sinne von dem, was man singt; das ist, was wirklich entrückt und bewirkt, dass man in Ekstase fallen muss.«

II.2.3. Abschließende Überlegungen zur Gesangstechnik

Zenobis Forderung, bestimmte Wörter, wie zum Beispiel Weinen, Lachen, Zittern oder Fliehen, auch mit der Stimme darzustellen, wurde wohl mit all den verschiedenen in den vorigen Kapiteln beschriebenen Mitteln umgesetzt: Der Gesang des *stile novo* verfügte über eine enorme Bandbreite an Tongestaltung und Dynamik innerhalb der notierten Vorlage und an Variantenreichtum, sowohl was Trillerornamente als auch ausführliche *passaggi* betrifft. Die Interpretationen haben mit dem uns in den Faksimiles vorliegenden Notentext vermutlich so wenig gemeinsam wie die verschiedenen Fassungen der Motetten bei Barbarino.

Cristoforo Bronzini zitiert in seinem Portrait von Francesca Caccini ein Gedicht von Gismondo Santi, in dem wir ähnliche Formulierungen wie bei der Beschreibung des Gesanges der Adriana im obigen Kapitel finden. Dabei handelt es sich nicht nur um poetische Metaphern, sondern um eine Abbildung dieser unglaublich flexiblen und ausdrucksstarken Art, mit Technik, gutem Geschmack und Erfahrung, also mit allen Elementen der oben erläuterten *disposizione* und *discrezione*, zu singen:

»[...] Or la volubil voce in arco tende,
Or la vibra, or la sparge, ora l'unisce,
Or l'allunga, or l'annoda, ora la fende,
Or l'assottiglia, e inalza, or la smarrisca,
Or la temprà grave, e bassa rende,
Or l'innaspa, e l'inaspra, or l'addolcisce,
Segnando a tempi i musicali viaggi,
Or con trilli or con groppi, or con passaggi [...]«⁶¹⁵

Hören wir zum Abschluss noch einmal della Valles Lob der römischen Sänger von »oggi«,⁶¹⁶ also den Adressaten und Interpreten von Kapspergers Vokalmusik:

»[...] premono negli affetti, nelle grazie e nella viva espressione de'sensi di quello che si canta; che è quello che veramente rapisce e fa da dovero andare in estasi.«⁶¹⁷

615 Bronzini, op.cit., S.74, nach Cusick, op.cit., S.337

616 »heutzutage«

617 della Valle, op.cit., S.152

II.3. Kapspergers Vokalmusik

II.3.1. Fragen zur Terminologie - der Spezialfall der *musica spirituale* im Rom der Gegenreformation und in Kapspergers Vokalwerken

Schwierigkeiten bei dem Versuch einer Einordnung von Kapspergers Vokalmusik unter Überbegriffe wie „weltlich“ oder „geistlich“ entstehen durch seine Hinwendung zu italienischen geistlich-moralischen Texten zu Beginn der 1620er Jahre innerhalb von Werken wie dem vierten Villanellenbuch oder dem zweiten Arienbuch, die bislang eigentlich als weltliche Werke bezeichnet wurden. Alexandra Ziane stellt in ihrem 2011 erschienenen Buch „Amor divino - Amor profano“ mit dem Untertitel „Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600“ eine andere Diagnose und ordnet beide Bände als *musica spirituale* ein.⁶¹⁸

Gerade in Rom als dem Zentrum der Gegenreformation gab es zwei einander entgegengesetzte Strömungen im Umgang mit Musik mit geistlichen Inhalten: Während nach dem Tridentiner Konzil versucht wurde, Musik innerhalb der Liturgie streng zu reglementieren, entstand außerhalb dieser nur für die Kirche gedachten *musica sacra* eine Fülle an Werken auf italienische Texte, die sich mit geistlichen Themen beschäftigte und in den Menschen religiöse Gefühle erwecken wollte.⁶¹⁹ Die Bandbreite der Gattungen reicht von Lauden oder Litaneien bis hin zu Canzonetten, Villanellen oder Madrigalen. Während Ziane sich vor allem auf Untersuchungen von Beispielen aus Musik und bildender Kunst konzentriert, zieht Andrew dell'Antonio in seinem ebenfalls 2011 erschienenen Buch „Listening as a Spiritual Practice“⁶²⁰ vor allem aus schriftlichen Zeugnissen ähnliche Schlüsse. Diese beiden neuen Publikationen vermitteln eine neue Blickrichtung auf die spezielle Atmosphäre Roms in den ersten Jahrzehnten nach dem Tridentiner Konzil, also genau in der Zeit Kapspergers.⁶²¹

Dieser neue Blick auf Musik auf geistliche italienische Texte, die auch dem einfachen Volk verständlich waren, beeinflusst unsere Wahrnehmung und Interpretation dieser Musik.

Musik und andere Kunstsparten, wie bildende Kunst oder Literatur der Zeit, spielten mit der Wirkung der Kunstwerke auf die menschliche Seele - nicht nur in Bezug auf Emotionen allgemein, sondern gerade in Bezug auf die im Kirchenstaat der weltlichen Liebe ebenbürtige himmlische Liebe. Ein hoher Prozentsatz der Prälaten war in Jesuitenkollegien⁶²² erzogen worden und mit den „Esercizi spirituali“ des Ordensgründers Ignatius von Loyola vertraut. Auch Musik konnte als spirituelle Übung betrachtet werden und zur Erhebung der Seele führen, als Hilfe bei der steten Suche nach religiös motivierter

618 Ziane, op.cit.

619 Ziane ordnet ihr Material nicht nach Gattungen, sondern nach Themenbereichen. Unter dem Ordnungsbegriff *musica spirituale* entsteht damit ein reiches Panorama eines bislang von der Musikwissenschaft vernachlässigten Repertoires.

620 dell'Antonio, op.cit.

621 Ich bin Fred Jacobs zu großem Dank verpflichtet, der mich mit Bert Treffers in Kontakt gebracht hat. Bert Treffers hat mich in Folge nicht nur auf dell'Antonios Buch aufmerksam gemacht, sondern mir sogar ein Exemplar davon geschenkt. Damit wurde mir auch für die Beschäftigung mit Kapspergers Musik ein neuer Weg aufgezeigt, wofür ich beiden zutiefst dankbar bin.

622 So war zum Beispiel Urbano VIII. Jesuitenzögling.

Zahlreiche Nonnen, wie zum Beispiel die auch von della Valle erwähnte *la Verovia*, die Tochter des Kupferstechers und Musikdruckers Simone Verovio, waren berühmte Sängerinnen. Hier sei an die jüngere Tochter der Adriana, Caterina Baroni, erinnert, die auch im Kloster noch Harfe spielte und wohl, wie vor ihrem Eintritt in den geistlichen Stand, ihren Gesang selbst begleitete.

„Ekstase“⁶²³

Geistliche Kontrafakturen weltlicher Texte oder Musik waren gängige Praxis, weltliche Gefühlsbereiche wurden bewusst in geistliche transformiert.⁶²⁴

»Die affektive Wirkung der Künste diente nun weniger der Bändigung der Leidenschaften, als vielmehr ihrer Stimulation. Die dargestellten Affekte des sprechenden Ichs oder des Protagonisten eines Gemäldes oder einer Skulptur sollten den Rezipienten dazu veranlassen, diese gleichsam selbst zu erleben und so mittels der aristotelischen Katharsis gereinigt bzw. zu denselben religiösen Gefühlen stimuliert zu werden. Während man eine Gefahr darin sah, daß durch Musik und bildnerische Darstellungen Liebesgefühle erweckt werden könnten, erkannte man darin gleichzeitig das Potential zur Erregung von himmlischer Liebe, von Liebe zu Gott.«⁶²⁵

Die Aufführungskontexte für *musica spirituale* waren vielfältig. Italienischsprachige geistliche Musik erklang zum Beispiel in kirchlichen Zusammenhängen wie bei Andachten⁶²⁶ oder Prozessionen. Eine wichtige Rolle bei der Entstehung und Pflege dieser Art von Literatur spielten die von Filippo Neri gegründeten Oratorianer, deren Kirche Santa Maria in Vallicella mit dem Oratorio sich ganz in der Nähe von Kapspergers Wohnsitz in Monte Giordano befand.

Musica spirituale war auch ein wichtiger Bestandteil der nicht liturgisch gebundenen Musikausübung in Klöstern.

Besonders gut eignete sich *musica spirituale* jedoch vor allem zur moralisch einwandfreien musikalischen „Unterhaltung“ der geistlichen kulturellen Elite Roms, zu der nicht nur Ordensleute und kirchliche Würdenträger, sondern auch zahlreiche männliche wie weibliche fromme Mitglieder der Adelsfamilien zählten.

Gerade die *villanella* oder *canzonetta* war berüchtigt für ihren Konnex mit der weltlichen Liebe, wurde aber wohl gerade deshalb auch als besonders geeignet für eine »Verführung zu Gott« empfunden.⁶²⁷

Ab seinem „Libro quarto di villanelle“ verwendet Kapsperger die Gattung *villanella* in vielen Stücken als Transportmittel für geistlich-moralische Inhalte. Im „Libro sesto“ könnte er den jungen Dichter Francesco Buti sogar bewusst in diese Richtung gelenkt haben: Die Stücke, die zwischen den Blumenportraits stehen, tragen Titel wie „Meditatione“ oder „Tranquilità d’animo“ und können durchwegs als moralische Betrachtungen interpretiert werden. Im siebten Buch auf Lyrik des Geistlichen Hippolito Franceschi finden sich ausschließlich Villanellen, die Buße, Reue und Vergebung thematisieren.

Musica spirituale findet sich jedoch bei Kapsperger nicht nur in seinen Villanellen, auch das „Libro secondo di arie“ gehört in diese Kategorie. Als lyrische Vorlage für das erste Stück der Sammlung wählte Kapsperger „I’vò piangendo“ aus Petrarca’s „Canzoniere“, das Ziane als Bußgedicht einstuft:

»Das sprechende Ich bereut am Ende seines Lebens mit bitteren Tränen seine Vergangenheit, in der es allein dem irdischen Trugbild der Liebe vergeblich nachgestellt hat, und bittet um Vergebung und gleichzeitig um Hilfe für

623 Loyola erklärt in den „Esercizi“ in seiner ersten Anmerkung: »La prima annotazione è che con questo termine „esercizi spirituali“ si intende ogni modo di esaminare la coscienza, meditare, contemplare, pregare vocalmente e mentalmente, e altre attività spirituali, come si dirà più avanti.« »Die erste Anmerkung ist, dass man unter diesem Begriff „spirituelle Übungen“ jegliche Art versteht, sein Bewusstsein zu prüfen, zu meditieren, sich zu besinnen, mit lauter Stimme oder mental zu beten, und andere spirituelle Aktivitäten, wie man weiter unten erklären wird.« Siehe dell’Antonio, op.cit., Kapitel „Proper listening“, S.66ff.

624 Ziane, op.cit., S.62: Schon in der Renaissance dienten *madrigali spirituali* dazu, »die Musikliebhaber von der Beschäftigung mit erotischen Madrigalen abzubringen und ihnen dafür einen adäquaten Ersatz zu bieten.«

625 ebenda, S.31

626 Viel Raum für *musica sacra* als auch *musica spirituale* boten zum Beispiel die *quarant’ore*, die vierzigstündige Verehrung des heiligen Sakraments, die einmal im Jahr abgehalten wurde.

627 Ziane, op.cit., S.42

In der Handschrift Barb.lat.4203 der Biblioteca Apostolica Vaticana finden sich zwei Vertonungen von Bußgedichten aus der Feder Cardinale Antonios. [Ziane, op.cit., S.160]

Ziane analysiert auf den folgenden Seiten auch einige Vertonungen von Bußstücken von Orazio Michi, dem berühmten Harfenisten in Cardinale Antonios Diensten, die teils auf Gedichten des Kardinals fußen. Die zahlreichen Liebchaften, die Cardinale Antonio zugesprochen werden (u.a. wie schon erwähnt mit Marc'Antonio Pasqualini und Leonora Baroni), könnten in der Tat eine besondere Affinität zu diesem Thema nahelegen.

Giovenale Ancina erzählt von einer »Sirena Napolitana«, Giovanna Sancia, einer Meisterin der »canzoni profane«: »[...] che leggiadra, et dolcemente cantando nel Gravicimbalo, era potente ad incantar', e cattivar' insieme i cori di chi sentir la puotea, et dappresso, e da lungi adescato con le vane, e lusingevoli canzoni profane, amatorie, et lascive Italiane, et Spagnuole; benche non iscopertamente oscene, et dishoneste;« [Giovenale Ancina, *Tempio armonico*, Roma 1599, Vorwort an den Kardinal von Como. Zitiert nach Ziane, op.cit., S.171, Fussnote 57. Der streng religiöse Ancina hatte sich zum Ziel gesetzt, »die laszive Musik in Italien durch seine Kontrafakturen und Alternativen auszurotten«. (Ziane, op.cit., S.171)]

»[...] die lieblich und süß zum Cembalo singend, die Macht besass, die Herzen ihrer Zuhörer gleichzeitig zu verzaubern und gefangen zu nehmen, und daher seit langem verführt mit den eitlen und schmeichlerischen weltlichen Liebesliedern, den lasziven italienischen und spanischen; auch wenn nicht offen obszön oder unehrenhaft;«

Diese Sirena wurde bekehrt und weihte ihren Gesang allen Bitten von »Prencipesse, Titolate, Officiali, et Ministri Regij« zum Trotz nur mehr Gott und der Heiligen Jungfrau. Sie sang nur mehr musica sacra und musica spirituale:

»Dove all' incontro poi in vece di quelle prime sue vanità di, e notte altro non cantava suonando che divote, et pie Laudi spirituali volgari, et Latine con si gentil maniera, con tanta leggiadria, et dolcezza, che più presto pareo udirsi una nuova Angioletta del Cielo, che Donzella, od' humana creatura, havendo con tal' isperata metamorfose cangiata la stanza sua terrena quasi in un celeste Paradiso [...]« [Ancina, op.cit., nach Ziane, op.cit., S.171, Fussnote 57]

»Wo sie bei Zusammenkünften anstatt jener ihrer früheren Eitelkeiten Tag und Nacht nichts anderes sang als gottesfürchtige und fromme italienische und lateinische geistliche Lauden, auf so liebenswürdige Art, mit soviel Lieblichkeit und Süße, dass man schnell einen neuen Engel des Himmels zu hören schien, eher als eine Maid oder menschliche Kreatur, so hatte sie mit einer solch unverhofften Metamorphose ihre irdische Kammer gleichsam in ein himmlisches Paradies verwandelt [...]«

Auffällig ist hier, dass Ancina sowohl den lasziven wie den gen Himmel gerichteten Gesang mit den Wörtern »leggiadria« und »dolcezza« beschreibt – Giovanna Sancia sang wohl in einem sehr ähnlichen Stil wie vor ihrer Bekehrung. Hatte sie mit der Macht ihrer Stimme vorher „weltliche“ Gefühle bei ihrem Publikum zu erweckt, nutzte sie nun dieselben Mittel, um ihren Zuhörern einen Vorgeschmack auf die Freuden des himmlischen Paradieses zu verschaffen.

Die folgende Polemik von Johann Georg Ahle stammt zwar aus dem Jahr 1704, könnte jedoch durchaus von zahlreichen seiner Gesinnungsgenossen aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts stammen:

»Darüm darf man sich auch nicht wundern / daß etliche Theologi wider die heutige Concerten-Ahrt so eifern. [...] daß die colorirende in die Kirche eingeführte Kammermusiken / oder vielmehr Italiänische Capaunengelächter / von dem grunde und der andacht abführen / oft zeitliches und geistliches untereinander werfen / und das köstliche gold götlich gravitätischer Wahrheit adulteriren. [...] Hinweg mit den neuen lächerlichen wälschen Sprüngen und Sirenen-Liedern / die nicht nach der geistlichen Herzens, sondern üppigen Welt-Freude zielen! [...] Weil dän nun nicht allein die hier gemelten Gottsgelehrten / sondern auch andere mehr den heutigen Stylum luxuriantem nennen eine fleischliche / üppige / gar zu bunte und krauspe Musik / so die verständigen ärgere / und die einfältigen betrübe [...]«

[Johann Georg Ahle, *Kurze doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst...*, Mühlhausen 1704, S.81-83, zitiert nach Butt, ebenda, S.139]

seine letzten Tage.«⁶²⁸

Insgesamt ortet Ziane im „Libro secondo di arie“ sieben Bußstücke, darunter auch das letzte Stück der *arie*, „Perchè pietà mi nieghi“.⁶²⁹ Die Sammlung wird an den strategisch wichtigsten Punkten von *musica spirituale* bestimmt und kann somit in einen geistlichen Gesamtkontext gestellt werden. Die darin eingebetteten klar weltlichen Stücke wie zum Beispiel „Pargoletto son io“ stehen für das weltliche Liebeserleben, das es in der *musica spirituale* zu bereuen gilt.⁶³⁰

Dass in Kapspergers unmittelbarem Umfeld Stücke mit einer derartigen Thematik auf großen Anklang stießen, belegt zum Beispiel Cardinale Antonios Vorliebe für das Sujet der Buße.

Die in Kapspergers *musica spirituale* verwendeten musikalischen Mittel unterscheiden sich jedoch kaum von denen, auf die er für die Vertonung eindeutig weltlicher Texte zurückgreift. Gerade das ist das Besondere an der *musica spirituale*: Beschreibungen himmlischer Liebe werden mit ebenso ausdrucksstarker Musik vertont wie Gedichte über weltliche Liebe.

Eine ähnliche Intensität im *affetto* findet sich bei Kapsperger sogar in manchen Gattungen seiner lateinischen *musica sacra*: Seine lateinischen Solomotetten stehen seiner *musica profana* und *musica spirituale* in Sachen harmonische Kühnheit oder emotionale Wortausdeutung um nichts nach.

Sänger und Musiker folgten auch in ihren Interpretationen denselben Prioritäten wie bei der Wiedergabe emotionaler weltlicher Musik.

Musik wurde auch in den lutherischen⁶³¹ Gegenden Deutschlands eine bedeutende Rolle bei der Erweckung religiöser Gefühle zugestanden:

»Traun da ist die Musica divinum quiddam ein Göttlicher Thun: Da ist ihr Gesang und Klang eine Hertz-glocke / welche / [...] alle Hertenäderlein durchdringet / und desselben Affectus (es sey denn der Mensch gar ein Stoicus und unbeweglicher Truncus) erweckt.«⁶³²

Die Themen unterschieden sich jedoch grundlegend – gerade Kapspergers als *musica spirituale* einordenbare Werke beschäftigen sich beinahe ausschließlich mit den Themen Buße, Reue und Vergebung der Sünden, was in einem protestantischen Kontext in dieser Form undenkbar wäre.

Viele deutsche Quellen bezweifeln generell, dass der neue italienische Stil geistlichen Inhalten angemessen sei, beklagen dessen Einzug in die Kirchen und verurteilen ihn als ungehörig für *musica sacra*.

Diese »Sirenen-Lieder« fanden in den weniger sinnenstrengen südlichen Gefilden Italiens hingegen reißenden Absatz: Kapsperger mit seiner wachen Wahrnehmung für die neuesten Entwicklungen schuf mit seiner *musica spirituale* Werke, die sich besonders gut für die Unterhaltung seiner römischen Klientel eigneten.

628 ebenda, S.149; Eine kurze Analyse von Kapspergers Version des Stücks findet sich auf den Seiten 152f.

629 ebenda, S.159

630 zu ähnlichen Fällen siehe ebenda, S.59.

631 Während Calvin und Zwingli die Musik aus der Kirche verbannt hatten, war sie für Luther ein besonders geeignetes Mittel, die Herzen der Gläubigen zu bewegen, nicht nur im von ihm eingeführten gemeinsamen Choralgesang der Gemeinde.

632 Christophorus Friccus, *Music-Büchlein oder nützlicher Bericht von dem Ursprunge, Gebrauche und Erhaltung christlicher Music*, Lüneburg 1631, S.90, zitiert nach John Butt, *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge 1994, S.43

Hier sei stellvertretend ein Beispiel genannt, bei dem sich Kapsperger in direkte Konkurrenz mit einer Unzahl anderer Kollegen begibt: „Care lagrime mie messi dolenti“ stammt aus der Feder des Benediktinermönchs Angelo Grillo, der seine Liebesgedichte unter dem Pseudonym Livio Celano veröffentlichte. Grillos Madrigal „Care lagrime mie“ erfreute sich seit seiner Veröffentlichung in „Rime di diversi celebri poeti dell’età nostra“ (Bergamo 1587) großer Beliebtheit in der Musikwelt, hier seien nur einige der berühmtesten Komponisten genannt, die das Madrigal in Noten setzten: Philippus de Monte (Venezia 1592), Agostino Agazzari (Venezia 1596), Hans Leo Hassler (Augsburg 1597), Luca Marenzio (Venezia 1598), Marco da Gagliano (Venezia 1605), der Däne Mogens Pedersen (Venezia 1608), Biagio Marini (Venezia 1635) und schließlich Giovanni Maria Bononcini (Bologna 1678).

Auch was die Wahl der Stücke von Marino anbelangt, befindet sich Kapsperger in bester Gesellschaft. Hier sei exemplarisch Marinos Gedicht „Se la doglia e’l martire“ erwähnt, das im Jahr nach seinem Erscheinen im ersten Band der in Venedig publizierten „Rime“ von 1602 sofort von Komponisten wie Salomone Rossi (Venezia 1603), Tiburtio Massaino (Venezia 1604), Girolamo Frescobaldi (Antwerpen 1608) aufgegriffen wurde. Auch nach Kapsperger wurde der Text von Pomponio Nenna (Napoli 1613), Francesco Rognoni (Venezia 1613), Sigismondo d’India (Venezia 1616), Francesco IV Gonzaga (Venezia 1619) oder, deutlich später, von Constantin Huygens (Paris 1647) vertont. Allein die verschiedenen Vertonungen dieses Stücks wären abendfüllend - es wäre eine faszinierende Konzertidee, die Interpretationen der verschiedenen Komponisten in Kontext miteinander zu bringen.

II.3.2. Kommentiertes chronologisches Verzeichnis der erhaltenen Vokalwerke Kapspergers

In den folgenden Kapiteln werden die Vokalwerke Kapspergers in chronologischer Reihenfolge aufgelistet und kurz beschrieben, wobei auch seine Auswahl von Lyrik und mögliche Aufführungskontexte thematisiert werden. Beim Erscheinen jeder neuen Gattung soll Kapspergers kompositorischer Umgang mit der Form kurz aufgezeigt werden.

Aufgrund des großen Umfangs von Kapspergers gesamtem Vokalwerk können hier viele Themen nur angerissen und nur sehr wenige Beispiele gezeigt werden. Die Musikbeispiele und die kurzen Kommentare sollen nur eine Idee davon geben, mit welchen kompositorischen Mitteln Kapsperger bevorzugt arbeitete und welche Bandbreite an Formen und Ausdrucksmöglichkeiten sich in seiner Musik findet. Dabei muss vorausgeschickt werden, dass es sich um eine nicht nur selektive, sondern auch subjektive Auswahl handelt.

Wer musiktheoretische Analysen sucht, kann diese bei John Forbes finden, der in seiner Dissertation über Kapspergers nichtliturgische Vokalmusik einem ausschließlich musikwissenschaftlichen Zugang folgt.⁶³³ Der Schwerpunkt der gesamten vorliegenden Arbeit hingegen liegt auf dem Versuch einer Kontextualisierung von Kapspergers Vokalwerk in seiner Zeit und seinem Umfeld, hauptsächlich in Kapitel I., und auf der detaillierten Behandlung aufführungspraktischer Fragen. Dabei wurde zusätzlich großes Augenmerk auf die Technik des Basso continuo allgemein im siebzehnten Jahrhundert und für Kapspergers Werk im Speziellen gelegt.

Eine der größten Überraschungen für mich bei der Beschäftigung mit Kapspergers Vokalwerk war seine Konzentration auf die »*osservazione della parola*«, die sich an so vielen Stellen als das grundlegende Element seines Kompositionsstils offenbart. Da er seine lyrischen Vorlagen sehr bewußt ausgewählt zu haben scheint, sollen - erstmalig in der Kapsperger-Rezeption - auch seine diesbezüglichen Entscheidungen beleuchtet werden.

II.3.2.1. „Libro primo de madrigali“, 1609

Kapspergers *madrigali* von 1609⁶³⁴ für fünf Stimmen und Basso continuo sind im Konzertbetrieb so gut wie nie zu hören. Das ist umso bedauerlicher, als sie den *Tedesco della tiorba* von einer völlig anderen Seite als seine anderen Vokalwerke zeigen.

Kapsperger muss sich ausführlich mit der Gattung Madrigal beschäftigt haben, das zeigt auch seine Lyrikauswahl: Bis auf die schon in Kapitel I.3.3.2. thematisierten acht Gedichte von Marino verwendet er größtenteils sehr populäre Madrigaltexte z.B. von Giovanni della Casa oder Torquato Tasso, die auch zahlreiche andere Komponisten inspirierten.

Das „Libro primo de madrigali“ ist Kapspergers einziges Vokalwerk, in dem er Interesse an polyphonen Techniken zeigt, sicher auch im Bewusstsein der Tradition und Bedeutung der Gattung Madrigal bis ins frühe siebzehnte Jahrhundert hinein: Aufstrebende Komponisten wurden, wie schon mehrmals erwähnt, anhand dieser Gattung gemessen.

633 John Forbes, op.cit.

634 zur Datierung der *madrigali* siehe Kapitel I.3.3.1.

Nel-le guan-cie di ro - se, e sen di lat - te, ne

Nel-le guan-cie di ro - se, e sen di lat - te, ne

Nel-le guan-cie di ro - se, e sen di lat - te, ne

6

A cinque Voci.

Frà dolcezza di mort' e di do loro In campo di pia cer viue il mio core.

Hier sei noch einmal zur Erinnerung die entsprechende Textstelle von Kircher in deutscher Übersetzung aufgeführt, das lateinische Original findet sich in Kapitel I.10.1.:

»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 erfahrenste 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 [...]«

Kapsperger hält sich zwar auch in seinen späteren mehrstimmigen geistlichen Werken im Großen und Ganzen an Stimmführungsregeln, verwendet aber weniger kontrapunktische Feinheiten, wie sie in den Madrigalen an vielen Stellen zu finden sind.

Einige der Stimmführungsregeln für polyphone Techniken ignoriert Kapsperger konsequent, so sind zum Beispiel auch Quintenparallelen für ihn kein Tabu, wie der Beginn von „Nelle guancie di rose“ deutlich zeigt.

Genaugenommen handelt es sich um keine offenen Parallelen, weil eine der beiden Quinten vermindert ist. Für diese Fortschreitung herrschte kein „Verbot“ im strengen Sinne, sie wurden als „erlaubt“, als »licenza« bezeichnet, wie Padre Camillo Angleria da Cremona 1622 formuliert:⁶³⁵

»Non si può far due quinte, se una non è diminuta [...] è buono, mà è licenza, e non per regola.«

Dass diese Stelle dennoch als gewagt wahrgenommen und von Kapsperger offenbar bewusst so gesetzt wurde, beweist Kirchers Aufnahme genau dieser Passage als Exempel in seine „Musurgia“ im Jahr 1650.⁶³⁶ Kircher gibt zwar einen anderen Text an, „Fra dolcezze di morte“, es handelt sich aber eindeutig um den Beginn von „Nelle guancie di rose“. Die Parallelen zeigt Kircher mit vier nebeneinanderstehenden Fünfen über der Oberstimme an.

Dass Stellen wie diese für Kontroversen sorgten, beweist auch die Aufnahme von diesem bei Kircher aufgeführten Beispiel in einem Brief um 1660 von Samuel Capricornus an seinen Dienstherren, »Herrn Eberhard Hertzogen zu Württemberg«, in dem er sich gegen die Angriffe des Stiftsorganisten Philipp Friedrich Bötdecker, verteidigt. Bötdecker wirft Capricornus unter anderem vor, in seinen Kompositionen zu sehr auf »Lieblichkeit« und zu wenig auf die Regeln zu achten. Hier sei die betreffende Stelle zitiert, die derartige Regelverstöße im Sinne Kirchers und Kapspergers mit dem Ausdrucksgehalt der Musik rechtfertigt:

»Diß aber ist meine Meynung, daß mann zwar stricte bey denen Regulis Musicis verbleiben und alles darnach richten, auch ne transversum unquam davon weichen solle, es seye dann, daß es die Emphasis Verborum, oder auch zu Zeiten, doch gar selten, ipsa Suavitas Concentus hochnothwendig erfordere. Wann eß nun die Emphasis erfordert, so ist einem Musico practico und exercitato gar wohl zuläßlich moderate die Regulas bey seyte zu stellen, und etwa 2, 3 oder mehr quinten zu setzen, wie solches der berühmte Athanasius Kircherus in seiner Musurgia (welches opus er von denen vornehmsten so wol alten alß neuen, so practicis als Theoreticis Autoribus zusammengetragen) [...] bekräftiget, wann er sagt: [vollständiges Zitat; siehe linke Seite]«⁶³⁷

Capricornus ruft einige Seiten später ein weiteres Mal Kapsperger als Zeugen auf, immer noch geht es um offene und verdeckte Quintparallelen:

»Darauf antworte ich, daß ob mir zwar bewust gewesen, daß diese consecutio einem Tyroni unzuläßlich, so habe dennoch ich, alß (ohne Ruhm zu melden) ein exercitatus Practicus mich so genawe an die Leges, die ein Tyro zu observiren, nicht binden, sondern nach dem Exempel der vornehmsten Practicorum (wie allbereit erwiesen worden) in etwas bey Seite gehen, und mir die licentiam nehmen wollen, ad exprimendum affectum obberührten Satz, also wie er ist, zu machen. Innsonderheit weilen hier die quinten also verdeckt und absorbirt werden, ut earum vigor percipi non possit. Und ist eben dieses was Kapspergerus in obangezogenem Paradigmate gesetzt alß: [Die ersten beiden Noten von „Nelle guancie“ und ein ebenfalls bei Kircher angeführtes Beispiel von Cristobal Morales werden nochmals gezeigt] Wird nun dieser Autorum vitiosa consecutio, weilen sie selbige nicht

635 Padre Camillo Angleria da Cremona, *Regola del Contrapunto, e della Compositione...*, Milano 1622, S.45

636 siehe Kapitel I.10.1.

637 zitiert nach: Josef Sittard, *Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Bötdecker*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 3/1 (1901), S.87-128, S.97. Ich danke Ton Koopman für den Hinweis auf diese interessante Quelle.

Io ri - do,
lo ri - do,
io ri - do io ri -

8 7 5 6
6 3 4

io ri-do A-man - ti, ma i miei ri-si son pian - ti,
io ri-do A-man - ti, ma i miei ri-si ques-ta
- do A - man - ti, ma i miei ri-si son pian - ti,
ma i miei ri-si son pian - ti, ques-ta
ma i miei ri-si con

8 4 3 # # 7 6 3 5 # 8 b
6 6 3 4 3 4 3 4 3 7

ex ignorantia, sondern consulto ad affectum exprimendum gesetzt, passirt, gelobt, für gut gehalten, ia andern ad exemplum vorgestellt, i, warumb dann mir auch nicht, der ich ebnermaßendie Intention, wie sie gehabt?»⁶³⁸

Gerade in der Anfangszeit des *stile novo* gerieten viele der bis dorthin unumstößlich scheinenden Stimmführungsregeln ins Wanken. Kapsperger stand hier eindeutig auf der Seite der Neuerer und beachtete in seinem Werk allgemein einige dieser Regeln nicht, seine Verwendung von Parallelen oder unorthodox angesprungenen bzw. nicht aufgelösten Dissonanzen zeigt dies besonders deutlich.⁶³⁹

Kapsperger suchte neue Wege, die sich allerdings zum Teil langfristig als Sackgassen erwiesen: Konservativere Ansichten setzten sich durch, nach einer Phase der Experimentierfreudigkeit und heftiger Polemiken zwischen Konservativen und Modernen kehrte wieder eine Art Konsens über grundlegende Regeln ein.⁶⁴⁰ Kapspergers wohl sehr bewusst gesetzte Verstöße gegen diese Regeln trugen später maßgeblich dazu bei, dass ihn die von der Renaissancepolyphonie faszinierte Musikwissenschaft des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts derartig kritisch rezipierte.

Bis auf einige offensichtliche Druckfehler, wo kurze Passagen in den Einzelstimmbüchern für einige Noten um einen Ton nach oben oder unten verrutscht sind, finden sich im gesamten Werk kaum Satzfehler.

Kapsperger wechselt in den *madrigali* in schneller Abfolge zwischen polyphonen und homophonen Phrasen. Dadurch sind diese Stücke sehr lebendig: Kapsperger deutet einerseits einzelne Wörter in kleinen Motiven aus, die imitatorisch durch die Stimmen ziehen, andererseits lässt er die Sänger zwischendurch Teilsätze homorhythmisch artikulieren. Dadurch wirken manche Passagen wie gemeinsam deklamiert. Die Aufmerksamkeit des Zuhörers verlagert sich durch diesen Wechsel der Strukturen immer wieder von Details zu größeren Zusammenhängen.

Als Beispiel für Kapspergers Wortausdeutungen sollen einige Stellen des Madrigals „Io rido, amanti“ auf einen Text von Marino gezeigt werden.

Die erste Textzeile lautet: »*Io rido, Amanti, ma i miei risi son pianti.*«⁶⁴¹

Kapsperger bildet das Lachen durch die Tonwiederholungen in den Oberstimmen ab. Hier sei an die *gorgia*-Technik erinnert,⁶⁴² die durch ähnliche anatomische Vorgänge in der Kehle wie beim Lachen erzeugt wird, sicherlich eine bewusste Anspielung des Komponisten.

Für das Weinen benutzt Kapsperger völlig entgegengesetztes Tonmaterial, lange Noten mit gewagten Harmonien und chromatischen Elementen. Das Lachen bleibt den Sängern in der Kehle stecken, in Alt und Bass geschieht dies sogar buchstäblich, sie brechen ihre Linie ab.

Der fröhliche Beginn des Stückes ist also nur ein geschickter Kunstgriff, mit dem Verb »son« der ersten Zeile wird der Charakter ins Gegenteil verkehrt. Erst ab diesem Moment versteht der Zuhörer den wirklichen Seelenzustand des erzählenden Ichs: Das äußere Lachen verbirgt eigentlich inneres Weinen. Mit ähnlichen Mitteln setzt Kapsperger auch im restlichen Stück das Gegensatzpaar Lachen und Weinen konsequent um.

Auch in vielen anderen Momenten seiner *madrigali* greift Kapsperger zu gewagten harmonischen Fort-

638 ebenda, S.102

639 siehe dazu auch Kapitel III.3.3.3.

640 mehr zu diesen Themen in Kapitel III.1.

641 »*Ich lache, Liebende, aber mein Lachen ist Weinen.*«

642 siehe Kapitel II.2.2.1.2.

te, il mio mo - rir, pian - ge - - te.
 te, il mio mo - rir pian - ge - - - te.
 te, il mio mo - rir pian - ge - te.
 te, il mio mo - rir pian - ge - te.
 te, il mio mo - rir pian - ge - - te.
 te, il mio mo - rir pian - ge - - te.

Die lyrischen Vorlagen für die Villanellen in Form der Canzonetten, die neue Versarten und Versformen verwendeten, stellten eine neue Strömung in der Literatur dar.

[Siehe Silke Leopold, „Al modo d’Orfeo“. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts, Analecta Musicologica 29 (1995)]

Federführend war bei deren Einführung der Dichter Gabriello Chiabrera, mit dem Kapsperger ja bald nach dem Erscheinen des „Libro primo di villanelle“ für „Maggio“ persönlich zusammenarbeitete. [siehe Kapitel I.5.1.] Die Texte des „Libro primo“ stammen vermutlich größtenteils von Francesco Zazzera, dessen Huldigungsgedicht von seinen »voci amorosi« spricht, denen durch Kapspergers Klänge neues Leben eingehaucht wird. [siehe Kapitel I.4.1.]

Dass Kapspergers erstes Villanellenbuch eine gewisse Verbreitung erlebt haben muss, zeigt zum Beispiel die Abbildung eines Notenblattes mit einer einstimmigen Version von „S’io sospiro“ in einem Stilleben des Malers Giovanni Battista Natali einige Jahrzehnte später. [siehe Kapitel II.1.3.] Zudem stammen beinahe alle Konkordanz für Vertonungen derselben Texte aus den Jahren nach dem Erscheinen des „Libro primo“.

Alma mia doue ten uai Almamiachifugg tu Vnchondavaituoibei rai ond' il cor fe mi ro fu'
 Alma mia doue ten uai Almamiachifugg tu Vnchondavaituoibei rai ond' il cor fe mi ro fu'
 Alma mia doue ten uai Almamiachifugg tu Vnchondavaituoibei rai ond' il cor fe mi ro fu'

Fermal passo d'ore o' uita
 Vuò morir dauanti a te
 Ahich'intentè alla partita
 Fuggel cor non men che l'pie

L'oro chime del biondo crine
 Chesì dolce il cor lego
 Ne le perle peregrine
 Truà bei risimivero

Sentiro' ben giu nel seno
 Focotalchio remmorro
 Lungio presso ardonnon meno
 Quei beg'locchi eben lo so

La grimate occhi dolenti
 La grimate ella senua'
 Infelici eccoui spenti
 Senza iraidi sua beltà

Ne uedro' la mandi rose
 Ch'alla aurora scorno fa'
 Ne le ciglia luminose
 Doue amor con l'arcorta'

schreitungen, wie zum Beispiel der Schluss des Madrigals „Nelle guancie di rose“ zeigt, wo er auf einen A-Dur-Sextakkord unvermittelt c-Moll bringt,⁶⁴³ während im Sopran das A noch weiter als Vorhalt bis in die Kadenz auf D gezogen wird.

Von Kapspergers Madrigalen sind nach wie vor weder eine moderne Ausgabe noch eine Aufnahme erhältlich.

II.3.2.2. Das „Libro primo di villanelle“ von 1610 und Kapspergers Umgang mit der Gattung *villanella*

Vermutlich hat Kapspergers besondere Vorliebe zur Villanella als Gattung ihren Ursprung in seiner Verbindung zu Neapel, die ja enger war als bis vor kurzem bekannt.

Das Umfeld der Villanellen des ersten Bandes ist Arkadien, die singenden Charaktere sind Hirten,⁶⁴⁴ Hirtinnen oder Nymphen wie Flora, Clori und Filli, die sich in der Natur vergnügen und Liebesfreunden und Liebesleiden besingen - die Titel von Stücken „Alla luce“, „All’ombra“ oder „Alla caccia“ sind Programm.

In den ersten Stücken des „Libro primo“, allesamt zwei- und dreistimmig, herrscht eine sehr fröhliche Grundstimmung vor, die sich gegen die Mitte des Buches etwas eintrübt. Insgesamt finden sich nur zwei Soli, die bezeichnenderweise von verlassenen und einsamen Liebhabern gesungen werden. Die Liebesschmerzen, die auch in Duetten und Trios thematisiert werden, lösen sich gegen Ende des Bandes wieder in Wohlgefallen auf. Trotz dieses Stimmungsbogens scheint es sich nicht um ein zyklisch gedachtes Werk zu handeln, eine Handlung im eigentlichen Sinn ist nicht auszumachen.

Die Villanellen Kapspergers sind in all seinen sieben Büchern vielfältig in Form und Struktur.

Auch bei den einfachsten Stücken handelt es sich um Kunstmusik. Der volkstümliche Ursprung der Gattung spiegelt sich nur mehr in den einprägsamen, liedhaften Melodien und in den besonders häufig anzutreffenden tänzerischen Dreiertakten wider.

In seiner Vertonung des beliebten Gedichtes „Alma mia“ von Ottavio Rinuccini⁶⁴⁵ sehen wir die Villanellenkunst Kapspergers in aller Kürze auf den Punkt gebracht.

Wie so oft in seinen Villanellenbüchern erschafft Kapsperger eine sangliche Melodie mit „Ohrwurm“-Qualität, die sich sofort einprägt. Kapspergers Vertonung ist trotz der einfach gehaltenen Singstimme und Begleitung in ihrem starken Bezug zum Text und der Verdeutlichung des Gefühlsinhalts jedes einzelnen Wortes vom Geist des *stile novo* geprägt.

In den Folgestrophen changieren die Gefühle des alleingelassenen Liebhabers zwischen Trauer, Melancholie, Verzweiflung, Anklage oder Vorwurf: All diese *affetti* können mit dem in der ersten Strophe vorgegebenen musikalischen Material umgesetzt werden.

Für längere Texte und komplexere Strukturen verwendet Kapsperger gern Taktwechsel innerhalb der

643 Diese Beschreibung folgt „moderner“ Musiksprache, eigentlich sind die Harmonien eine Folge der chromatischen Linie im Bass und deren Unterbrechung und Wiederaufnahme nach dem A.

644 Ein einziges Stück, „Correte pescatori“ im „Libro primo“ richtet sich nicht an Hirten oder Jäger, sondern an Fischer, und erinnert damit an den neapolitanischen Ursprung der Gattung.

645 „Alma mia dove te’n vai“ wurde schon vor der Aufnahme in Kapspergers „Libro terzo“ von 1619 in Florentiner Kreisen vertont, zum Beispiel von Marco da Gagliano. Das offenbar besonders zur Vertonung geeignete Gedicht findet sich in einer ebenfalls besonders berührenden Version in den „Canzonette“ von Bartolomeo Barbarino (Venezia 1616), aber auch bei Raffello Rontani (Roma 1620) und in einer der Anthologien Stefanis (Venezia 1620).

HK 9

C O R E N E D L M G M

Vesto crudel d'A more Seguir non vo-

B G A B L D H M E O

glio più Già non è quel che

G M E B H G H D E H

fù, Spent'è l'ardor, e libe ra to il core. Hor di me che fari,

D I E L A N A L

che fa rà? Forse vorrai ch'io tor ni? Nò, no

O D H L E N L C A

nò, nò, Io non vùò pref so te perder i giorni.

43



2 Amor à tuo di'petto
Amar non voglio più,
Già sò quel che fei tu,
Fuggi dal cor, ch'è rifanato il petto,
Tu non fai già per me,
Ogni dolor è spento,
Ed i tuoi dardi affè son sparsè al vento.



L 'Onda che limpida Soave mormora l

L .Onda che limpida Soave mormo ra l

L 'Onda che limpida Soave mormora l

Strophen. Viele der Villanellen sind in zwei Hälften geteilt, wobei rein statistisch Dreiertakte im B-Teil öfter als im A-Teil vorkommen. In einigen der längeren Soli setzt Kapsperger nur einzelne Phrasen bzw. Verse in einer anderen Taktart und verleiht dadurch besondere Bedeutung.

In einigen besonders elaborierten Soli, wie zum Beispiel „Questo crudel d’amore“ aus dem „Libro settimo“ von 1640, werden Metrumwechsel gar zum bestimmenden Baustein von Kapspergers Textinterpretation: Zwei Seelen streiten in der Brust eines gequälten Liebenden, der sich in insgesamt sogar drei verschiedenen Taktarten rhetorische Fragen wie: »*Hor di me che sarà?*«⁶⁴⁶ oder »*Forse vorrai ch’io torni?*«⁶⁴⁷ stellt und diese Fragen auch gleich selbst mithilfe einer anderen rhythmischen Struktur beantwortet.⁶⁴⁸

In seinen insgesamt sechzig gedruckten Villanellen *a due voci* verwendet Kapsperger generell eine ähnliche musikalische Sprache wie in den Soli, schöpft aber zusätzlich die Möglichkeiten der Zweistimmigkeit aus und wechselt zwischen Imitationen, kleinen Soli und über lange Strecken parallel laufenden Linien ab. Sehr oft lässt Kapsperger beide Stimmen einzeln kleine Aussagen vorbringen und vereinigt sie dann im Abschluss der Phrase.

Während in den Soli die Basslinie öfter als korrespondierende zweite Stimme und nicht nur als Begleitung eingesetzt wird, erfüllt der Bass in den Duos hingegen sehr oft wirklich eine ausschließlich begleitende und auf die Harmoniegebung konzentrierte Aufgabe - die direkte Kommunikation mit der Oberstimme hat die zweite, auch in Bezug auf den Tonumfang durch häufige Stimmkreuzungen meist gleichberechtigte Gesangsstimme übernommen.

Alle zweistimmigen Villanellen Kapspergers sind für zwei gleichbeschlüsselte hohe Oberstimmen komponiert und entweder im Sopran- oder im Tenorschlüssel notiert. Die einzigen Ausnahmen sind die vereinzelt Duette aus dem „Libro quarto“ für Sopran und Bass, in denen allerdings die Basslinie identisch mit dem Begleitbass ist.⁶⁴⁹

Die Basslinien von Kapspergers Villanellen *a tre voci*, die durchwegs für zwei hohe Oberstimmen und Bass komponiert sind, sind in den ersten sechs Büchern absolut identisch mit der Generalbasslinie. Oft unterscheiden sich die dreistimmigen Nummern von den zweistimmigen in ihrer Anlage nur durch die rhythmische Verkleinerung mancher Bassnoten, die aufgrund der Textunterlegung der Bassstimme entsteht. Die Bässe der dreistimmigen Stücke sind damit rhythmisch wesentlich aktiver als die vieler ansonsten sehr ähnlich konstruierter Duos.

Kapsperger verwendet generell zwei verschiedene Modelle dreistimmiger Villanellen:

Zum einen finden sich homophone Stücke mit konsequent homorhythmischer Artikulation wie zum Beispiel „L’onda che limpida“ aus dem „Libro secondo“ auf einen Text von Chiabrera. Die chorische Wirkung dieser Dreistimmigkeit macht die Verwendung dieses Stücks in seiner rhythmischen Eindeutigkeit als vielleicht sogar getanzten Abschluss der Kantate „Maggio“ 1612 im Palazzo Pitti in Florenz absolut plausibel.⁶⁵⁰ Auf der linken Seite sind beispielhaft die ersten Takte abgebildet.

Zum anderen erschafft Kapsperger in vielen dreistimmigen Villanellen durchaus eigenständige Bassstimmen, die in ein imitatorisches Gespräch mit den Oberstimmen treten. Schon in einigen der Vil-

646 »*Was wird just mit mir geschehen?*«

647 »*Wirst du vielleicht wollen, dass ich zurückkehre?*«

648 siehe auch Ziane, op.cit., S.182

649 Auf einen Aufführungskontext um Ciampoli und vermutlich sogar Urbano VIII., zum Beispiel durch den Kastraten Loreto Vittori und den Bassisten Bartolomeo Niccolini, wurde schon in Kapitel II.2.2.3. und II.2.2.4. hingewiesen.

650 siehe Kapitel I.5.1.

Besonders ins Auge stechen die vier Konkordanzen mit Monteverdi. Nur „Giunto e pur Lidia“ das sich im „Libro II della musica a 5“ (Milano 1608) findet, vertonte Monteverdi vor Kapsperger, nach ihm setzte er „Interotte speranze“ und „Mentre vaga angioletta“ von Guarini als Tenorduette, „Augelin che la voce al canto spieghi“ für zwei Tenöre und Bass.

Besonders inspirierend für Komponisten war Battista Guarinis Gedicht „Mentre vaga Angioletta“ mit all seinen Anspielungen auf Gesang, die sich so gut in Musik umsetzen lassen. Die höchst unterschiedlichen Vertonungen reichen von Giorgio Florio (Venedig 1589), Tiburtio Massaino (Venezia 1604), Giovanni Battista Caletti (Venezia 1604) oder Francesco Turini (Venezia 1629) bis zu Claudio Monteverdi (Venezia 1638). „Augelin“ vertonte außer Kapsperger Orazio Vecchi 1597 in Venedig, Francesco Genuino 1605 in Neapel und Monteverdi 1619 in Venedig. „Interotte speranze“ von Guarini scheinen hingegen nur Kapsperger und Monteverdi (Venezia 1619) in Musik gesetzt zu haben - könnte es sein, dass Monteverdi Kapspergers *arie* gekannt hat und sich von den gewählten Gedichten inspirieren ließ? Diese Hypothese bestärkt Kapspergers neuentdeckte Reise nach Venedig im Herbst 1612, also nur kurz vor Monteverdis Bestellung zum *maestro di cappella di San Marco*. Dass er persönlich das „Libro primo di arie“ offiziell in Venedig einführte, beweist sein Antrag für das *privilegio di stampa*. [siehe Kapitel I.5.3.]

lanellen auf dramatische Texte in den früheren Büchern, wie „Negatemi pur cruda“ oder „Lagrimosa pietà“ aus dem „Libro primo“, wirkt die dreistimmige Fassung wie aus einem Guss, alle drei Stimmen sind gleichberechtigte Partner.

II.3.2.3. „Libro primo di arie passeggiate“ und „Libro primo di motetti passeggiati“, 1612

Kapspergers verzierte Solomonodien übersetzen Texte von höchster literarischer Qualität in emotionale und sehr expressive Musik. Die Stücke sind nie lang, aber stets sehr dicht und intensiv. Dies gilt gleichermaßen für seine *arie passeggiate* auf weltliche Texte wie für die *motetti passeggiati* aus demselben Jahr.

Für seine *arie* greift Kapsperger auf eine Mischung aus berühmten Texten aus dem Madrigalrepertoire des sechzehnten Jahrhunderts und aus aktueller Dichtung, zum Beispiel von Marino und Guarini, zurück.⁶⁵¹

Wie bei den madrigali wählte Kapsperger einige sehr populäre Textvorlagen, so erfreuten sich zum Beispiel „Giunto e pur Lidia“ und „Ecco l' hora ecco ch'io“ von Marino großer Beliebtheit bei Kapspergers Zeitgenossen wie zum Beispiel bei Salomone Rossi, Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz oder Claudio Monteverdi.

Die *motetti passeggiati* sind Kapspergers einziger Druck mit lateinischer *musica sacra* bis zum Jahr 1628, stehen also in ihrer Thematik in seinem Frühwerk allein. Die Texte sind Klassiker der Kirchenmusik, von Auszügen aus liturgischen Vorlagen über Marienhymnen und Psalmausschnitte reicht die Bandbreite bis zum Hohelied der Liebe. Die Behandlung der Vorlagen unterscheidet sich allerdings nicht von den *arie passeggiati*, Kapsperger benutzt für die *motetti* dieselben kompositorischen Mittel wie für die Vertonung der expressiven weltlichen Texte der *arie*.

In dieselbe Kategorie wie seine *arie* und *motetti* aus dem Jahr 1612 fallen auch das „Libro secondo d'arie“ von 1623 und „Modulatus sacri Diminutis voculis concinnati, Volumen secundum“ von 1630. Diese Stücke werden hier unter der Bezeichnung „verzierte Solomonodien“ zusammengefasst: Diese Literatur richtet sich an gut ausgebildete Sänger, alle vier Bände fordern von den Sängern durch die elaborierten *passaggi* höchste Virtuosität ein.

Kapspergers *passaggi* sind, wie schon aus den Titeln der beiden Bände von 1612 hervorgeht, zentrale Elemente der Komposition. Sie sind technisch sehr anspruchsvoll, aber für Sänger, die mit dieser Art von Musik und den damals üblichen Techniken vertraut sind, absolut singbar.⁶⁵²

In diesen Stücken setzt Kapsperger seine lyrischen Vorlagen detailverliebt in Musik um, es handelt sich um radikalen *stile novo* in Reinkultur. Kapsperger nähert sich den Texten mit derselben Aufmerksamkeit wie in seinen Villanellen, sein deklariertes musikalisches Credo der »*osservatione della parola*«⁶⁵³ ist

651 Das Verhältnis zwischen diesen beiden Gruppen ist relativ ausgewogen, hier ist im Gegensatz zu den madrigali, in denen sich Kapsperger auffällig intensiv mit Gedichten von Marino befasst, keine Hommage an einen bestimmten Dichter herauszulesen. Wie immer können bei weitem nicht alle Gedichte identifiziert werden. Manche der anonymen Texte finden sich nur in dieser Sammlung, andere hingegen wurden auch von anderen Komponisten vertont.

652 siehe Kapitel II.2.2.1.2. und II.2.2.1.3. Kapspergers eigener Stil der *passaggi* wird in Kapitel II.5. genauer behandelt.

653 siehe Kapitel I.5.6.

Para tum coz meum Deus Paratum coz meum canta

12

HK

Parce mihi Domine nihil enim sunt dies mei quia es

ta di quia cibo sarà l'al ma nudri ta Già mi manca il ugo re. già co-

mi nido a languir già mi sento mori re ch' amoroso di giun non soffrir co-

pulsan - - - - - Aperi mi - hi Aperi

hier jedoch noch stärker zu spüren.

Kompositorisch greift er zu deutlich komplexeren Mitteln, die anhand der folgenden Beispiele kurz aufgezeigt werden sollen.

Alle Anfänge seiner Solomonodien sind unverziert, die Sänger führen die Zuhörer stets mit starken Aussagen unmittelbar in die Atmosphäre des Stückes hinein.⁶⁵⁴

Kapsperger wählt für seine Anfänge oft einen an Sprechgesang gemahnenden Stil, so zum Beispiel am Beginn von „Paratum cor meum“. Der Sprachrhythmus ist das bestimmende Element der ersten Phrase, bevor sich auf dem Wort »cantabo«⁶⁵⁵ das erste *passaggio* aufschwingt.

Sehr oft verwendet er in Stücken mit dramatischen Texten schon bei den ersten Tönen starke Dissonanzen und versetzt Ausführende und Publikum damit sofort in den *affetto* des Stückes.

Dies zeigt zum Beispiel der Beginn von „Parce mihi Domine“, wo durch die länger gehaltenen Töne des Sängers gegen die Fortschreitung des Basses eine Kette von Dissonanzen entsteht, Kapsperger verwendet hier die rhetorische Figur der *Syncopatio*.

Kapspergers expressiven Umgang mit Chromatik zeigt die links abgebildete Passage aus „Occhi soli d’amore“.⁶⁵⁶ Kapsperger verwendet hier nicht nur die damals sehr gebräuchlichen chromatischen Schritte nach oben, die meist für Sehnsucht und Schmachten verwendet wurden, sondern auch chromatische Schritte nach unten, in der ersten Passage bildet er damit den Text »già mi manca il vigore«⁶⁵⁷ bildhaft ab.

Mit Vorliebe setzt Kapsperger Sprünge über große Intervalle ein, oft in Zusammenhang mit abrupten Tonartenwechslern. Derartige Stellen stehen bei Kapsperger immer in unmittelbarer Beziehung zum Text. Als außergewöhnliches Beispiel für einen großen Sprung, in diesem Fall beinahe über zwei Oktaven, sei links eine Passage aus „Ego dormio“, dem schon in Kapitel II.1.2.4. erwähnten Stück für Bass aus den *motetti* abgebildet.

Ähnlich wie bei seinen *madrigali* wechselt Kapsperger auch in den Monodien stets von neuem die Mittel, mit denen er den Text umsetzt. In rascher Abfolge wechseln syllabische Passagen, die oft wie deklamiert wirken, und lange Melismen, die einzelne Wörter und Silben ausschmücken.

Generell konzentriert sich Kapsperger in diesen Kompositionen ausschließlich auf die musikalische Umsetzung des Textes, sei es nun für ganze Verse oder für besonders hervorgehobene Einzelwörter. Die Struktur der Musik scheint nicht formalen Vorgaben des Komponisten zu folgen, sondern sich unmittelbar und ausschließlich aus der Poesie zu ergeben.

Kapsperger setzt hier die Ideale des *stile novo* in einer extremen Ausprägung um, viele seiner Kollegen versuchten umgekehrt, Textvorlagen für ihre musikalischen Ideen zu nutzen und sie in Kompositionsmodelle bzw. Strukturen zu bringen.

654 Ottavio Durante verbietet dementsprechend im Vorwort seiner „Arie devote“ von 1608 *passaggi* am Beginn von Stücken, vor allem wenn sie in ernstem Charakter stünden. Siehe Kapitel II.2.2.1.3.

655 »ich werde singen«

656 aus dem „Libro primo di arie“

657 »schon fehlt mir die Kraft«

EM G O D G H D O G H DO M E H G H O D H B E D H G

chi seren i
 gioire i de uostrido
 lci squ anti Or di sdegno ripieni

II.3.2.4. „Libro secondo” und „Libro terzo di villanelle”, 1619

Im zweiten und dritten Villanellenbuch, die beide 1619 erschienen, spiegeln sich Kapspergers Verbindungen zu toskanischen Kreisen und seine Aufenthalte in Florenz in den Jahren zuvor deutlich in seiner Auswahl der Lyrik. Insgesamt sind für diese zwei Bände sieben Gedichte von Rinuccini und zwei von Chiabrera identifiziert, wobei, wie schon in Kapitel I.5.1. ausführlich behandelt, die erste Strophe von „L'onda che limpida” aus dem „Libro secondo” identisch mit dem Schlussvers der ansonsten verlorenen Kantate „Maggio” von 1612 ist.

Das „Libro terzo” ist deutlich anspruchsvoller als seine beiden Vorgänger.

Das betrifft zum einen die technischen Anforderungen an die Sänger: In den ersten beiden Büchern verwendet Kapsperger außer gängigen Verzierungen wie *tirate* oder *cascade* elaboriertere *passaggi* nur in kurzen Schlusskadenzten. Damit sind alle Stücke auch für Liebhaber bestens geeignet. Technisch versierten Sängern jedoch stand es generell frei, ihre Interpretationen nach Belieben mit improvisierten *grazie* und *passaggi* zu bereichern. Im „Libro terzo” finden sich hingegen häufig von Kapsperger vorgegebene längere *passaggi* in ein- oder zweistimmigen Stücken: Einzelne Soli könnten ebensogut in seinen Sammlungen verzierter Monodien stehen, wie ein Ausschnitt aus „Voi pur mi promettest'occhi sereni” illustriert.⁶⁵⁸

Anspruchsvoller zeigt sich Kapsperger aber auch in der Wahl der literarischen und kompositorischen Mittel: Er vertont im „Libro terzo” mehrere wirklich tragische Texte und greift bei deren musikalischer Ausdeutung auch auf rhetorisch und harmonisch extremere Wendungen zurück als beim Großteil der Villanellen der anderen Bände. Durch die zusätzliche Abwechslung mit besonders einfach und kurz gehaltenen Stücken wie dem oben abgebildeten „Alma mia”, in denen sich sein Talent für höchst einprägsame Melodien eindrucksvoll zeigt, und schwungvollen Stücken in tänzerischen Taktarten präsentiert sich das „Libro terzo” vielfältiger im Ausdruck als die beiden vorangegangenen Bände.

II.3.2.5. „Libro secondo di arie passeggiate”, 1623

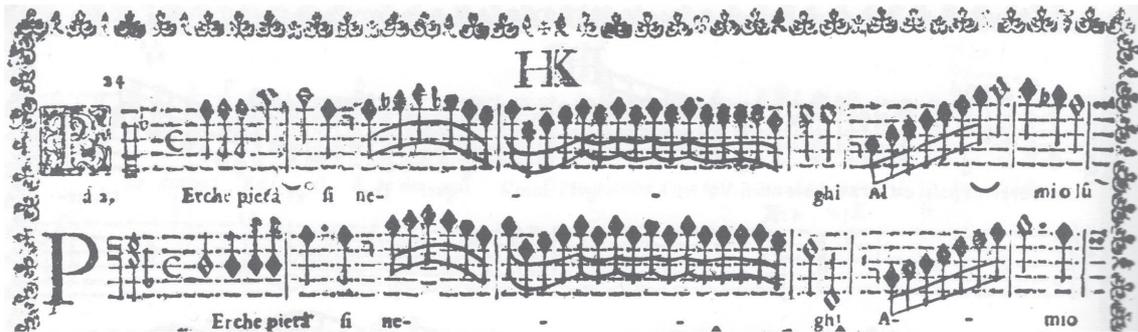
Das zweite Arienbuch kann, wie schon in Kapitel II.3.1. erwähnt, in seiner Gesamtheit als *musica spirituale* gesehen werden. Zu Beginn steht eine berührende Vertonung von Petrarca's berühmtem „I vó piangendo i miei passati tempi”.⁶⁵⁹ Zwei Gedichte stammen von Marino, wobei sowohl der Text als auch Kapspergers eindruckliche Interpretation von „Voi che dietro a fallaci e cieche scorte” als Musterbeispiele für geradezu mystische *musica spirituale* gelten können: Marino übertitelt das Poem in seinen „Rime” von 1602 mit »*Esorta i sensuali a mutar l'amore umano in divino.*«⁶⁶⁰ Im Zuge der Forschungen zu dieser Arbeit konnte „Ancora il Rè nasce piangendo” als Text aus der Feder Giovanni Ciampolis identifiziert werden, einige andere der noch nicht identifizierten Gedichte könnten ebenfalls von Ciampoli oder Virginio Cesarini stammen, mit denen Kapsperger spätestens seit 1621 in engem Kontakt stand.⁶⁶¹ Kapsperger verwendet ähnliche musikalische Mittel wie in seinen frühen Drucken mit verzierten Solomonodien, aber eine größere Formenvielfalt. Manche der Stücke wie „Pargoletto son io” oder das Duett „Dunque con stile Lieto dolcissimo” könnten ebensogut in seinen Villanellensammlungen stehen.

658 Über der Notenzeile ist das schon mehrmals erwähnte *alfabeto* für die *chitarra spagnola* zu sehen.

659 siehe Ziane, op.cit., S.149

660 »*Ermahnt die Sinnlichen, die menschliche Liebe in himmlische zu verwandeln.*«

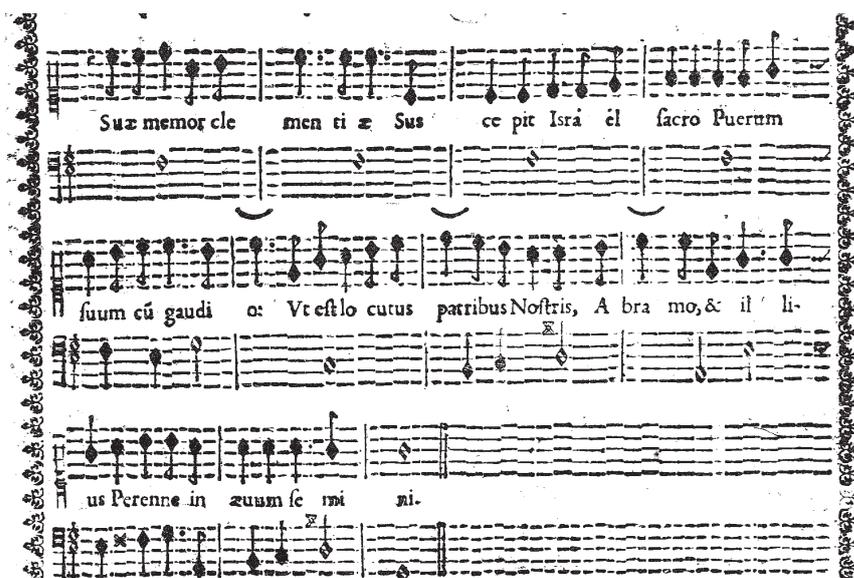
661 siehe Kapitel I.6.3. und I.7.3.



»[...] dieser reinen und heiligen Genüsse, die heute, durch Eure Gnade, mit anmutiger Erfindung öffentlich zwischen den gelehrten Collegij die Runde machen.«

Eine Rarität im Schaffen Kapspergers ist das Kriegslied „Ardir Ardir Alla guerra“, das uns vielleicht einen Eindruck von seiner verlorenen Vertonung mancher Stellen seines musikdramatischen Werks „La Vittoria del Principe Ladislao“ geben kann: Der zweistimmige Refrain wechselt mit den solistischen Strophen ab, in denen »Marte e Mor-te« besungen werden. [Für ein anderes Stück dieses Bandes ist eine Verbindung zu einem Bühnenwerk Kapspergers belegt: Die Villanella „Cinta di rose“ ist, wie schon bei der Diskussion der „Apotheosis“ in Kapitel I.6.4.1. erwähnt, musikalisch beinahe identisch mit einem Solo von „Palestina“.] Auch dieses Thema verwundert im Kontext mit dem *Clementino* nicht, die jungen Edelleute erhielten dort auch eine militärische Ausbildung. Auch Kapspergers eigene Jugend und Erziehung war vom militärischen Stand seines Vaters geprägt, wie die Huldigungsgedichte seiner ersten Drucke nahelegen. [siehe Kapitel I.1.3.]

»Eine schöne Blume, die sich im Morgengrauen öffnet
und dann welkt am Ende eines Tages,
so ist das sterbliche Leben:
Schönheit und Jugend
fliehen schnell dahin und schneller
als Wind oder Pfeil«



Im Gegensatz zu den Bänden von 1612 finden sich in diesem Buch auch zweistimmige Werke, einige davon für Sopran und Bass.⁶⁶² Die Duopartner müssen sehr gut harmonieren, um die sehr detailliert notierten parallelen Verzierungen gemeinsam singen zu können, wie das links stehende Beispiel aus „Perche pietà si neghi“, dem Schlusstück der Sammlung, deutlich macht.

II.3.2.6. „Libro quarto di villanelle“, 1623

Das „Libro quarto“ enthält zum Großteil ruhigere und weniger virtuose Musik. Die Themen des Bandes stehen in Zusammenhang mit seinem Aufführungskontext, auf den Marcello Panocchieschi dei Conti d’Elci in seinem Vorwort hinweist:

»[...] lor’puri, e sacri diletta, e che hoggi di, mercè di lei, con vaga inventione trà dotti Collegij publicamente s’aggirano.«⁶⁶³

Der junge Herausgeber war zu dieser Zeit Zögling im *Collegio Clementino* und nimmt hier sicherlich Bezug auf Aufführungen durch die Studenten des *Collegio*.⁶⁶⁴ Damit hängt vielleicht auch zusammen, dass die Villaneln dieses Bandes vokaltechnisch wieder weniger anspruchsvoll sind und bezüglich der von Kapsperger ausgeschriebenen Verzierungen dem ersten und zweiten Buch gleichen. Zu einem großen Teil handelt es sich um *musica spirituale*, der Band wird von geistlichen Stücken eingerahmt.

Auf eine Anrufung der „Spirti celesti“ folgt eine Reihe von typischen in Arkadien beheimateten Villaneln, die die Natur und die Liebe feiern.

Um die Mitte des Bandes tritt ein Gesinnungswandel ein, nach einigen sehr fröhlichen Liedern wird zur Besinnung auf höhere Werte aufgerufen. Die zweite Hälfte ist stark von religiösen Themen geprägt. Die beiden letzten Gedichte stammen wieder von Rinuccini, sie erinnern an die Vergänglichkeit des irdischen Glücks. Hier sei beispielhaft die erste Strophe der abschließenden *villanella* zitiert:

»Bel fior ch’al Alba aprì
Poi langue al fin d’un di
Tal’è vita mortale,
Bellezz’e gioventù
Ratta sen fugge e più
Che vent’ò strale«

II.3.2.7. „Poematia et Carmina“, 1624

Kapspergers Vertonungen lateinischer Gedichte von Urbano VIII. wurden von Doni in seinem Brief an Mersenne enthusiastisch gelobt, Doni konstatiert: »un chant pur et simple et bien ageancé«.⁶⁶⁵ Tatsächlich verwendet Kapsperger hier einen völlig anderen Stil als in seinen bisherigen Vokalwerken, den man als deklamatorisch bezeichnen könnte. Die Gesangsstimme rezitiert die Gedichte und richtet sich dabei vor allem nach Sprachmelodie und Sprachrhythmus, die Continuuolinie hat eine reine Begleitfunktion.

662 Auf mögliche Aufführungskontexte wurde bereits in Kapitel II.1.2.3. und II.1.2.4. hingewiesen.

663 vollständiges Zitat siehe Kapitel I.6.4.2.

664 siehe Kapitel I.6.4.2.

665 »einen reinen, einfachen und gut geordneten Gesang«; vollständiges Zitat siehe Kapitel I.7.2.

PARAPHRASIS IN CANTICVM B. MARIE VIRGINIS

Ad as tra Regem cæli tum Tol lit meum cor lau dibus,

M. V.

Heu fi li miseram te sine de seris Matrem ? me mi se ram cor mihi
sau ci as Du ra cus pi de vo cis, Sic me lux me a de seris?

„Jesu Mox morituri cum Beatissima Maria matre colloquium”, Ausschnitt Maria

Patris, dū mo ri ar, viuerē te iūbet Nō mutan da uo lun ras.

„Jesu mox morituri”, Ausschnitt Jesus

Hier sei dieser Stil anhand eines kleinen Ausschnitts aus „Paraphrasis in canticum B.Mariae Virginis“ verdeutlicht. Nur ab und zu findet sich eine kleine Verzierung, wie eine *tirata* zu Beginn der „Paraphrasis“.

Diese Stücke mögen auf den ersten Blick etwas steif und trocken wirken, sie entwickeln aber einen ganz besonderen Reiz, wenn bei ihrer Interpretation nicht Schöngesang, sondern Erzählung im Mittelpunkt steht. In einem flüssigen Tempo, das sich an der gesprochenen Sprache orientiert, geht Kapspergers Konzept für diese Stücke auf.

Neben den vielen, teils für Kapspergers Verhältnisse ungewöhnlich langen solistischen Nummern finden sich auch andere Modelle in den „Poematia et carmina“. In „Paraphrasis canticum trium puorum“ wechseln ein fünfstimmiger homophoner Chor und solistische Erzählungen einander ab.

Das vielleicht interessanteste Stück der Sammlung ist ein Dialog zwischen Jesus und Maria: Maria versucht Jesus mit allen Mitteln vom Kreuzestod abzuhalten. Als er nicht nachgibt, fleht sie ihn an, doch wenigstens vor ihm sterben zu dürfen. Jesus beharrt darauf, dass der Wille seines Vaters ausgeführt werden müsse, Maria resigniert.

Kapsperger verwendet einige raffinierte rhetorische Kunstgriffe für diesen emotionsgeladenen Dialog: Marias Sprechgesang ist deutlich aufgeregter, rhythmisch aktiver und dissonanzenreicher als der von Jesus. Die Anfänge ihrer Sätze ähneln stets Aufschreien, das Ende ihrer Passagen bleibt stets fragend offen wie im nebenstehenden Beispiel auf einer Quinte.

Jesus hingegen bleibt unerschütterlich und zeigt viel weniger Emotion, seine Sätze beginnen ausschließlich von der Hauptnote oder von unten und bewegen sich in einem deutlich kleineren Ambitus. Dass die „Poematia et carmina“ oft in den Kirchen Roms zur Aufführung kamen, wissen wir aus dem Traktat von Marco Scacchi aus dem Jahr 1649, noch 1676 war die Sammlung bei der Firma Franzini erhältlich.⁶⁶⁶ Ob der bei Allacci aufgelistete zweite Band der Poematia tatsächlich 1633 erschien, ist nicht restlos geklärt.⁶⁶⁷ Laut Allacci hatte Kapsperger 1633 sogar noch einen dritten Band druckfertig zur Verfügung.⁶⁶⁸

II.3.2.8. „Coro musicale nelle nozze de gli Ecc.mi Sig.ri Don Taddeo Barberini e Donna Anna Colonna“, 1627

Kapspergers Hochzeitskantate ist vom Wechsel zwischen homophonen Chören, ariosen Soli und Duos und rezitativischen Soli geprägt.⁶⁶⁹ Im Mittelteil des Werks findet sich eine Art Streitgespräch der zwei Hauptrollen: „Gloria“, gesungen von einem Sopran, und „Diletto“, einer Bassstimme. Dieser rezitativisch komponierte Dialog weist große Ähnlichkeiten mit dem deklamatorischen Stil der „Poematia et carmina“ auf.⁶⁷⁰ Anhand von Kapspergers Umgang mit dem Libretto in dieser Kantate und der Weihnachtshistorie von 1630 kann man generell auch auf die musikalischen Strukturen seiner verlorenen dramatischen Werke, deren Libretti sich erhalten haben, schließen. Seine Wahl bestimmter musikalischer Formen wird stets von der Versart bestimmt, auch in seinen Entscheidungen über Taktarten folgt er dem Versrhythmus.

666 siehe Kapitel I.7.2.

667 siehe Kapitel I.7.6.

668 siehe Kapitel I.12.

669 Kapspergers Umgang mit all diesen Formen wurde schon aus den bisherigen Vokalwerken deutlich, deshalb werden hier keine weitere Musikbeispiele aufgeführt. Zu seiner Weihnachtshistorie „I pastori di Betlemme“ siehe Kapitel II.3.2.10.

670 zum Inhalt der Kantate siehe Kapitel I.7.3.4.

II.3.2.9. „Cantiones sacrae”, 1628

Während des Pontifikats von Urbano VIII. Barberini erweiterte Kapsperger sein kompositorisches Repertoire noch um lateinische und teils sogar streng liturgische *musica sacra*: Dies steht vermutlich in unmittelbarem Bezug zu den Aufträgen zur Messgestaltung, die er von Francesco und Antonio Barberini über mehrere Jahre erhielt. Die „Cantiones sacrae” sind der erste Band einer Reihe von Drucken aus den Jahren um 1630, in denen Kapsperger liturgisch verwendbare lateinische Vokalmusik publiziert. Die 25 kurzen, ein- bis fünfstimmigen „Cantiones” sind aufsteigend nach Stimmenanzahl geordnet, die Texte sind größtenteils Antiphone, Responsorien oder Psalmausschnitte.

Verzierungen werden sparsam eingesetzt, längere *passaggi* finden sich nur auf Schlußmelismen meist über den Wörtern „Amen” oder „Alleluja”. Wieder folgt die Melodie dem Sprachduktus, sowohl in den wenig- als auch mehrstimmigen Stücken. In den wenigstimmigen Nummern nimmt sich Kapsperger mehr harmonische Freiheiten. Gerne setzt er kleine kontrapunktische Imitationen oder Frage- und Antwortspiele im mehrstimmigen Satz ein.

Dadurch nehmen die „Cantiones sacrae” wie das „Libro primo de madrigali” eine Sonderstellung im Werk Kapspergers ein, zeigen sie doch wie nur wenige andere seiner Werke, dass er auch die kontrapunktischen Techniken des *stile antico* sehr wohl beherrschte, wenn er sie auch nur selten einsetzte.

II.3.2.10. „I pastori di Betlemme nella nascita di N.S.Giesu Christo”, 1630

Kapspergers reizvolle, teils recht volkstümliche Weihnachtshistorie auf ein Libretto von Giulio Rospigliosi, dem späteren Papst Clemente IX., folgt einem ähnlichen musikalischen Muster wie seine Hochzeitskantate.⁶⁷¹ Soli und drei- bis sechsstimmige Chöre alternieren ebenso wie ariose und rezitativische Formen. Interessanterweise eröffnet eine kurze dreistimmige instrumentale *sinfonia* das Werk, das im späteren Verlauf nur Singstimmen und Continuo einsetzt, was eine aufführungspraktische Frage aufwirft: Was machten die Oberstimmenspieler während des Stücks? Es ist durchaus möglich, dass sie in den chorischen Teilen die Sänger verstärkten. Vielleicht spielten sie in der Aufführungen auch andere Stücke, die dann aber nicht in den Druck aufgenommen wurden. Tänze in der Art von Kapspergers „Balli e gagliarde” würden hervorragend zum Charakter mancher Szenen passen. Den pastoralen Charakter des Werks unterstreicht ein kleines Solo für *Sordellina*, einen kleinen Dudelsack.⁶⁷² Wie so oft lässt Kapsperger dem Instrumentalisten die Freiheit zur Improvisation: Nur der Bass ist notiert, zuerst als Eröffnung G-Dur und D-Dur in langen Notenwerten, dann ein viertaktiges ostinates Bassmodell im Dreiertakt, das beliebig oft wiederholt werden kann.

Zu Beginn hören wir einen fünfstimmigen Chor betender Hirten, ein Engel erscheint und verkündet ihnen die frohe Botschaft. Nach diesem einleitenden Teil leitet das instrumentale Intermezzo der *Sordellina* zu den Jubelgesängen der Hirten über, die die Geburt Christi feiern. Die Weihnachtshistorie klingt besinnlich aus, drei Engel kommentieren das freudige Geschehen und singen ein Wiegenlied für das Christuskind.

671 Zum Aufführungskontext siehe Kapitel I.7.6.

672 Obwohl Giustiniani die *Sordellina* nicht gerade schmeichelhaft in seinem „Discorso” erwähnt, bezeugt eine Sammlung von Giovanni Lorenzo Baldano, *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sodellina* (Savona 1600, Ms.), eine gewisse Beliebtheit des Instruments.

ac po fte rius, Gabrie lis ab ore Sumens illud Aue, pecca to

rum mi se re re, pec-

ca to rum mi se re re.

II.3.2.11. „Modulatus sacri Diminutis oculis concinnati”, 1630

Hinter dieser Sammlung mit dem etwas rätselhaften Titel verbergen sich Stücke im Stil der *arie* und *motetti passeggiati* von 1612, die allerdings ausnahmslos im Sopranschlüssel notiert sind. Es handelt sich ausschließlich um lateinische *musica sacra*, viele der Stücke können in der Liturgie verwendet werden. Vermutlich erklangen auch Stücke aus diesem Band, wie aus den „Cantiones sacrae” aus demselben Jahr, in den von Kapsperger für die Barberini gestalteten Messen.

Wieder wechselt Kapsperger in schon aus seinen früheren verzierten Solomonodien bekannter Manier zwischen verzierten und unverzierten Passagen im Gesang, was stets auch eine Reaktion der Basslinie hervorruft: In den verzierten Stellen liegt die Basslinie zumeist, während Liegetöne der Gesangsstimme bei Kapsperger immer mit erhöhter melodischer Aktivität im Bass gekoppelt sind. Das wird im links abgebildeten Ausschnitt aus „Alma redemptoris mater” besonders deutlich.

II.3.2.12. „Libro quinto di villanelle”, 1630

Erst elf Jahre nach dem dritten und vierten Buch erschien der fünfte Band Villanellen, diesmal wieder mit einer eindeutig weltlichen Ausrichtung. Nicht zum Krieg mit Waffen wie „Ardir” aus dem „Libro quarto”, sondern zum Krieg der Liebe ruft die einzige teils spanischsprachige Villanella Kapspergers auf. In diesem Band sammelt Kapsperger vor allem Duette und Trios, die drei Soli nehmen eine Sonderstellung ein: „Pompa mortal” ist das einzige unzweifelhaft als *musica spirituale* einzustufende Stück. „Crudo arcier” besingt dagegen Amor und seine Pfeile besonders lebhaft, schnelle kurze Phrasen sorgen für ein hohes Tempo, rhetorische Fragen wechseln mit beinahe gestotterten, von kurzen Pausen durchzogenen Antworten ab. Ein besonderes Kleinod ist das Schlußstück des „Libro quinto”, das dritte Solo „Giunto il sole in occidente”, in dem Kapsperger eine verträumte Grundstimmung erzeugt und mit einfachen, aber höchst wirkungsvollen Mitteln die poetischen Bilder von der melancholischen Abendstimmung kurz nach Sonnenuntergang abbildet.

Im Gegensatz zu den Villanellen der ersten vier Bände sind bislang keinerlei Identifikationen oder Konkordanzen aufgetaucht, obwohl die Qualität der Texte nicht gegen die der in den anderen Bänden verwendeten Lyrik abzufallen scheint. Möglicherweise versorgte er sich wieder bei einem ihm bekannten Dichter mit Material, das nie gedruckt und auch von niemand anderem vertont wurde - die Zusatzinformationen für diesen Band sind allerdings spärlich, es findet sich kein Huldigungsgedicht. Auch der Herausgeber Andrea Donato macht keinerlei hilfreiche Anspielungen in seinem Vorwort.

Erstmals nimmt Kapsperger auch zwei homophon gesetzte vierstimmige Stücke auf. Das könnte auf einen Aufführungskontext bei den Barberini hinweisen, die stets gute Sänger aller Stimmlagen zur Verfügung hatten.

II.3.2.13. „Missae Urbanae, Volumen primum”, 1631

Auch Kapspergers Messen wurden mit Sicherheit schon vor ihrer Drucklegung bei Anlässen im Barberini-Umfeld gesungen. Im Vorwort zu diesem Band spielt Kapsperger auf eine Aufführung vor dem Papst an, eine der Messen erklang also vermutlich beim Pfingstgottesdienst 1627 in der Cappella Paolina im Quirinalpalast.⁶⁷³

In diesem Band sind drei Messen überliefert: Die vierstimmige Messe ist, wie auch die doppelchörige

673 Leider geht aus den Aufzeichnungen im *diario* der *Sistina* nicht hervor, um welche der drei Messen es sich handelte. siehe Kapitel I.7.3.3.

achtstimmige mit zwei Orgelcontinuostimmen, sehr homophon komponiert.⁶⁷⁴ In der fünfstimmigen Messe zeigt Kapsperger erneut in Ansätzen kontrapunktische Ideen, auch wenn dieses Werk an Komplexität nicht mit den *madrigali* von 1609 zu vergleichen ist.

Wie generell in Kapspergers mehrstimmigen Werken finden sich so gut wie keine Satzfehler,⁶⁷⁵ von angesprungenen Dissonanzen oder inkonsequenten Auflösungen, wie sie zuhauf in seinen Continuorealisationen auftauchen, ist hier nichts zu sehen.⁶⁷⁶ In seiner mehrstimmigen geistlichen Vokalmusik hielt er sich mehr als in den Madrigalen von 1609 an die grundlegenden Stimmführungsregeln für Polyphonie.

Geht man von Kapspergers Maximen für seine wenigstimmige Vokalmusik aus, wird sehr deutlich, dass er stets die »*osservatione della parola*« voranstellt und seine kompositorischen Ideen stets von zentralen Wörtern oder Phrasen inspiriert werden.

Meiner Meinung nach gilt dies ebenso für seine mehrstimmigen Vokalwerke, damit wird auch seine Vorliebe für die homophone Satzart verständlich. Man darf nicht vergessen, dass dies damals eine neue Art zu komponieren war: Nicht umsonst hatten sich Autoren wie zum Beispiel della Valle über die verworrene polyphone Musik, die den Text so sehr verschleiert, beschwert.

Die begeisterte Reaktion Chiabreras auf die überwältigende Wirkung der vermutlich homophon gesetzten und groß besetzten Chöre in „La vittoria del Principe Ladislao in Valachia“ zeigt, dass dies als Neuheit einen enormen Effekt auf die Zuhörer hatte. Kapsperger blieb dieser Setzweise, die er mitgeprägt hatte, auch in den nächsten Jahrzehnten treu, auch wenn seine Kollegen andere Wege für mehrstimmige Musik einschlugen. Dies könnte zusätzlich zu den Umwälzungen am Papsthof infolge der Verurteilung Galileis ein möglicher Grund für die Abkehr der Barberini von ihrem früheren Lieblingsmusiker in den Jahren nach 1633 sein.

Wie für die unten erwähnten Litaneien war bei einer Wiedergabe durch professionelle Sänger damit zu rechnen, dass die einfach gehaltenen Linien auch verziert wurden. Gerade die Sänger der *Cappella Sistina* waren berühmt für ihre Fähigkeit, komplexe *passaggi* sowohl als Solisten zu improvisieren als auch in ihren mehrstimmigen Gesang einzuflechten.⁶⁷⁷

Hier sei zusätzlich an Kapspergers *sinfonie* erinnert, in denen er den Spielern alle Freiheit lässt und nur ein Gerüst aus Melodien vorgibt, über denen innerhalb einer vorgegebenen harmonischen Struktur virtuose *passaggi* improvisiert werden können.

II.3.2.14. „Litaniae Deiparae Virginis“, 1631

Kapspergers a cappella-Marienlitaneien sind wie seine vier- und seine achtstimmige Messe sehr homophon gehalten, die Stimmen rufen wie aus einem Munde zu Maria. Es handelt sich um Kapspergers einziges Werk ohne Basso continuo.

Möglicherweise wurden auch Kapspergers Litaneien in der Praxis genutzt, vielleicht in Zusammen-

674 Bis auf Kapspergers *Sinfonie* haben sich von ihm ansonsten nur Werke mit einem Continuobass erhalten. Für die römische Continuopraxis ist belegt, dass oft mit mehreren Orgeln begleitet wurde. Maugars berichtet zum Beispiel für eine Messe in Santa Maria della Minerva von einer Aufführung mit acht Chören: Jedem der Chöre war eine eigene Orgel zugeteilt. Maugars, op.cit., S.7. Siehe auch Kapitel III.2.3.2.

675 Das Wort „Satzfehler“ bezieht sich auf die Regeln des *stile antico*, mit denen Kapsperger in seiner weltlichen mehrstimmigen Musik, den *madrigali*, freier umgeht.

676 siehe Kapitel III.3.3.

677 siehe Kapitel II.5.3.

hang mit Cardinale Francesco Barberini, dem das Werk gewidmet ist: Litaneien nahmen zu dieser Zeit einen gewichtigen Platz in der Liturgie ein. Sie wurden oft bei Prozessionen gesungen, was das Fehlen einer Orgelstimme erklären könnte.⁶⁷⁸

In Bezug auf die Texte verwundert, dass Kapsperger nicht über die damals deutlich öfter benutzte Lautretanische Litanei, sondern den älteren Text der „Litaniae Deiparare Virginis“ komponierte.

II.3.2.15. „Libro sesto di villanelle, li Fiori“, 1632

Besonders geglückt scheint die Zusammenarbeit mit dem begabten jungen Dichter Francesco Buti für das „Libro sesto“ von 1632, das als einziges der Villanellenbücher Kapspergers auch in seiner Abfolge sorgfältig konzipiert ist. Buti schuf einen Gedichtzyklus von hoher literarischer Qualität voller mythologischer Anspielungen, die zum Teil in christliche Bezüge umgedeutet werden.⁶⁷⁹

Kapsperger erwies diesen Vorlagen auch in seinen Vertonungen besondere Aufmerksamkeit und verwendete viele verschiedene Farben: Aufgeregte Soli stehen im Gegensatz zu heiteren Liedchen wie „Odoroso gelsomino“⁶⁸⁰ oder ruhigen, getragenen Stücken. In einem zentralen Stück des Bandes, dem Duett „Granadiglia“, verwendet Buti die Passionsblume als Bild für das Leiden Jesu und bemüht auch die Bienen der Barberini als Protagonisten einer Strophe. Den Band beschließt „Avvertimento“, eine Warnung vor den »sirene bellissime«,⁶⁸¹ die den Männern nur Verderben bringen - *musica spirituale* in Reinkultur.

II.3.2.16. „Libro settimo di villanelle“, 1640

Die moralischen Gedichte Hippolito Franceschis, die dem „Libro settimo“ zugrundeliegen, sind recht einfach gestrickt und kommen in ihren oft banalen Reimen nicht an die Qualität der meisten Vorlagen der ersten sechs Bücher heran. Nichtsdestotrotz zeigt sich Kapsperger hier auf der Höhe seiner Kunst als Villanellenkomponist, der mit bewusst einfach gehaltenen Melodien direkt ins Herz des Zuhörers zu treffen vermag. Der Band enthält mehr Soli als die vorangegangenen Bücher, erst nach elf Stücken erscheint das erste Duo: „La bella amante languendo“, eine mitreißende Beschreibung der am Grab Jesu klagenden Maria Magdalena in einem beschwingten Dreiertakt. Für unsere heutigen Vorstellungen von moralisch-geistlicher Musik ist die Diskrepanz zwischen den rhythmisch prägnanten Vertonungen so mancher Texte des Bandes und ihrem Inhalt gewöhnungsbedürftig, gewinnt aber einen ganz speziellen Reiz, wenn man sich eine Aufführung dieser Stücke als *musica spirituale* zur Unterhaltung lebensfroher hochrangiger Geistlicher vorstellt.

Wie tief Kapspergers eigene religiöse Gefühle waren, bleibt nach wie vor in Ermangelung persönlicher

678 Es gab allerdings in Rom viele transportable Orgeln, die auch bei Prozessionen verwendet wurden. Zahlreiche Drucke von Litaneien mit Continuo haben sich erhalten, warum Kapsperger sich für eine *a cappella*-Version entschied, ist nicht bekannt.

679 siehe die ausführlichere Behandlung dieses Werks in Kapitel I.7.8 und II.3.1. Hier sei noch einmal auf Ivano Cavallinis Analyse und Kontextualisierung von Butis Blumenbildern hingewiesen, sowie auf die Aufnahme der meisten Soli und Duette des „Libro sesto“ durch **vivante**: Die Cd „*li fiori*“ erschien 2007 in der Edition Alte Musik des ORF, Wien.

680 Als einzige Konkordanz findet sich Butis Text nach Cory Gavito (op.cit., S.220) in einer Vertonung durch Martino Pesenti 1633 in Venedig, den blinden Tastenspieler und Komponisten, wie Castaldi ein Freund Monteverdis und Alessandro Vincentis. Entweder Butis Gedicht oder Kapspergers Vertonung desselben muss also innerhalb relativ kurzer Zeit in Manuskript oder Druck bis nach Venedig gelangt sein.

681 »schönsten Sirenen«

»Was glaubst Du zu vermögen, o Sterblicher,
wenn Du so Dich erkühnst für Dich?
Weißt Du denn nicht, daß alles sterblich ist,
Pracht, Prunk, ach, was ist das?
Du schätzt dich höher ein als Du bist.
Bist Du denn nicht nur Schatten und Staub? Ach, wer bist Du?

Was suchst Du zu wollen, o Weltlicher?
Ah, reicht Dir nicht eine Welt?
Das, was Du ersehnt, ist alles eitel.
Die ganze Welt, was ist das schon?
Du schätzt dich höher ein als Du bist.
Bist Du denn nicht nur Schatten und Staub? Ach, wer bist Du?«



Giovanni Battista Natali, *Natura morta*, in Privatbesitz

Dokumente im Dunkeln. Zum Zeitpunkt dieses Druckes war er für damalige Verhältnisse schon ziemlich betagt, in den Jahren zuvor hatte er wohl einige Kränkungen erlebt und war vielleicht sogar einige Zeit schwer krank gewesen.⁶⁸² Der Text des letzten Stückes des „Libro settimo“ könnte auch einen Gesinnungswandel Kapspergers illustrieren, der sich nach vielen von seinem unbändigen Ehrgeiz und der Jagd nach musikalischen und gesellschaftlichen Erfolgen geprägten Jahren auf höhere Werte besann:

»*Che poter pensi, ò mortale,
Poiche tanto ardisci in te,
Non sai ben, che'l tutto è frate,
Fasto, pompa, ahi che cosa è?
Di te stesso ti stimi più.
Non sei pur ombra, e polve, ah chi sei tù?*

*Chi voler tenti, ò mondano?
Ah non basta un Mondo à tè?
Ciò che brami il tutto è vano.
Tutto il mondo e che cosa è?
Di te stesso ti stimi più.
Non sei pur ombra, e polve, ah chi sei tù?«*

Es bleibt Interpretationssache, ob man in diesem Text eine Bescheidenheit und Konzentration auf die letzten Dinge des Lebens oder eine tiefe Enttäuschung und Resignation lesen will - beide Standpunkte jedoch würden Kapspergers Lebensumständen in seinen letzten Jahren entsprechen, die er entfernt von den mondänen Zirkeln, in denen er sich jahrzehntelang bewegt hatte, verbrachte.

II.3.3. Die Verbreitung von Kapspergers Villanellen

Über Nachdrucke von Kapspergers Villanellenbüchern haben sich keinerlei Anhaltspunkte erhalten,⁶⁸³ seine Villanellen scheinen aber in Italien über einige Jahrzehnte zirkuliert zu sein, darauf deuten einige interessante Fakten und Konkordanzen hin.

So findet sich zum Beispiel die weiter oben besprochene und abgebildete zweistimmige Villanella „S'io sospiro“ aus dem „Libro primo“ in einer vereinfachten, einstimmigen Version auf einem Notenblatt in einem Stillleben des aus Cremona stammenden Malers Giovanni Battista Natali (1630-1696).⁶⁸⁴

In Natalis Vita gibt es eine direkte Verbindung zu den Barberini über seinen Lehrer Pietro da Corto-

682 siehe Kapitel I.9.1.

683 Zu Nachproduktionen gestochener Werke siehe die gerade entstehende Dissertation von Augusta Campagne über Simone Verovio: Für gestochene Bücher war für den Besitzer der Kupferplatten eine Reproduktion auch in späteren Jahren jederzeit möglich, manchmal wurde nur das Datum auf der Titelseite ausgekratzt und durch ein späteres ersetzt.

684 Chiara Perina Tellini - Antonio Delfino, *Due nature morte di Giovan Battista Natali con strumenti musicali e fogli di musica*, in: Antonio Delfino, Hg., „Varietà d'harmonia et d'affetto“, *Scritti in onore di Giovanni Marzi per il LXX compleanno*, Studi e testi musicali 5, Lucca 1995. Ich danke Antonio Delfino für die freundliche Zurverfügungstellung des Bildmaterials.



»Wenn ich seufze und wenn ich weine,
 und wenn mit Recht über mein Leiden ich klage,
 das Ihr mir antut, Grausame, zu aller Zeit,
 sagt es Ihr, einzige Ursache meines Todes.«

E L O C M I K

S'io sospi ro c s'n' ragian mi do glio
 S'io sospiro e s'io piana go e s'a' ragian mi do glio

H A C A B

do marti ri che mi da te crudel pur ad ogni ho ra dite lo uoi
 de marti ri che mi da te crudel pur ad ogni ho ra

O C O E S H M G H L I C A

so la cagion che mora / di te lo uoi, sola cagion ch'omera
 dite lo uoi sola cagion dite lo uoi sola cagion ch'omera:

Che si l'alma e la uoce
 egi talor mi sforza alto de dire
 l'animo mio cor piu' nott' aitra
 uo'ira belta che lo mantiene in uita:

Ei che al pianto et al duolo
 dolce ben hno, poiche uoi sola sete
 lamorosa cagion; per non morire
 ui prego e mai de mi lasciar languire

na, der einer der Lieblingsmaler von Urbano VIII. und seiner Familie war.⁶⁸⁵ Die mutmaßliche Entstehungszeit zwischen 1660 und 1680 umfasst einen Zeitraum, zu dem Kapspergers Stern schon lange verblasst war. Vielleicht lässt sich aus Natalis Abbildung aber schließen, dass Kapspergers Vokalmusik durchaus auch noch in der zweiten Jahrhunderthälfte bei den Barberini in Gebrauch war.⁶⁸⁶ Vereinfachte Fassungen seiner Villanellen könnten aber auch, wie einige der unten angeführten Beispiele annehmen lassen, in ihrer sanglichen Qualität zu musikalischem Allgemeingut geworden sein.

Auf Natalis Stilleben finden sich Elemente einer *Vanitas*-Darstellung: ein Totenkopf, ein offener Granatapfel oder mit symbolischen Bedeutungen aufgeladene Blumen, wie die Anemone und die Lilie.⁶⁸⁷ Doch Natali spricht zum Betrachter nicht nur in Symbolen, sondern verweist durch eine bei einer verzweifelten Liebesklage aufgeschlagene Ausgabe von Ariostos „Orlando furioso“⁶⁸⁸ klar auf den Hintergrund der in seinem Gemälde thematisierten Todessehnsucht. In klarem inhaltlichen Bezug dazu steht auch der Text von „S’io sospiro“ und Kapspergers ausdrucksstarke und dissonanzenreiche Vertonung desselben:

»S’io sospiro e s’io piango
e s’a ragion mi doglio de’ martiri
che mi date, crudel, pur ad ogn’hora,
ditelo voi, sola cagion ch’io mora.«

Antonio Delfino rekonstruiert im zitierten Artikel eine mögliche, dem Gemälde zugrundeliegende einstimmige Fassung von „S’io sospiro“.⁶⁸⁹

Während der Bass bis auf den verkürzten Schluss so gut wie identisch bleibt, muss in dieser Version der Solist die in der gedruckten Fassung von 1610 aufgeteilten Rollen in sich vereinen. Das von Kapsperger sehr bewußt eingesetzte effektvolle Spiel zwischen Abwechslung und Vereinigung der Stimmen geht dadurch verloren, die starken Vorhalte auf den Synkopen und die plötzlich deutlich schnellere Bewegung im aufgeregten zweiten Vers entfalten jedoch auch in der solistischen Version ihre Wirkung. Kennt man die zweistimmige Fassung, wird man jedoch die Reduzierung der Mittel und die damit einhergehende Schwächung des Ausdrucks bedauern.

685 Da Cortona schuf viele Werke für die Barberini, allen voran das monumentale allegorische Deckengemälde des großen *salone* im Palazzo Barberini: „Il trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il pontificato di papa Urbano VIII Barberini“

686 Dass Werke Kapspergers auch lange nach seinem Tod noch käuflich erwerbbar waren, beweist der Index der Firma Franzini aus dem Jahr 1676. Siehe Kapitel I.2.

687 mehr dazu siehe Tellini - Delfino, op.cit., S.177ff.

688 Kapspergers Villanella wird also in höchst prominenter Gesellschaft, neben einem der Schlüsselwerke der Renaissance, abgebildet.

689 Wie im abgedruckten Ausschnitt zu sehen, weist das Notenblatt im Gemälde viele dunkle Flecken auf. Die Rekonstruktion bleibt daher zweifelhaft.

A CA GXAB

D
Eh Filli vientene Oue tra i platani R

D
Eh Filli vientene Oue tra i plata ni

Kapsperger, „Deh Filli”

Beltà di Filli.

A H C A 30 G E B

D
Eh Filli vientene Oue tra Platani

Stefani, „Beltà di Filli”

G H M L C O HK G H B G 17

G
Ioite Gioi te di mille tormenti O voi che ferite con dardi possenti V-

G
Ioite Gioi te di mille tormenti O voi che ferite con dardi possenti V-

G
Ioite Gioite di mille tormenti O voi che ferite con dardi possenti V-

A L A L G A B D B C O E H B G

dite i lamenti Mirate la piaga con fronte serena Se l'alta mia pena cotanto v'appaga.

dite i lamenti Mirate la piaga con fronte serena se l'alta mia pena cotanto v'appaga.

dite i lamenti Mirate la piaga con fronte serena se l'alta mia pena cotanto v'appaga.

Kapsperger, „Gioite, gioite”

Amate.

G H M L G A O

G
Ioite gioite Di mille tormenti O voi che fe-

G H B G B O E G

rite Con dardi pungenti Vdite i lamenti Mirate la piaga Con

G A B O C H B G

fronte serena Se l'alta mia pena Coranto v'appaga.

Stefani, „Gioite, gioite”

Vereinfachte Versionen von Kapspergerschen Villanellen finden sich auch in Giovanni Stefani's „Affetti amorosi“.⁶⁹⁰ Stefani bediente sich für diese Anthologien von „Canzonette a una voce“⁶⁹¹ ungeniert bei seinen Zeitgenossen, so auch bei Kapsperger:

Die Datierung der Stücke lässt zumindest in einem Fall auf eine Zirkulation Kapspergerscher Werke in Manuskripten vor der Drucklegung vermuten: Stefani nahm in sein erstes Buch der „Affetti amorosi“ von 1618 eine einstimmige Version von „Deh Filli videntene“ auf, Kapspergers zweistimmige Fassung erschien erst 1619.

Die Oberstimme und der Bass sind in beiden Versionen identisch, nur das *alfabeto*⁶⁹² und die Bezifferung unterscheiden sich, die Angaben bei Kapsperger sind etwas detaillierter, wie auf der linken Seite zu sehen.

Hatte sich Stefani bei „Deh Filli videntene“ noch ziemlich genau an Kapspergers mutmaßliche Vorlage gehalten, scheint er sich für „Gioite, gioite“ in seinem zweiten Buch⁶⁹³ nur Bausteine der Komposition geholt zu haben: Während Anfang und Ende sowohl in der (nur leicht veränderten) Melodie, die sich in beiden Stimmen bedient, und der Harmonik deutlich wiederzuerkennen sind, ist der Anfang des B-Teils für einige Takte völlig anders gesetzt.⁶⁹⁴

690 Eine systematische Untersuchung aller bis jetzt aufgetauchten Vertonungen identischer Texte steht noch aus, könnte aber zu weiteren Ergebnissen führen. Ob sich zusätzlich zu den Konkordanzen für die lyrischen Vorlagen echte musikalische Bezüge zwischen den Sammlungen Raffaello Rontanis, der nur Text und *alfabeto* abdruckte, belegen lassen, konnte noch nicht überprüft werden. Das gilt auch für die schon mehrmals erwähnten textlichen Konkordanzen mit Casalotti's Villanellenmanuskript im Besitz der British Library, das gerade durch die römische Provenienz und die von Hill festgestellte Verbindung zu den Kreisen um Cardinale Montalto einen direkten Bezug zu Kapspergers gleichnamigen Stücken vermuten lässt. Zu Kapspergers Verbindung zu Montalto siehe Kapitel I.5.4.

691 Giovanni Stefani, *Affetti amorosi, Canzonette ad una voce sola...*, Venezia 1618

692 In beiden Fällen widerspricht die Harmonisierung im *alfabeto* allerdings durch die prinzipiell grundständigen Akkorde, die auch über Bassnoten mit Terzfunktion oder Durchgängen gesetzt werden, der eines Ober- und Bassstimme aussetzenden Continuospielers - zu dieser Problematik siehe Kapitel III.2.1.3.

693 Giovanni Stefani, *Scherzi amorosi*, Venezia 1622

694 Diese Verbindungen sind ohne konkrete zusätzliche Beweise schwer festzumachen. Hatte Kapsperger „Deh Filli videntene“ ursprünglich als einstimmiges Stück konzipiert und erst für den Druck von 1619 die zweite Stimme dazuerfunden? Oder hatte sich Kapsperger bei Stefani bedient? Dieser bezeichnet sich jedoch ausdrücklich als Sammler, nicht als Komponist dieser Stücke - damit scheint eine Zusprache der Komposition an Kapsperger gerechtfertigt. Für all diese Fälle ist man jedoch ohne stichhaltige Beweise an die Frage, ob zuerst die Henne oder das Ei kam, erinnert.

Kapsperger, „Aurilla mia”

Stefani, „Tirinto mio”

»Auf vielerlei Art zerrissen und in aufgeschlitztem Tuch gingen diese Villanellen, die als Geburt Euer Ehren Euren Händen zuvor so edel geschmückt entstiegen waren.«

Dieses Manuskript von deutscher bzw. österreichischer Provenienz wurde von dem 1610 geborenen Johann Sebastian von Hallwill vermutlich auf einer Bildungsreise nach Italien angelegt. [Coelho, op.cit., S.92f] Ein guter Teil der enthaltenen Stücke wurde laut Coelho in Rom um 1638 notiert. Coelho erkennt die Konkordanz zur Villanella nicht, konstatiert für die Stücke mit Rom-Bezug aber ganz allgemein viele stilistische Ähnlichkeiten mit Kapspergers erstem Lautenbuch von 1611 und kommentiert: »One is tempted to speculate on the existence of a Roman Kapsberger tradition, similar to the legacy left by Frescobaldi that Silbiger has traced in Roman keyboard music.«

Eine ebenso frei mit dem mutmaßlichen Original Kapspergers verfahrenende Version von „Aurilla mia“, dem Eröffnungstück von Kapspergers „Libro secondo“, findet sich im selben Buch. Stefani verwendet eine sehr ähnliche Melodie und Harmonisierung für einen anderen Text: „Tirinto mio“.⁶⁹⁵ Kapspergers Villanella, die ähnlich wie „Alma mia“ mit einfachen Mitteln sehr fein gearbeitet ist, führt eine äußerst sangliche Melodie ein, die sich leicht einprägt.

Auf den Titelblättern seiner drei Sammlungen, die allesamt bei Alessandro Vincenti in Venedig erschienen, weist Stefani sehr wohl darauf hin, dass die Stücke von verschiedenen Autoren stammen,⁶⁹⁶ gibt aber weder an dieser Stelle noch innerhalb des Druckes irgendwelche Namen an.

Eine rechtliche Handhabe gegen Plagiatsfälle entwickelte sich erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, Bewusstsein für geistiges Eigentum und Unrechtsempfinden bei Verletzungen war aber natürlich auch schon in Kapspergers Tagen vorhanden.

Auf Versionen wie die Stefanis, die ohne einen Hinweis auf Autorenschaft in Sammeldrucken veröffentlicht und zudem musikalisch oft grob vereinfacht bis beinahe verstümmelt wurden,⁶⁹⁷ bezogen sich wohl auch Kapspergers Herausgeber, wenn sie in den Vorreden beklagten, dass die Stücke ungesichert durch viele Hände gegangen waren. Was bislang als Schmeichelei ohne tiefere Bedeutung aufgefasst wurde, erhält angesichts dieser Beweise einen neuen Hintergrund. Ascanio Ferrari könnte sich zum Beispiel konkret auf „Deh Filli viente“ bezogen haben, wenn er 1619 in seinem Vorwort zum „Libro secondo“ schrieb:

»*Lacere in mille guise e squarciate i panni andavano queste Villanelle, che parto di V.S. uscion'già delle sue mani si nobilmente adorne.*“⁶⁹⁸

Die neun Jahre zwischen dem Erscheinen des ersten und zweiten Villanellenbuchs sowie die nur wenige Monate später folgende Publikation eines weiteren Bandes deuten in der Tat darauf hin, dass viele der im „Libro secondo“ und im „Libro terzo“ gedruckten Villanellen schon Jahre früher entstanden sind, aufgeführt wurden und vielleicht sogar in Manuskripten zirkulierten. Im Fall von „L'onda che limpida“ ist eine Aufführung schon im Jahr 1612 belegt.⁶⁹⁹

Dass sich das musikalische Material der Villanella auch zur rein instrumentalen Wiedergabe eignet, beweist die Aufnahme der Villanella „La vita alberga“, des zweiten Stückes des „Libro secondo“, als „La Vita Berga“ in das Lautenmanuskript des Benediktinerstifts Kremsmünster,⁷⁰⁰ die Oberstimme des Lautensatzes ist identisch mit der Singstimme.

695 Der Text von „Lauretta mia“ aus derselben Sammlung ist wiederum bis auf die Anrede mit dem von Kapspergers „Aurilla mia“ identisch.

696 Auf allen drei Titelblättern schreibt Stefani: »*Poste in musica da diversi...*« [»*In Musik gesetzt von Verschiedenen...*«]. Der dritte Band erschien 1623 unter dem Titel „Concerti amorosi“.

697 In der Gregorianik gibt es für ähnliche Erosionsprozesse von Melodien durch mündliche Überlieferung den bildhaften Ausdruck „zersungene Fassung“. Ich danke Ton Koopman für diesen Hinweis.

698 Dies betrifft natürlich auch die vielen teils sehr unterschiedlichen Versionen von Kapspergers Lauten- und Theorbenstücken, die in Manuskripten quer durch Europa verbreitet wurden und die zudem auch wieder den sehr freien Umgang der damaligen Interpreten mit musikalischem Material zeigen. Siehe dazu die zahlreichen Einträge bei Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York & London 1995

699 als Schlussstück der Kantate „Maggio“, siehe Kapitel I.5.1.

700 Ms.L.81.

Im „Libro secondo“ von 1619 gibt es drei Konkordanzan mit Falconieris Villanellen von 1616: „O fronte serena“, „Aure vaghe, aure gioconde“, „Vezzozette e care“ und zwei mit Severis verschollenen „Arie da cantarsi nel chitarro-ne“ von 1626: „Con un dolente ohimè“ und „Gioite, gioite“. Im „Libro terzo“ gibt es ebenfalls eine textliche Konkordanz zu Falconieri: „Spiega spiega la vela“ auf ein Gedicht von Chiabrera. Falconieri schafft über diesen Text eine durchkomponierte Villanella, die für alle vier Strophen verschiedene musikalische Konzepte bietet - ein Verfahren, das Kapsperger in all seinen sieben Bänden niemals anwendet.

HN

Erzund kömpt die Nacht her bey/ Dieß vnd Menschen wer- den frey die ge-

wündschte Ruh geht an; Meine Sor- ge kömpt he- ran.

Eine ähnliche Aneignung von Gesangsstücken durch Instrumentalisten ist für dieses gesamte liedhafte Vokalrepertoire vorstellbar: Die Überlieferung solcher Stücke erteilt auch uns heutigen Instrumentalisten einen Freibrief für die Bereicherung unseres Repertoires mit eigenen Arrangements von Vokalstücken eigener Wahl.⁷⁰¹

Die Textkonkordanzen mit römischen Drucken von Komponisten wie dem Lautenisten Andrea Falconieri oder dem Kastraten Francesco Severi,⁷⁰² die Kapsperger gut gekannt haben muss, deuten auf einen regen Austausch und gegenseitige Inspiration hin.

Falconieri war 1614 nach Rom übersiedelt, ein Kontakt zu Kapsperger, dem berühmtesten Theorbisten Roms, ist sehr wahrscheinlich. Gerade Falconieris teils sehr einfach gehaltene, teils aber auch sehr virtuose Villanellen zeigen viele ähnliche stilistische und musikalische Elemente wie Kapspergers frühe Vokaldrucke.

Prinzipiell ist ein ähnlicher Umgang mit der ausgewählten Lyrik zu konstatieren: Die Charaktere der Vertonungen sind in allen vier Konkordanzen verwandt, was zumeist auf eine ähnliche Setzung von Wortbetonungen und schweren Silben zurückgeht. Trotzdem verfassten beide Komponisten jeweils deutlich eigene Versionen, eine echte gegenseitige Beeinflussung ist nicht zu erkennen, eher eine Art Übereinstimmung in grundsätzlichen Fragen.

Im Gegensatz zu Kapsperger scheint Falconiero die *alfabeto*-Setzung entweder persönlich vorgenommen oder zumindest überwacht zu haben: Hier stimmen die gewählten Griffe mit den aus dem Zusammenspiel von Oberstimme und Basslinie logischen Harmonien überein, eine Seltenheit in frühen *alfabeto*-Drucken.⁷⁰³

Deutlich von Kapsperger inspiriert scheinen Johann Nauwachs 1627 in Dresden gedruckte „Teutsche Villanellen“. Dass Nauwach Kapsperger vermutlich in Florenz begegnete und sogar bei ihm studiert haben könnte, wurde schon in Kapitel I.5.1. erwähnt, nun sollen einige Notenbeispiele diese Hypothese stärken. Hier sei an die verblüffend ähnlichen Monogramme der beiden erinnert, die in Kapitel I.5.1. abgebildet wurden.

Auch in Nauwachs Band findet sich eine beachtliche Bandbreite zwischen einfachen, liedhaften und komplizierter konstruierten, manchmal sogar sehr virtuosen Villanellen.

Betrachtet man das einstimmige „Jetztund kömpt die Nacht herbey“, fallen Ähnlichkeiten mit Kapsperger sofort ins Auge - wäre der Text italienisch, könnte das Stück nachgerade Kapsperger zugeschrieben werden. Die verwendeten musikalischen Mittel sind simpel, aber wirkungsvoll.

Nauwach erreicht hier wie sein Vorbild Kapsperger in aller Kürze eine schlüssige Form, die den Text detailgenau mit einer sehr sanglichen Melodie und einer einfachen, aber gut gestalteten Basslinie abbildet, ohne zu komplizierten musikalischen Maßnahmen greifen zu müssen.

Aber auch für längere Strukturen hält er sich an viele der Kapspergerschen Patentrezepte für Villanellen: Das betrifft nicht nur den Umgang mit Taktwechseln und die stets gelungene Vermittlung verschiedener Versmaße durch verschiedene Metren, sondern auch den Einsatz von Mehrstimmigkeit. In zweistimmigen Stücken wechselt Nauwach nach den gleichen Kriterien wie Kapsperger zwischen Parallelführungen, Imitationen oder kleinen solistischen Passagen.

701 Viele ursprünglich vokale Stücke wie - um hier nur das berühmteste Beispiel zu nennen - „La monica“ inspirierten unzählige Komponisten. Heutige Interpreten greifen jedoch lieber zu diesen bekannten Bearbeitungen, anstatt sich selbst an solchen zu versuchen.

702 zu den Verbindungen zwischen Kapsperger und Severi siehe Kapitel II.1.2.3. und II.5.3.

703 Mehr zum *alfabeto* in Kapitel III.2.1.3.

26.

HN

Als wiffstu schön- der Dsch/ mit für die lust zu schrei- ben von Wo- nus/ vnd mit ihr die Zu- gend zu- ver- treit- ben. Ich ach- te

des- ner nicht/ du sie- best- Ep- tel- feit: mein lob vnd Nah- me wird er-

27.

HN

klin- gen weit vnd breit. wird er- klin- gen weit vnd breit. klin- gen weit vnd breit

2.
Capido führt mich in eine grüne Wästen/
Da der Poeten Wald/ weit von begier vnd lusten
Wer seinen hat gelebt/ wie noch die erste Welt/
Nichts von den Sclaven wüß/ vnd wohnt vnd das Feld

3.
Die Nymphen werden mit den Lorbeerkrantz aufsetzen/
Mit meinen Versen wird sich Erato ergeben/
So weit die grüne Lust vnd hohen Wälder gehn
So weit wird mein Getridt/ an allen Bäumen stehn.

4.
Ihr detet voller Freude/ ihr Auffschalt der Hirten/
Ihr Wälder/ ihr Aherndämen/ ihr Quell/ ihr arten Myrten/
Ihr Thäler/ ihr Gebirg/ ihr Blumen vnd ihr Ecken/
Ihr Wohnhaus aller Dudy/ bey euch wünsch ich zu seyn.

5.
Sonst nirgends als bey euch/ von ewer Luft besessen
Will ich des Jerschen/ vnd meiner selbst/ vergessen/
Alle Persens als er erst Andromeden erblickt/
Ward mitten in der Luft durch ihre Jere verzückt.

6.
So das er kaum das Dsch vermochte zu regieren/
So soll auch mich von euch kein andrer liebe führen/
Wiß mich der letzte Tod hier vnterschenks kriegt/
Vnd Venus mich begräbe wo ihr Adonis ligt.

D ff



La Precedente Aria Passaggiata.

Eg Venus weg du Pest der jungen Zeit/ Ich selbst ver-

verges- se mein/ Ich wil jetzt gehn den lauff

ges- se mein/ Ich wil jetzt gehn den lauff

Nauwachs dreistimmige Nummern sind wie bei Kapsperger prinzipiell homophon angelegt, der gesungene Bass ist ebenfalls identisch mit der Continuolinie. Nur manchmal wird der streng homophone Satz durch kleine Imitationen und Führungen in Duos unterbrochen.

Viele Ähnlichkeiten mit Kapspergers Stil sowohl in Bezug auf Metrumwechsel⁷⁰⁴ als auch auf die Stimmführungen sind zum Beispiel in Nauwachs links abgebildeter dreistimmiger Villanella „Was wirffstu schnöder Neid“ zu beobachten.

Freilich gibt es auch Unterschiede: Bei Nauwach fällt im gesamten Druck zum Beispiel eine ausgeprägte Vorliebe für Stimmkreuzungen in den Oberstimmen auf.

Sein Umgang mit kleinen Verzierungen innerhalb der Stücke ist ähnlich wie der Kapspergers, im Einsatz von Trillerzeichen innerhalb der Linien der Singstimmen wie bei Caccini zeigen sich jedoch auch deutliche Spuren seines Hauptstudienortes Florenz.

Öfter als Kapsperger setzt er in diesem Band längere und teils sehr virtuose *passaggi* ein, so verfasst er für das Duo „Asteria mag bleiben wer sie wil“ nach vier Strophen ein verziertes *Double*: Unter der Überschrift »*La precedente Aria Passeggiata*«⁷⁰⁵ verwendet Nauwach dasselbe musikalische Material wie vorher, bereichert die Oberstimmen jedoch mit exzessiven, meist parallel geführten Verzierungen über die letzte Strophe, „Weg, Venus, weg, du Pest der jungen Zeit“, und erzielt damit eine hervorragend zum Text passende starke Wirkung für die *Conclusio* dieses Stückes.⁷⁰⁶

Links werden die ersten beiden Zeilen der verzierten Villanelle gezeigt.

Wie Falconieri präsentiert auch Nauwach eine durchkomponierte Villanella über mehrere Strophen: eine sechsteilige Romanesca über Coridons Schicksal, in der er je nach Charakter der Strophe verschiedene kompositorische Mittel einsetzt – ein Verfahren, das Kapsperger in seinem äußerst umfangreichen Villanellenschaffen niemals einsetzt.

Heinrich Schütz erwies Nauwach, seinem ehemaligen Schüler und jungen Kollegen am Dresdner Hof, mit der Widmung eine kurze Villanella »*in lode dell'autore*«⁷⁰⁷ als Schlußstück des Bandes eine besondere Ehre.⁷⁰⁸

Eine weitere Parallele zu Kapsperger verdient eine kurze Erwähnung: Offenbar suchte auch Nauwach den direkten Kontakt mit prominenten Dichtern, er verwendete in den Villanellen neun Gedichte von Martin Opitz, die dieser erst 1628, also nach dem Erscheinen dieses Bandes, publizierte. Opitz hatte mit seinem „Buch von der deutschen Poeterey“ im Jahr 1624 die Metrik der deutschen Dichtung reformiert, ähnlich wie nach Chiabreras Reformen in Italien Jahrzehnte zuvor entstand nun auch in Deutschland ein Gedichtrepertoire, das sich durch einfache Versrhythmen bestens zur liedhaften Vertonung eignete.

Nauwachs „Teutsche Villanellen“ waren der erste Druck mit deutschsprachigen Continuoliedern.

Mit Nauwach als Verbindungsglied zeigt sich ein unerwarteter Einfluß des *Tedesco della tiorba* nach Deutschland und auf die Musik in seiner Muttersprache.

704 siehe die Abbildung von „Questo crudel d'amore“ in Kapitel II.3.2.2.

705 »*Die vorige Aria verziert*«

706 Wie wir gesehen haben, verwendet Kapsperger zwar in vereinzelt Stücken, vor allem im „Libro terzo“ *passaggi*, dies aber, wenn überhaupt, eher in Soli als in den mehrstimmigen Stücken.

707 »*zum Lob des Autors*«

708 Es steht zu vermuten, dass Nauwach, der auch optisch und in Bezug auf die Begleittexte von Kapspergers Drucken inspiriert scheint, Werke Kapspergers aus Italien mitgenommen hat. Schütz könnte also Kapspergers Villanellen und *arie* durchaus gekannt haben.

»[...] & damit, dass er seit 40 Jahren bis jetzt (wie sie sagen, und mit dem Vergleich einiger alter Orgeln zeigen) um eine halbe Stimme, also einen halben Ton, gesunken ist.«

»[...] wir können erkennen, dass in den südlicheren Ländern die grundlegenden Instrumente der Musiken (was heute zuallermeist die Orgeln und Cembali sind) in einem tieferen Ton gestimmt werden; und in den nördlicheren in einem höheren, oder schärferen. Und so, von Neapel aus beginnend, weiß man, dass der Orgelton einen Halbton tiefer als der in Rom ist; dieser ist unter dem in Florenz, um einen anderen Halbton; jener von Florenz ebensoviel unter jenem der Lombardei; & dieser gleich viel schwerer, um einen Halbton, als jener in Venedig: solcherart, dass diese gesamte Form zusammennehmend, der venezianische um einen Doppelton, oder eine große Terz höher als jener in Neapel ist.«

II.4. Aufführungspraktische Fragen zu Kapspergers Vokalmusik

II.4.1. Stimmtonhöhe, Transpositionen

Während in Rom zu Palestrinas Zeiten ein Chorton von 440 Hertz gebräuchlich war, sank dieser in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts um ungefähr einen Ganzton auf ca. 385/390 Hertz.⁷⁰⁹ Als Beweise dafür zieht Barbieri vor allem Fakten aus der Orgelkunde heran:⁷¹⁰ 1751 wurden die Pfeifen der Orgel der Cappella Gregoriana in San Pietro um einen Ganzton nach unten versetzt, »per unirlo al tono di quella della Cappella Giulia«. ⁷¹¹ Noch 1885 lag der Chorton der Cappella Giulia etwa einen Ganzton unter 440, auf ca. 384 Hertz, wie auch der Stimmton der Blasi-Orgel in San Giovanni in Laterano.⁷¹² Beeinflusst davon wurde freilich nur von Instrumenten begleitete Musik, a cappella-Stücke scheinen je nach Gegebenheiten auf verschiedenen Tonhöhen gesungen worden zu sein.

Angesichts dieses tiefen Stimmtons erscheint der große Umfang der in Kapitel II.1.2.4. beschriebenen Werke für Bass aus dem römischen Umfeld wie von Durante, Falconieri, Puliaschi oder Kapsperger noch eindrucksvoller. Die vielen notierten großen Cs klangen also de facto deutlich tiefer als in nord-italienischen Werken, die das große C verwenden.

Giovanni Battista Doni beschreibt 1640 in seinen „Annotazioni sopra il compendio de generi... della musica“ den tiefen römischen Stimmton.⁷¹³

Doni zufolge sank der Stimmton in Rom in den Jahren nach 1600 um einen halben Ton:

»[...] & che con essersi da 40. anni in quà (come dicono, e mostrano col paragone d'alcuni Organi vecchi) abbassato per mezza voce, cioè mezzo tuono.«⁷¹⁴

Doni gibt leider keine präzisen Angaben über die Stimmtonhöhe, weder für das sechzehnte Jahrhundert, noch für um 1600 oder um 1640, diese Beschreibungen sind also nicht in Hertz-Zahlen übersetzbar. Interessant ist Donis Auflistung der von Süden nach Norden ansteigenden Stimmtonhöhe der italienischen Provinzen:

»[...] potiamo conoscere, che ne'paesi più meridionali gl'instrumenti fondamentali delle Musiche (che sono hoggidì massimamente gl'Organi, e Clavicembali) s'accordano in un Tuono più basso; e ne' settentrionali in uno più alto, ò acuto. Et così cominciando da Napoli, si conosce che il Tuono dell'Organo, v'è più grave che questo di Roma d'un semituono; questo è sotto quel di Firenze, un'altro semituono; quel di Firenze altrettanto sotto quello di Lombardia; & questo parimente più grave di mezzotuono di quel di Venetia: di modo che raccogliendo tutta la forma, il Tuono Venetiano è più alto di Napolitano un ditono, ò terza maggiore.«⁷¹⁵

709 Die Fakten aus diesem Abschnitt stammen großteils aus dem sehr informativen Artikel von Patrizio Barbieri zu diesem Thema: *Corista, chiavette e intonazione nella prassi Romana e Veneto-Bolognese del tardo rinascimento*, in: Carmela Bongiovanni und Giancarlo Rostirolla, Hg., *Ruggero Giovanelli, „musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo“: atti del Convegno internazionale di studi, Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992*, Palestrina 1998, S.433-457. Laut Barbieri sank parallel dazu in Venedig der deutlich höhere Chorton und pendelte sich um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auf einen Wert um 440 Hertz ein.

710 Die Stimmgabel wurde erst 1711 erfunden, für Bestimmungen früherer Chortöne werden daher oft Orgeln oder Blasinstrumente herangezogen. Auch bei diesem Thema lässt sich, wie bei so vielen anderen Fragen über die Aufführungspraxis der Zeit, aufgrund der spärlichen Dokumente und der vielen regionalen Unterschiede prinzipiell nicht von Gewissheiten sprechen.

711 Barbieri, op.cit. S.434: »um ihn mit dem der Cappella Giulia zu vereinigen«

712 ebenda

713 Giovanni Battista Doni, *Annotazioni sopra il compendio de generi... della musica*, Rom 1640, S.182

714 ebenda

715 ebenda, S.181f.

»[...] oder weil sie fröhlichere und heiterere Musiken mehr lieben: und im Gegensatz dazu jene von dort von Natur aus schlaffer sind; und sich an den süßen, & schmachtenden Musiken mehr erfreuen, als an den scharfen, und mehr gespannten.«

Donis Worte beschreiben den Effekt der Stimmtone, tatsächlich erhält Musik durch einen höheren Stimmtone einen gespannteren, brillanteren Charakter. Deshalb auch steigt in modernen Orchestern der Stimmtone langsam und kontinuierlich weiter an. Ein tiefer Stimmtone, wie er auch für das französische Barock belegt ist, erzeugt einen weichen, entspannteren Klang.

Über die Gründe hierfür ist auch Doni auf Hypothesen angewiesen: Möglicherweise, erklärt er, bestehe ein Zusammenhang mit den Stimmen und der Art zu singen in den verschiedenen Regionen, vielleicht jedoch auch mit den Vorlieben für bestimmte Arten von Musik. Zu den gegenteiligen Vorlieben zwischen Norden und Süden mutmaßt Doni:

»[...] ò perchè amino le musiche più allegre, & spiritose: et per il contrario questi di quà siano per natura più molli; e si diletino delle Musiche dolci, & languide, anzi che delle acute, e più tese.«⁷¹⁶

Den römischen Stimmtton bezeichnet Doni als »*commodo, & naturale*«.⁷¹⁷ Eine mögliche Ursache dafür sei unter anderem die Faulheit und Trägheit der römischen Sänger.⁷¹⁸ Doni erwähnt als Argumente auch die große Anzahl der *Bassi profondi* in Rom, bestätigt also, dass die oben erwähnte Fülle an Literatur für besonders tiefe Bässe mit einer überdurchschnittlichen Anzahl von dazu fähigen Sängern gekoppelt war.

Auch die erhaltenen Theorben aus Rom werden aufgrund ihrer außerordentlichen Größe und weiten Mensur als Beweise für den tiefen römischen Stimmtton herangezogen.⁷¹⁹

Ebenso sprechen spätere Quellen laut Ephraim Segerman von einem Stimmtton um 385/390 Hertz in Rom. Segerman nimmt in seinem Artikel „A Survey of Pitch Standards before the Nineteenth Century“ einen Stimmtton um die 430 Hertz, wie er von mehreren Autoren als Praetorius’ „*Cammerthon*“ berechnet wurde, als Massstab für seine Angaben.⁷²⁰ Beweise für einen Stimmtton in Rom ungefähr zwei Halbtöne unter Praetorius fand Segerman bei Mocci (1675), Quantz (1752), Agricola (1757)⁷²¹ oder Gervasoni (1800). Dass der Chorton in Neapel noch einen Halbton tiefer als in Rom war, schreibt nicht nur Doni, sondern auch Barcotto (1650): Laut Barcotto waren venezianische Orgeln eine große Terz höher als die in Neapel, das stimmt mit Donis oben zitierten Auflistung der Stimmtöne der italienischen Provinzen überein.

Eine Aufführung von römischer Musik aus dem siebzehnten Jahrhundert auf einem Stimmtton von 385/390 stellt uns heute nicht nur wegen der Seltenheit von Bassisten mit einer derartigen Tiefe, sondern auch in Bezug auf unser Instrumentarium vor Probleme: Gerade die Nachbauten früher italienischer Tasteninstrumente verfügen nur im seltensten Fall über Transponiervorrichtungen bis zu diesem Stimmtton. Auch die wenigsten Nachbauten früher italienischer Modelle für Lauten, Theorben oder Harfen sind für Mensuren für ca. 390 Hertz konstruiert. Die Modelle, die uns im Konzertbetrieb standardisiert zur Verfügung stehen, richten sich eher nach den hohen norditalienischen Stimmtönen von 440 aufwärts.⁷²²

716 ebenda, S.182

717 »*bequem, & natürlich*«

718 Donis bekannt spitze Zunge zeigt sich auch in der Bemerkung, dass alte Kastraten nicht mehr so hoch singen könnten wie junge Knaben.

719 Ich danke Julian Behr für diesen Hinweis.

720 Ephraim Segerman, *A Survey of Pitch Standards before the Nineteenth Century*, in: *The Galpin Society Journal* 54 (2001), S.200-218; S.201. Auf S.203ff. diskutiert Segerman auch andere Interpretationen von Praetorius’ „*Cammerthon*“.

721 Agricola schreibt, dass der römische Ton einen halben Ton tiefer als der Kammerton war, der damals bei 415 lag. Segerman, op.cit., S.210

722 Wenn man diese Instrumente tiefer stimmt, verlieren sie ihre ideale Saitenspannung, die klanglichen Ergebnisse sind nicht befriedigend.

Das komplexe und vieldiskutierte Thema der *chiavette* soll daher hier nur kurz erklärt werden. Das Schlüsselsystem steht in direktem Zusammenhang mit den menschlichen Stimmlagen, wie auch an den Namen der Schlüssel abzulesen ist.[Die Schlüsselungen vereinfachten sich im Lauf der Jahrhunderte zunehmend, Hilfslinien sind uns heute auch aufgrund der großen Umfänge des modernen Instrumentariums absolut geläufig. Dafür stellt die Unmenge verschiedener Schlüssel für uns im modernen System erzogene Spieler eine nicht zu unterschätzende Herausforderung beim Spiel aus Faksimiles dar.]

In der Renaissance galt das Prinzip, die jeder Stimm Lage entsprechende *tessitura* ohne zusätzliche Hilfslinien auf den fünf Notenlinien abzubilden. Dem Ziehen von Hilfslinien wurden bei einem Über- oder Unterschreiten dieses Umfangs Schlüsselwechsel vorgezogen. Viele Stücke der Renaissance wurden in *chiavi trasportate* notiert, es existierten sowohl *chiavette alte* (Violin-, Sopran-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel) als auch *chiavette basse* (analog dazu vom Mezzosopranschlüssel abwärts). Die *chiavette* wurden verwendet, um alle Modi ohne Hilfslinien und Schlüsselwechsel innerhalb der jeweiligen Kirchentonalart zu notieren. Es handelt sich also um eine Notationsform, die einen rein theoretischen Hintergrund hat: In der Praxis wurden diese Stücke transponiert gesungen.

Notierte Beweise für diese Praxis bieten vor allem die Stimmbücher der Instrumentalisten für gemischt besetzte Werke, wie zum Beispiel die Zinkstimmen in Monteverdis *Marienvesper*. Für die Art der Transposition gibt es im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts verschiedene Angaben, zumeist handelte es sich um Quart- oder Quinttranspositionen, doch auch Beweise für Terztranspositionen haben sich erhalten. Eine gewisse Flexibilität in diesen Fragen war sicherlich auch damals je nach den Gegenbenheiten und den stimmlichen Möglichkeiten der Sänger vorhanden. Für eine ausführliche Diskussion der *chiavette* sei der Artikel von Barbieri, op.cit., empfohlen.

Kapsperger benutzt in seiner Vokalmusik nur sogenannte *chiavi naturali* und keine *chiavi trasportate*, die in der Musiktheorie gewöhnlich als *chiavette* bezeichnet werden.

Auch wenn Kapspergers Vokalmusik so gesungen wurde, wie sie notiert ist, bleibt die Frage nach Transpositionsmöglichkeiten interessant für Sänger. Soli hat Kapsperger bis auf die schon mehrmals erwähnten zwei Ausnahmen für Bass nur für Sopran und Tenor notiert. Es ist jedoch anzunehmen, dass schon zu seinen Lebzeiten nicht nur Bassisten, sondern auch Altstimmen, seien es nun Kastraten, Falsettisten oder Frauen, *arie* und *villanelle* aus sämtlichen Büchern Kapspergers sangen.

Bei der Transposition von Musik aus dem Frühbarock ist allerdings aufgrund der verwendeten Stimmungssysteme Vorsicht geboten.⁷²³ Bei einer Begleitung durch mitteltönig gestimmte Harfen oder Tasteninstrumente ohne gebrochene Tasten ist eine Transposition in beliebige Tonarten nicht möglich. Organisten waren aufgrund der *chiavi trasportati* an Quart- und Quinttranspositionen gewöhnt, bei welchen keinerlei Schwierigkeiten mit der auf Orgeln üblichen mitteltönigen Stimmung entstehen. Bundinstrumente wie die Familie der Lauten tendieren eher zur gleichschwebenden Stimmung und sind dadurch deutlich flexibler für Transpositionen auch in entlegene Tonarten.⁷²⁴

Gerade der Theorbist Kapsperger dürfte also gegen Transpositionen wenig Einwände gehabt haben.

II.4.2. Besetzung von Kapspergers Vokalmusik: Stimmarten, Besetzungsgrößen

Für eine Wiedergabe von Kapspergers Vokalmusik in unserer Zeit gibt es zwei maßgebliche Unterschiede in Besetzungsfragen: Zum einen ist es inzwischen eine Selbstverständlichkeit, dass Frauen nicht nur öffentlich auftreten, sondern auch geistliche und liturgische Musik in Kirchen singen. Zum anderen gibt es seit dem Tod des letzten Kastraten der *Cappella Sistina*, Alessandro Moreschi, im Jahr 1922 keine Kastratensänger mehr.⁷²⁵

Die Stimmen von Kastraten müssen sich deutlich von denen der Falsettisten unterscheiden haben, sonst hätten sie diese sicher nicht derartig erfolgreich, zum Beispiel aus der *Cappella Sistina*, verdrängt.⁷²⁶ Wie Kastraten wirklich geklungen haben, können wir heute nicht mehr nachvollziehen. Die historische Aufnahme des schon hochbetagten letzten Kastraten der *Sistina* kann uns zwar einen flüchtigen Eindruck davon geben, doch wie ein junger Kastrat auf der Höhe seiner Kunst klang, können wir daraus nicht entnehmen, umso mehr als Moreschis stark vibrierender belcanto-Gesang mit der Gesangstechnik des siebzehnten Jahrhunderts nicht viel zu tun hat. Auch computergenerierte Stimmen wie die Kreuzung aus den Stimmfarben eines weiblichen Soprans und eines Countertenors, die für den Film „*Farinelli*“ erzeugt wurde, können uns keine gesicherten Klangbeispiele verschaffen, sondern höchstens ein Ahnung davon geben, wie ein Knabensopran oder Alt in einem ausgewachsenen Männerkörper wirklich resoniert und sich weiterentwickelt haben könnte.

Falsettisten, vor allem in Altlage, gibt es auch heute, sie werden allerdings im heutigen Sprachgebrauch eher als Countertenöre bezeichnet.

723 zu den in Kapspergers Tagen benutzten Stimmungssystemen und den massiven Stimmungskonflikten zwischen den Instrumentenfamilien siehe Kapitel III.2.2.

724 Transpositionen in wirklich entlegene Tonarten im Quintenzirkel sind für Musik des Frühbarock freilich auch auf Bundinstrumenten nicht ratsam, Tonarten mit vielen Vorzeichen liegen zum Beispiel auf Lauteninstrumenten schlecht.

725 Das Verbot öffentlichen Auftretens für Frauen im Kirchenstaat stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der immer größeren Beliebtheit von Kastraten, deren Zahl in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts in Rom stetig anstieg. Siehe Kapitel II.1.2.3.

726 siehe ebenfalls Kapitel II.1.2.3.

Frauen haben zwar nach wie vor innerhalb der katholischen Kirche weniger Rechte als Männer, dürfen aber zumindest in der Liturgie singen. In Ermangelung von Kastraten und anhand der geringen Anzahl guter Sopranfalschisten dürfen wir heute meiner Meinung nach auch geistliche gemischte Musik mit Frauenstimmen besetzen.⁷²⁷ Dass die vielen hervorragenden Sängerinnen, von denen in Kapitel II.1.2.1. berichtet wurde, kaum öffentlich und nicht bei liturgischen Anlässen zu hören waren, war den Moralvorstellungen der Zeit und damit zusammenhängenden politischen Entscheidungen der Päpste geschuldet, nicht aber ihrer grundsätzlichen Eignung für bestimmte Arten von Musik.

Mehrere Kirchen Roms verfügten über ihre eigene *cappella*, die laut Lionnet standardisiert aus vier Sopranen, zwei Alten, zwei Tenören und zwei Bässen, einem Organisten und einem *maestro di cappella* bestanden. Diese *cappelle* wurden zumeist in zwei Gruppen aufgeteilt, für die täglichen Gottesdienste sangen diese Gruppen alternierend solistisch, an Sonn- und Feiertagen trat die gesamte *cappella* auf.⁷²⁸ Deutlich größer besetzt war die *Cappella Sistina*: Die 24 aktiven Sänger waren für die täglichen Messen ebenfalls in zwei Gruppen geteilt, die alternierend sangen. Die musikalischen Aufgaben und die Zahl der polyphon gesungenen Messteile unterschieden sich je nach der Art der Messe und des Festtages. In den *diarii* der *Sistina* finden sich auch vereinzelt Hinweise auf solistisch gesungene Mehrstimmigkeit, dies geschah laut Lionnet meist, wenn der Papst besonders Augenmerk auf einzelne Sänger legte: So sang 1616 der neu aufgenommene Alt Ferdinando Grapuccioli »un quarto« und »un terzo«, also im Soloquartett und Solotrio, weil der Papst seine Stimme hören wollte.⁷²⁹ Derartige kleine Solistenensembles stellten aber für die Aufführungspraxis in der *Sistina* eine Ausnahme dar.

Auch Kapspergers Messen bei den zwei belegten Aufführungen in der päpstlichen Kapelle wurden laut den An- und Abwesenheitslisten der *diarii* für diese zwei Termine nicht solistisch gesungen, sondern vom gesamten Ensemble.⁷³⁰ Ähnliches ist auch für die Messen in verschiedenen Kirchen anzunehmen, die Kapsperger im Auftrag der Barberini gestaltete, gerade weil es sich um Festgottesdienste handelte. Im privaten Barberini-Umfeld jedoch sind auch solistische Darbietungen denkbar: Kapspergers mehrstimmige geistliche Musik könnte bei intimeren Andachten oder Gottesdiensten in den Palastkapellen seiner Mäzene kleinbesetzt gesungen worden sein.

Die Berichte über die Aufführungen seiner dramatischen Werke, wie der „Apotheosis“ oder „La vittoria del Principe Ladislao in Valachia“, deuten hingegen auf sehr große Besetzungen, vor allem auf großbesetzte Chöre und Continuogruppen hin. Zeugen berichten von 72 der besten Musiker Italiens auf der Bühne.⁷³¹

Seine Solostücke und Duos für Gesang, gleichgültig ob nun weltlichen oder geistlichen Inhalts, notiert Kapsperger nur sehr selten wirklich spezifisch für bestimmte Stimmlagen.⁷³² Seine im Sopran- oder im Tenorschlüssel notierten Stücke dürfen wohl mit jeder Art von Stimme gesungen werden, auch Trans-

727 Mehrstimmiger Gesang von Nonnen in der Liturgie war in Klöstern und deren Kirchen zu hören. Das jedoch geschah nicht in gemischten Ensembles, sondern in Frauenchören.

728 Lionnet, op.cit., S.3

729 Lionnet, op.cit., S.5

730 siehe Kapitel I.7.3.3.

731 siehe Kapitel I.7.3.2.

732 In Kapspergers Villanellen bilden manche Duette im Tenorschlüssel eine Ausnahme, wenn die Sprecher Jäger oder Hirten sind.

positionen waren wohl im Sinn des Komponisten.⁷³³

Einige der Liebestexte werden aus männlicher oder weiblicher Perspektive gesungen. Auch in solchen Fällen waren die Zeitgenossen nicht zimperlich: Oft wurden gerade in populären Canzonettentexten einfach Vorname und Geschlecht des bzw. der Angebeteten umgedichtet.⁷³⁴

733 Hier sei an Bartolomeo Barbarinos in Kapitel II.1.2.4. zitiertes Vorwort erinnert, das derlei Inbesitznahme durch andere Stimmen ausdrücklich erlaubt. Bei Transpositionen von Stücken in hohen Schlüsseln in tiefere Lagen, also für Altstimmen oder Baritöne bzw. Bässe, ist auf die gewählte Tonart zu achten: Wie in Kapitel III.2.2. besprochen, funktionieren Transpositionen in der Mitteltönigkeit am besten um eine Quart oder eine Quinte.

734 siehe zum Beispiel Kapitel II.3.3.: Stefani verwendet Material von Kapspergers „Aurilla mia“ für „Tirinto mio“.

Handwritten musical notation for guitar. The top staff shows a treble clef with notes and a bass clef with notes. The bottom staff shows a 3/2 time signature and a sequence of numbers (0 1 3 1 3 1 3 1 0) indicating fret positions.

A row of six small musical notation snippets, likely representing different rhythmic patterns or techniques.

Three musical notation snippets with lyrics: "E. quan, do fecit", "et te u", and "et om nes".

II.5. Verzierungen in Kapspergers Vokalmusik

In den folgenden drei Kapiteln sollen Kapspergers Verzierungen für Stimme, seien es nun *grazie* oder *passaggi*, genauer betrachtet und in Kontext zu anderen römischen Quellen der Zeit gestellt werden. Immer wieder wird auch heute noch gegen die Aufführung von Kapspergers Vokalmusik ins Treffen geführt, dass seine *passaggi* unsingbar seien, und er in den Verzierungen seiner Vokalwerke allzu instrumental gedacht habe.

Dieses sehr oberflächliche Argument entsteht wohl eher aus einer möglichen Überforderung durch die Virtuosität seiner Trillerelemente und *passaggi* und einem generellen Unverständnis für diesen Stil. Zahlreiche Abbildungen von Beispielen sollen zeigen, dass derartige Techniken für Sänger offenbar gerade in Rom einen grundlegenden Pfeiler ihrer Profession bedeuteten. Nicht nur Flexibilität in kurzen, vielfältigen Trillern, sondern auch ausufernde *passaggi* waren in der römischen Praxis in Kapspergers Tagen gang und gäbe.

II.5.1. *Grazie*

Allein der Vergleich zwischen seinen Lauten- und Theorbenbüchern und seiner Vokalmusik beweist, dass Kapsperger keineswegs seine instrumentalen Techniken auf die menschliche Stimme umlegte: Er verwendet deutlich unterschiedliche Verzierungen für Instrument und Stimme, das betrifft sowohl Trillerornamente als auch längere Diminutionen.

Die Trillerelemente seiner Stücke für Laute oder Theorbe verwenden nur *gropo*-artige Verzierungen: also keine Repetitionen, sondern Hin- und Herbewegungen zwischen zwei Halb- oder Ganztönen. Diese *gropi* beginnen meist mit einem Doppelschlag, der von oben oder von unten ausgehen kann, oft werden sie über eine Sept in den Schlussakkord geführt.⁷³⁵

In seiner Theorbenmusik zeigt Kapsperger eine ausgesprochene Vorliebe für triolisierte Triller, die sich in seiner Vokalmusik nur selten finden.

Links eine Abbildung eines triolisierten *gropo* mit Doppelschlag am Beginn und am Ende, der auch in der Tabulatur gut zu erkennen ist, die Achtel vor dem Taktstrich führt in den Schlussakkord.

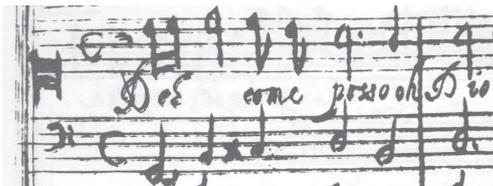
Ausschließlich in seinen notierten vokalen *grazie* verwendet er Tonrepetitionen, also Elemente der *gorgia*-Technik, auch Mischformen aus Trillern und Repetitionen erscheinen nur in seiner Vokalmusik.⁷³⁶ Kapsperger geht bei der Vermischung verschiedener Trillerelemente mit viel Phantasie zu Werk, wie die nebenstehenden kurzen Ausschnitte aus „*Mentre vaga angioletta*“ aus dem „*Libro primo di arie*“ illustrieren. Von einfachen *trilli* über *gropi* mit Doppelschlägen bis zu komplizierten Mischformen finden sich viele Varianten, die teils auch rhythmisch raffiniert sind. Alle hier abgebildeten Beispiele stehen, wie ganz links vorgezeichnet, im Sopranschlüssel.

Kapsperger notiert in seinen Vokalwerken immer wieder andere zu den *grazie* zu zählende Ornamente, die über reine Trillerarten hinausgehen, wie *tirate* oder *cascate*.⁷³⁷

735 Sehr oft löst Kapsperger sowohl in seinen Aussetzungen als auch in der Sololiteratur diese Septen dann nicht auf. Siehe Kapitel III.3.3.2.

736 Ähnliche Mischformen sind auch in den Werken von Durante, Severi oder Conforti zu sehen. Siehe Kapitel II.5.2. und II.5.3.

737 Die beiden verschieden langen *tirate* stammen aus „*Mentre vaga angioletta*“, die *cascata* aus „*Audite caeli*“ aus dem „*Libro primo di motetti*“ von 1612.



»Für die Steigerung der Stimme vom Ton zum Halbton zeichnet man der angebundenen Note das Kreuz vor, um verstehen zu lassen, dass man allmählich zu steigern beginnen muss, daran denkend, dass es vier Kommata gebe, bis man bei der perfekten Steigerung angekommen sei, was, wenn es gut gemacht wird, ziemlich starkt bewegt.«

»Dieses V bedeutet Erhebung, oder (wie man zu sagen pflegt) messa di voce, was in unserem Fall das allmähliche Steigern der Stimme in Atem und Tonhöhe gleichzeitig ist, weil es eine Art der Hälfte des oben erklärten X darstellt, wie man es bei den Enharmonischen sieht und ausübt.«

Das Zeichen X verwendet Mazzocchi für »Diesis Enarmonico«, das er folgendermassen erklärt: »e benché all'effetto sia dell'istesso valore del Diesis Cromatico nel crescere un Semituono minore, sono però frá di loro di differente natura, per esser situati in differenti luoghi, & c. essendo che il Cromatico si ritrovi frá tuoni, quelli dividendo, e l' enarmonico solo frá Semituoni, per eßere il suo proprio il dividere i maggiori Semituoni.«

»und auch wenn er tatsächlich derselbe Wert sei wie die chromatische Erhöhung im Steigern um einen kleinen Halbton, sind sie unterschiedlicher Nater, weil sie an verschiedenen Stellen aufscheinen, und zwar weil der chromatische sich zwischen den Tönen, diese teilend, befindet, und der enharmonische nur zwischen den Halbtönen, weil es seine Eigenschaft ist, die großen Halbtöne zu unterteilen.«

In keiner anderen Quelle der Zeit finden sich derartige Angaben zum Umgang mit Enharmonik, Mazzocchi muss also vermutlich als Ausnahme gelten.

Manche Verzierungen scheinen auf den ersten Blick *passaggi*, entpuppen sich aber, wie die folgende Stelle aus „Io amo, io ardo, io moro“,⁷³⁸ als eine Anhäufung von *grazie*, in diesem Fall einer kurzen *tirata* und zwei aufeinanderfolgenden Mischformen aus *trillo* und *grosso* - siehe die Abbildung linke Seite.

Zusätzlich zu den von Kapsperger vorgegebenen *grazie* bieten sich Sängern viele Möglichkeiten für kleine improvisierte Verzierungen.

Hier jedoch ist gerade in den Solomonodien Vorsicht angebracht, weil Kapsperger längere Notenwerte im Gesang meist sehr bewußt als Liegetöne mit einer oft dissonanten Funktion zum Bass setzt: Viele Stellen, vor allem an den schon in Kapitel II.3.2.3.1. beschriebenen unverzierten Anfängen seiner Solomonodien, bieten sich eher für *esclamazioni*, also für kunstvolle Tongestaltungen an anstatt für zusätzliche kleine Notenwerte.

Ein schönes Beispiel für den Effekt einer *intonazione*⁷³⁹ ist der von Kapsperger vorgegebene Beginn von „Deh come posso“ aus dem „Libro primo di arie“ als seufzerartiger Ausruf in einem dissonanzreichen, schmerz erfüllten Beginn,⁷⁴⁰ der uns inspirieren kann, ähnliche affektgerechte Verzierungen an anderen Stellen anzubringen.

Auch die von Kapsperger in seinem Vorwort zum „Libro quarto d'intavolatura di chitarone“ beschriebenen *accenti* von unten oder von oben erscheinen nicht in seiner Vokalmusik, können aber als zusätzliche *grazie* verwendet werden.⁷⁴¹

Vorhalte von unten kommen gerade in frühbarocker Musik höchst selten vor und sind damit ein besonders starkes Mittel, um einen *affetto* auszulösen.

In Bezug auf aufsteigende Halbtonschritte finden wir in Rom zu Zeiten Kapspergers sogar zwei Zeugnisse, die dezidiert eine Art *glissando* erlauben. Ottavio Durante schreibt im Vorwort seiner „Arie devote“ von 1608:

»Per il crescimento della voce dal tuono al semituono si aßegna il diesis nella nota ligata per dar ad intendere, che bisogna cominciar à crescere a poco a poco, facendo conto che vi siano 4. come, sino che si arrivi al perfetto crescimento, il che quando è fatto bene, commove aßai.«

Domenico Mazzocchi erklärt im Vorwort seiner schon in Kapitel I.7.6. erwähnten fünfstimmigen Madrigale von 1638 das Zeichen V, das er auf manche enharmonische Noten setzt:

»Questo V significa sollevatione, ó (come si suol dire) messa di voce, che nel caso nostro é l'andar crescendo á poco, á poco la voce di fiato, e di tuono insieme, per esser specie della metà del sopradetto X, come si vede, e si pratica ne gli Enarmonici.«

Kapsperger verwendet keine derartigen Notationszeichen, viele der chromatischen Stellen in seinen Solomonodien jedoch eignen sich für Effekte dieser Art.

738 aus dem „Libro primo di arie“ von 1612

739 siehe Kapitel II.2.2.

740 Man beachte den Querstand auf Schlag 4: C im Abfallen von der hohen Note in Oberstimme gegen Cis im Bass. Eine derartig starke harmonische Abbildung des Schmerzes, der das gesamte Stück prägt, ist typisch für Kapspergers Solomonodien. Andere Beispiele siehe Kapitel II.3.2.3.1.

741 siehe Abbildung in Kapitel II.2.2.1.1.

Handwritten musical score for a lute or guitar. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a single melodic line with rhythmic notation (quarter and eighth notes) and fingerings (numbers 1-5) written below the notes. The piece is in 3/4 time.

Segno della sesquicroma di 24. a battuta, inuentione dell'Autore. 3

Printed musical score for a vocal line. The top staff shows a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "mz; O be atum incen ... di am". The bottom staff shows the bass line. There are some markings like 'b' and '43' on the staff.

Printed musical score for a vocal line. The top staff shows a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Iesu mi dulcissime, spes suspiran ... tis ani-". The bottom staff shows the bass line. There are some markings like 'HK', '6', and '43' on the staff.

Printed musical score for a vocal line. The top staff shows a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "O dul ce re fri gerium A-". The bottom staff shows the bass line. There are some markings like 'b' and 'X' on the staff.

Printed musical score for a piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

II.5.2. Passaggi

Kapsperger setzt seine *passaggi* sehr bewusst: Nur Wörter, deren Ausdruck dadurch verstärkt wird, oder Schlüsse in Kadenzen erhalten ausführliche Umspielungen.⁷⁴²

Die *passaggi* wirken im Schriftbild auf den ersten Blick oft verwirrend und unübersichtlich, sind jedoch erstaunlich genau rhythmisch notiert. Dass ein *passaggio* zu viele oder zu wenige Unterteilungen für den gesamten Notenwert hat, kommt kaum vor. Kapsperger ist in Sachen Notation kleiner Notenwerte auch in seiner Lauten- und Theorbenmusik unglaublich präzise. Das zeigt besonders deutlich seine Diminution des Madrigals „Ancidetemi pur“ von Arcadelt aus dem „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“, aus der eine Zeile auf der linken Seite abgebildet ist.⁷⁴³

Wir sehen hier nicht nur Achtel- und Sechzehntelnoten, sondern auch Kapspergers Zeichen für triolierte Sechzehntel.

In seinen Spielanweisungen im vierten Theorbenbuch bezeichnet er dieses Rhythmuszeichen für die Tabulatur als »*inventione dell'Autore*«. Er selbst habe die Aufteilung der »*battuta*« in 24 Teile erfunden: »*Segno della sesquicroma di 24. a battuta inventione dell'Autore.*«⁷⁴⁴

Kapspergers *grazie* und *passaggi* in seiner Instrumentalmusik sind genau geplante Verzierungen, die detailverliebt notiert werden. Ähnlich absichtsvolle Planung ist auch für seine vokalen *passaggi* bei einer genaueren Betrachtung zu konstatieren.

Fehler in der rhythmischen Aufteilung finden sich kaum in Kapspergers Stichen von verzierten Solomonodien, in den Bänden im Typendruck hingegen öfter. In diesen Büchern wurden die Linien für die Verbindung der Hälse kleiner Notenwerte offensichtlich vom Drucker oder seinen Mitarbeitern mit Tinte nachgezogen. Auf dem links abgebildeten Ausschnitt von „O Jesu mi dulcissime“⁷⁴⁵ sind diese freihändig gezogenen Linien besonders deutlich zu erkennen.

Die Assistenten der Drucker waren offenbar nicht besonders mit dieser Musiksprache vertraut, die Fehlerquote der rhythmischen Aufteilung ist in den Typendruck um ein Vielfaches höher als in den Stichen. Ein gutes Beispiel für einen solchen typischen Abschreibfehler zeigt die links abgebildete erste Zeile von „O Jesu mi dulcissime“. Die *tirata* im letzten Takt der Zeile, die auf der vierten Sechzehntel beginnt, müsste genau doppelt so schnell sein, also in Zweiundreißigsteln notiert werden. Hier wurde für diese Tonleiter über acht Noten der dritte Balken vergessen.

In Kapspergers vokalen *passaggi* ist die Grenze zwischen Trillerelementen, Tonrepetitionen und anderem Tonmaterial aus Läufen und Sprüngen fließend.

Immer wieder finden sich auch Umspielungen einer einfachen Grundmelodie ohne Trillerelemente, die den Diminutionsstandards der Zeit entsprechen: siehe die Abbildung der Phrase „o dulce refrigerium“ im Original und einer Reduktion auf das ihr zugrundeliegende Tonmaterial auf der linken Seite.

742 Beispiele siehe weiter unten

743 Die Notenzeile über der Tabulatur ist der Generalbass.

744 »*Zeichen der sesquicroma, 24 pro Schlag, Erfindung des Autors*«; Der Begriff hat sich nicht durchgesetzt und ist schwer wörtlich zu übersetzen: »*Sesqui*« bedeutet „anderthalb“, »*croma*« ist die Achtelnote. Es handelt sich um eine Dreigeteilung der Achtelnote, also faktisch um Sechzehnteltriolen.

745 Alle folgenden Beispiele in diesem Kapitel stammen, so nicht anders ausgewiesen, aus diesem Stück, dem Eröffnungsstück des „Modulatus“ von 1630. Alle Oberstimmen stehen im Sopranschlüssel, Ausnahmen werden bei den jeweiligen Beispielen angegeben.

Sicut erat uirum

ma Lascia il pòdo terre no, e' l'vo- to affretta.

ardens de seculis et fide rium,

r me

me, Et glamor me' ntis inq'

ma re De-

Viele der auf den ersten Blick unübersichtlich scheinenden längeren *passaggi* sind bei genauerer Betrachtung ebenso klar strukturiert und setzen sich, wie im vorigen Kapitel schon angedeutet, aus verschiedenen *grazie* und Elementen der herkömmlichen Diminutionstechniken wie im obigen Beispiel zusammen, wie die nebenstehende Zeile aus „Mentre vaga angioletta“ mit ihren verschiedenen Elementen illustriert. Obwohl zum Beispiel die letzte Koloratur unter einem einzigen Balken steht, setzt sie sich zuerst aus klaren, Töne umspielenden Vierergruppen, dann aus einer langen *cascata* und einer etwas kürzeren *tirata* zusammen.

Sänger müssen zuerst erkennen, was sie angesichts solcher Figuren eigentlich vor sich haben, erst dann wird eine sinnvolle Wiedergabe derartiger Stellen möglich. Ein mechanisches Absingen einer Sechzehntelnote nach der anderen in möglichst schnellem Tempo lag sicherlich nicht in der Absicht des Komponisten. Gerade *tirate* und *cascate* werden, wenn sie einzeln stehen, mit Vorliebe zum Transportieren von Emotionen eingesetzt. Interpretiert man diese Elemente auch in einer längeren Struktur nicht als wie gestochen aufeinander folgende schnelle Noten, sondern als echte *affetti*, wird auch eine Koloratur wie diese zum Ausdrucksmittel.

Besonders oft setzen Kapspergers *passaggi* hintereinander zur selben *tirata* an, die jedoch gleichsam erst beim zweiten Versuch ihr Ziel erreicht. Die drängende Wirkung dieses Elements verwendet Kapsperger immer wieder sehr bewusst: im links gezeigten Ausschnitt aus „Alma che fai“ aus dem „Modulatus“ zum Beispiel über den Worten »e'l volo affretta« - »und beschleunigt den Flug«.

Doch auch exotischere harmonische Wendungen, teils sogar unter Einsatz tritonusartiger Sprünge, finden sich in seinen Verzierungen, zum Beispiel über dem Wort „desiderium“ in „O Jesu mi dulcissime“.

Im links anschließend gezeigten Beispiel ist ein solcher tritonusartiger Sprung gepaart mit lombardischem Rhythmus zu sehen. Auf den ersten Blick ist der Takt rhythmisch schwer zu erfassen, auch aufgrund der ungeschickt händisch gezogenen Rhythmisierungslinien. Die Notenwerte jedoch stimmen exakt innerhalb der Taktlänge.

Gleich nach dieser rhythmisch komplexen Stelle findet sich in „O Jesu mi dulcissime“ auch ein rhetorisches Element, das Kapsperger immer wieder effektiv einsetzt: die Figur der Abruptio durch eine plötzlich gesetzte Pause innerhalb einer längeren verzierten Passage. In diesem Fall bricht Kapsperger die Linie nach einer *tirata* ab, die zudem kurz vor dem Erreichen ihres Zieltons noch innehält, nur um anschließend die letzten drei Noten noch schneller nach oben zu ziehen, was die Wirkung der Abruptio zusätzlich verstärkt. Erst nach einer Sechzehntelpause wird das *passaggio* in die Kadenz geführt.

In „Jesu mi dulcissime“ setzt Kapsperger längere *passaggi* auf Worte wie »suspirantis«, »clamor mentis«, »incendium«, »dulce refrigerium«, »O ardens«, »desiderium«, »amare« oder »Dei«,⁷⁴⁶ allesamt zentrale und ausdrucksstarke Begriffe des Stücks, die durch die *passaggi* vom Komponisten zusätzlich betont und mit Emotionen aufgeladen werden.

Beim Wort »amare« (siehe linke Seite) gerät der Sänger geradezu in Ekstase, Kapsperger verwendet nach einer auftaktigen *tirata* in Zweiunddreißigsteln hintereinander viermal eine Mischung aus *trillo* und

746 »seufzend«, »Schrei der Seele«, »Brand«, »süße Erquickung«, »O brennend«, »Sehnsucht«, »lieben«, »Gottes«

Veni Veni

mo' sacerdotè la morte sene giorni più lieti ar il mio core

mentre in amor il più tie t'el più da lenze

on più Finiraa gl'affanni vn di
più 43 Fini-
on più Fini-

suon di quel sona ue con to

grosso, wie sie schon im vorigen Kapitel gezeigt wurde.⁷⁴⁷

Besonders stark wirkt dabei die zweite dieser Einheiten, die über einem A im Bass um ein Es spielt. Continuospieler müssen sich entscheiden, ob sie dieses Es als starken Querstand über a-Moll wirken lassen oder die Wirkung abmildern, indem sie die zweite Takthälfte als Sextakkord interpretieren. Bei dieser abgeschwächten Version würde das Es zwar abrupt erscheinen, aber sich am Beginn des nächsten Taktes zu D, also zur Terz von B-Dur auflösen.

Im Fall des scharfen Querstands von a-Moll gegen Es in der zweiten Takthälfte kommt verschärfend noch eine Quintenparallele, also eine Akkordverschiebung von a-Moll nach B-Dur hinzu. Nach eingehender Beschäftigung mit Kapspergers Musik tendiere ich eher zur radikalen Variante, die zwei nebeneinander benachbarte Akkorde ohne Übergang nebeneinander stellt.

Dass Kapsperger derartige parallele Ebenen bewusst einsetzte, beweist der links stehende Beginn von „Veni sponsa Christi“ aus dem „Libro primo di motetti“ von 1612.

Was auf der ersten Blick trotz der Gegenbewegung in der Oberstimme wie eine Parallele wirkt, entpuppt sich als bestimmendes Element des Stücks, in dem Kapsperger immer wieder ähnliche Wendungen in verschiedenen Modi nebeneinanderstellt.

Allgemein bewegt sich Kapsperger harmonisch in seinen *passaggi* noch sehr deutlich in modalen Denkweisen.⁷⁴⁸ Vorzeichen gelten bei ihm generell wie in den meisten anderen Faksimiles der Zeit nur für die Note, vor der sie stehen, nicht für den gesamten Takt, wie im heutigen Notationssystem üblich. Der links abgebildete Ausschnitt aus „Io amo, io ardo, io moro“ beweist, dass er Akzidentien auch in kleingliedrigen Verzierungen stets neu notiert.

Hält man sich konsequent an Kapspergers Anweisungen in Bezug auf Alterierungen, entstehen immer wieder Querstände und expressive Wendungen, die seine *passaggi* noch vielfältiger und expressiver machen. In modernen Ausgaben von Literatur aus dem Frühbarock werden derartige Feinheiten leider oft „ausgebessert“, weil sie für unser heutiges Dur-Moll-Denken schwer nachvollziehbar sind. Die emotionale Wirkung dieser Musik wird damit abgeschwächt und verharmlost.

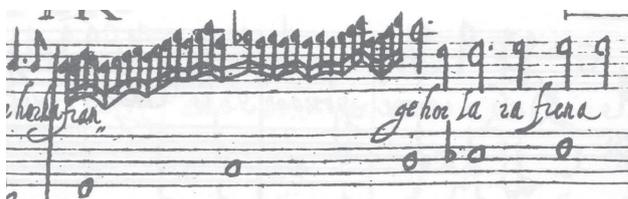
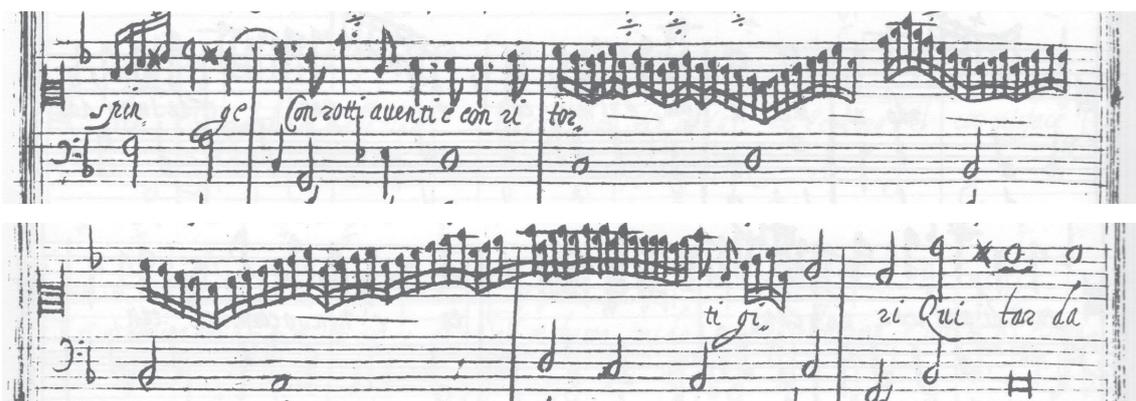
In Läufen nach oben verwendet er in tonleiterartigen Gebilden meist hohe, nach unten tiefe Alterierungen wie in dem folgenden Beispiel auf der linken Seite, dem Schluss des spektakulären Solos für Bass und Continuo aus dem „Libro primo d'arie“, „Dove misero mai“. Ähnliche Wendungen waren schon in einigen der weiter oben abgebildeten Beispielen zu sehen. Sie finden sich zuhauf auch in der „einfacheren“ Vokalmusik Kapspergers, wie zum Beispiel in der *villanella* „Refrigerio“ für zwei Oberstimmen im Sopranschlüssel und Bass aus dem „Libro sesto di villanelle“ von 1632. Dieser Schritt ins F über E und das Verlassen der höchsten Note der Phrase über Es erscheint in der Oberstimme dieses kurzen Stücks mehrmals, zum Beispiel in dem links stehenden kurzen Ausschnitt, ist also ein bestimmendes Element dieser *villanella*.

Kapsperger verwendet immer wieder sehr phantasivolle *passaggi* für besonders inspirierende Wörter oder Bilder, links seine Interpretation von »*canto*« in „Mentre vaga angioletta“.

Als Beispiel für ein ironisch gemeintes *passaggio* soll die Ausschmückung von »*con rotti accenti e ritorti*

747 Die *tirata* vor diesem *passaggio* kommt in der endgültig formatierten Fassung für das Notenbeispiel noch dazu, in diesem Programm ist es nicht möglich, einen Ausschnitt aus einer anderen Zeile anzuhängen.

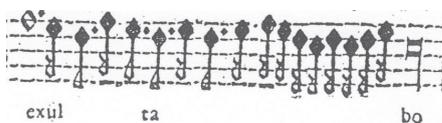
748 Dass der römische *passaggio*-Stil in engem Zusammenhang mit Improvisation in Kirchentönen steht, wird in Kapitel II.5.3. dargestellt.



Eine eingehende Beschäftigung mit diesem Thema, das, wie so viele interessante Aspekte, in dieser Arbeit nur gestreift werden kann, dürfte interessante Einblicke in verschiedene Stilausprägungen verschaffen, die möglicherweise auch mit geographischen Zentren in Verbindung stehen: Meiner oberflächlichen Sichtung zufolge gehen Komponisten im Frühbarock mit ihren Schlusskadenzen in dieser Hinsicht unterschiedlich um. Auch bei Giulio und Francesca Caccini finden sich großteils verzierte Kadenzen, die wie bei Kapsperger einen langen Notenwert auf der vorletzten Note der Phrase bringen. Beide Caccinis jedoch führen mit ihren Verzierungen auch manchmal direkt in den Schlussston. In Peris „Varie musiche“ von 1609 hingegen ist eine Präferenz für Schlüsse ohne vorhergehende Fermatenwirkung zu erkennen. Auch in dem bei Caccini abgedruckten Beispiel von Peris eigenen Verzierungen für eine Arie aus „Il rapimento di Cefalo“ [siehe auch Kapitel II.1.2.4.] kommen die Schlussstöne direkt aus den Verzierungen:



In den ebenfalls bei Caccini abgedruckten *passaggi* von Francesco Rasi und Melchiorre Palatrotti finden sich beiderlei Varianten. Der in Venedig tätige Bartolomeo Barbarino, um nur noch ein Beispiel zu nennen, führt in seinen Schlusskadenzen so gut wie immer direkt in den Schlussston, wie in der hier abgebildeten Schlusskadenz der verzierten Version von „Gaudet alij canentes“ aus dem „Secondo Libro delli motetti“, Venezia 1614.



*giri*⁷⁴⁹ gezeigt werden, in der sich Kapsperger ausnahmsweise in tatsächlich unstrukturiert aufeinanderfolgende Läufe gleichsam verirrt und damit den Text verdeutlicht.

Dieses Beispiel, das links zweizeilig abgebildet wird, zeigt besonders schön, wie Kapsperger mit voller Absicht so manche lange Note unverziert lässt, wenn der Text es fordert. Der Gegensatz zwischen den bewegten *passaggi* auf den »*ritorti giri*« und dem Erstarren von Melodie und Begleitung auf »*Qui tarda*«⁷⁵⁰ könnte stärker nicht sein.

In „*Mentre vaga angioletta*“ finden sich in vielen Passagen ähnlich wirkungsvolle Textausdeutungen von Aktivität und Ruhe, auf der linken Seite sei nur noch eine davon exemplarisch abgebildet:

»*hor la frange hor la raffrena*«.⁷⁵¹

So gut wie alle vokalen *passaggi* in Kadenzen bleiben auf der vorletzten Note stehen, das zeigen auch viele der oben abgebildeten Beispiele. Ottavio Durante hält sich in seinen „*Arie devote*“, die vier Jahre vor Kapspergers ersten Drucken von verzierten Solomonodien erschienen, in der gleichen Konsequenz an diese *Maxime*.

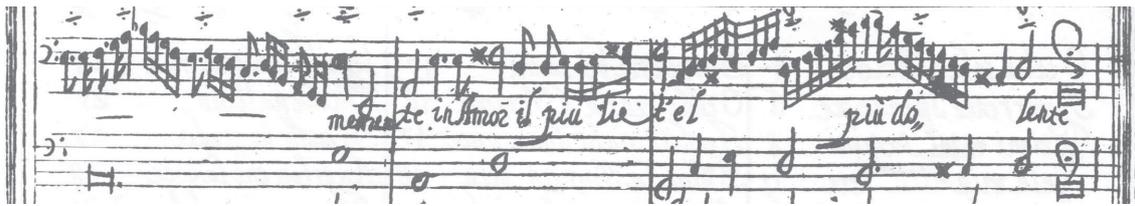
In den unverzierten Vorhaltsnoten über der Vorhaltsklausel der Kadenz bietet sich eine Möglichkeit für Sänger, eigene Verzierungen anzubringen. Von virtuosen *passaggi* auf unverzierte Noten ist meiner Meinung nach allerdings abzuraten: Kapsperger setzt seine ausgeschriebenen Verzierungen eindeutig nach klaren kompositorischen Absichten, hinzugefügte ausführliche *passaggi* würden diese Strukturen verschleiern. *Trilli*, einfache *gropi* und vor allem eine klangliche Ausgestaltung der langen Töne durch »*scemare*« oder »*far crescere la voce*«, um mit Caccinis zu sprechen, bieten sich an.⁷⁵²

749 »mit zerbrochenen Betonungen und krummen Schleifen«

750 »hier zögert sie«

751 »nun bricht sie sie, nun bremst sie sie ein«

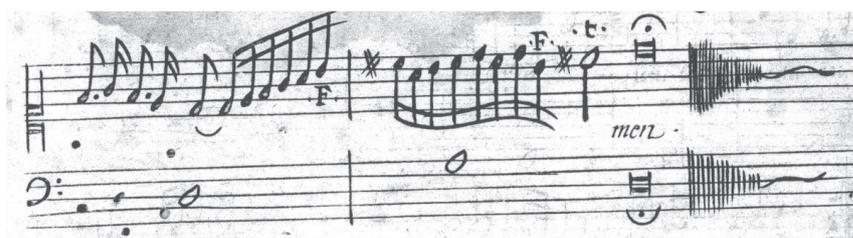
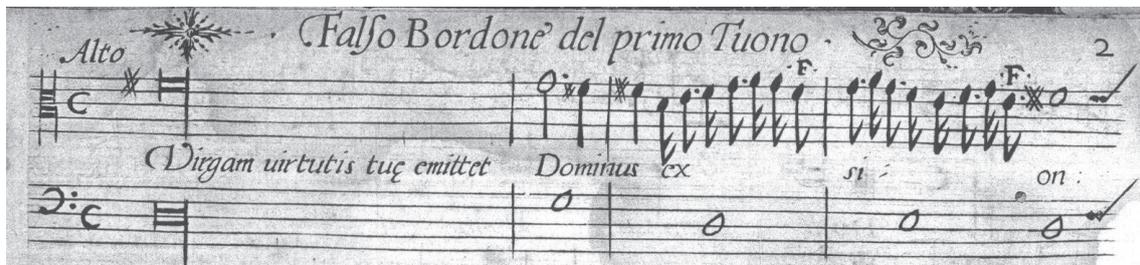
752 Ähnliche Überlegungen zu den unverzierten Anfängen von Kapspergers Solomonodien siehe Kapitel II.3.2.3.1.



»4. In der letzten Note der trilli, wie auch der passaggi, gesprungen oder stufenweise, muss man innehalten, auch wenn die besagte Note eine Achtel- oder Sechzehntelnote oder ähnliches sei, weil ein derartiges Pausieren die Verwirrung eines passaggio mit dem anderen verhindert.

5. Die Kadenzen, auch wenn sie schnell notiert seien, schickt es sich, ziemlich zu stützen; und beim Annähern an das Ende von passaggi oder Kadenzen muss man das Tempo langsamer festhalten.«

»Dass, wer singt, ein wenig innehalte, wo er den Buchstaben F findet, und dieses deshalb, dass es nicht scheint, als sänge man fortlaufend ein passaggio mit dem anderen, die Stimme nicht unterbrechend, was man in den springenden Noten, und am Ende des Schläges machen muss, falls es nicht passaggi aus Sechzehntelnoten über mehrere Schläge seien, welche man fortlaufend bis zum Ende singen muss.«



Doch auch das Continuo wird die Gelegenheit nutzen, nun seinerseits über *grazie* und *passaggi* in den Schlussston zu führen. In vielen Fällen können die unmittelbar vorangestellten vokalen *passaggi* hervorragend imitiert werden. Das bietet sich in vielen Fällen nicht nur für die Oberstimmen der Begleitung, sondern auch für den Bass an. Als einfaches, aber wirkungsvolles Beispiel sei nochmals das Ende von „Dove misero mai“ für Bass und Continuo herangezogen.

Der Continuo Bass könnte, als einfachstes mögliches *passaggio*, auf dem vorletzten Ton die *cascata* der Singstimme vom kleinen d zum großen D, also um eine Oktave weiter nach unten führen und anschließend den Schlussston mit einem Quartsprung von unten statt mit einem Quintfall von oben erreichen. Gerade als Inspirationsquelle für Stellen dieser Art sind Kapspergers Übungen zu *passaggi* über Basstönen aus dem „Libro terzo“ eine wahre Schatzkiste.⁷⁵³

Konkrete Anweisungen für zumindest ein kurzes Verharren auf dem Ende einer Verzierung vor dem Erreichen der Schlussnote finden sich auch in anderen römischen Quellen der Zeit.

Berühmt sind Frescobaldis Regeln in seinem vielzitierten Vorwort seines ersten Toccatenbuches von 1615:

»4. *Nell'ultima nota così de'trilli, come di passaggi di salto, ò di grado, si deve fermare ancorche detta nota sia croma, ò biscroma e dij simile alla seguente perche tal posamento schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro.*
5. *Le cadenze benche sieno scritte veloce conviene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi ò cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio.*«⁷⁵⁴

Weniger bekannt ist Francesco Severis ähnliche Forderung für vokale *passaggi* und Kadenzen in seinen „Salmi passeggiati“ aus demselben Jahr. Severi erfindet sogar ein eigenes Zeichen, »F«, das er an Stellen, an denen verschiedene Elemente in *passaggi* zusammenstossen, und in Schlüssen einsetzt. »F« steht für „fermarsì“, wie Severi in der sechsten Regel seines Vorworts erklärt.

»Che si fermi un poco chi canta dove ritrova la lettera F e questo tanto non paia di cantare seguitamente l'un passaggio con l'altro, non interrompendo la voce il che si doverà fare nelle note che saltano et alle volte nel fine della battuta purchè non siano passaggi di semicrome di piu battute i quali bisognerà cantare tutti seguiti fino a fine.«⁷⁵⁵

Den Einsatz dieses von Severi erfundenen Zeichens illustrieren die drei links abgebildeten Beispiele, die alle aus Severis „Falsobordone del primo tuono“ stammen, für verschiedene musikalische Situationen.

Kapsperger kannte sowohl Frescobaldi als auch Severi. Ein Umlegen dieser Regeln auf seine *passaggi* macht auch musikalisch Sinn: Ein mechanisches, rhythmisch absolut pünktliches Absingen der schnellen Noten in längeren Verzierungen verschleiert die Bausteine, aus denen diese zum Teil sehr phantasievoll zusammengesetzten *passaggi* bestehen.

Erst das Verständnis der einzelnen Bestandteile der *passaggi* als großteils deutlich bestimmten *affetti* zuordenbaren Verzierungselementen⁷⁵⁶ kann zu einer sinnvollen Interpretation führen. Die langen Aneinanderreihungen von vielen schwarzen Noten verlieren, wie ich im Lauf dieses Projektes oft in der Praxis erleben konnte, bei einer bewussten Zerlegung in ihre Bestandteile ihren Schrecken. Natürlich

753 siehe Kapitel III.4.

754 Girolamo Frescobaldi, *Libro primo di Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, Roma 1615, Vorwort

755 Francesco Severi, op.cit.

756 Hier sei an Kapitel II.2. in seiner Gesamtheit und an all die Berichte über die Wirkungen von Gesang in Kapitel II.1. erinnert.

Die Bandbreite seiner Interessen und Talente illustriert eine Liste von Werken, für deren Publikation er 1618 Ranuccio I. Farnese, den Herzog von Parma, um Unterstützung bat: zwei Supplementbände zum Traktat „Il principe virtuoso“ seines Vaters Castore, ein moralischer Dialog namens „Inimici dell’humana natura“, ein Werk über Meteorologie, „Il marinaro distinto“, der Almanach „Le quattro stagioni perpetue“, medizinische Schriften seines Vaters und Bruders und ein zweiter Band von „Arie devote“. All diese Werke scheinen leider nicht gedruckt worden zu sein, keinerlei Spuren haben sich außerhalb dieses Briefes erhalten. Durante und Kapsperger hatten als *gentiluomini*, die beide in Gelehrtenkreisen verkehrten, wohl einiges gemeinsam. [siehe Hill. op.cit.]

bleibt es eine technische Herausforderung, mit flexibler Stimme all diese Elemente wieder zu einem ganzen *passaggio* zu vereinen, doch auch technisch hat sich dieser Ansatz als hervorragende Hilfestellung erwiesen. Zusätzliche Erleichterungen, die außerdem musikalisch sinnvoll sind, bieten die Vorschläge gleichsam für eine Art „timing“ von Frescobaldi und Severi. Vorsichtig eingesetztes *rubato* an Stellen, wie sie Severi anzeigt, wird diese *passaggi* auch den Zuhörern verständlicher machen und ihnen größeren Genuss verschaffen als das Anhören einer Unzahl möglichst schnell in einer Reihe hervorgebrachter Noten.

Nur in einer Interpretation, die die in den *passaggi* angelegte Struktur ignoriert, klingen Kapspergers verzierte Solomonodien wie die Musik eines unfähigen Vokalkomponisten. Erfüllt man sie mit Bedeutung in jedem kleinsten Detail, haben sie mit sinnentleerten Koloraturen nichts mehr gemeinsam.

Meiner Meinung nach wollte Kapsperger mit seinen *passaggi* nicht vordergründig Virtuosität präsentieren. Er verwendet sie als Ausdrucksmittel, mit deren Hilfe er die emotionale Wirkung von Schlüsselwörtern verstärkt und damit sein klar erklärtes Ziel, die »*osservazione della parola*«, noch besser umsetzen kann. Nur eine Interpretation, die auf diesem Ansatz gründet, wird der Farbenvielfalt seiner verzierten Solomonodien, die durch die verschiedenen Formen und Gestalten der *passaggi* geprägt werden, gerecht.

II.5.3. Weitere römische Quellen für *passaggi*

Für die in Roms Kirchen und Palästen tätigen Sänger war die *disposizione*⁷⁵⁷ für *passaggi* ein grundlegendes Requisit, nicht nur bei der Interpretation von virtuosen Werken wie den *arie* Kapspergers, Durantes, Falconieris oder Pulaschis, in denen die Diminutionen bereits von den Komponisten vorgegeben wurden, sondern auch bei eigenen Improvisationen.

Schon mehrmals wurden Ottavio Durante „Arie devote“ von 1608 erwähnt, die viele Ähnlichkeiten mit Kapspergers verzierten Solomonodien zeigen. Das Exemplar im Museo della Musica Bologna ist online einsichtbar, deshalb wird hier auf Musikbeispiele verzichtet.⁷⁵⁸

Durante war der Sohn des Leibarztes von Papst Sixtus V. Peretti und einer römischen Adelligen.⁷⁵⁹ Er war ein „*dotto dilettante*“,⁷⁶⁰ kein Berufsmusiker, sondern ein vielseitig interessierter Gelehrter.

Durante widmete seine „Arie devote“ Cardinale Montalto-Peretti, dem schon oft erwähnten Mäzen, zu dem über Cardinale Andrea Peretti, den Taufpaten von Carlo Andrea Kapsperger, auch eine direkte Verbindung zum *Tedesco della tiorba* besteht.⁷⁶¹

Die bei Durante notierten *passaggi* stehen in direktem Zusammenhang mit der römischen Praxis dieser Jahre: Bei Montalto waren die berühmtesten Sänger und Sängerinnen der römischen Szene engagiert. Adressaten dieser Sammlung waren damit zum Beispiel Ippolita Recupito oder Melchiorre Palantrotti, dem Durante virtuose Soli für Bass vielleicht sogar auf den Leib geschrieben wurden.⁷⁶²

757 siehe Kapitel II.2.2.1.

758 Museo della Musica Bologna, Catalogo Gaspari. URL: http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/viewscheda.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_Z080/&id=6219, zuletzt gesehen am 3.8.2012.

759 Sowohl Ottavios Vater Castore Durante als auch sein Bruder Giulio waren auch Ärzte am *Collegio romano*.

760 „*gebildeter Dilettant*“. Zu Durante siehe John Walter Hill, Artikel „Ottavio Durante“, New Grove online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08378?q=ottavio+durante+arie+devote&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Zuletzt gesehen am 13.8.2012

761 siehe Kapitel I.5.4.

762 siehe Kapitel II.1.

Im Frühbarock wurde dem Falsobordone bald eine Basso continuo-Stimme hinzugefügt, verzierte Falsobordoni waren sehr beliebt. Nicht nur römische Komponisten komponierten in diesem Stil, sondern zum Beispiel auch Viadana oder Monteverdi, auch Schütz beschreibt improvisierten Falsobordone im Jahr 1623 im Vorwort seiner Auferstehungshistorie. Nach 1640 wurde Falsobordone nur mehr in einigen wenigen Zentren wie in der *Sistina* hochgehalten. Eine gewisse Faszination für diese Gattung jedoch blieb auch im protestantischen Deutschland bestehen, zum Beispiel Johann Hermann Schein beschäftigte sich mit Falsobordone. In England gewann Falsobordone als „Anglican chant“ um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts neue Popularität, bis heute finden sich solche Formen in der anglikanischen, lutheranischen und katholischen Liturgie. [siehe Murray C. Bradshaw, Artikel „Falsobordone“, New Grove]

»Ich habe mich versichert, dieses Büchlein mit verzierten Psalmen herauszugeben, nicht weil ich es als angemessene Sache einschätzen würde für den, der die Kunst des wahren Singens ausübt, weil ich sehr gut weiß, dass von den guten Sängern, die normalerweise in Rom und anderswo bei den Feierlichkeiten singen, ähnliche *passaggi* improvisiert zu werden pflegen, sondern nur um denen zu nützen, die den Stil, den man in Rom beim Singen besagter Psalmen hochhält, zu sehen wünschen, dabei habe ich nicht nur die Leichtigkeit des Singes und die wahre *Aria* gesucht, sondern auch dafür gesorgt, dass die *passaggi* so einheitlich wie möglich seien, in der Annahme, dass sie sowohl jene, die über gute Disposition als auch jene, die über mittelmässige verfügen, singen müssten.«

Durantes *passaggi* gleichen in ihrer Form und Zusammensetzung denen Kapspergers,⁷⁶³ Severis und Confortis,⁷⁶⁴ allerdings sind sie im schönen Stich von Simone Verovio übersichtlicher notiert. Lange *passaggi* werden nie, wie bei Kapsperger, Conforti oder Severi, unter einem einzigen Balken zusammengefasst, die Bausteine der Verzierungen sind dadurch optisch klar gekennzeichnet. Durante greift seltener als Kapsperger zu extravaganten Mitteln innerhalb der *passaggi*: Seine Verzierungen bestehen zu einem großen Teil aus stufenweise dahinfließenden Umspielungen und tonleiterartigen Gebilden, die zumeist von kurzen Trillerelementen abgeschlossen werden. Der expressive mehrmalige Einsatz von verschiedenen langen *tirate*, wie er sich bei Kapsperger so oft findet, erscheint nicht.

Durante zeigt sich in seinem aufschlussreichen Vorwort von Caccinis Vorreden inspiriert und verlangt viele dynamische Feinheiten für lange Töne, so zum Beispiel auf jeder punktierten Note ein Crescendo. Sowohl Durante als auch Kapsperger beginnen ihre verzierten Solomonodien bewusst mit unverzierten Phrasen,⁷⁶⁵ die sich für solche klangliche Stilmittel bestens eignen.

Wir wissen nicht, ab wann Kapsperger sich mit verzierten Solomonodien beschäftigte, der Zeitpunkt der Drucklegung seiner Werke muss in keiner Weise mit dem Zeitpunkt der Komposition übereinstimmen. Vielleicht folgte er in seinen Publikationen von 1612 Durantes Vorbild, vielleicht lernte aber auch Durante derartige Werke Kapspergers schon bald nach dessen Ankunft in Rom kennen.

Römische Sänger jedoch waren nicht auf ausgeschriebene *passaggi* angewiesen, es gehörte zu den grundlegenden Requisiten des Berufs, auch selbst zu improvisieren. Besonders berühmt für derartige Improvisationen waren die Sänger der *Cappella Sistina*, die auch bei vielen weltlichen und geistlichen Anlässen in Rom außerhalb ihres regulären Dienstes in der päpstlichen Kapelle zu hören waren und technisch wie musikalisch einen hohen Standard setzten.

Vor allem in der *Sistina* wurde die Kunst des Falsobordone-Gesangs, akkordische Rezitation von Psalmversen, die noch aus der Gregorianik stammt, über Jahrhunderte hochgehalten. Ein typischer Falsobordone beginnt mit einer solistisch gesungenen, unverzierten „Intonazione“, über den folgenden Versen improvisieren einzelne Stimmen über der chorischen Rezitation der Mitsänger.

Der Kastrat Francesco Severi bestätigt schon im Titel seiner „*Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici*“ von 1615, dass improvisierte *passaggi* alltägliche Aufgabe der Sänger waren. Im Vorwort präzisiert er, dass er besonders den römischen Stil für verzierte Psalmen zeigen und auch denen nahebringen wolle, die nicht über »buona«, sondern nur über »mediocre disposizione« verfügten :

»Mi sono assicurato di mandar fuori questo mio Libretto di Salmi Paßaggiati non perche lo stimi cosa degna di chi profeßa il modo del vero cantare, poiche sò molto bene che simili Paßaggi si sogliono fare all improvviso da i buoni cantanti che in Roma et altrove ordinariam.[en]te cantano nelle Solennità mà solo per giovare à quelli, che desiderano di vedere lo stile che in Roma si tiene in cantare detti Salmi dove non solo ho atteso alla facilità del cantare et alla vera Aria mà anco ho procurato, che li paßaggi siano uniti il più che è stato possibile presuponendo, che'l habbiano à cantare tanto quelli che hanno buona dispositione, come quelli ch l'hanno mediocre.«

Die Stücke sind nach Modi geordnet, vor jedem Psalm steht eine Intonation, über deren Ausführung Severi schreibt: »[...] che l'intonatione s'habbia a cantare adaggio con metter la voce ferma, et soave«

In den folgenden „*Versetti*“ bietet Severi pro Vers abwechselnd Verzierungen für alle Chorstimmen. Für schnelle *passaggi* empfiehlt Severi eine Technik, die nicht aus der Kehle kommt, sondern vom *petto* ge-

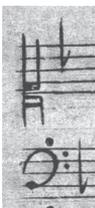
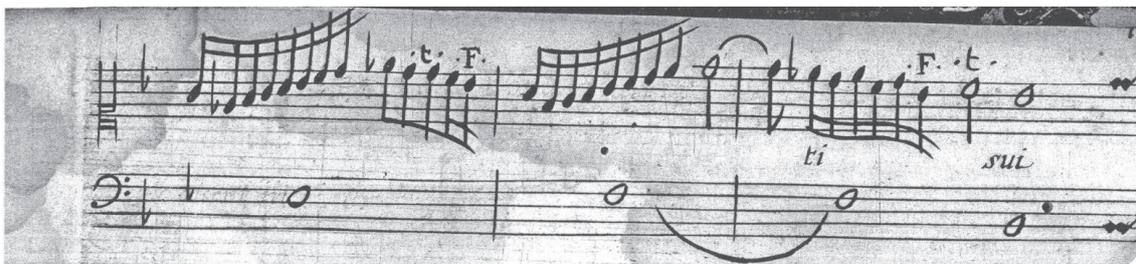
763 Beispiele siehe oben

764 Beispiele aus diesen beiden dezidiert römischen Quellen siehe weiter unten

765 siehe Kapitel II.3.2.3.1.

»Fünftens. Dass man die Sechzehntel mit Lebendigkeit und so schnell, wie es möglich sein wird, singen möge, vorausgesetzt, sie seien von der Brust artikuliert und nicht von der Kehle, wie es einige tun, sodass sie, anstatt dem Ohr Genuss zu verschaffen, Verwirrung und Ekel erzeugen.«

»Ich weiß, dass manche, die schwierige und extravagante *passaggi* suchen, von diesem Werk tatsächlich nicht befriedigt werden können, aber wenn sie bedenken werden, dass meine Intention nichts anderes war, als natürliche *passaggi* ans Licht zu bringen, die wie nicht studiert erscheinen, sondern unversehens gemacht werden, und dem römischen Kirchenstil entsprechend, werden sie mein Unterfangen nicht tadeln.«



„Kurze und einfache Manier für jeden Schüler, um sich nicht nur zu üben, *passaggi* über allen Noten, die man für das Singen ersehnt, zu setzen, und die Disposition anmutig zu machen, und auf verschiedene Arten in ihrem Wert mit den Kadenzen. aber auch um ohne Lehrer selbst jedes Werk, das sie wollen, und jede *aria* mit *passaggi* schreiben zu können, und wie man sie notiert. und das dient auch jenen, die Viola oder andere Blasinstrumente spielen, um die Hände und die Zunge zu lösen, und um die Themen in Besitz zu nehmen, und andere Erfindungen selbst zu machen, von Gio.Luca Conforto”

stützt wird.⁷⁶⁶

»Quinto. Che le semicrome si cantino con vivacità et presto il più che sarà possibile, purché siano spiccate dal petto e non dalla gola come alcuni fanno, che in cambio di dar gusto all'orecchio, generano confusione, e disgusto.« Severi will keine außergewöhnlichen, sondern natürliche, wie improvisiert klingende *passaggi* im »stile Ecclesiastico di Roma« vorführen:

»So che alcuni i quali cercano *passaggi difficili e stravaganti*, non si compiaceranno à fatto di quest'opera, ma se considereranno, che l'intentione mia non è stata se non dar in luce *passaggi naturali*, e che paiano non studiati, ma fatti all'improvviso, e conforme allo stile Ecclesiastico di Roma, non riproveranno la mia impresa;«

In Severis *passaggi* sehen wir viele Ähnlichkeiten mit den oben besprochenen Diminutionstechniken Kapspergers.⁷⁶⁷ Die Abbildung auf der linken Seite aus dem „Falso bordone del Secondo Tuono“ zeigt zum Beispiel eine ähnliche Mischung aus *tirate*, Trillerelementen und Umspielungen. Auch das Erreichen des Höhepunkts F über den Halbton E und das Verlassen der Note über den Ganzton Es sind identisch mit Kapspergers Umgang in den oben abgebildeten ähnlichen Situationen.

Anschließend sei noch eine weitere Stelle gezeigt, in der Severi und Kapsperger, wie an so vielen Stellen in ihren *passaggi*, den gleichen Grundsätzen folgen. In einer identischen harmonischen Situation im „Falso Bordone del 4.o Tuono“ und in „Mentre vaga angioletta“ erreichen beide Komponisten in der Oberstimme den Zielton C zuerst innerhalb des *passaggio* über B. Erst in der abschließenden Trillerfigur wechseln sie zum H, erreichen also wie im obigen Beispiel den Zielton endgültig über einen Halbtonschritt.

Dass Severi seine virtuosen *passaggi* als nicht »difficili«, sondern »naturali« bezeichnet, die wie improvisiert klingen, spricht für ein tatsächlich sehr hohes Niveau der römischen Sänger. Das Beispiel auf der linken Seite zeigt in seiner Zusammensetzung große Ähnlichkeit mit Kapspergers Mischformen aus *grazie*, *tirate* in beide Richtungen und Umspielungen von Noten, die unter langen Balken zusammengefasst werden.

Severi erfindet hier keinen „neuen“ römischen Stil für Falsobordone-Improvisation, auch frühere Werke zeigen ähnliche Strukturen.

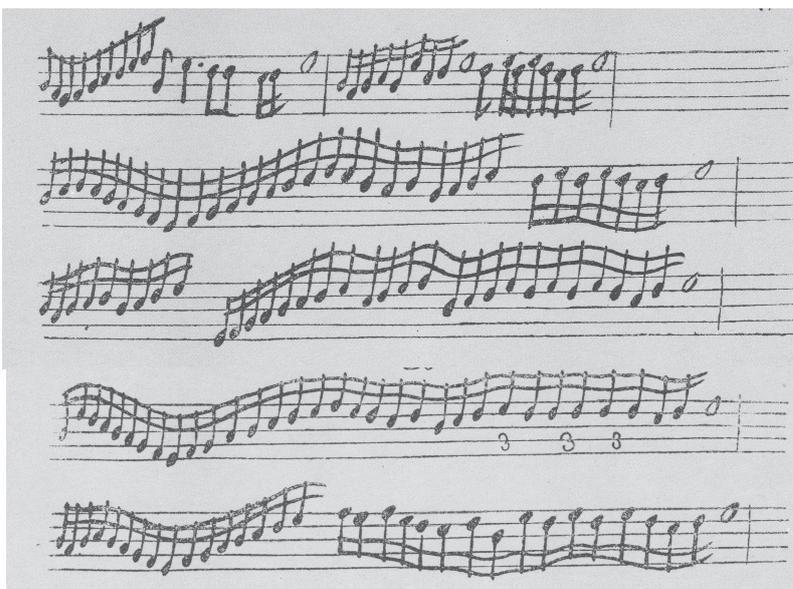
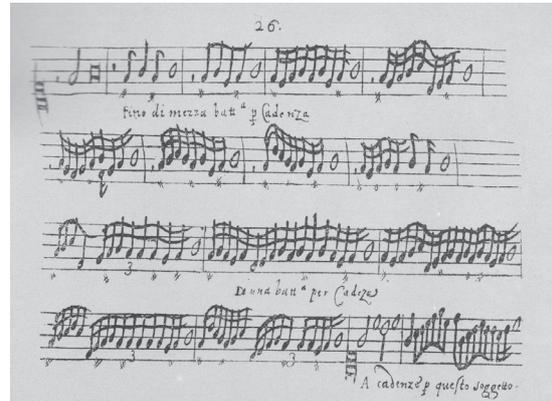
Schon eine Generation vor Severi publizierte Giovanni Luca Conforti eine Anleitung zum Singen und Komponieren von *passaggi*, deren langer Titel Programm ist und den Inhalt des Werks treffend beschreibt: „Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro non solamente à far *passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro valore con le cadenze. ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opra et aria passeggiata che vorranno, et come si notano. et questo ancora serve p.[er] quei che sonano di Viola, o d'altri instrom.[en]ti da fiato per sciogliere le mani et la lingua et per diventar possess.[o]re delli sogg.[et]ti et far altre inventioni da se fatte da Gio.Luca Conforto“*

Confortis Diminutionsschule kommt von einem ausgewiesenen Spezialisten für dieses Thema. Della

766 siehe Kapitel II.2.2.1.2.

767 Kapspergers erste Bände mit Musik mit vokalen *passaggi* erschienen vor Severis „Salmi“. Meiner Meinung nach manifestiert sich in diesen auffälligen Ähnlichkeiten aber keine Beeinflussung von Severi durch Kapspergers Werke, sondern ein allgemeiner römischer Stil für *passaggi*, der sich schon in früheren Quellen, wie der weiter unten behandelten Diminutionsschule von Conforti, zeigt.

»[...] er singt aus dem Kopf und macht Kontrapunkte, und wie man sagt, gorgia, dass er eine Nachtigall scheint, auch wenn manche wollen, dass die Stimme delikater sein könnte; aber in der Kammer hat er die beste Falsettstimme Roms, und Alt in der cappella; er singt über allen Instrumenten und pflegt aus Laune und aus seinem eigenen Kopf zu singen [...]«



Valle lobte den Falsettisten als »gran cantore di gorge e di passaggi che andava alto alle stelle«.768 In einem Brief aus dem Jahr 1586 an Guglielmo Gonzaga findet sich folgende schmeichelhafte Beschreibung: »[...] canta di testa e fa contrappunti, e come si dice, di gorgia, che pare un rosignolo, benchè alcuni vogliono che la voce potesse essere più delicata; ma in camera ha il falsetto, il meglio che sia in Roma, e il contralto in cappella; canta in tutti gli strumenti e suol cantare di capriccio e di suo capo [...]«769

Conforti, der 1601 auch „Salmi passeggiati“ in Rom veröffentlichte, die 1607 in Venedig bei Gardano neu aufgelegt wurden, verwendet ein ähnliches System wie die anderen Schreiber von Diminutionsschulen des späten sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhunderts. Er beginnt mit der unverzierten Notenkombination, das Tempo der Verzierungen verdichtet sich dann im Lauf der Übung. Conforti steigert den Schwierigkeitsgrad allerdings sehr rasch.

Seine langen *passaggi* sind Vorbilder für die *passaggi*, die wir bei Severi und später bei Kapsperger sehen. Links sei ein beispielhafter Ausschnitt abgebildet.

Nachdem Conforti viele derartige Übungen gebracht hat, stellt er vor seine Behandlungen von Kadenzverzierungen eine über zwei Seiten reichende Trillertabelle vor, die zwar früher datiert, aber dennoch weitaus detaillierter als alle anderen Quellen um die Jahrhundertwende inklusive Caccini ist.

Auf diese zwei höchst interessanten Seiten mit *trilli* und *gropi* in verschiedensten Formen, die auch rhythmisch erstaunlich vielfältig sind, folgen Confortis Übungen für *passaggi* in Kadenz.

Hier finden wir ähnliche Mischformen aus *grazie*, *tirate* und anderen Arten der Umspielung, wie sie zwanzig Jahre später in Kapspergers verzierten Solomonodien zu finden sind.

Confortis und Severis hier nur kurz vorgestellte Werke bilden aus nächster Nähe nicht nur den Stil und die erstaunliche Virtuosität der Improvisation in der päpstlichen Kapelle ab, sondern ebenso die allgemeine *passaggio*-Praxis in Rom: Sowohl Conforti als auch Severi waren auch außerhalb der *Sistina* sehr aktiv, Severi stand zum Beispiel lange Jahre im Dienst von Cardinale Scipione Borghese.

Beide Quellen stammen von herausragenden Sängern ihrer jeweiligen Generation, die sich mit einem pädagogischen Anspruch dezidiert auch an Sänger richten, die nur, um mit Severi zu sprechen, über eine »mediocre disposizione«770 verfügen. Confortis Schule eignet sich laut Titel zur Erlangung der Kunst der Geläufigkeit: »per far la disposizione leggiadra«.771

Diese Quellen legen so Zeugnis vom hohen Standard der römischen Sänger ab und beweisen, dass Kapsperger sich für seine *passaggi* nicht von instrumentalem Denken, sondern von den tatsächlichen stimmlichen und technischen Möglichkeiten der Sänger in Rom inspirieren ließ.

Aufgrund eines besonderen Glücksfalls steht mir eine weitere, äußerst aufschlussreiche römische Quelle zur Verfügung, die beweist, dass nicht nur in Falsobordone-Tradition, sondern allgemein in geistlicher Musik ausgiebigst verziert wurde.

Bei dieser Quelle handelt es sich um ein Manuskript vermutlich römischer Provenienz, das vor einigen Jahren in Baden bei Wien bei einem Altwarenhändler gefunden wurde. Es wurde 2007 bei Sotheby's

768 della Valle, op.cit., S.162: »großen Sänger von gorge und passaggi, der hoch bis zu den Sternen sang«

769 zitiert nach Giancarlo Rostirolla, Vorwort zum Faksimiledruck der „Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi“, Roma 1986, S.3

770 »mittelmässige Disposition«

771 »um die Disposition anmutig zu machen«

Die Identität Carlo Gratianis scheint nicht eindeutig geklärt, es könnten aber Verbindungen zu Kapspergers Umfeld bestehen: zum einen über Marc' Antonio Gratiani, den von Cardinale Girolamo Colonna geförderten Kastraten, der nachweisliche sieben Bände von Kapspergers Vokalmusik besaß. Marc' Antonios Bruder war der Komponist Bonifacio Gratiani, möglicherweise entstammte auch Carlo Gratiani dieser Musikerfamilie. [siehe Kapitel I.7.3.4.] Zum anderen war ein Carlo Gratiani zumindest von 1631 bis 1634 als »mastro di casa« bei Francesco Barberini angestellt, müsste also auch Kapsperger persönlich gekannt haben. [Gratiani hatte in dieser Tätigkeit mehrmals mit Stefano Landi zu tun, wie mehrere Dokumente belegen. Siehe Tibor Tallián, *Archivdokumente über die Tätigkeit Stefano Landis in Rom in den Jahren von 1624 bis 1639*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T.19, Fasc. 1/4 (1977), S.267-195, S.283ff.]

Gratiani spielte wohl selbst Theorbe oder war zumindest der Notation in Tabulatur mächtig. Einige der Stücke sind nicht mit Orgelbegleitung, sondern für »chitarrone« in Tabulatur notiert, auch in einzelnen Instrumentalstücken findet sich eine eigene Tabulatur für »chitt.«.



versteigert, befindet sich seitdem in Privatbesitz und ist der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich.⁷⁷² Noch vor der Versteigerung dieser wertvollen Quelle bekam ich eine Kopie zur Verfügung gestellt, aus der im Folgenden einige kleine Ausschnitte abgebildet werden sollen.⁷⁷³

Auf über 120 Doppelseiten⁷⁷⁴ notierte der Verfasser des Manuskripts, Carlo Gratiani, vor allem geistliche Werke. Gratiani nahm außer seinen eigenen und anonymen Werken Stücke von Luca Marenzio, Bartolomeo Barbarino, Giulio Romano (=Giulio Caccini), Girolamo Giacobbi und Paolo Quagliati in diese Sammlung auf.

Ein bis zwei Oberstimmen, die ausgiebigst mit *passaggi* versehen werden, stehen zumeist über einer italienischen Tabulatur für Tasteninstrumente, vermutlich für Orgel. Meiner Meinung nach handelt es sich dabei nicht um ausgeschriebenen Generalbass, sondern um echte Intabulierungen mehrstimmiger Werke, die Gratiani wohl auch aus Platzgründen so notierte: An den Anfängen vieler Stücke finden sich Verweise auf die Stimmenanzahl der Stücke, wie *a quattro*, *a cinque* oder *a sei*. In Gratianis Notenbuch findet sich ausschließlich geistliche Musik. Intabulierungen polyphoner Sätze als Begleitung fanden sich zwar zu dieser Zeit nicht mehr bei den moderneren Komponisten des *stile novo*, wurden von deren konservative Kollegen aber in vielen Fällen nach wie vor gewünscht.⁷⁷⁵ Vermutlich wurden die von Gratiani notierten Stücke in dieser Besetzung in Gottesdiensten aufgeführt.⁷⁷⁶

Gratiani stellt einigen der geistlichen Werke kurze instrumentale Toccaten in interessanten Besetzungen voran, die ebenfalls wahrscheinlich so in der Praxis gespielt wurden und interessante Rückschlüsse auf das Instrumentarium erlauben.⁷⁷⁷

In ihrer Praxisbezogenheit nimmt diese Quelle eine Ausnahmestellung ein, es ist höchst bedauerlich, dass sie nach ihrer Versteigerung der Allgemeinheit nicht mehr zugänglich ist.

Auch Gratianis *passaggi* zeugen von der Virtuosität der Sänger, an die er sich mit seinen Stücken wendet und für die er die Oberstimmen ausziert. Wir wissen nicht, an wen sich sein Manuskript richtet. Vermutlich war es für eine der vielen mittleren oder kleineren Kirchen Roms gedacht, es ist wohl unwahrscheinlich, dass in seinem Fall ein direkter Kontakt zu den Stars der *Sistina* bestand. Virtuose *passaggi* jedoch waren offenbar nicht nur in den exklusivsten Ensembles gang und gäbe: Gratianis *passaggi* sind zwar in ihrer Struktur weniger raffiniert als die oben abgebildeten, ihnen aber in Länge und technischem Anspruch durchaus ebenbürtig - siehe Abbildung links.

Auch *trilli* und *gropi* in verschiedenen Formen kommen vor, auf der linken Seite werden zwei Beispiele gezeigt.

Auf manchen Seiten wird der Skizzencharakter dieses Manuskripts sehr deutlich, wie auf der rechten Hälfte einer Doppelseite, auf der Gratiani mehrere Möglichkeiten von *passaggi* notiert, wo sie gerade noch Platz finden.

772 Iain Fenlon datierte das Manuskript für Sotheby's auf um 1620, Rom.

773 Organist und Cembalist Roman Chlada schrieb über dieses Manuskript 2007 seine Bachelorarbeit am Konservatorium Privatuniversität Wien mit dem Titel: „Die Begleitung am Tasteninstrument bei Carlo G., Versuch einer ersten Bestimmung und praktischen Auswertung der neu aufgefundenen Handschrift“

774 Die Stücke sind quer über beide Doppelseiten wie auf einer Seite notiert.

775 siehe Kapitel III.1.1.

776 Das Modell der Notation gemahnt an Luzzasco Luzzaschis „Madrigali“ von 1601, in denen ein bis drei Soprane über der Intabulierung eines polyphonen Satzes solistisch singen und virtuose *passaggi* anbringen.

777 Ein solches Beispiel wird in Kapitel III.2.1.5. gezeigt.

I.° Iau dem tu = = am
2.° dem Iau dem tu = = am
P.° et os me u an = =
2.° et os me um
P.° nci a = =
2.° an = =

75
A''
A''
F.
F.
men.
men.

In zweistimmigen Stücken mit *passaggi* führt Gratiani die Sänger oft parallel oder lässt sie abwechselnd mit Verzierungen in den Vordergrund treten.

Erinnern wir uns dazu an Severis vierstimmiges Beispiel, das in Kapitel II.2.2.1.3. abgedruckt ist, und betrachten wir auch das auf der linken Seite unter dem zweistimmigen Stück von Gratiani abgebildete zweistimmige Exempel aus Severis „Salmi“, so können wir eine Vorstellung davon gewinnen, wie derartig versierte Sänger, die im selben Stil erzogen worden waren, gleichzeitig und abwechselnd auch in mehrstimmiger Musik *passaggi* improvisieren konnten.

Wie in einigen Zitaten in Kapitel II.2.2.1. erwähnt, bezeichnen viele Traktate es als die beste Erziehung für angehende Sänger, Vorbilder zu imitieren. Die Ausbildung basierte zu einem großen Teil auf Nachahmung und auf der Aneignung von Mustern, von Floskeln für bestimmte musikalische Situationen, wie das zum Beispiel in Confortis Diminutionsschule deutlich zu erkennen ist.

Eine Gruppenimprovisation lief wohl wie ein Gespräch ab: Ein Sänger begann mit einem *passaggio*, das ein zweiter an einer passenden Stelle übernahm, fortsetzte, imitierte und/oder variierte, ein anderer fing diesen Ball auf, und so setzte sich die Kommunikation durch die Stimmen fort. Auch zwei Stimmen konnten parallel geführte Linien leicht mit ähnlichen Verzierungen versehen. Die musikalische Diskussion lief nur dann aus dem Ruder, wenn alle gleichzeitig ohne Rücksicht auf die Gesprächspartner in den Vordergrund treten wollten.

Leider ist die Praxis mehrstimmiger vokaler Improvisation seit langem verloren. Auch wenn es in den letzten Jahrzehnten wieder vermehrt Sänger gibt, die sich mit *passaggi* in Spätrenaissance und Frühbarock beschäftigen, wartet die Kunst der Improvisation im Ensemblesang noch auf ihre Wiederbelebung. Die Quellen sprechen eine deutliche Sprache, es wäre an der Zeit, sich im Rahmen der historischen Aufführungspraxis auch vermehrt an Experimente in diesem Feld zu wagen. Nur vereinzelte Ensembles haben in den letzten Jahren begonnen, sich mit derartigen Praktiken auseinanderzusetzen. Hier soll als besonders geglücktes Beispiel die Cd „Nova metamorfosi“ von Vincent Dumestre und seinem Ensemble „Le Poème harmonique“ hervorgehoben werden.⁷⁷⁸

Gerade Kapspergers mehrstimmige geistliche Musik, die großteils auf einfachen Linien gründet, lädt zu derartigen Experimenten ein, umso mehr, als Aufführungen durch die Sänger der *Sistina*, anerkannte Experten auf diesem Gebiet, belegt sind.

778 Die Cd mit Werken aus mailändischem Umfeld von Claudio Monteverdi, Aquilino Coppini, Vincenzo Ruffo und Anonymus wurde im Jahr 2003 aufgenommen und erschien bei Alpha.

II.6. Persönliche Betrachtungen zu den Besonderheiten der Vokalmusik Kapspergers

Im folgenden Kapitel sollen, zugegebenermaßen sehr subjektiv, einige meiner Wahrnehmungen während der Beschäftigung mit Kapspergers Vokalwerk festgehalten werden. Diese Meinungen entstanden nicht nur während der Beschäftigung mit dieser Musik auf dem Papier, sondern vor allem in der praktischen Annäherung, sei es nun für mich allein oder gemeinsam mit anderen Musikern. Viele Facetten von Kapspergers Vokalwerk überraschten mich, einige dieser Punkte sollen hier kurz angesprochen werden. Dabei sollen diese Eigenheiten nicht, wie oben, objektiv beschrieben, sondern persönlich kommentiert werden.

Dass Kapspergers Villanellen publikumswirksame, einfache, aber sangliche Stücke sind, wusste ich schon seit Jahren - lange vor dem Beginn der Arbeit an diesem Projekt waren mir viele seiner Solovillanellen ans Herz gewachsen. Die Fülle an guten, sehr geschickt konstruierten Villanellen auch für zwei, drei und vier Stimmen überraschte mich aber doch. Besonders hebt Kapsperger sich von vielen seiner Zeitgenossen dadurch ab, dass er es zustandebringt, Melodien zu konstruieren, die nicht nur für den Text der ersten Strophe, sondern auch für die weiteren Verse funktionieren. Gerade weil mir Sprache sehr wichtig ist, kann ich manchmal kaum glauben, wie sehr Betonungen von vielen anderen Komponisten über die Strophen hin verzerrt werden. Bei Kapsperger hingegen ist meist nicht nur die Sprachmelodie für das gesamte Stück geeignet, sondern sind zudem in vielen Stellen mehrere *affetti* gleichzeitig angelegt, kann zum Beispiel eine hohe Note ebenso als Aufschrei wie als melancholischer Seufzer interpretiert werden. Notierte Verzerrungen in seinen strophischen Stücken stehen stets an Stellen, an denen zentrale Wörter der Verse, gleichgültig in welcher Strophe, erscheinen. Seine sanglichen und einprägsamen Linien bleiben im Ohr und begleiten meine Musiker und mich oft auch noch Wochen nach Konzerten. In aller Einfachheit schafft Kapsperger generell in seinen Villanellen stets eine eigene Atmosphäre, die Inhalt und Ausdruck der Poesie kongenial abbildet.

Schon oft wurde angesprochen, dass Kapsperger seine Kompositionsweise dem Text auffällig stark unterordnete. Dass er sich so sehr von seinen lyrischen Vorlagen leiten ließ, ist zum einen seine Stärke - zum anderen jedoch auch eine Schwäche, gibt er doch durch diese gänzliche Unterordnung unter die Form des vertonten Gedichts gleichsam die Kontrolle über die Form seiner Komposition ab.

Vergleiche mit anderen Komponisten der Zeit zeigen, dass auch jene zwar den Ausdruck des Textes abzubilden und im Idealfall auch die Sprachmelodie einzufangen versuchten, trotzdem aber ihre Vorlagen auch immer wieder veränderten. Dies fällt zum Beispiel gerade in Bezug auf Wiederholungen von Wörtern oder Phrasen auf, die in den Originalen der vertonten Gedichte nur einmal erscheinen. Während Kapsperger der Poesie Wort für Wort folgt und sich immer genau an die Vorlage hält, biegen sich die meisten seiner Zeitgenossen die Texte zurecht und ordnen sie ihren formalen Konzepten unter. Kapspergers verzierte Solomonodien zum Beispiel sind, so stark sie in einzelnen Momenten wirken, stets kurze Stücke, die nicht in klare formale Kategorien passen.

Die Expressivität seiner Solomonodien jedoch verdankt sich genau diesem Zugang: Jedes Wort erscheint nur einmal und wird daher besonders stark emotional aufgeladen. Dies geschieht oft durch harmonische Spannungen, die im Zusammenspiel mit der Basslinie entstehen, oft aber auch durch Kapspergers bewussten Einsatz von *passaggi*. Diese *passaggi*, mit all den ihnen immanenten modalen Eigenheiten und Querständen, bilden über lange Strecken gleichsam Kapspergers Arsenal für die ihm so wichtige

»*osservazione della parola*«. Mein anfänglicher Zugang, diese *passaggi* eher als vokale Akrobatik, die es in irgendeiner Form zu bewältigen gilt, zu interpretieren, erwies sich bald als kontraproduktiv. Erst der Ansatz, diese *passaggi* gleichsam als *affetti* zu behandeln, führte für mich zu sinnvollen musikalischen Ergebnissen.

Die größte Überraschung schon in einem frühen Stadium dieses Projekts bot mir Kapspergers mehrstimmige Musik. Während des Erstellens der Partituren der fünfstimmigen Madrigale aus den Stimmbüchern traute ich meinen Augen manchmal kaum: Ich hatte mir aufgrund seines schlechten Rufs erstens nicht erwartet, dass er funktionierende Mehrstimmigkeit zustande bringe. Zweitens war ich in vielen Momenten geradezu schockiert über seinen expressiven Umgang mit Harmonie - der, kaum überraschend, wie in seinen anderen Vokalwerken immer durch Wendungen des Textes hervorgerufen wird. Und drittens wurde mir bald klar, dass seine Verstöße gegen die Regeln des polyphonen Satzes wohl Absicht waren und nicht „Fehler“ aus Unwissenheit. Ein schöner Moment in dieser Phase war das Wiedererkennen des doch sehr unorthodoxen Beginns von „*Nelle guancie di rose*“ als das Beispiel, das als Abbildung Kirchers enthusiastisches Zitat über Kapspergers raffinierten Umgang mit Parallelen unter dem Text „*Fra dolcezza di morte*“ illustriert.

Kapspergers Messen hingegen schienen mir auf dem Papier weniger aufregend, die Aufführung einiger Teile aus der fünfstimmigen „*Missa Urbana*“ im Konzert war allerdings ebenso überraschend wie der Anblick der Madrigale in Partitur: Diese ruhig dahinfließende Musik war für Musiker wie Publikum einer der erklärten Höhepunkte des Programms.

Auch andere einfach gehaltene mehrstimmige Stücke, in denen die Sänger homorhythmisch denselben Text wie aus einem Mund vorbringen, wirkten für mich auf den ersten Blick eher langweilig, erstaunten jedoch im praktischen Experiment und erwiesen sich gerade durch ihre Stärke der Textvermittlung als höchst lebendig.

In Summe entstand vor meinen Augen das Werk eines höchst experimentierfreudigen Komponisten, der in einer Zeit des Umbruchs seine eigenen Ideen verfolgte und stets nach neuen Wegen suchte. Kapsperger war gerade in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Karriere ein Vorreiter neuer Entwicklungen, jedoch auch offensichtlich ein Einzelgänger, ein Querkopf, der seine musikalischen Ideale, so unorthodox sie teils auch waren, konsequent verfolgte.

Das mögen ihm in den ersten Jahrzehnten seiner Karriere nicht zuletzt sein gesellschaftlicher Status und seine finanziellen Ressourcen ermöglicht haben. Ab den Jahren unmittelbar nach 1630 änderte sich seine Lage, sowohl was seine Stellung am Papsthof als auch seine finanzielle Lage betrifft. Seine mit dem Alter offenbar schwindende Experimentierfreude und Neugier für neue Formen mag ihn von einer Anpassung an den Zeitgeist abgehalten haben: Seine wenigen erhaltenen Publikationen aus späten Jahren zeigen Musik, die seinem früheren Stil entspricht und wenig Ähnlichkeiten mit den Werken der neuen, „modernen“ Generation aufweist.

»Und auch wenn mancher Schriftsteller, der den Kontrapunkt behandelt, die Regel der Fortschreitung von einer Konsonanz zur anderen definiert habe, gleichsam als ob man das nicht anders machen könne, soll mir wohlgesonnen bleiben; dieser jener möge mir verzeihen, weil er zeigt, dass er nicht verstanden hat, dass die Konsonanzen, und die ganze Harmonie, Untertanen sind, und den Wörtern unterworfen, und nicht im Gegenteil. Und das werden wir mit allen Argumenten bei jeder Gelegenheit verteidigen.«

»Auch wenn zur größeren Mühelosigkeit aller Herren Organisten der Generalbass für die vorliegenden canzoni beigegeben sei, lobe ich dennoch das Schreiben einer Partitur.«

»Es werden die Herren Organisten gut bedient bleiben, die Partitur dieser meiner Madrigale wie sie geschrieben stehen, die Konsonanzen greifend ohne sie zu verändern, ansonsten würden sie es nicht schaffen, und gegen die Struktur jener Madrigale spielen.«