

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

III. Überlegungen zum Basso continuo für Kapspergers Vokalmusik

III.1. Basso continuo der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Italien

III.1.1. Einleitung – eine kurze Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte

Der Stilwandel vom *stile antico* zum *stile novo* wirkte sich auf vielen Ebenen auf musikalische Strukturen aus. In diesen Jahren entstand eine völlig neue Technik für die Begleitung von Vokal- und Instrumentalmusik: Basso continuo.

Harmonie entsteht aus vertikalen Zusammenhängen, ergibt sich nicht mehr aus den parallel verlaufenden Linien der Renaissancepolyphonie. Die Musik ist nicht mehr Herrin, sondern, wie schon in Kapitel II.2.1. ausführlich erörtert, Dienerin der Poesie. Auch auf die harmonischen Fortschreitungen hat der Text unmittelbaren Einfluß:

»E se bene qualche scrittore, che tratta di contraponto, habbia diffinito l'ordine di proceder da una consonanza all'altra, quasi che altrimenti non si poßi fare, ne stia bene; mi perdonerà questo tale, perche mostra di non haver inteso, che le consonanze, e tutta l'armonia, sono soggette, e sottoposte alle parole, e non per il contrario. E questo lo diffenderemo con tutte le ragioni all'occasione.«⁷⁷⁹

Der Beginn des Generalbasszeitalters ist geprägt von einer großen Meinungsvielfalt und leidenschaftlich ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten über den neuen Stil - man denke nur an den berühmten Konflikt zwischen Giovanni Artusi und Claudio Monteverdi.⁷⁸⁰

Die Vertreter des *stile antico* erkannten schnell, dass Komponisten mit der Einführung des Generalbasses viel Einfluß auf die Interpretation ihrer Werke verloren. Der Continuospieler komponiert ja auf gewisse Weise mit, trotz aller Mahnungen zur Vorsicht in Vorworten und Traktaten bleibt er ein in letzter Konsequenz für den Komponisten unkontrollierbares Element. Durch das zusätzliche, vom Komponisten nicht bestimmbare Notenmaterial, das der Continuospieler über der Basslinie improvisiert, erhält jede Komposition ein anderes Gesicht: Es liegt in der Macht der Continuisten, vom Komponisten angelegte Charakteristika der Werke zu verändern, zu verstärken oder abzuschwächen.

Informativ und zum Teil auch sehr amüsant zu lesen sind die zahlreichen Vorworte zu gedruckten Werken aus der Frühzeit des Continuospiels, in denen manche Komponisten die Organisten zum Teil geradezu anflehen, ihre mehrstimmigen Werke doch lieber zu intabulieren, statt nur aus dem bezifferten Bass zu spielen. Sehr oft wird zwar ergänzt, dass geübte Organisten mit Geschmack wohl eine gute Lösung finden würden, die Skepsis der Komponisten ist jedoch nicht zu überhören.

So schreibt zum Beispiel Tarquinio Merula in seinem „Il primo libro delle Canzoni à 4“:

»Benche per maggior facilità di tutti li Signori Organisti vi sia posto il basso continuo alle presenti canzoni, laudo nondimeno il partirle.«⁷⁸¹

Gioseffo Marino warnt 1618:

»Resteranno serviti li Signori Organisti di sonar la Partidura di questi miei Madrigali come stà toccando le

779 Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena 1607

780 siehe Kapitel III.1.3.4.

781 Tarquinio Merula, *Il primo libro delle Canzoni à 4*, Venezia 1615

»Ich habe wirklich in den Zeiten, in denen in Florenz die tugendhafteste Camerata des Hochberühmtesten Herrn Giovanni Bardi de' Conti die Vernio blühte [...] wie ich sagen kann, aus ihren gelehrten Diskussionen mehr verstanden als in mehr als dreißig Jahren nicht im Kontrapunkt [...]«

»[...] und sich nicht versprechen, dass das Kontrapunkt ausreichend sei, weil der guten Art, in diesem Stil zu komponieren und zu singen, das Verständnis des Inhalts, der Geschmack der Worte, und die Imitation davon sowohl in den gefühlvollen Akkorden, also auch im Ausdruck des Singens mit Gefühl, mehr dient, als der Kontrapunkt, dessen ich mich nur bedient habe, um die beiden Stimmen zusammenzufügen [...]«

»Nun veröffentliche ich den vorliegenden Diskurs für alle Feinde der modernen Musik, worin ich über die kurzen Begründungen der gegenwärtigen Schrift hinaus erkläre, dies mit Vernunft und Verständnis zu beweisen:

1. Dass dieser moderne Stil mehr ergötzt, und besser ist als der antike. 2. Dass diese zweite Praxis die erste nicht zerstören kann, und auch nicht vorgibt, das zu tun, weil ihr Zweck von jener verschieden ist, deshalb nennt sie sich zweite Praxis, und nicht andernfalls Theorie [...]«

consonanze senza variare, altrimenti non riuscirebbero, e si sonarebbero contra la tessitura di essi Madrigali.«⁷⁸²
Es fällt aber auf, dass diese Art von Mahnungen vor allem an die *Signori Organisti* ergehen und sich meistens auf sakrale Musik beziehen. Traktate verlangen von Organisten während des ganzen Generalbasszeitalters generell zumeist einen konservativeren Stil der Continuoaussetzung als von Cembalisten, was zum Beispiel Stimmführung und Stimmenanzahl betrifft.⁷⁸³

In Caccinis Vorwort zu seinen „Le nuove musiche“ kommt eine völlig andere Grundidee zum Vorschein:
»Io veramente ne i tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima Camerata dell'Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de'Conti di Vernio [...] posso dire d'havere appreso più da i loro dotti ragionari, che in più di trent'anni non ho fatto nel contrappunto [...]«⁷⁸⁴

Für Caccinis Art zu komponieren und zu musizieren ist der Kontrapunkt zwar noch die Grundlage der Komposition, er bedient sich seiner, um die Stimmen zusammenzufügen. Andere Mittel und Ziele jedoch stehen im Vordergrund und werden zu den zentralen Elementen der Komposition:

»[...] ne promettersi, che il contrappunto sia bastevole, però che alla buona maniera di comporre, e cantare in quello stile serve molto di più l'intelligenza del concetto, e delle parole il gusto, e l'imitazione di esso così nelle corde affettuose, come nello esprimere con affetto cantando, che non serve il contrappunto, essendomi io servito di esso per accordar solo le due parti insieme [...]«⁷⁸⁵

III.1.2. Quellenlage

Die erhaltenen Quellen präsentieren uns verschiedene Denkschulen, wie zu Zeiten großer Umbrüche ja nicht anders zu erwarten ist: Proponenten des *stile novo* präsentieren die neuen Ideen und Techniken, Vertreter des *stile antico* versuchen, ihre Ideale gegen diesen neuen Wind zu verteidigen und zu bewahren.

Erstaunlicherweise finden sich noch bis zur Mitte des Jahrhunderts Schriften, die den *stile novo* vehement verteidigen, die Debatte hielt offenbar über Jahrzehnte hinweg an. Das illustriert zum Beispiel Pietro della Valles Traktat aus dem Jahr 1640 mit dem für sich sprechenden Titel „Della musica dell'età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata“.

Die Gegner des *stile novo* unterstellten dessen Vertretern oft, den *stile antico* „zerstören“ und alle Regeln völlig über Bord werfen zu wollen. Im Gegensatz dazu finden sich in vielen der Verteidigungen des *stile novo* Aussagen, die betonen, dass es nicht um ein „entweder-oder“ ginge, sondern um verschiedene Prioritäten. Marco Scacchi schreibt noch 1649 in seinem „Breve discorso sopra la musica moderna“:

»Ora per il presente discorso pubblico a tutti gl'Opponententi della Musica moderna, come dichiaro oltre le brevi ragioni della presente scrittura di provare con la ragione, e con il senso assieme.

1.Che questo stile moderno diletta più, et è meglio, che non è l'antico. 2.Che questa seconda pratica non può distruggere la prima, nè meno pretende di far ciò, perchè il suo fine è differente da essa, che però si nomina seconda pratica, e non altrimenti Teorica [...]«⁷⁸⁶

782 Gioseffo Marino, *Madrigali à 5 voci*, Venezia 1618

783 siehe Kapitel III.1.3.9.

784 Caccini, *Le nuove musiche*, op.cit.

785 ebenda

786 Marco Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Roma 1649, zitiert nach: Claude V. Palisca, *Studies in the history of Italian music and music theory*, New York, 1994, S.115

»Ich habe sorgfältige Mühe getragen im Anzeichnen des fortschreitenden Basses mit den Noten und den Ziffern, den Originalen entsprechend, um die Begleitung der Mittelstimmen zu erleichtern, aber, wie ich höre, wäre es nötig, sie von ihm selbst gespielt und gesungen zu hören, um ihre Perfektion besser zu erkennen, alldies gesagt, schätzt meinen guten Willen, und was meine Drucke nicht erreichen, möge Euer Studium und Euer Talent erreichen.«

Die wenigen aus Kapspergers Tagen erhaltenen Traktate und Schulen betreuen den Lernenden nur auf den allerersten Schritten auf dem langen Weg zu einem reichen, freien und souveränen Continuospiel. Generell liefern uns die meisten Quellen aus dem siebzehnten Jahrhundert wie Bianciardi oder Bismantova nur eine Art theoretischen Überbau und erklären nur die Grundzüge des Generalbasses, geben aber nur wenige aufführungspraktische Hilfestellungen.

Für die folgende Zusammenfassung der Grundregeln des Continuospiels in Italien in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts werden außer den frühen Quellen wie Viadana,⁷⁸⁷ Bianciardi,⁷⁸⁸ Banchieri,⁷⁸⁹ Agazzari, Sabatini,⁷⁹⁰ Praetorius,⁷⁹¹ Diruta⁷⁹² etc. auch die zwei ausführlicheren Traktate von Penna⁷⁹³ (Bologna, 1672) und Bismantova (Ferrara, 1677)⁷⁹⁴ aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts herangezogen, die wohl auch viele Elemente der Generalbasspraxis der Jahre vor ihrer Drucklegung spiegeln.

Doch auch nach guter Kenntnis dieser Zeugnisse bleiben viele Fragen ungeklärt, vor allem was die Ausführung der damals wirklich „modernen“ Musik betrifft – gerade über die Monodien und den rezitativen Stil findet sich in den erhaltenen Schriften sehr wenig. Die in Manuskripten erhaltenen Aussetzungen von Werken von Caccini, Peri und ihren Florentiner Kollegen zeigen zwar einige offenbar typische Elemente,⁷⁹⁵ lassen aber auch viele Fragen offen. Wie bei allen überlieferten Aussetzungen ist prinzipiell fraglich, ob nicht vor allem ein didaktischer Aspekt vorliegt, und inwieweit es sich nicht eher um Material für Anfänger bzw. *dilettanti* in einer neuen Technik handelt.⁷⁹⁶

Viele Details wurden auch in den Traktaten nicht behandelt oder nur oberflächlich erwähnt, weil es sich für die damaligen Musiker um Selbstverständlichkeiten handelte, die Teil des Standardrepertoires waren und großteils in mündlicher Tradition überliefert wurden. In so gut wie allen Quellen wird irgendwann auf den „guten Geschmack“ der Ausführenden verwiesen, bei dieser Tugend handelt es sich sicher nicht nur um persönliche Vorlieben des Spielers, sondern auch um die Beherrschung der Standards des Stils.

Zum anderen sind die Raffinessen des Continuospiels und der Ausführung der Monodien schwer zu formulieren und zu notieren, deshalb schreibt auch der Drucker im Vorwort zu Iacopo Peris „Varie musiche“ 1609:

»Hò posto diligente cura in contrasegnare il basso continuato con le note e con i numeri conforme alli originali per agevolare l'accompagnatura delle parti di mezzo, mà per quel ch'io odo sarebbe necessario sentirle sonare e cantare da lui medesimo per conoscere maggiormente la lor perfezzione, con tutte ciò gradite la mia buona volontà, e dove

787 Lodovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, Venezia 1602

788 Francesco Bianciardi, *Breve regola per imparar'a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena 1607

789 Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Venezia 1605; *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609; *Cartella musicale*, Venezia 1614

790 Galeazzo Sabbatini, *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, Manacordo, ò simile Stromento*, Venezia 1628

791 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, op.cit., Vol.III

792 Girolamo Diruta, *Seconda parte del Transilvano*, Venezia 1593. Dirutas *Transilvano* wurde mehrmals nachgedruckt.

793 Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali*, Bologna 1672. Der 1613 geborene Penna war zur Zeit der Drucklegung schon über 60 Jahre alt.

794 Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale*, Ferrara 1677

795 John Walter Hill, *Realized continuo accompaniments from Florence c1600*, in: *Early Music* XI/2 (1983), S.194-208

796 siehe Kapitel III.4.3.

*non arrivano le mie stampe, arrivi lo studio, e l'ingegno vostro.*⁷⁹⁷

Die meisten praktischen Hinweise für die Frühzeit des Continuospiels finden sich in Agostino Agazzari „Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto“, Siena 1607: Agazzari hält den theoretischen Teil mit dem Regelwerk sehr kurz, dafür finden wir eine Fülle an Ratschlägen für Spieler aller nur denkbaren Continuoinstrumente. Sein kurzes und kompaktes Traktat ist sehr lebendig geschrieben, stellenweise schimmert auch Ironie über die kompliziertere Herangehensweise vieler seiner Kollegen durch. „Del sonare sopra'l basso“ ist auch heute noch ideales Material für den Einstieg ins Continuospiel, Agazzari formuliert die grundlegenden Fakten sehr klar und formuliert viele Regeln im Zusammenspiel, die für jegliche Art von Musik Gültigkeit besitzen.⁷⁹⁸

Agazzari beschreibt die Aufgaben der verschiedenen Instrumente innerhalb größerer Continuogruppen ausführlich,⁷⁹⁹ aus diesen Beschreibungen gewinnt man mehr als in anderen Traktaten eine Vorstellung, wie der *stile novo* wirklich geklungen haben könnte.

Auch aufgrund der im Vergleich zu anderen Stilepochen kärglichen Quellenlage sind praktische Beispiele, wie die Übungen für Theorbisten aus Kapspergers „Libro terzo“ oder das sogenannte „Modena-Manuskript“, hochinteressantes und inspirierendes Material auch für Spieler anderer Continuoinstrumente.⁸⁰⁰

Schon früh erschienen Werke mit Bezifferung, die keine Erklärung der Technik für nötig hielten, wie zum Beispiel Kapspergers „Libro primo de madrigali“ (Roma 1609), eine der frühesten Sammlungen mehrstimmiger Madrigale mit Basso Continuo. Wir finden hier, wie schon in Kapitel I.3.3.1. erwähnt, ein Vorwort des Druckers, in welchem dieser auf die Neuheit der Kompositionsweise hinweist, die neue Technik des Continuospiels aber in keiner Weise erklärt.

III.1.3. Grundlegende Regeln

III.1.3.1. Voraussetzungen

Dass die theoretische Beherrschung des Kontrapunktes die Voraussetzung für das Continuospiel sei, scheint in den erhaltenen Traktaten allgemeiner Konsens zu sein, zumindest was Tastenspieler betrifft. So setzt Francesco Biancardi in seiner kurzen Anleitung „Breve regola“ nicht nur voraus, dass der Spieler singen könne, viel Übung im Spiel aus Intavolatura und Partitur habe, ein geübtes Ohr habe, Konsonanzen und Dissonanzen unterscheiden könne, sondern auch, dass er die Grundlagen des Kontrapunktes beherrsche. Noch 1672 kommt Lorenzo Penna erst im dritten Buch seiner „Li primi albori musicali“ nach einer ausführlichen Kontrapunktlehre zu den konkreten Hinweisen für das Continuospiel. Erst auf den zwei allerletzten Seiten des Traktats finden sich in seinen „Alcuni avvertimenti da farsi, & altri da fugirsi nel Suonare l'Organo sù la Parte. Capitolo Vigesimo, & ultimo“ einige sehr wertvolle praktische Hinweise. Vorher beschwört Penna höchst poetisch die Unabdingbarkeit des Kontrapunktes:

»*Chi camina all'oscuro, facilmente precipita; e facil cosa perdersi, dove non è avanti i sentiero battuto; non si può*

797 Jacopo Peri, *Varie musiche*, Firenze 1609

798 Michael Praetorius übersetzte Agazzari für sein „*Syntagma musicum*“ ins Deutsche. Zur Rezeption dieses italienischen Stils in Deutschland siehe Kapitel III.1.4.

799 siehe Kapitel III.2.1.

800 siehe Kapitel III.4.

»Wer im Dunkeln wandert, stürzt leicht; und es ist einfach, sich zu verlieren, wo man nicht ausgetretene Pfade vor sich hat; man kann nicht frei die dornige Wüste in der Dunkelheit der Nacht ohne Gefahr durchqueren, sich ohne Lotsen ins Meer zu stürzen bedeutet, sich den Gewittern und den Winden als Zielscheibe darzubieten, der Hinkende kann nicht ohne Stock gehen [...] Und ich würde wegen des allzu großen Gewichts des Versäumnisses besteuert werden, wenn ich dieses dritte Buch der Primi Albori, das die Fundamente des Spiels auf Orgel, Cembalo, Spinett und ähnliche Instrumenten über den Stimmen lehrt, herausgebracht hätte, ohne zuvor das Licht des Kontrapunkts leuchten zu lassen [...]«

»Dass die Partitur sich niemals vor zwei Quinten, noch vor zwei Oktaven zu hüten gezwungen sei; aber sehr wohl die Linien, die man mit den Stimmen singt.«

trascorrere liberamente il Deserto spinoso nell'oscurità della Notte senza periglio, l'ingolfarsi nel Mare senza Piloto, è un'esporsi bersaglio alle tempeste, & à Venti, non può camminare il Zoppo senza il Bastone [...] Et io con tarra di trascuraggine troppo grande sarei tassato, se questo terzo libro de Primi Albori, ch'insegna li fundamenti del Suonare l'Organo, Cimbalo, Spinetta, & Istrumenti tali sopra la Parte, non li havessi fatto comparire, col lume avanti del Contrapunto [...]»⁸⁰¹

Großteils ist in diesen Quellen nicht klar formuliert, ob sich eine Anweisung nun auf den „korrekten“ mehrstimmigen Satz für Komposition oder für das Generalbassspiel auf einem Tasteninstrument bezieht.⁸⁰²

Die deutsche Übersetzung von Basso continuo, Generalbass, impliziert auch die zusätzliche Funktion dieser Notationsform als einer überaus nützlichen Kurzschrift für Komponisten und Kapellmeister. Mithilfe der Bezifferung konnte die harmonische Struktur eines Stückes schnell in ihren Grundzügen notiert bzw. erfasst werden. Generalbassverständnis wurde dadurch schnell zu einer der grundlegenden Säulen nicht nur der praktischen, sondern auch der theoretischen Ausbildung.

Für das Continuospiel auf Lauteninstrumenten sind aus dem gesamten siebzehnten Jahrhundert keine Schulen und Traktate überliefert, sondern nur einige instruktive Vorworte oder praktische Beispiele, wie die in Kapitel III.3. und III.4. behandelten Aussetzungen und Übungen Kapspergers. Alessandro Piccinini gibt den Lauten- und Theorbenspielern denselben Rat wie viele seiner Zeitgenossen den Tastenspielern, nämlich zur Übung Werke großer Komponisten für ihr Instrument zu intabulieren, so könnten sie ihren Geschmack schulen.⁸⁰³

Dass im Continuospiel die kontrapunktischen Regeln doch nicht so streng gehandhabt werden wie beim Komponieren, lesen wir schon 1602 bei Lodovico Viadana:

»*Che non sarà mai in obbligo la Partitura guardarsi da due quinte, nè da due ottave; ma si bene le parti che si cantano con le voci.*»⁸⁰⁴

In Viadanas Vorwort zu seinen „Cento Concerti Ecclesiastici“ finden sich erste konkrete Anweisungen für das Generalbassspiel, Viadana wird auch von der Musikgeschichte heute noch gerne als der „Erfinder“ des Continuospiels gehandelt, was vermutlich auch an der sehr schnellen Verbreitung seiner *Concerti* in Deutschland lag, die ab 1609 in mehreren Auflagen in Frankfurt gedruckt wurden. Nicht nur alle frühen deutschen Continuoquellen, sondern auch noch spätere wie zum Beispiel Philipp Boeddecker⁸⁰⁵, beziehen sich in ihren Schriften auf Viadana als den Urheber dieser Technik. Dabei wird leicht übersehen, dass der Übergang fließend war, der Basso continuo hat sich über einige Jahrzehnte aus der *basso seguente*-Praxis entwickelt und wurde nicht von einer bestimmten Person erfunden. Viadana betont zwar die Neuheit der Technik, richtet sich mit seinen Anweisungen aber an Musiker, die

801 Penna, op.cit. S.144 - alle Seitenangaben beziehen sich auf den Neudruck von 1684 (Faksimile Forni, Bologna, 1996)

802 Die musikalische Erziehung war damals noch nicht wie heute in Theorie und Praxis unterteilt, Musikunterricht umfasste alle musikalischen Fähigkeiten von Gesang, Instrument, Komposition bis Musiktheorie. Damit erklärt sich wohl auch die Entstehung der lange vorherrschenden, inzwischen aber vehement hinterfragten These, frühbarocker Continuo habe konsequent vier- oder fünfstimmig zu sein und müsse stets den Stimmführungsregeln einer polyphonen Komposition folgen.

803 Alessandro Piccinini, *Libro primo d'intavolatura di liuto et di chitarrone*, Bologna 1623

804 Viadana, op.cit.

805 Philipp Friedrich Boeddecker, *Manuductio nova methodico-practica ad Bassum Generalem: Das ist: Neue / vortheilhaffte / Reale Handleitung zu dem General-Bass*, Stuttgart, 1701; posthum von seinem Sohn Philipp Jacob Boeddecker herausgegeben

»D(iruta): [...] Wenn man also die Perfektion dieser schönen und kunstvollen Wissenschaft erreichen will, genügt es nicht, das Verständnis von all jenem, das ich hier abgehandelt habe, zu haben, sondern ist es dabei nötig, viele Dinge zu studieren, und sie mit dem Geist gut zu besitzen; wie verschiedene Ricercare, Messen, Canzonen, Motetten und Madrigale. Die Ricercare, Motetten und Messen werden euch erfindungsreich machen, die Canzonen fröhlich spielen lassen, und die Madrigale verschiedene harmonische Effekte lehren; und macht es nicht wie jene, die sich allein zufrieden geben, vier Sonaten verkrüppelt ohne irgendeine Grundlage zu spielen, und über einem Generalbass zu spielen, und damit den Ehrenmann vertreiben und die guten Regeln schmähen, im Glauben, viel zu wissen, mit wenig Studium. T.(Transilvano): Das ist die reine Wahrheit, aber lassen wir sie in ihrer Unkenntnis.«

[Das Wort »struppato« findet sich weder in Lexika des heutigen Italienisch, noch in den von mir konsultierten Lexika aus dem siebzehnten Jahrhundert, wie Crusca oder Florio. Nach längerer Recherche habe ich mich für die Herleitung von »storpiato«, also »verkrüppelt«, entschieden.]

»dass es für die moderne Musik notwendig sei, viele Jahre zu verwenden, bevor man erreiche, ihre Effekte vollständig zu kennen [...]«

»[...] und sie mögen mir verzeihen, aber sie zeigen sich nicht sehr fähig, diese zweite musikalische Praxis anzuwenden, welche als ihr Ziel verfolgt, die Zuhörer zu entrücken, mit dem Ausdrücken der Rede auf eine andere Art; [...] und wenn diese Gegner der modernen Musik wie Pfaue stolzieren, weil sie bekunden, die alten Studien zu verstehen, so haben sie doch nicht mehr; denn gegenwärtig finden sich solche, die diese Musik ausüben, die in den alten Studien geübt sind; und aber zusätzlich noch dieses Talent zu ihrem Vorteil besitzen, dass sie des modernen Stils mächtig sind, der in sich (gleichsam) ein Chaos von Variationen und Betrachtungen der Doktrin Platons trägt, und wenn man diese Einzelheit, die jener Opponent geschrieben hat, in Betracht zieht, bedeutet das, dass sie vom Neid beherrscht ist.«

sich dieser neuen Praxis schon seit geraumer Zeit befleißigen.

Viadanas Instruktionen erwachsen wohl aus der Sorge, dass seinen Kompositionen durch ungeübte oder „geschmacklose“ Continuospiele Unrecht getan würde.

Auch wenn Viadana in seiner sechsten Regel den Organisten empfiehlt, die *Concerti* zu intabulieren, ist doch klar, dass es sich bei ihm im Prinzip um „echtes“ Generalbassspiel handelt – für die Interpretation einer Solomotette, in der die Partitur dann aus Singstimme und Bass besteht, hilft eine Intabulierung wenig. Viadana bezieht sich mit dieser Empfehlung offenbar auf seine mehrstimmigen *Concerti* und wünscht sich dafür eine Unterstützung der von ihm angelegten Stimmführungen.

Viadana richtet sich in seinen Regeln nicht nur an Organisten: Auch Sänger waren seiner Meinung nach noch nicht so mit dem *stile novo* vertraut, dass er seine Kompositionen ohne begleitende Erklärungen auf den Weg schicken wollte.

Basso continuo-Spiel bedeutete einen deutlich geringeren Zeitaufwand als die Herstellung einer Intabulatur. Offenbar hielt sich in Zusammenhang damit über Jahrzehnte der Vorwurf, dass die Vertreter des *stile novo* mit Hilfe des Generalbasses einen bequemeren Weg einschlagen wollten. Derartige Vorwürfe finden sich, zumeist polemisch formuliert, in vielen Vorworten von Theoretikern und Komponisten, die den *stile antico* hochhielten. So weist Diruta in seinem Traktat „*Seconda parte del Transilvano*“ nochmals darauf hin, dass die wahre Kunst des Orgelspiels hart erlernt sein müsse:

»D.(Diruta): [...] *In somma volendo arrivare alla perfettione di questa bella, et artificiosa scienza, non vi basta solo haver l'intelligenza di tutto quello che vi ho trattato, mà vi è necessario di studiare molte cose, et possederle bene alla mente; come diversi Ricercari, Messe, Canzoni, Motetti, et Madrigali. Li Ricercari, Motetti, et Messe, vi fanno fare buona fantasia, le Canzone sonare allegro, et li Madrigali variati effetti d'armonia; et non fate come quelli, che solo si contentano di fare quattro sonate struppiatamente senza fondamento alcuno, et sonare sopra un Basso generale, et con questo spacciano il valent'huomo, et biasimano le buone regole, pensando di sapere assai, con il studiar poco. T.(Transilvano): Questa è la verità istessa, mà lasciamoli nella loro ignoranza.*«⁸⁰⁶

Marco Scacchi kontert noch 1649 in seiner leidenschaftlichen Verteidigung des *stile novo* gegen konservative Tendenzen, dass nicht aus Faulheit nach der Continuostimme gespielt werde, der Weg zu einem wahren Verständnis des *stile novo* sei lang und brauche jahrelanges Studium:

»*che per la Musica moderna è necessario consumare moltissimi anni avanti, che si possa arrivare a sapere in pieno i suoi effetti [...]*«⁸⁰⁷

Scacchi betont, dass im Umgang mit dem *stile novo* erfahrene Musiker sehr wohl auch den *stile antico* beherrschen würden. So sei die Kritik der Konservativen dann doch nur eine Verteidigung der eigenen Unzulänglichkeit:

»[...] *e mi scusino, che loro non si rendono molto capaci di adoperare questa 2. prattica Musicale, la quale tira al suo fine, che è di rapire gl'Ascoltanti, con esprimere l'orazione in altra maniera; [...] e se questi Oppositori della Musica moderna si pavoneggiano perchè professano d'intendere i studi antichi, non hanno di chè; perchè al presente ancora si ritrovano quelli, che esercitano questa Musica, li quali sono versati ne gl'antichi studi; et hanno anco questo talento in vantaggio di più, che possiedono lo stile moderno, il quale porta in sè (quasi) un Chaos di variazioni, et di osservazioni per seguitare la Dottrina di Platone⁸⁰⁸ e considerando quel particolare, che ha scritto quell'oppositore, cioè, che è dominata dall'invidia.*«⁸⁰⁹

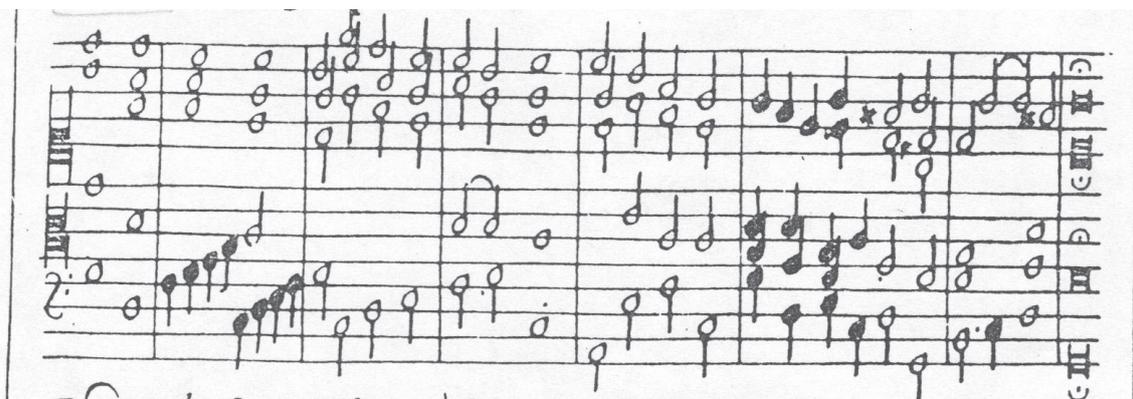
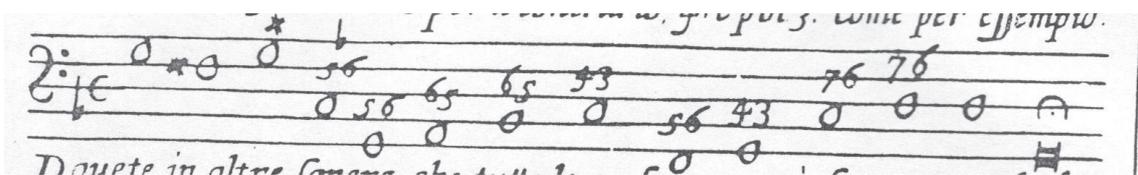
806 Diruta, op.cit., Libro quarto, S.16

807 Scacchi, op.cit., zitiert nach Palisca, op.cit., S.95

808 Die zur Zeit des Stilwandels vielzitierte *Dottrina di Platone* besagt, dass Harmonie und Rhythmus dem Text folgen müssen.

809 Scacchi, op.cit., zitiert nach Palisca, op.cit., S.95f.

»T.(Transilvano): Sagt mir gnädig, nach welcher Regel spielt man über einem Generalbass? D.(Diruta): Man kann keine sichere Regel geben, vorausgesetzt dass man das nicht wissen kann, ohne die Konsonanzen zu sehen, welche die anderen Stimmen über jenem Generalbass machen: und daher kommt es dass sie so viele Fehler mit Dissonanzen machen: ihr macht eine Quint oder eine Duodezim über dem Bass, die Komposition der Oberstimme wird eine Sext oder Tredezim machen; hier also entsteht eine Sekund und erzeugt eine große Dissonanz [...]«



III.1.3.2. Bezifferung, Harmonisierung, Stimmführung: *considerare i movimenti del basso*

Grundsätzlich wird über einer unbezifferten Note der Grundakkord gespielt, außer es handelt sich beim Basston um ein „Mi“, also einen Ton mit Terzfunktion, dann wird ein Sextakkord gespielt, ebenso bei einem erhöhten Basston. In diesem Fall helfen die Akzidentien in der Continuostimme, die Terzfunktion klar zu erkennen.

Für viele Standardsituationen gelten die Regeln des Kontrapunkts, aus der Bassfortschreitung ergibt sich die Harmonisierung. Das geschieht sehr oft noch in einer Tonsprache, die ganz klar aus dem modalen System kommt.⁸¹⁰

In den meisten frühbarocken Stücken wird die Umsetzung dieser Regeln ganz selbstverständlich vom Spieler erwartet, nur sehr selten wird in diesen Fällen beziffert.

In der Frühzeit des Continuospieles häuften sich Beschwerden darüber, wie mit so spärlichen Informationen und ohne Ziffern überhaupt korrekt harmonisiert werden sollte.

So meint zum Beispiel Diruta:

»T.(Transilvano): *Ditemi di gratia, con che regola si suona sopra un Basso generale?*D.(Diruta): *Non si può dar regola sicura, atteso che non si può sapere senza vedere le consonanze, che fanno l'altre parte sopra quel Basso generale: e di qui viene che si commettono tanti errori di dissonanze: voi farete una Quinta, over Duodecima sopra il Basso, la compositione di quel Canto farà Sesta, over Decimaterza; ecco che ne nasce una Seconda, e fa gran dissonanza [...]*«⁸¹¹

Typische Bezifferungsmöglichkeiten für Bassfortschreitungen zeigt Agazzari in einem kurzen Beispiel, wobei er in gewohnt kompakter Form innerhalb einer einzigen Notenzeile, die nebenstehend abgebildet ist, viele grundlegende Informationen gibt, die sich, ausführlicher erörtert, auch in allen anderen Quellen der Zeit finden.⁸¹²

Laut Bianciardi (1607) muss der Continuospicler als Erstes »die Bewegungen des Basses in Betracht ziehen«: »*considerare i movimenti del basso*«. ⁸¹³ Hier gelten einige wenige Regeln, die sich in den meisten Traktaten finden:

Im Prinzip ist Gegenbewegung erwünscht, aber auch parallele Linien in Terzen oder Sexten in einzelnen Stimmen werden empfohlen.

Wenn der Bass geht, liegt die Begleitung, wenn der Bass liegt, dürfen oder sollen die anderen Stimmen sich bewegen.

Der Spieler muss in der Lage sein, Durchgangsnoten zu erkennen, die dann nicht harmonisiert werden müssen.

Über schrittweiser Aufwärtsbewegung im Bass kann als Standardfloskel in einer der Oberstimmen der Grundakkord zu einem Sextakkord verändert werden, alle Stimmen vereinigen sich dann beim nächsten Schritt wieder zu einem Grundakkord. Dieses Prinzip funktioniert auch für längere Passagen sehr gut und unterstützt das Drängen der Bassstimme in der Aufwärtsbewegung. Durch diese Fortschreitung können Quintparallelen vermieden werden. Agazzari illustriert anhand einer Notenzeile mit beispielhaften Stimmführungen im vierstimmigen Satz diese Regeln hervorragend.⁸¹⁴

810 Diese Regeln werden zum Beispiel von Bianciardi kurz und klar erklärt.

811 Diruta, op.cit., S.16

812 Agazzari, op.cit., S.5

813 Bianciardi, op.cit.

814 Agazzari, op.cit., S.7, siehe Abbildung links

III.1.3.3. Akzidentien in Kadenzen, Querstände

Prinzipiell ist auch der Übergang von den modalen Tonarten zum Dur-Moll-System fließend, auch hier gibt es im Frühbarock viele verschiedene Philosophien und Tendenzen, dieses Spannungsfeld ist auch in der Frage der Akzidentien deutlich zu erkennen.

Kadenzen schließen in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts grundsätzlich in Dur, das gilt vor allem für Schlußkadenzen: Diese Regel hielt sich relativ lange, auch Georg Muffat verlangt zumindest für größere Schlüsse eine Auflösung in Dur.⁸¹⁵ Diese Praxis des Durchschlusses kommt noch aus der Kontrapunkttradition und der althergebrachten Regel, dass das Steigen oder Fallen des Basses um eine Quart mit einem Akkord mit einer großen Terz ausharmonisiert werden muss.⁸¹⁶

In Binnenkadenzen am Ende kleiner Phrasen erscheinen ebenfalls zumeist Schlussakkorde in Dur, außer wenn, was nur sehr selten geschieht, in der zu begleitenden Stimme eine Mollterz vorkommt. Besonders wenn die folgende Phrase in Moll beginnt, unterstützt ein Durchschluß auch nach einer Binnenkadenz sehr deutliche und wirkungsvolle Stimmungswechsel.

Agazzari und Viadana empfehlen den Organisten bzw. Continuospielern dezidiert, sich die Stücke vorher anzusehen, wer die Natur der Musik verstünde, würde sie auch besser begleiten. Daraus kann man wohl den Umkehrschluß ziehen, dass durchaus viel vom Blatt gespielt wurde.

Nicht nur in Kadenzen erlebt in Bezug auf Akzidentien gerade in frühbarocker Musik der Continuoist sehr oft Überraschungen beim ersten Lesen des Stücks. Viele mehrstimmige Kompositionen erschienen in Stimmbüchern, wie hier in manchen Fällen Blattspielen funktioniert haben soll, ist tatsächlich kaum vorstellbar.⁸¹⁷

In vielen Fällen muss der Continuospieler Entscheidungen über Akzidentien treffen, die direkten Einfluß auf die Interpretation seiner Mitmusiker haben. Dies gilt natürlich nicht nur für Kadenzen, prinzipiell sind gerade in frühbarocker Musik Querstände sehr häufig, die oft in modernen Ausgaben automatisch als Druckfehler verstanden und ausgemerzt werden, sehr oft der Komposition aber erst ihre Würze verleihen. Hier ist es für den Continuospieler von großer Bedeutung, den Stil des betreffenden Komponisten so gut wie möglich zu verstehen.

Die Entscheidung, ob ein Akkord in Dur oder Moll gespielt wird, oder ob ein schmerzhafter Querstand erlaubt oder verschleiert wird, steht in direktem Zusammenhang mit dem Auslösen von *affetti* beim Zuhörer, also mit dem deklarierten Ziel des *stile novo*.

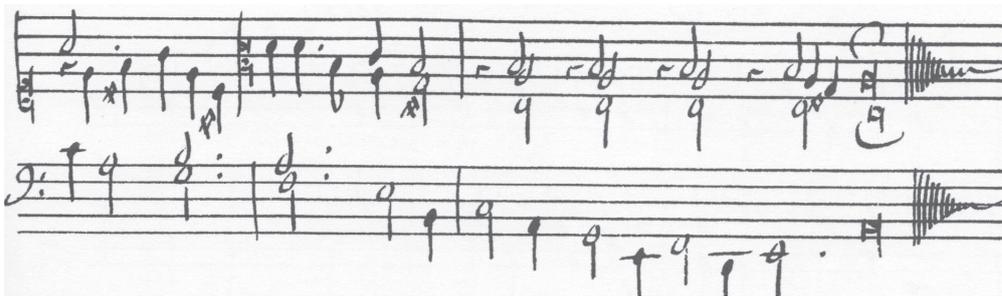
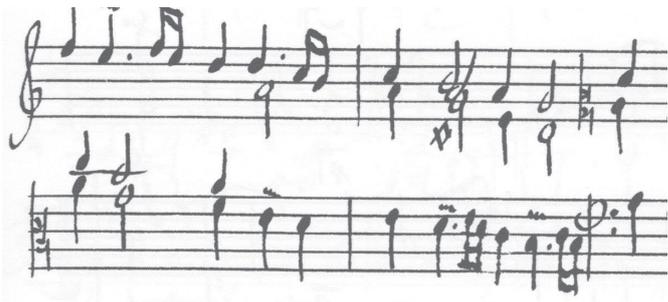
III.1.3.4. Dissonanzen, Parallelen

Dissonanzen sollten im Allgemeinen in der Continuoaussetzung vorbereitet und auch aufgelöst werden, auch wenn der vom *stile novo* geforderte neue Mut zu ausdrucksstarken harmonischen Fortschreitungen bei besonders dramatischen Momenten im Libretto auch bislang undenkbbare Freiheiten in der Dissonanzbehandlung mit sich brachte. Genau über solchen Fragen hat sich ja der Disput zwischen Ar-

815 Georg Muffat, *Regulae Concentuum Partiturae*, ca.1699, Ms.; Muffats Abhandlung der Kadenzen beginnt auf S.93

816 Gerade Kapsperger nutzt in seinen Schlusskadenzen besonders oft die Möglichkeit, den Akkord ohne Terz zu beenden, also leer zu lassen. Siehe Kapitel III.3.3.2.

817 Erfahrene Spieler können auch allein anhand der Fortschreitung der Basslinie zumeist die geeigneten Harmonien erkennen, manche harmonische Wendungen jedoch bleiben, gerade was die Akzidentiensetzung anbelangt, im Blattspiel unvorhersehbar. Ein gutes Beispiel dafür sind die „Canzoni fantasie e correnti da suonar a 1, 2, 3, 4 voci con Basso Continuo“ (Venezia 1638) von Bartolomeo de Selma y Salaverde.



Beispiele aus „Passacaille Del Seig.r Louigi”, Manuscrit Bauyn

tusi und Monteverdi entzündet.

Bezeichnend für den Umgang des *stile novo* mit Dissonanzen schreibt Vincenzo Galilei:

»In the use of these [the dissonances] I have not sought that which Zarlino says practical musicians desire, namely that the dissonances blend in harmony with wonderful effects; but rather that the sense become satisfied with them, not because they harmonize, as I said, but because the of the gentle mixture of the sweet and strong, which [...] affect our ears not unlike the way in which taste receives satisfaction from both sugar and vinegar.«⁸¹⁸

Generell finden wir in der Sololiteratur von Instrumenten, die auch zum Continuospiel eingesetzt wurden, viele Elemente, die auch das Continuospiel bereichern können. Das gilt auch für den Umgang der Komponisten mit Dissonanzen. Was Frescobaldi in seinem Vorwort zum „Libro primo di Toccate“ schreibt, gilt sicher auch für das Continuospiel: *Durezza* werden auf dem Cembalo wiederholt angeschlagen, weil sich sonst der Klang verliert und man dadurch die Dissonanzen zu wenig wahrnimmt.⁸¹⁹

Gerade Kapsperger liefert einige interessante Beispiele zur Behandlung von Dissonanzen, die in Kapitel III.3.3.3. behandelt werden. Er verwendet zum Beispiel sowohl in seinen *passaggi* als auch in Solostücken wie der *Gagliarda* aus dem „Libro terzo di chitarone“ von 1626 über einer schrittweise steigenden oder fallenden Basslinie eine Kette von Sekundvorhalten mit Auflösung, die Dissonanz als Verzierung behandelt und auch im Continuospiel sehr effektiv eingesetzt werden kann. Dieses Element gemahnt schon an *acciaccature*, harmoniefremde Noten, die als verzierendes Element eingesetzt werden und den italienischen Continuo Stil ab dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts so sehr charakterisieren.⁸²⁰ Diese für heutige Ohren gewöhnungsbedürftige Technik stellt, um mit Florian Grampp zu sprechen, »ein satztechnisches und akustisches Phänomen dar, das sich, damals wie heute, einer befriedigenden musiktheoretischen Einordnung weitgehend widersetzt.«⁸²¹

Als frühe Beispiele für »gezieltes Übereinanderstellen von „tonikaler“ und „dominantischer“ Klanglichkeit«⁸²² zeigt Grampp einige Kadenzen von Frescobaldi und Luigi Rossi. Hier sei ein kleines Beispiel von Rossi auf der linken Seite abgebildet, in dem der »Zusammenschlag von Vorhaltsnote und Auflösung, von Grundton und Leitton, in derselben - hohen - Lage eines eng gewobenen Satzgefüges erfolgt«.⁸²³

In den darunter gezeigten Schlusstakten seiner *Passacaille* setzt Rossi noch einmal sehr bewusst wiederholte dissonanzbeladene Akkorde ein.

818 Vincenzo Galilei, *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*, Ms., Biblioteca Nazionale Firenze, zitiert nach: Claude V. Palisca, *Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the Seconda Pratica*, in: *Journal of the American Musicological Society* XII/2 (1956), S.87. Leider war es mir nicht möglich, das italienische Original dieses Traktates einzusehen.

819 siehe Punkt 3.10.

820 *Acciaccature* Spiel in der Ausprägung des späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts war zu Kapspergers Zeit sicherlich noch nicht vorhanden, nachdem sich aber erste Elemente davon gerade in seiner Musik konstatieren lassen, soll dieses kontroverse Thema auf den nächsten Seiten kurz erläutert werden.

821 Florian Grampp, *Acciaccature. Über ein ästhetisches Kuriosum*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61/2 (2004), S.117-136; S.117

822 Grampp, op.cit., S.120

823 Grampp, op.cit., S.121. Grampp bildet eine moderne Abschrift ab, ich ziehe das Faksimile heran.

12

C.
ro op - ra - to hà in me mi - ra - bil co - sa

A.
ro op - ra to hà in me mi - ra - bil co - sa

Qu.
- se - ro op - ra - to hà in me mi - ra - bil co - sa

T.
op - ra - to hà in me mi - ra - bil co - sa stra -

B.
op - ra - to hà in me mi - ra - bil co - sa

B.C.

4 3

Alessandro Poglietti, »Auf diese Weis kan man schlagen mit lautter falschen Griffen«

[Sopran]
Son un cer - to spi - ri - tel - lo ché dò à tut - ti nel lu - mo - re

[B.c.]
#6 6 6 b_4 b_5 etc.

[originale Aussetzung]

Anonymus, „Regole di Canto figurato, Contrapunto, d'Accompagnare”, I-Bc, Ms.E.25

In Kapspergers Madrigal „Io rido amanti“ von 1609 finden wir eine ähnliche Situation sogar im Zusammenklang von Singstimme: Zu Beginn des dritten Takts der links abgebildeten Zeile entsteht eine starke Dissonanz zwischen den Singstimmen, auch hier erklingen drei nebeneinander liegende Töne gleichzeitig.

Ähnliche klangliche Phänomene können in der Begleitung früher Vokalmusik entstehen, wenn eine durch das *alfabeto* für die Gitarre vorgegebene tonikale Interpretation einer Bassnote mit der dominanten Harmonisierung durch andere Continuoinstrumente zusammentrifft.⁸²⁴

Lange vor den Quellen aus dem achtzehnten Jahrhundert, wie Gasparini⁸²⁵ oder Geminiani,⁸²⁶ die das Thema *acciaccature* ausführlich behandeln, beschreibt Alessandro Poglietti schon 1676 *acciaccature*, er gibt einige Notenbeispiele mit der Erklärung: »Auf diese Weis kann man schlagen mit lautter falschen Griffen«⁸²⁷

Auch ein offenbar noch im späten siebzehnten Jahrhundert entstandenes anonymes Generalbass-Manuskript gibt verblüffende Notenbeispiele, wobei dem Autor die Besonderheit dieses gegen alle Regeln verstossenden Stils durchaus bewusst ist:

»Um vollstimmig zu spielen, muss man einige Dinge erlauben, die nicht zu den Regeln des reinen Satzes gehören [...] Weil diese schöne Art zu spielen, die man gemeinhin als *Acciaccaturenspiel* bezeichnet, so reizvoll ist, wird das Ohr durch die harmonische Fülle und die Nebennoten zufrieden gestellt, [und] um diese Befriedigung zu erlangen, muss man, wie gesagt, die Skrupel beiseite lassen, andernfalls wird man bei der altmodischen trockenen Art zu begleiten bleiben [...]«⁸²⁸

Mit Sicherheit waren derartig dissonanzreiche Akkorde, wie sie sich später auch in der Sololiteratur für Cembalo von Alessandro und Domenico Scarlatti oder Geminiani finden, zu Kapspergers Zeit noch nicht gebräuchlich, erste Ansätze hierzu sind aber gerade in seiner Musik schon vorhanden.⁸²⁹

Auch in der Behandlung von Parallelen zeigt sich ein neuer Geist im *stile novo*:

Generell ist in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine gewisse Toleranz bei diesem ehemaligen Tabuthema der Parallelen zu konstatieren, die sich in der Musikgeschichte allerdings nicht langfristig durchsetzte. Kapspergers offenbar sehr bewusste Verwendung von Parallelen als Mittel, *affetti* auszulösen, treibt diese Tendenz auf die Spitze.⁸³⁰

1590 schreibt zum Beispiel Vincenzo Galilei:

»The law of modern contrapuntists that prohibits the use of two octaves or two 5ths is a law truly contrary to every natural law of singing.«⁸³¹

Antonio Brunelli meint im Vorwort zu seinen „Scherzi, Arie, Canzonette, e Madrigali Libro terzo“:

824 siehe Kapitel III.2.1.3.

825 Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia 1708

826 Francesco Geminiani, *The Art of Accompaniment or A new and well digested method to learn to perform the Thorough Bass on the Harpsichord*, London 1754

827 Alessandro Poglietti, *Compendium oder kurtzer Begriff, und Einführung zur Musica*, 1676, Ms., S.91

828 Anonymus, *Regole di Canto figurato, Contrapunto, d'Accompagnare*, I-Bc, Ms.E.25, zitiert nach Grampp, op.cit., S.127. Notenbeispiel ebenda, S.126

829 siehe Kapitel III.4.3.3.

830 siehe Kapitel I.10.1. und II.3.2.1.

831 Vincenzo Galilei, Ms., zitiert nach: Claude V. Palisca, *Vincenzo Galilei and some links between „pseudomonody“ and monody*, in: *The Musical Quarterly*, XXXVI/3 (1960), S.344-160; S.357

»Wenn dann der Anfang fugiert sei [...] muss in diesem Fall der Generalbass so geschrieben sein, dass er mit dem Schlüssel, und den Noten der Oberstimme beginnt, und folgen mit den Schlüsseln der Stimmen, die eintreten [...] bis der Bass eintritt; aber man kann auch (wenn man will) einen neuen Bass machen, und mit diesem die Stimmen bis zum Eintritt der Bassstimme begleiten.«

»Findet man im Werk zwei Oktaven oder Quinten, soll man es mit Humor nehmen.«⁸³²

III.1.3.5. Fugenanfänge

Laut Viadana werden Fugenanfänge *tasto solo* mitgespielt, beim Eintritt der anderen Stimmen könnte der Organist dann nach seinem Gutdünken begleiten.

Der Ratschlag zur Verdoppelung von Fugenanfängen geht Hand in Hand mit der in vielen Quellen formulierten Forderung, stets die Sänger zu unterstützen: Gerade Sängern hilft ein verdoppelter Einsatz oft in Bezug auf Intonation.

Bei Instrumentalmusik kann diese Technik jedoch bestehende Stimmungskonflikte zwischen Solist und Begleitung sehr offen und unvorteilhaft aufzeigen, wir Interpreten müssen diesbezüglich so manches Mal die Vor- und Nachteile dieser Regel je nach Situation klug abwägen.⁸³³ Hier sei auch noch einmal auf die Zusatzfunktion des Generalbasses als Kurzschrift für Komponisten und Kapellmeister verwiesen, bei einem derartigen Einsatz der Technik sind in der Generalbassstimme aufscheinende Fugeneinsätze unerlässlich für das Verständnis der Struktur der Komposition.

Auch wenn das Prinzip des verdoppelten Fugeneinsatzes, das aus der *basso seguente*-Praxis kommt, zumindest für italienische Musik wohl grundsätzlich für das gesamte Generalbasszeitalter gilt, gibt es auch Hinweise auf andere Möglichkeiten der Ausführung.

Amante Franzoni lässt für seinen „Apparato musicale“⁸³⁴ sowohl eine Partitur als auch eine Continuo-stimme für den Organisten drucken. In den zwei Fassungen finden sich für den fugierten Beginn der *Canzona alla francese* „La Gonzaga“ völlig verschiedene Lösungen, die jeweils aus der anderen Stimme nicht zu erraten sind: In der Partitur stehen alle Stimmeneinsätze, der Bass pausiert, nach damaliger Praxis müssen die Einsätze der Stimmen also mitgespielt werden. Die Continuo-stimme hingegen zeigt einen eigenen Bass für die entsprechenden Takte, der in der Partitur nicht erscheint. Diese Basstimme erklingt also nicht, wenn der Organist aus der Partitur spielt, dafür hat der Organist, der nur die Continuo-stimme verwendet, keinen Hinweis auf die fugierten Einsätze.⁸³⁵

Lorenzo Penna beschreibt genau diese Möglichkeit für Komponisten im letzten Kapitel seines „Libro secondo, da dove si spiccano le Regole del Contrapunto“:

»Quando poi il principio fosse fugato [...] deve in tal caso il Basso Continuo esser scritto, cominciando con la Chiave, e note del Canto, e proseguire con le Chiavi delle parti, che vanno entrando [...] fino che entri il Basso; se bene potrà (se vuole) fare un nuovo Basso, e con quello accompagnare le parti fino all'entrata del Basso.«⁸³⁶

832 Antonio Brunelli, *Scherzi, Arie, Canzonette, e Madrigali Libro terzo*, Venezia 1616, zitiert nach: Irmtraut Freiberg, *Der Generalbass in gedruckten Instrumentalwerken, Italien ca.1600 bis 1655*, Dissertation, Universität Wien 1998

833 Dies tritt vor allem auf, wenn Instrumente sich an verschiedenen Stimmungssystemen orientieren, siehe Kapitel III.2.2.

834 Amante Franzoni, *Apparato musicale di messa, sinfonie, canzoni, motetti et litanie della Beata vergine a otto voci, con la partitura die Bassi*, Venezia 1613

835 Diego Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per il basso continuo*, Dissertation, Università Cremona 1996, S.52f

836 Penna, op.cit., S.139

»[...] und in den Ausrufen helfe ich mit den extremen Akkorden; bei fröhlichen Materien im Hochtönenden bleiben, soviel man kann; in den traurigen im Tiefen [...]«

The image displays two musical examples, each consisting of a vocal line and a lute accompaniment. The first example, labeled '1. Esempio.', shows a vocal line for 'Canto' and an 'Alto' line. The lute accompaniment is written on a six-line staff with a C-clef. Above the lute staff, the numbers '43' and '4 3' are written, likely indicating fret positions. The second example, labeled '2. Esempio.', follows a similar structure with 'Canto' and 'Alto' parts and a lute accompaniment.

»[...] manchmal leise, manchmal laut zu spielen, der Qualität und Quantität der Stimmen, dem Ort und dem Werk entsprechend [...]«

»Aber, weil die Harmonie zu armselig wäre, wenn man nur drei Stimmen setzte; wird es sehr nützlich sein, dem Bass Oktaven hinzuzufügen, und den anderen Stimmen, um sie zu bereichern [...] Dass man sogar viele Male aus der Notwendigkeit der Wörter Vollstimmigkeit suche [...]«

III.1.3.6. Lage

Häufig wird empfohlen, in der Lage der Singstimme zu spielen, vor allem um Sänger bestmöglich zu unterstützen. Viadana verlangt explizit, dass Kadenzen in der jeweiligen Lage der Singstimme gespielt werden müssen. Auch die erhaltenen Aussetzungen von Monodien aus Florenz zeigen dieses System, vor allem die Realisationen in Lautentabulatur halten sich aber in der Regel circa eine Terz tiefer als die Singstimme.

Ein Zitat von Bianciardi belegt einen großen Variantenreichtum in Bezug auf die Lage, der den musikalischen Ausdruck, also den *affetto* der jeweiligen Stelle, unterstützen soll:

»[...] e nell'esclamazioni aiuto co le corde estreme; nelle materie allegre star nell'acuto, più che si può; nelle meste star nel grave [...]«⁸³⁷

In der Frühzeit des Continuospiels wurden sicherlich oft als eine Art Grundrezept de facto die Oberstimmen verdoppelt, das bezeugen unter anderem auch Kapspergers Realisationen.

Diese Regel findet sich auch noch bei Penna, er gibt sogar Beispiele, wie man eine ausgezierte Singstimme vereinfacht mitspielen soll. Die Abbildungen auf der linken Seite zeigen zuerst die verzierte Version in der Oberstimme über dem Generalbass und darunter die Version, die der Organist mitspielen kann.⁸³⁸

Man beachte aber auch hier, dass Pennas und Viadanas Anweisungen an Organisten gerichtet sind. Wenn man zum Beispiel bei Agazzari von den vielfältigen Möglichkeiten der verschiedenen Instrumententypen liest, ist schwer vorstellbar, dass phantasiebegabte Continuospieler sich mit einer Verdoppelung der Oberstimmen zufrieden gegeben hätten.

Auch wenn der Continuoist sich in der Lage der Singstimme bewegt, hat er doch viele harmonische und melodische Möglichkeiten für andere Stimmführungen, ohne dadurch zwangsläufig den Sänger zu irritieren. Auch hier gilt es, flexibel zu sein, nicht jeder Sänger will und muss unterstützt werden: Gerade im *stile novo* kann der Continuoist auch, was die Lage betrifft, stark auf die Persönlichkeit des jeweiligen Sängers eingehen.

III.1.3.7. Stimmenanzahl, Dynamik

Die konsequent vierstimmigen Beispiele in manchen Quellen scheinen eher theoretischen bzw. didaktischen Charakter zu haben. In den wenigen praktischen Angaben zur Stimmenanzahl wird nie auf die Wichtigkeit einer konsequenten Vierstimmigkeit verwiesen, hier steht eher eine Anpassung der Stimmenanzahl an die Umstände im Vordergrund.

Agazzari gibt die Anweisung, dynamisch auf derartige Gegebenheiten zu reagieren:

»[...] toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera [...]«⁸³⁹

Bianciardi schreibt 1607:

»Ma, perche sarebbe troppo povera l'armonia, se solamente si poneßino le tre voci; sarà molto utile aggiugner dell'ottave al Basso, et all'altre parti per arricchirla [...] Anzi che molte volte per neceßità delle parole si ricerca pienezza di voci [...]«⁸⁴⁰

837 Bianciardi, o.cit.

838 Penna, op.cit., S.184

839 Agazzari, op.cit., p.6

840 Bianciardi, op.cit.

»[...] ich pflege meine Stimme auf verschiedene Weise mit Konsonanzen zu begleiten, manchmal voller und manchmal leerer, dem jeweiligen Schritt entsprechend.«

»[...] wenn man das Tutti der Orgel verwendet, tue man dies mit Händen und Füßen, jedoch ohne die Zugabe anderer Register; denn die Natur dieser zarten & delikaten Concerti ertragen dieses viele Lärmen der offenen Orgel nicht: abgesehen davon hat dies in den kleinen Concerti etwas Schulmeisterhaftes.«

Gerade auf Tasteninstrumenten wie Orgel und Cembalo wird ja Dynamik auch von der Anzahl der Stimmen bestimmt. Giovanni Domenico Puliaschi⁸⁴¹ empfiehlt 1618:

»[...] *soglio accompagnar la mia voce con diversa maniera di consonanze quando più piene, e quando più vote secondo il passo.*«⁸⁴²

Am Cembalo wird sehr bald vollstimmiges Spiel erlaubt. Georg Muffat, der zwischen 1680 und 1682 bei Pasquini in Rom studiert, gibt in seinem um 1699 verfassten Manuskript „Regulae Concentuum Partiturae“ bis zu zehnstimmige Beispiele für den vollstimmigen Stil. Muffat bezeichnet diese Beispiele ausdrücklich als »*consentito sul cembalo*«.⁸⁴³

Viadana gibt klare Registrieranweisungen in den „Cento concerti ecclesiastici“:

»[...] *che quando si farà i ripieni dell'Organo, faransi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli & delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell'Organo aperto: oltre che ne i piccioli Concerti ha del pedantesco.*«⁸⁴⁴

Diese Anleitung ist sicher konkret auf die „Concerti ecclesiastici“ bezogen, Viadana wünscht sich für diese »*deboli & delicati concerti*« keinen großen Orgelklang. Man könnte auch aus diesem Zitat ganz allgemein eine Anweisung zu einer dynamischen Nutzung der Stimmenanzahl ableiten. Wie so oft ist die Formulierung auch schon rein sprachlich nicht ganz eindeutig und muss interpretiert werden.⁸⁴⁵

Sehr klare und dynamisch vielfältige Registrieranweisungen bis zum *ripieno* gibt zum Beispiel Monteverdi in seiner „Vespro della Beata vergine“, an die sich in Konzerten und Aufführungen heute jedoch kaum jemand hält. Natürlich muss der Organist sich immer an den akustischen Verhältnissen, der Orgel, der Qualität der Sänger und der Besetzungsgröße orientieren, trotz der Berücksichtigung all dieser Umstände entfernen sich heutige Interpretationen doch sehr weit von Monteverdis präzisen Angaben.

III.1.3.8. Verzierungen

Im Folgenden wird zwischen verschiedenen Arten des Ausschmückens unterschieden: Die Kunst der *passaggi* prägt den frühbarocken Stil, dabei handelt es sich um auch auf Instrumenten gleichsam melismatisch gedachte Auszierungen von Akkorden oder melodischen Phrasen, die noch aus der Diminutionspraxis kommen.⁸⁴⁶

Einen anderen Effekt lösen trillerartige Ornamente aus, die nur einen bestimmten Ton verzieren.

Continuoinstrumente wie Cembalo, Harfe, Laute oder Theorbe arbeiten klanglich auch sehr stark mit verschiedenen Arpeggio-Formen, auch dieses Stilelement wird in diesem Kapitel als Verzierung behandelt.

Viadana betont, wie wenige Jahre später auch Agazzari, dass der Organist einfach spielen solle: Wenn er Kadenzen ausschmücken wolle, so müsse er Sorge tragen, dadurch die Sänger nicht zu irritieren. Das

841 zu Puliaschi siehe Kapitel II.1.2.4.

842 Giovanni Domenico Puliaschi, *Musiche varie a una voce con il suo basso continuo per sonare*, Roma 1618

843 Georg Muffat, op.cit.: »*erlaubt auf dem Cembalo*«. Muffat gibt diese Anweisung mehrmals, z.B. auf S.100v.

844 Viadana, op.cit., siebte Regel

845 Vielleicht will Viadana auch nur ausschließen, dass der Organist andere Register als das Grundregister wählt. Für seine „Salmi“ von 1612 verlangt Viadana sehr wohl verschiedene Registrierungen, notiert in der Stimme *voto* bzw. *pieno* und weist auch im Vorwort darauf hin.

846 zu vokalen *passaggi* siehe Kapitel II.2.2.1.3. und II.5., zu instrumentalen *passaggi* Kapitel III.4.

»Wer also Laute spielt, das edelste Instrument unter den anderen, muss sie mit viel Erfindung und Verschiedenheit spielen; nicht wie es einige tun, die, weil sie über eine gute Veranlagung der Hand verfügen, die nichts anderes tun als ziehen und diminuieren vom Anfang bis zum Ende, und vor allem in Gesellschaft anderer Instrumente, die Ähnliches machen, wo man nichts anderes als eine Suppe, und Verwirrung hört, eine bedauerliche und undankbare Sache für den Zuhörer.«

1. Essem. t. **Prattica con la Sinistra.**

2. Esempio. **Prattica con la Destra.**

Duodecima Regola.

ist ein Prinzip, das bis zum Ende des Generalbasszeitalters in allen Stilen erhalten bleibt: Trotz aller erlaubten Freiheiten und der Ermutigung zur melodischen Improvisation soll der Continuospieler nicht zu sehr von denen ablenken, die er begleitet.

Wenn in der Oberstimme hingegen lange Noten oder Pausen vorkommen, darf er sich zu allen Zeiten und in allen Stilen in diesen Momenten sozusagen im Licht der Aufmerksamkeit der Zuhörer sonnen, besonders schöne Melodien ersinnen oder seine Aussetzung reich verzieren. Das gilt natürlich noch mehr für Ritornelle, Vor-, Nach- oder Zwischenspiele. Sogar der in Bezug auf Continuo eindeutig konservative Heinrich Schütz rät dem Organisten über langen *falsobordone*-Basstönen zu »zierlichen und erlaubten Läufen« in der Oberstimme.⁸⁴⁷

Jeder erfahrene Continuospieler weiß hingegen auch den gegenteiligen Effekt zu schätzen: nämlich Momente der Stille oder Ruhe eintreten zu lassen, ein Stück wie aus dem Nichts entstehen oder im Unisono enden zu lassen. Derartige Kunstgriffe sind aber, wie so viele Facetten des Continuospiels, sehr persönliche Interpretationen, die Quellen verraten uns nichts darüber, Tonaufnahmen existieren nicht. Wir wissen ja auch nicht, wie die Ausnahmen von den Standardsituationen gehandhabt wurden, besonders dramatische Momente zum Beispiel. Hier kommt wieder der vielzitierte „Geschmack“ der Ausführenden ins Spiel, auf den sich die Komponisten wohl oder übel verlassen mussten. Mit Sicherheit gab es damals ebenso persönlich geprägte Interpretationen, wie wir sie heute als Zuhörende und Ausführende erleben.

Liest man zeitgenössische Beschreibungen, wie diese „neue“ Musik des *stile novo* unzählige verschiedene Gefühlszustände zu beschreiben und auch hervorzurufen vermag, ist kaum vorstellbar, dass Musiker wie Caccini und Peri oder etwas später Frescobaldi und Kapsperger, die nicht nur anerkannte Komponisten, sondern auch berühmte Instrumentalisten waren, nicht weitaus extremere Mittel als in den Quellen für Anfänger beschrieben eingesetzt hätten. Kapspergers *esempi* aus dem „Libro terzo d'intavolatura“ zum Beispiel geben uns viele Anregungen für effektvolle *passaggi* über einer Basslinie.⁸⁴⁸

Beim Ausschmücken und Diminuieren ist allerdings generell Vorsicht angebracht, Agazzaris mahnende Worte an die Lautenspieler zeigen, dass damit auch Mißbrauch getrieben wurde:

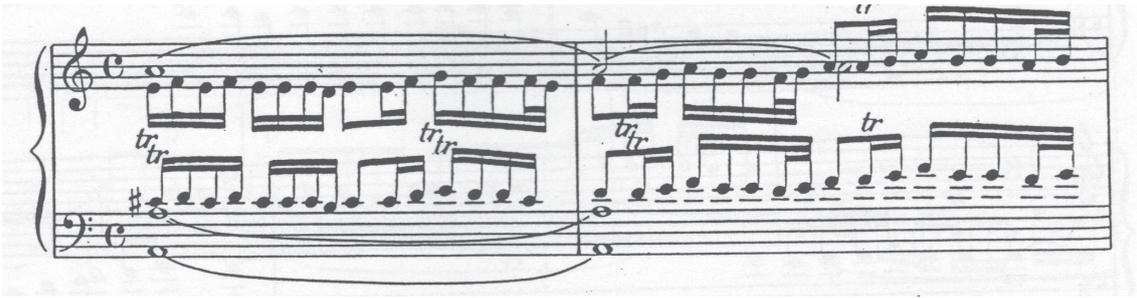
»Onde chi suona leuto, essendo stromento nobilissimo fra gl'altri, deve suonarlo con molta inventione, e diversità; non come fanno alcuni, i quali per haver buona dispostezza di mano, non fanno altro che tirare, e diminuire dal principio al fine, e massime in compagnia d'altri stromenti, che fanno il simile, dove non si sente altro che zuppa, e confusione, cosa dispiacevole, et ingrata, à chi ascolta.«⁸⁴⁹

Wie im Gesang finden sich auch in der Instrumentalmusik bis spät ins siebzehnte Jahrhundert nicht nur einfache Trillerornamente, sondern Mischformen aus *trillo* und *gruppo*. Das zeigen zum Beispiel Pennas von ihm als *trilli* bezeichnete Verzierungen für Tasteninstrumente von 1672, in denen er der linken Hand weniger Virtuosität als der rechten abverlangt (siehe Abbildung links).

847 Heinrich Schütz, *Historia der frölichen und Siegreichen Aufferstehung*, Dresden 1623, zitiert nach Irmtraut Freiberg, op.cit., Vol.I, S.185; Mehr zu Schütz und seiner Einstellung zu Basso continuo siehe Kapitel III.1.4.

848 siehe Kapitel III.4.

849 Agazzari, op.cit., S.8



Gregorio Strozzi, „Toccata prima per Cembali et Organi, con pedarole e senza”

»3. Die Anfänge der Toccaten sollen langsam und arpeggierend gespielt werden: und ebenso in den Ligaturen, oder Härten, wie man sie auch in der Mitte des Werks gemeinsam anschlägt, um das Instrument nicht leer zu lassen: Dieses Anschlagen wiederholt man nach Gutdünken dessen, der spielt.«

»Man Sorge dafür zu arpeggieren, um das Instrument nicht leer zu lassen.«

Ähnliche Elemente finden sich auch in den „Capricci“ von Gregorio Strozzi (Napoli 1687), kurze Repetitionen auf gleicher Tonhöhe waren also auch auf Tasteninstrumenten durchaus gebräuchlich.⁸⁵⁰

Hier sei auf die Sololiteratur der jeweiligen Instrumente und deren idiomatische Verzierungstechniken verwiesen, die dem Continuospielder einen reichen Fundus an möglichen Ornamenten bieten. Derartige *grazie* waren Teil der musikalischen Sprache: Gerade auf einem Instrument wie dem Cembalo werden Verzierungen ja sehr oft auch aus dynamischen Gründen verwendet, sei es, um Noten zu betonen, sei es, um die Wirkung bestimmter Momente zu verstärken oder um das Instrument über längeren Noten nicht verklingen zu lassen.

Um Dynamik auf einem Cembalo zu erreichen, stehen uns verschiedene Mittel zur Verfügung:

Eines davon ist der Anschlag an sich, der zwar weniger starke Schattierungen als zum Beispiel bei einem Klavier erzeugt, sich aber dennoch auch schon bei einer einzelnen Note auf die Klangfarbe auswirkt. Je mehr Noten auf eine bestimmte Art angeschlagen werden, desto mehr wirkt sich die Art des Anschlags auf den Klangcharakter aus.

Generell wird auch die Anzahl der Stimmen von Cembalisten sehr bewusst dynamisch eingesetzt, Crescendi und Descrescendi im Continuospiel können mithilfe einer geschickten Reduktion bzw. Steigerung der Stimmenanzahl entstehen. Ein zusätzliches Mittel zur Erzeugung eines volleren Klangs ist das Liegenlassen von schon gedrückten Saiten, deren Obertöne ungedämpft länger nachschwingen können. Auch derartige Effekte tragen zu einem dynamischeren Spiel bei.

Frescobaldi verlangt in der dritten Regel seines berühmten Vorworts ausdrücklich nach einem bewussten Vermeiden des Verklingens des Instruments, wobei er sich vor allem auf Arpeggi und Dissonanzen bezieht:

»3. *I cominciamenti delle toccati sieno fatti adagio, et arpeggiando: e così nelle ligature, overo durezza, come, anche nel mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar voto l'Istromento: il qual battimento ripiglierassi à beneplacito di chi suona.*«⁸⁵¹

Meiner Meinung nach gilt dieses Klangideal auch für Verzierungen, die ein maßgeblicher Teil des Grundvokabulars eines jeden Cembalisten sind. Die Kunst, das Instrument nicht leer klingen zu lassen, »*non lasciar vuoto lo strumento*«, zeigt sich auch im Umgang mit Verzierungen, im Lebendighalten einer Melodienote durch Ornamente.

Auch Heinrich Albert gibt im Vorwort von „Ander Theil der Arien“ Frescobaldis Maxime weiter:

»Bei Orgelinstrumenten werden diese Vorhalte wirklich gebunden gespielt; [...] Auf einem Cembalo oder Klavichord werden dagegen Vorhalte und auch Konsonanzen öfters erneut angeschlagen, da der Klang der Saiten nicht lange genug anhält;«⁸⁵²

Arpeggi sind ein weiteres grundlegendes Mittel der Klanggestaltung auf Continuoinstrumenten, in einem weiter gespannten Sinn handelt es sich dabei ja auch um Verzierungen. Penna gibt Frescobaldis Anweisung zum Arpeggieren noch 1672 wieder:

»*Procuri d'arpeggiare per non lasciar vuoto l'Istromento.*«⁸⁵³

In Italien gibt es kaum detaillierte Anweisungen für Arpeggi auf Tasteninstrumenten wie in frühen französischen Traktaten, auch dieses Element wird offenbar als Selbstverständlichkeit angesehen und

850 Penna wurde 1613, Strozzi 1615 geboren, es handelt sich also um Publikationen schon betagter Komponisten, die in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ausgebildet worden waren.

851 Girolamo Frescobaldi, *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*, Libro primo, Roma 1637

852 Heinrich Albert, *Ander Theil der Arien*, Königsberg 1640, zitiert nach: Irmtraut Freiberg, op.cit., S.183

853 Penna, op.cit., S.198, Regola 19

»[...] die Art die man in der Rede verwendet: dass man jetzt laut und jetzt leise spricht, und langsamer und schneller [...] diese Art, den Takt zu bewegen, übt eine große Wirkung auf die Seele aus.«

»[...] ich habe es erlebt, mit alten Musikern zu argumentieren, welche in ihrer Jugend berühmte Sänger ihrer Zeit kannten [...] die die Kantilenen so sangen, wie sie in den Büchern geschrieben waren [...]«

muss nicht näher erläutert werden. Aus der Sololiteratur wissen wir, dass Arpeggi sowohl von oben, als auch von unten beginnen können, wobei Arpeggi von unten deutlich häufiger erscheinen.⁸⁵⁴ Kapsperger gibt in seinen *avvisi* im „Libro primo d'intavolatura di Chitarone“ genaue Anweisungen für die Ausführung eines Arpeggios auf einer Theorbe, die zu teils anderen Tonabfolgen als in herkömmlichen Arpeggi führen.⁸⁵⁵

Dass jemand wie Kapsperger, dem ja laut Kircher die Nachwelt all die verschiedenen Verzierungen, die *strascinos*, *mordentias* und *grupos*, die auf der Theorbe verwendet werden, verdankt,⁸⁵⁶ diese nicht auch beim Continuospiel verwenden haben soll, scheint höchst unwahrscheinlich, auch wenn seine Aussetzungen keine derartigen Elemente notieren. Der Personalstil eines Komponisten erlaubt uns gerade in dieser Periode wohl auch Rückschlüsse auf sein Continuospiel bzw. auf einen Stil des Continuospiels, der seinen musikalischen Vorstellungen entspricht.

III.1.3.9. Rhythmus

Die Quellen geben uns nur wenige Hinweise auf eine mögliche Rhythmisierung der Continuostimme. Wie in Kapitel III.1.3.2. erwähnt, bleibt über bewegten Bässen oft die akkordische Begleitung still und umgekehrt. Allgemein beliebt waren rhythmische Gegenakzente in der Aussetzung, zum Beispiel bei Synkopen im Bass. Hierzu finden wir in den Aussetzungen von Kapsperger einige Anregungen.⁸⁵⁷ Kapspergers pedantisch genaue Notation kleiner Notenwerte in seiner Sololiteratur und in den *passaggi* seiner verzierten Solomonodien zeigen, dass Rhythmus ein wichtiges Thema für ihn war.⁸⁵⁸

Über die „neue“ rhythmische Freiheit, die der solistische Gesang im *stile novo* ausschöpfen kann, gibt es zwar Berichte, aber keine praktischen Anweisungen.

Schon aus dem sechzehnten Jahrhundert haben sich zahlreiche Hinweise auf rhythmische Freiheit und Textdeklamation erhalten, Nicola Vicentino schreibt 1555:

»[...] il modo che tiene nell'oratione: che ora dice forte et ora piano, et più tardo et più presto [...] questo modo di muovere la misura fa effetto assai nell'animo.«⁸⁵⁹

Lodovico Zacconi erzählt in in seiner „Prattica di musica“ 1592:

»[...] mi son trovato a ragionare con musici vecchi, i quali in sua gioventù hanno conosciuto famosi cantanti di quel tempo [...] che cantavano le cantilene come le stavano scritte sopra de'libri [...]«⁸⁶⁰

Diese Feinheiten wurden nicht notiert, sie waren wie so viele andere aufführungspraktische Details musikalische Standards, die schwer in Worte zu fassen waren und sind. Auch in diesen Fragen ist, wie so oft, der stilsichere „Geschmack“ der Ausführenden gefordert. Eine rhythmisch flexible Ausführung, wie sie Vicentino und Zacconi beschreiben, hat unmittelbare Auswirkungen auf die Begleitung

854 Tagliavini bildet mehrere Beispiele für von oben kommende Arpeggi aus der frühbarocken Literatur für Tasteninstrumente ab. Luigi Ferdinando Tagliavini, *The art of „not leaving the instrument empty“*, in: *Early music* XI/3 (1983), S.299-308

855 siehe Kapitel III.3.3.5.

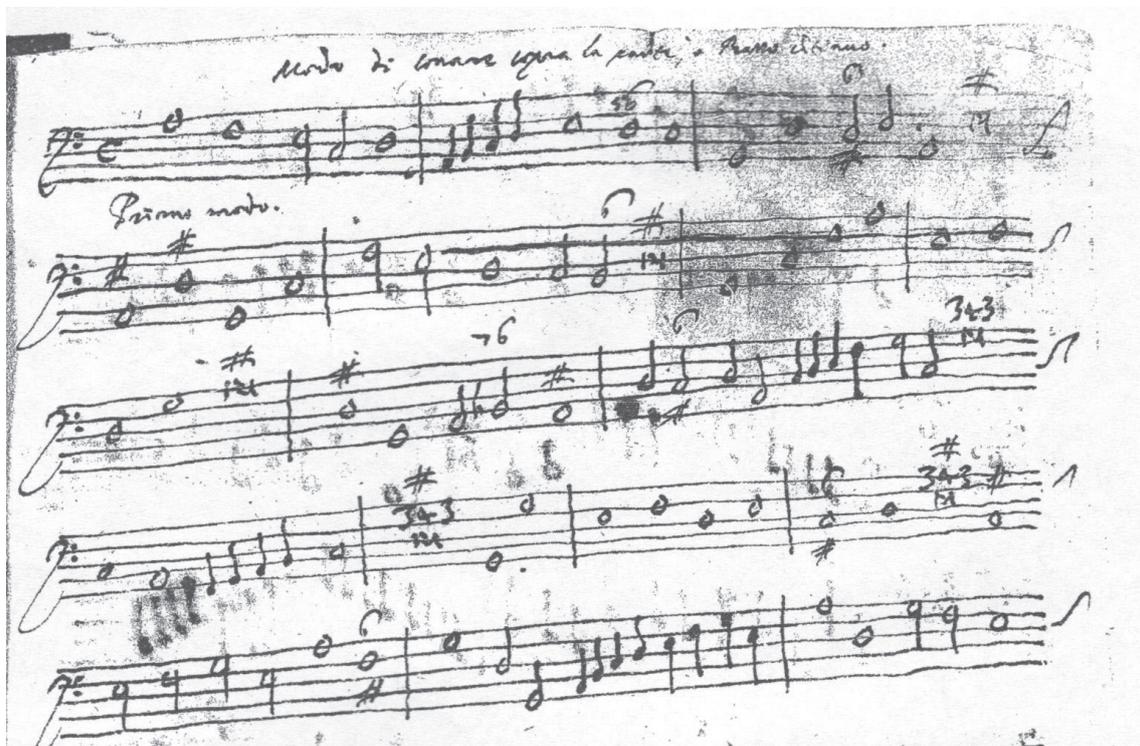
856 Athanasius Kircher, op.cit., S.586

857 siehe Kapitel III.3.3.5.

858 siehe Kapitel II.5.2.

859 Nicolo Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555, zitiert nach: Fausto Razzi, *Polyphony of the seconda prattica: Performance practice in Italian vocal music of the mannerist era*, in: *Early music* VIII/3 (1980), S.298-311; S.302

860 Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venezia 1592, zitiert nach Razzi, op.cit., S.303



Bartolomeo Lazzari, Ausschnitt aus „Regule di contraponto”

und impliziert ähnliche Flexibilität auch im Continuo. Die Interpretation der Sänger ist im *stile novo* sehr stark vom Text bestimmt: Für uns Continuospieler bedeutet das, dass wir den *affetto* der begleiteten Stücke und gerade in der Vokalmusik den emotionalen Inhalt der Texte verstehen und diesen ebenso wie die Sänger musikalisch ausdeuten müssen.

III.1.4. Rezeption in Deutschland

Interessanterweise finden wir in Italien zwischen den ersten, schon oben erwähnten Traktaten und den späteren, umfangreichen Traktaten von Penna und Bismantova nur sehr wenige Continuoquellen. Ob das daran liegt, dass besonders viele Schriften verloren gingen, oder ob tatsächlich weniger publiziert wurde, ist schwer einzuschätzen.

Monteverdis im Vorwort zu seinem „Libro quinto di Madrigali“ angekündigtes Traktat, das er einem Brief von 1633 zufolge „Melodia, ovvero seconda pratica musicale“ nennen wollte, wurde vermutlich nie geschrieben.⁸⁶¹ Auch im Fall von Kapspergers 1640 im Vorwort zum „Libro quarto d'intavolatura di chitarone“ angekündigten Vermächtnis „Il Kapsperger della musica“ herrscht Ungewißheit, ob es überhaupt erschien oder ob es später verlorenging.⁸⁶²

Einige unbekanntere kleine Traktate, wie zum Beispiel die „Regule di contraponto“ von Bartolomeo Lazzari (Roma 1639),⁸⁶³ geben uns kaum neue Informationen. Bei Lazzari handelt es sich, wie schon aus dem Titel zu schließen, eigentlich um eine kleine Kontrapunktschule, interessant sind für Continuis-ten aber seine Beispiele. Nach einigen Exempeln für *passaggi* finden wir einige Seiten früher *partimenti*, teils bezifferte Basslinien ohne zu begleitende Oberstimme und ohne vorgegebene Aussetzung, unter der Überschrift „Modo di sonar sopra la parte, ò Basso continuo“.

Spätere Schulen arbeiten viel mit *partimenti* als Übungen für Continuospieler. Besonders in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts waren *partimenti* sehr beliebt.

Zahlreiche Quellen in italienischer Tradition finden sich in Deutschland, wo sehr früh und schnell der neue Stil rezipiert wurde, viele Deutsche konnten italienisch lesen und kauften die neuesten Traktate. Gregor Aichinger schreibt 1607, also noch vor dem Nachdruck von Viadanas „Cento concerti ecclesiastici“ in Frankfurt 1609, im Vorwort zu seinen „Cantiones ecclesiasticas trium et quatuor vocum“:

»[...] welchem Viadana Ich Ingegenwertigen opusculo hab wöllen nachfolgen.«⁸⁶⁴

Michael Praetorius übersetzt und kommentiert 1619 die wichtigsten frühen italienischen Quellen wie Viadana und Agazzari. Nur durch Praetorius kennen wir auch die Informationen aus dem Vorwort von Bernardo Strozzi's „Affettuosi concerti ecclesiastici, libro terzo“, dessen Original verloren ist. Praetorius beschränkt sich aber auf die Übersetzung der italienischen Werke, er selbst scheint für seine eigenen Kompositionen, allem Enthusiasmus für die neue Technik zum Trotz, eher eine konservative Ausführung zu wünschen.

Viele wichtige Informationen verdanken wir dem Schütz-Schüler Christoph Bernhard, der zweimal in

861 Claudio Monteverdi, *Libro quinto di Madrigali a 5*, Venezia 1605

862 siehe Kapitel I.9.2.

863 Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms., Chigi Q.IV.22

864 Gregor Aichinger, *Cantiones ecclesiasticas trium et quatuor vocum*, Dillingen 1607, Vorwort zur Generalbassstimme: „Bassus Generalis et continuus in usum organistarum accomodatus“

den 1650er Jahren nach Italien reiste.⁸⁶⁵

In den Schriften von Johann Staden, Wolfgang Ebner oder in manchen Äußerungen von Heinrich Schütz (siehe unten) begegnen wir einem gewissen Misstrauen gegenüber Basso continuo und einer Präferenz für einen konservativen Stil auch bei der Begleitung durch einen Generalbass.

Stellvertretend hierfür sei das Vorwort zur „Musicalischen Kürbs-Hütten“ von Heinrich Albert zitiert: »Es würde sonder Zweifel jedwederm Musicanten gar annehmlichen seyn, wann ein Componist seinem Musicalischen Wercke die Partituras stracks beygelegt; in Anmerckung des grossen Nutzes / welcher/ so wol in Anstellung eines Stückes / als auch im Spielen und Miteinstimmung eines Positifs / Clavicimbels / etc. in Erlernung guter Musicalischer Griffe darauß zu gewarten; Allein, solches wird etwa theils wegen der Weitläufftigkeit theils wegen Bspahrung der unkosten von denen meisten unterlassen: Dennoch aber von etlichen so viel hinzugethan / dass sie einen Bassum Generalem ihren Sachen beyfügen / worauß denn auch ein Director Chori, viel mehr aber der Organist seinen Vortheil haben wird und nehmen kann, als welcher dadurch der Mühe des Absetzens (da es dann offtermals nicht so wol an gutem Willen / als an der Zeit und Gelegenheit mangelt) überhaben wird. Welches aber nicht dahin zu verstehen / dass man aus selbigem Basso ein Musicalisches Stück eben so richtig mit seinen Mittel-Stimmen / wie es gesetzt / spielen und hören lassen könnte / Nein! denn auff solchem fall nothwendig die Partitura oder das Absetzen erfordert wird [...]«⁸⁶⁶

Es handelt sich bei all diesen Quellen aber wieder um Schriften bzw. Kompositionen, die wie ein großer Teil der italienischen sakralen Musik noch sehr stark in einer polyphonen Tradition stehen. Dass die „radikale“ Monodie nicht mehr an Boden gewann, hatte mit Sicherheit auch sprachliche Gründe, die Begeisterung der italienischen Monodisten für emotionale weltliche Poesie ist in ähnlicher Weise bei deutschen Dichtern und Musikern nicht zu finden. Die Ursachen dafür kann man in der unterschiedlichen Mentalität und dem Protestantismus, der weite Landstriche prägte, suchen, den deutschen Komponisten lag wohl die Exaltiertheit der italienischen manieristischen Lyrik und deren ebenso expressiven Vertonungen eher ferne. Zudem befand sich der deutsche Raum in der betreffenden Zeit im Dreißigjährigen Krieg, der ganze Provinzen verwüstete.

Bezeichnend dafür verwendet Heinrich Schütz für sein Tenorduett „Es steh Gott auf“, SWV 356, in dem er Monteverdis berühmte weltliche Duette „Armato il cor“ und „Zefiro torna“ paraphrasiert, einen geistlichen Text, der beschreibt, wie die Gerechten sich freuen müssten, weil sie gerettet würden, die Gottlosen aber müssten umkommen.

Gerade in diesem Zusammenhang scheint besonders bemerkenswert, dass sich der Leipziger Thomaskantor Tobias Michael für seine 1637 erschienene Motettensammlung „Musicalischer Seelen-Lust“ von Kapspergers radikal modernem „Libro primo di motetti passeggiati“ inspirieren ließ.⁸⁶⁷

Heinrich Schütz war einer der zahlreichen deutschen Komponisten, die in Italien studierten, er lernte ab 1609 in Venedig bei Giovanni Gabrieli, einem der letzten Großmeister des *stile antico*. Als Gabrieli 1612 starb, kehrte Schütz nach Deutschland zurück - nur wenige Monate bevor Claudio Monteverdi seinen Posten als *maestro di Capella di San Marco* antrat. Leider hat sich von Schütz kaum weltliche Musik erhalten, wir wissen nichts über den Stil seines verlorenen dramatischen Werks *Daphne*.

Schütz stand in Bezug auf Continuospiel für seine mehrstimmige geistliche Vokalmusik deutlich auf

865 Vier Schriften haben sich von Christoph Bernhard in Manuskriptform erhalten, alle ohne Datierungsangaben: „Tractatus compositionis augmentatus“; „Von denen doppelten Contrapunten“; „Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien“; „Von der Singekunst, oder Maniera“

866 Heinrich Albert, *Musicalische Kürbs-Hütte, welche uns erinnert menschlicher Hinfälligkeit*, Königsberg 1645. Albert bezieht sich in diesem Zitat auch dezidiert auf den oben erwähnten Nutzen des Generalbasses für einen »Director Chori«.

867 siehe Kapitel I.9.1.

der Seite der Konservativen. Ein Teil seiner Werke erschien sogar gegen seinen Willen mit einer Continuo-Stimme, sein Verleger hatte sich durchgesetzt. Schütz beklagte sich mehrmals erbittert gegen diese Bevormundung von Seiten des Herausgebers, hier sei exemplarisch das Vorwort seines Schülers Christoph Kittel zu Schützs „Zwölf geistliche Gesänge“ zitiert:

»Daher auch der Bassus Continuus nicht aus noth / sondern nur nach beliebung dabey zugebrauchen / auff Gutachten des Buchhändlers / aufgesetzt / und zugleich mit heraus gegeben worden ist / und die Herren Organisten / welche etwa mit ihrer Orgel einzustimmen gedencken / derowegen freundlich erinnert werden / wo nicht das ganze Wercklein iedoch etzliche Stücke daraus / bevorab aber die Meß und das Magnificat / in ihre gewöhnliche Tabulatur oder Partitur zu übersetzen / und daraus mit einzuspielen.«⁸⁶⁸

Die deutschen Drucker und Verleger dachten offenbar moderner als ein großer Teil der deutschen Komponisten.

In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts finden wir nicht nur im deutschen Raum, wie zum Beispiel bei Muffat oder Poglietti⁸⁶⁹, sondern auch in England, zum Beispiel bei Henry Purcell,⁸⁷⁰ Beschreibungen typisch italienischer Eigenheiten im Generalbassspiel wie von speziell in Italien gebräuchlichen Akkorden.

In Frankreich entwickelte sich trotz der vielen dokumentierten Kontakte zu Italien⁸⁷¹ ein völlig anderer Continuo-Stil. Der französische Continuo-Stil scheint in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts auch gegen die vermehrte Präsenz italienischer Musiker zur Zeit von Kardinal Mazarin, der ja Italiener war und bei Hof italienische Opern von Francesco Cavalli und Luigi Rossi aufführen ließ, ziemlich resistent gewesen zu sein.⁸⁷²

III.1.5. Erste Schlussfolgerungen zum Continuospiel

Stile antico und *stile novo* standen sich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zum Teil fast schon feindlich gegenüber, verschmolzen aber in den Werken mancher Komponisten zu einem lebendigen Ganzen. So wandten sich zum Beispiel Monteverdi oder Frescobaldi zwar dem *stile novo* zu, vergaßen aber auch nicht auf ihre Erziehung im *stile antico* und verwendeten in ihren Kompositionen auch das gesamte ihnen zur Verfügung stehende Vokabular. Nicht nur diese zwei prominenten Beispiele, sondern auch andere Komponisten der Zeit bewegten sich mit ähnlichen Vorgeschichten innerhalb beider Stile. Kapsperger hingegen scheint ausschließlich im *stile novo* gedacht zu haben, was auch auf die Continuo-Begleitung seiner Vokalmusik Rückschlüsse erlaubt.

Zur Zeit des Stilwandels jedoch gab es auch unter den eindeutigen Befürwortern des *stile novo* und der neuen Technik des Continuospiels verschiedene Tendenzen. Die Bandbreite an Klangvorstellungen war hier sehr groß, ein radikaler Monodist wie Caccini, der den Kontrapunkt nur mehr als Mittel zum „Zusammenfügen der Stimmen“ rechtfertigte,⁸⁷³ stand einem Komponisten hauptsächlich sakraler Musik

868 Heinrich Schütz, *Zwölf geistliche Gesänge*, Dresden 1657

869 Alessandro Poglietti war Italiener, lebte aber ab 1661 nachweislich in Wien, wo er 1683 während der Türkenbelagerung ums Leben kam.

870 *The Art of Descant, or composing Musick in Parts: Made very Plain and Easy by the late Mr. Henry Purcell*, in: John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, London 1694

871 So war zum Beispiel Caccini 1603 mit seiner Familie an den französischen Hof gereist.

872 Der Italiener Giovanni Battista Lulli, der als Jean-Baptiste Lully den französischen Stil später so sehr prägte, war selbst antiitalienisch eingestellt.

873 siehe Zitat in Kapitel III.1.1.

»Und doch muss man einen Unterschied zwischen den Kompositionen machen, denn nicht alle kann man bequem über dem Bass spielen: wie das die alten fugierten Kompositionen sind; jedoch viel weniger einige moderne, die man anmutig voller neuer Erfindungen erscheinen sieht.«

»[...] denn die Natur jener Musik erfassend, wird er immer besser die Begleitungen machen.«

wie Viadana gegenüber, der zwar den neuen musikalischen Stil und die neue Technik des Continuospiels guthieß und wichtige Anstöße dafür gab, aber im Grunde doch noch viel konservativer geprägt war.

In der Fülle von widersprüchlichen Aussagen verschiedener Zeugen, die in den obigen Kapiteln aufgerufen wurden, spiegelt sich auch die Vielfalt sehr unterschiedlicher Musik aus dieser Zeit, die auch auf verschiedenste Art begleitet werden muss. Für die Interpretation moderner Komponisten wie Kapsperger müssen wir auf völlig andere Stilmittel zurückgreifen als für die Ausführung eines Werks von konservativen Komponistenkollegen. Aber auch die Vokalmusik Girolamo Frescobaldis, Kapspergers unmittelbarem Kollegen in der *famiglia* von Kardinal Francesco Barberini, bezeugt in zahlreichen Momenten seine Erziehung im *stile antico*, auch für solche Passagen sind andere Stilmittel im Continuo angebracht.

Bianciardi schreibt 1607:

»E pero bisogna far distintione fra le compositioni, che non tutte si possono sonar commodamente sopra il Basso: come sono le compositioni fugate antiche; ma molto meno alcune moderne, che si veggono comparire vaghe di nuove inventioni;«⁸⁷⁴

Das anschaulichste Beispiel für die verschiedenen möglichen Begleitstile in der Frühzeit des Continuospiels liefert Monteverdi, der in der Continuostimme der Marienvesper dem Organisten allein durch die Notationsweise seine Aufgaben für jedes einzelne Stück sehr klar macht: Komplexe polyphone Stellen werden in Partitur gezeigt, bei homophonen Chorstellen reicht dem Continuisten die Basslinie. Für monodische Abschnitte werden die Gesangssoli über der Basslinie abgedruckt, dadurch ist eine Begleitung dieser rhythmisch freieren Momente erleichtert.

Die im Absatz über Akzidentien erwähnten Empfehlungen von Viadana und Agazzari, sich die Stücke gut anzusehen und nicht *prima vista* zu spielen, beziehen sich wohl auch auf den Aspekt, dass jede Art von Musik ihren eigenen Begleitstil hat:

»[...] perche intendendo la natura di quella Musica, farà sempre meglio gli accompagnamenti.«⁸⁷⁵

Meinungsverschiedenheiten über den Konflikt zwischen - vereinfacht und polemisch ausgedrückt - Kontrapunkt und „freiem“ Continuospiel als entgegengesetzten Prioritäten ziehen sich durch das gesamte Generalbasszeitalter, 1739 schreibt Francesco Geminiani am Ende des Vorworts seiner „Rules for playing in a true taste“, in dem er seine Idee von freiem, improvisiertem Continuo polemisch formuliert:

»Those who shall object that what has been said, cannot be put in Practice, but by such as understand Composition, are greatly mistaken, for Experience shews the Contrary. To conclude, I must beg leave to affirm that he who has no other Qualities than that of playing the Notes in Time, and placing the Figures, as well as he can, is but a wretched Accompanyer.«⁸⁷⁶

Wo viel Persönliches einfließt, wird stets auch stark polarisiert, das erleben wir auch heute wieder, wo diese Technik erneut praktiziert wird. In den letzten Jahrzehnten mit all ihren Debatten zu diesen Themen ging und geht es jedoch mehr um Geschmacksfragen als um die Etablierung einer völlig neuen Art des musikalischen Denkens und um eine neue Notationsform an sich wie im frühen siebzehnten Jahrhundert.

874 Bianciardi, op.cit.

875 Viadana, op.cit.

876 Francesco Geminiani, *Rules for playing in a true taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord particularly the Thorough Bass. Exemplified in a variety of Compositions on the Subjects of English, Scotch and Irish Tunes*, Opera VIII, London 1739

Spätestens ab der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts war Generalbass als Technik allgemein akzeptiert und die Bezifferung mehr oder weniger genormt. Klares Dur-Moll-Denken etablierte sich. Harmonisch gingen die Komponisten nicht mehr solche Extreme ein wie noch eine Generation früher, wie es zum Beispiel Michelangelo Rossi in seiner berühmten chromatischen „Toccata settima“ getan hatte. In den wesentlichen Jahrzehnten der Karriere Kapspergers war noch nicht so klar, wo der große Stilwandel die Musik hinführen würde, erst gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts trat eine Art Beruhigung ein. Viele der Ansätze Kapspergers, der sich auf die Seite der Radikalen geschlagen hatte, erwiesen sich auch in Bezug auf Continuo langfristig als Sackgassen.

Zusammenfassend stehe ich als Continuospielerin bei der Interpretation von Musik aus Kapspergers Zeit vor einer Reihe von allgemeinen praktischen Überlegungen, über die ich selbst entscheiden muss. Auch ein gründliches Quellenstudium liefert mir für diese Fragen höchstens gewisse Voraussetzungen und Anregungen, aber keine konkreten Antworten:

Wie sind die akustischen Verhältnisse? Was für ein Instrumentarium habe ich für mich zur Verfügung? Welche Funktion übernehme ich im Continuo, begleite ich allein und bin daher sowohl für Fundament und Ornament zuständig? Mit welchen Instrumenten spiele ich zusammen und was ist meine Aufgabe in der Continuo-Gruppe? Ändert sich diese Aufgabe mit dem Charakter der jeweiligen Stücke? Was weiß ich über die Stimme und die musikalische Persönlichkeit meines Sängers oder den Klang meines Instrumentalsolisten bzw. Instrumentalensembles? Welcher Stil passt für das Werk, war der Komponist eher konservativ oder modern? Welchen Stil hat er für die gesamte Komposition bzw. für einzelne Passagen verwendet: polyphon, rezitativisch oder arios? Welche Variantenmöglichkeiten bieten sich in einem strophischen Stück wie einer *villanella*?

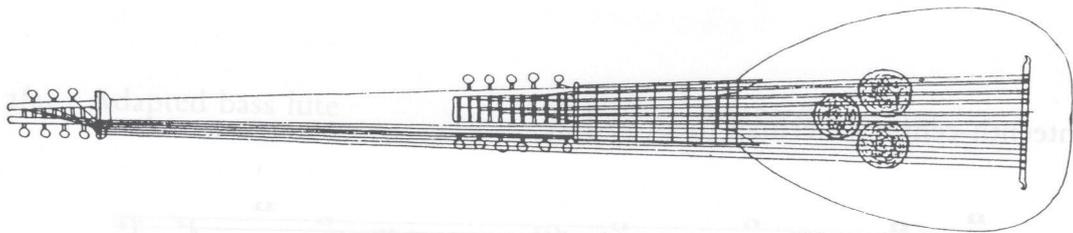
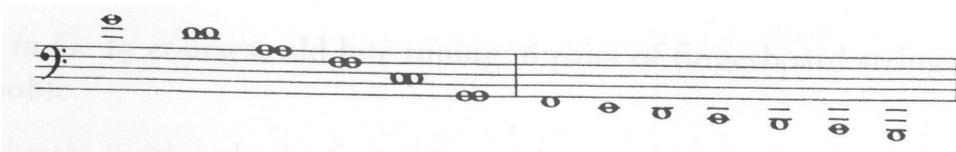
Viele dieser Punkte sind natürlich überspitzt formulierte Anfängerfragen. Wenn jedoch all diese Aspekte geklärt sind und der Continuoist keine Probleme mit den restlichen musikalischen Herausforderungen wie der Harmonisierung hat, bleibt nur mehr, im Sinn und im Stil des Komponisten „mit Geschmack“ persönlich zu interpretieren.

Die Entwicklung dieses Geschmacks und eines Urteilsvermögens über all die in diesem Kapitel behandelten Faktoren stellt damit einen absolut grundlegenden Pfeiler des Generalbassspiels dar. Nicht nur musiktheoretisches Wissen und praktische Fertigkeiten am Instrument sind gefragt, sondern auch ein tiefes Verständnis für die jeweilige Epoche und deren Komponisten und Interpreten.

Dies gilt freilich nicht nur für die Musik des frühen siebzehnten Jahrhunderts, sondern für die gesamte Musik des Barock. Komponisten haben sich während dieser an verschiedenen Stilen sehr reichen Periode, die in der Musikgeschichte bezeichnenderweise auch mit dem Überbegriff „Generalbasszeitalter“ zusammengefasst wird, damit angefreundet, einen ganz wesentlichen Teil der Verantwortung abzugeben, ihren Interpreten gleichsam freie Hand zu lassen.

Wie anhand der schon mehrmals erwähnten kärglichen Quellenlage für die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts deutlich zu sehen ist, lassen die erhaltenen Zeugnisse viele Fragen offen, viele damals selbstverständliche Standards wurden gar nicht erwähnt oder kaum kommentiert. Damit bleibt völlig historisches Continuospiel natürlich eine Illusion. Wir alle wissen, dass trotz aller Bemühungen, historisch informiert zu spielen, vieles in unser Spiel einfließt, was mit der Musik des siebzehnten Jahrhunderts nichts oder nur wenig zu tun hat.

Doch gerade dieser oft problematische persönliche Zugang ist wohl gleichzeitig als das wesentliche Element zu betrachten, das unsere Interpretation dieser Musik lebendig und flexibel hält und damit ein Grundcharakteristikum des *stile novo* ermöglicht.



»[...] er muss über demselben Bass neue Stimmen komponieren, und neue, und unterschiedliche passaggi und Kontrapunkte.«

III.2. Allgemeine Fragen zur Aufführungspraxis für Continuo in Rom

III.2.1. Instrumentarium

Zu Kapspergers Tagen herrschte große Formenvielfalt im Instrumentarium, verschiedenste Modelle haben sich von so gut wie allen Instrumentenfamilien erhalten. Zusätzlich zu diesen Quellen finden sich Abbildungen oder Berichte über nicht erhaltene Instrumententypen.

Gerade aufgrund des nahezu unerschöpflichen Reichtums an Formen, Typen, Größen und Messuren herrscht in vielen Belangen Unklarheit in Fragen der Terminologie. Teils wurden ähnliche Instrumente mit unterschiedlichen Namen bezeichnet, manchmal jedoch umgekehrt auch verschiedene Instrumente unter gleichen Bezeichnungen erwähnt. Viele Zitate sind nicht eindeutig interpretierbar, wir bewegen uns hier auf unsicherem Terrain. Völlig abgesicherte generalisierende Behauptungen über ein bestimmtes Instrument sind kaum möglich.

In den folgenden Kapiteln über frühbarocke Continuoinstrumente, vor allem im römischen Umfeld, können also keine Gewissheiten verkündet werden. Nichtsdestoweniger soll versucht werden, sich einem möglichen Instrumentarium für die Begleitung von Kapspergers Vokalmusik zu nähern.

III.2.1.1. Laute

Die Laute war das vorherrschende Instrument der Renaissance gewesen, noch Agazzari hebt sie 1607 als »*strumento nobilissimo fra gl'altri*«⁸⁷⁷ hervor: Sie war ein »*strumento perfetto*«, in sich zu perfekter Harmonie befähigt. Die Humanisten der Renaissance sahen in der Laute ein Symbol für die vollkommene Harmonie der Welt.

Zu Kapspergers Zeiten existierten verschiedenste Lautentypen nebeneinander. Besonders beliebt für Continuoaufgaben war der *Arciliuto*, der im Gegensatz zur Theorbe die Stimmung der Renaissancelaute beibehielt.⁸⁷⁸ Der gebräuchlichste Typ des *Arciliuto* war vierzwehnhörig, wovon sieben Chöre auf dem Griffbrett lagen, dazu kamen sieben freischwingende Basssaiten, durch die der *Arciliuto* tiefer und tragfähiger im Klang war als kleinere Lautentypen.

Links ist eine Abbildung eines solchen Typus des *Arciliuto* zu sehen.⁸⁷⁹

Natürlich konnten aber auch alle anderen Instrumente der Lautenfamilie zum Continuospiel eingesetzt werden.

Obwohl die Laute nach Agazzari generell auch die Funktion eines Fundamentinstruments übernehmen kann,⁸⁸⁰ stuft er sie vor allem als Ornamentinstrument ein.

Damit ist die Verantwortung des Lautenisten höher als die eines puren Fundamentalspielers, er muss fundiert in den Regeln des Kontrapunkts sein:

»[...] *deve sopra il medesimo basso compor nuove parti sopra, e nuove, e variati paßaggi, e contraponti.*«⁸⁸¹

877 Agazzari, op.cit., S.8

878 siehe Kapitel III.2.1.1.

879 Abbildung und Stimmungstabelle stammen aus: Nigel North, *Continuo playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, London 1986, S.12

880 Das gilt wohl vor allem für den basslastigen *Arciliuto*.

881 Agazzari, op.cit., S.8

»Man muss daher, nun mit Schlägen und sanften Widerschlägen; jetzt mit einem langsamen *passaggio*, nun knapp, und verdoppelt, dann mit mancher *sbordonata*, mit schönen Wettstreiten und Tücken, wiederholend, und dieselben Fugen in verschiedenen Akkorden und Orten herausholend; insgesamt mit langen *gruppi* und *trilli*, und *accenti* zu ihrer Zeit die Stimmen verflechten, so dass es dem Ensemble Anmut verleihe, und Geschmack und Genuss den Zuhörer: mit Urteilkraft darauf achtend, dass nicht der eine dem anderen zu nahe trete, sondern sich Zeit gebend, vor allem wenn es sich um ähnliche Instrumente handelt;«

»Nach einiger Zeit, als der schöne Gesang zu blühen begann, schien es jenen Virtuosen, dass diese großen Lauten, weil sie so süß klangen, dem, der singt, als Begleitung sehr angemessen seien; aber weil sie sie viel zu tief für ihre Bedürfnisse fanden, war es erforderlich, sie mit dünneren Seiten auszustatten, welche sie auf eine der Stimme bequeme Höhe heraufzogen. Und weil die zweite nicht an das Beispiel der anderen Saite herankommen konnte, stimmten sie sie um eine Oktav tiefer; & so erreichten sie ihre Absicht, und das war der Anfang der Theorbe, oder Chitarrone; und kurze Zeit bevor ich den Kontrabassaiten die Strecke [eine Verlängerung des Griffbretts] machen ließ, war der Herr Giulio Caccini, genannt *il Romano*, ein im schönen Singen vortrefflicher Herr, gerufen von jenen Durchlauchten, nach Ferrara gekommen. Jener hatte einen Chitarrone aus Ebenholz, der in derselben Weise, die ich oben beschrieben habe, eingerichtet war, dessen er sich zur Begleitung der Stimme bediente [...]«

Agazzari warnt vor zu großer Virtuosität,⁸⁸² er sieht die Aufgaben der Laute eher in einer einfallsreichen Stimmführung mit kontrapunktischen und klanglichen Raffinessen:

»*Devesi dunque, hora con botte, e ripercosse dolci; hor con passaggio largo, et hora stretto, e raddoppiate, poi con qualche sbordonata,*⁸⁸³ *con belle gare e perfidie, repetendo, e cavando le medesime fuge in diverse corde, e luoghi; in somma con lunghi gruppi e trilli, et accenti à suo tempo, intrecciare le voci, che dia vaghezza al conserto, e gusto, e diletto all'uditori: guardando con giudizio di non offendersi l'un l'altro; ma dandosi tempo, massime quando sono stromenti simili;*«⁸⁸⁴

III.2.1.2. Theorbe / Chitarrone

III.2.1.2.1. Die Entwicklung der Theorbe zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts

Die Theorbe, Kapspergers Instrument par excellence, wurde auch Chitarrone genannt und war ein neues Instrument, das während des Stilwandels entwickelt und sehr schnell populär wurde. Ende des sechzehnten Jahrhunderts adaptierten Mitglieder der Florentiner *Camerata* die Renaissancelaute für den monodischen Stil und erweiterten ihren Umfang im Bassbereich, dadurch entstand nicht nur der *Arciliuto*, sondern auch die Theorbe.

Alessandro Piccinini beschreibt im Vorwort zu seinem „*Libro primo d'intavolatura di liuto et di chitarone*“ die Entstehungsgeschichte der Theorbe, die zuerst als Continuoinstrument konstruiert wurde:

»*Doppo alcun tempo, cominciando a fiorir il bel cantare parve à quei Virtuosi, che questi Liuti grandi, per esser cosi dolci, fossero molto à proposito d'uno, che canta, per accompagnamento; ma trovandoli molto più bassi del bisogno loro, furono necessitati fornirli di corde piu sottili tirandoli in tuono commoda alla voce. E perche le seconde non potevano arrivare con l'esempio dell'altra corda le accordorno un'ottava piu bassa; & cosi ebbero il loro intento è questo fu il principio della Tiorba, ò vero Chitarrone; e di poco tempo inanzi ch'io facessi fare la tratta a i contrabassi, era venuto a Ferrara, il Signor Giulio Caccini, detto il Romano huomo Eccellentissimo nel bel cantare chiamato da quelle Altezze Sereniss.[ime] Il quale haveva un Chitarrone d'avorio accomodato in quella maniera medesima ch'io ho detto di sopra, della quale si serviva, per accompagnamento della voce [...]*«⁸⁸⁵

Die Terminologie ist nicht eindeutig, was die Namen der Instrumente betrifft, Theorbe und Chitarrone scheinen allerdings mehr oder weniger Synonyme gewesen zu sein.⁸⁸⁶

Auch in Bezug auf die Konstruktion der Instrumente kann nicht generalisiert werden: Gerade zur Entstehungszeit sowohl des *Arciliuto* als auch der Theorbe wurden auch noch Modelle mit Knickhals gebaut. Im Verlauf ihrer Entwicklung setzte sich für beide Instrumente ein Langhals durch, an den die freischwingenden Basssaiten gespannt wurden.

Die Suche nach Modellen mit mehr Resonanz und einem tragfähigeren Klang auch im Bassbereich resultierte in immer größeren Mensuren. Aufgrund der Reißgrenze der beiden obersten Saiten wurden

882 siehe Zitat Kapitel III.1.3.8.

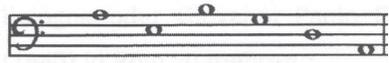
883 Dieser Ausdruck bezeichnet den Gebrauch von freischwingenden Basssaiten nicht nur für nachschlagende Oktaven, sondern auch für *passaggi*, die nicht am Griffbrett gegriffen wurden, sondern sich innerhalb der Bordunsaiten bewegten. Die *sbordonate* waren auf theorbenartigen Instrumenten ebenfalls sehr wirkungsvoll, siehe auch Kapitel III.4.4.

884 Agazzari, op.cit., S.8

885 Alessandro Piccinini, op.cit., Vorwort

886 Ich habe mich für die gesamte Arbeit für die heute häufiger verwendete Bezeichnung Theorbe entschieden, auch weil sie mit Kapspergers Spitznamen *Il Tedesco della tiorba* übereinstimmt.

VOM LEISTENSTUCK; DER ERSTE THEIL



Die Citara schreit also von sich



Lodovico Borzone, Gerolamo Gallo, Palazzo Bianco, Genova

VOM LEISTENSTUCK; DER ERSTE THEIL



Die Citara schreit also von sich

diese bei besonders großen Modellen in Folge eine Oktave nach unten gestimmt: Daraus ergab sich die Theorbenstimmung a, e, h, g, d, A der ersten sechs Saiten, die auf dem Griffbrett liegen.⁸⁸⁷

Diese invertierte Stimmung der Theorbe - das gängige Fachwort dafür ist der englische Terminus „*re-entrant tuning*“, damit wird eine nicht von oben nach unten (oder umgekehrt) verlaufende Anordnung der Saiten bezeichnet - entwickelte sich also gleichsam aus einer Notwendigkeit auf der Suche nach dem perfekten Begleitinstrument für Männerstimmen.⁸⁸⁸ Mehr noch als die freischwingenden Basssaiten, über die auch der *Arciliuto* verfügt, ist diese Stimmung und der daraus entstehende Klang das prägende Merkmal der Theorbe.

Die Theorbe veränderte sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch sowohl in der Bau- als auch in der Spielweise stark. Diese Entwicklung ist auch an Kapspergers Büchern für Theorbe gut zu erkennen. 1600 erschien zum ersten Mal Theorbentabulatur im Druck, in Salomone Rossis „*Libro primo di Madrigali*“.⁸⁸⁹ Kapspergers „*Libro primo d'intavolatura di Chitarone*“ (Venezia, 1604) war hingegen das erste gedruckte Buch mit Werken für Solotheorbe überhaupt. In all seinen Vorworten zu den Drucken mit Solowerken für die Theorbe finden sich auch wichtige spieltechnische Hinweise für Musiker, die sich an diesem Instrument versuchen.

Im „*Libro primo d'intavolatura di Chitarone*“ verwendet Kapsperger 11 Saiten.

Auf dem links abgebildeten Portrait von Gerolamo Gallo, Musiker der Cappella Ducale Genova, bildet Luciano Borzone (1590-1645) eine 14-saitige einchörige Theorbe ab.

Die freischwingenden Basssaiten gehen bei diesem in Italien am weitesten verbreiteten 14-saitigen Modell von G aus diatonisch eine Oktave abwärts bis zum Kontra-G.⁸⁹⁰

Eine große 14-saitige Theorbe, allerdings mit doppelten Chören auf dem Griffbrett, zeigt das Portrait auf der folgenden linken Seite von Girolamo Valeriani, Lautenist im Dienst von Francesco I. d'Este, von Lodovico Lana (1597-1646). Der Notendruck vor dem Musiker ist mit „*corrente per la tiorba*“ betitelt, es handelt sich vermutlich um Kompositionen des Abgebildeten.

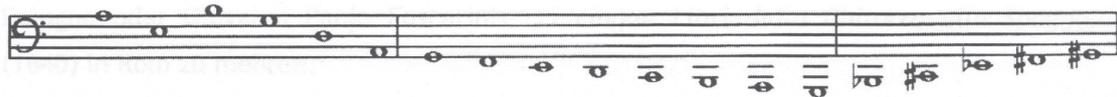
Nur wenige Jahre später stand Kapsperger eine 19-saitige Theorbe zur Verfügung, darauf lassen seine Realisationen im „*Libro primo di arie*“ von 1612 schließen, auch wenn er die tiefsten Saiten nur sehr selten einsetzt. Auch im „*Libro terzo*“ (1626) und „*Libro quarto*“ (1640) verlangen manche Stellen nach einem 19-saitigen Instrument. Derartig große Theorben waren selten, klanglich aber natürlich besonders wirkungsvoll. Es verwundert nicht, dass der *Tedesco della tiorba*, der Großmeister dieses Instruments, sich für das absolute Luxusmodell entschied, auf dem gerade die theorbenidiomatischen Klangcharakteristika noch besser zur Geltung kommen. Dass die erhaltenen römischen Theorben größere Mensuren als die in anderen Zentren gebräuchlichen Instrumente waren, hängt mit dem tiefen

887 Abbildung einer Theorbenstimmung siehe weiter unten. Ein weiterer Unterschied zum *Arciliuto* ist die Bespannung der meisten Theorben mit Einzelsaiten, während bei den meisten Typen des *Arciliuto* über dem Griffbrett Saitenchöre gespannt wurden. Dass auch hier nicht generalisiert werden kann, beweist zum Beispiel das weiter unten abgedruckte Portrait von Lodovico Lana, auf dem eine Theorbe mit chorischer Bespannung für die Saiten über dem Griffbrett zu sehen ist.

888 Die ebenfalls invertierte Gitarrenstimmung kann mit dem umgekehrten klanglichen Phänomen erklärt werden: Tiefe Saiten schwingen wegen der kleinen Mensur nicht gut.

889 Salomone Rossi, *Libro primo di Madrigali di Salomon Rossi Ebreo, con alcuni di detti madrigali per cantar nel chitarone, con la sua intavolatura posta nel soprano*, Venezia 1600; siehe auch Kapitel III.3.1.

890 Auch beim *Arciliuto* pendelte sich die Standardsaitenanzahl im siebzehnten Jahrhundert bei 14 ein.



Die Gitarre scheint aber von jeher ein besonders in der Bevölkerung beliebtes Instrument



Lodovico Lana, Girolamo Valeriani, Privatbesitz

»weil sie jenes Instrument ist, das am geeignetsten ist, die Stimme zu begleiten, und besonders jene des Tenors [...]«

»Die Theorbe dann, mit ihren vollen und weichen Konsonanzen, steigert die Melodie sehr, widerschlagend und lieblich passagierend auf ihren Bordunsaiten, der besonderen Vorzüglichkeit jenes Instruments, mit trilli und stummen accenti, mit der Hand von unten gemacht werden.«

römischen Stimmtönen zusammen.⁸⁹¹

Kapsperger gibt die Stimmung der 19-saitigen Theorbe im „Libro quarto“ von 1640 wie in der folgenden Abbildung an: Die ersten sechs Saiten liegen auf dem Griffbrett, die nächsten acht Saiten sind mit den freischwingenden Basssaiten beim 14-saitigen Modell identisch. Darauf folgen die zusätzlichen chromatischen Saiten.

Bei diesem Modell kommen zum 14-saitigen Typus noch 5 chromatische Basssaiten dazu, von unten nach oben Kontra-B, und Cis, Es, Fis und Gis. Diese Töne notiert Kapsperger zwar in der Sololiteratur und in den Aussetzungen eher selten, gerade Oktavierungen im Bass sind so idiomatisch für die Theorbe, daß von den Interpreten geradezu erwartet wurde, sie so oft wie nur möglich hinzuzufügen.⁸⁹²

Auch wenn Kapsperger sicher nicht, wie in der Literatur quer durch die Jahrhunderte immer wieder behauptet,⁸⁹³ die Theorbe „erfunden“ hat, war er doch, wie Kircher es nennt, „geburtshelfend“ bei deren Entwicklung gerade zum Soloinstrument beteiligt.

Es ist höchst bedauerlich, dass bislang nicht bekannt ist, von welchen Lautenbauern er seine Instrumente bauen ließ. Seine praktischen Erfahrungen als maßgeblicher Virtuose auf diesem relativ neuen Instrument werden sicher auch Lautenbauer beeinflusst haben.

Das von Bellerofonte Castaldi in seinen „Capricci a due stromenti, cioe tiorba e tiorbino“ verwendete Instrument *Tiorbino* war eine Oktave höher gestimmt, behielt jedoch die grundlegenden Charakteristika der Theorbe, also die invertierte Stimmung und die freischwingenden Basssaiten bei.⁸⁹⁴

Ein weiteres, Kapsperger wohl gut bekanntes Instrument der Lautenfamilie, das vor allem eine Bassfunktion innehatte, war der *Colascione*, eine Basslaute mit langem Hals, die mit einem Plektrum gespielt wurde. Das Instrument war ein fester Bestandteil der neapolitanischen Volksmusik und wurde auch in der *Commedia dell'arte* verwendet. Originale mit verschiedener Saitenzahl haben sich erhalten, wobei die meisten Modelle zwei-, drei oder viersaitig waren.

III.2.1.2.2. Die Theorbe als Continuoinstrument

Wegen ihrer dynamischen Möglichkeiten, ihrer tiefen Lage und der Tragfähigkeit vor allem der freischwingenden Basssaiten war die Theorbe schon in der Frühzeit der Monodie als Begleitinstrument vor allem für Männerstimmen besonders beliebt, so meint Caccini im Vorwort zu „Le nuove musiche“: »*essendo quello strumento piu atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore [...]»*⁸⁹⁵

Agostino Agazzari schreibt über die Theorbe:

»*La Tiorba poi, co le sue piene, e dolci consonanze, accresce molto la melodia ripercotendo, e paßeggiando leggieramente i suoi bordoni, particolar eccellenza di quello stromento, con trilli, et accenti muti, fatti con la mano di sotto.*«⁸⁹⁶

Durch die tiefe Stimmung entstehen lagentechnisch kaum Konflikte mit Oberstimmen, die Begleitung liegt immer deutlich unter der Singstimme.

891 siehe Kapitel II.4.1.

892 siehe Kapitel III.3.3.5.

893 siehe Kapitel Rezeption

894 Ob Kapsperger, wie von Fétis behauptet, tatsächlich ebenfalls „Capricci“ für Theorbe und *Tiorbino* publizierte, bleibt fraglich. Siehe Kapitel I.6.2.

895 Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, op.cit., Vorwort. Caccini war selbst Tenor, siehe Kapitel II.1.2.4.

896 Agostino Agazzari, op.cit., S.9

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

Gerade die Stimmführung in Continuorealisationen für Theorbe ist auch wegen der Theorbenstimmung und des fehlenden hohen Registers oft gezwungenermaßen anders als bei Tasteninstrumenten, bei hoch liegenden Bässen ist auf der Theorbe im Diskant nur eine spärliche Aussetzung möglich. Ein weiterer grundlegender Unterschied besteht darin, dass aufgrund der tiefen oberen Saiten oft kein Spielraum für konsequente Stimmführungen, so erwünscht, besteht und sich die Stimmen oft im Einklang treffen: Durch die vielen Saiten innerhalb der kleinen Oktave entstehen umso mehr Töne und Klänge in ähnlicher Lage. Dieser Effekt, der eigentlich ursprünglich als Defekt aufgrund der Unvermeidbarkeit von Tonverdoppelungen entsteht, wird aus klanglichen und dynamischen Gründen sehr oft eingesetzt und geht in einer Übertragung für Tasteninstrumente verloren.⁸⁹⁷

Virtuose Basslinien mit großem Umfang wurden zu einer der Spezialitäten der Theorbisten, das zeigen zum Beispiel auch Kapspergers Übungen für *passaggi* aus dem „Libro terzo“. Auch nachschlagende Oktaven auf den freischwingenden Basssaiten sind, wie schon erwähnt, theorbenidiomatische Elemente, die mit Vorliebe auch im Continuospiel eingesetzt wurden.

Das Spiel auf der Theorbe war und ist allerdings auch für schon geübte Lautenisten eine eigene Disziplin, das gilt sowohl für solistisches Spiel als auch Generalbassaufgaben. Die Griffschemas bleiben zwar im Grunde gleich wie auf der Laute, ergeben aber zum Teil invertierte Akkorde, bei denen dann Stimmen der Aussetzung unter der Continuo Stimme liegen. Diese invertierten Akkorde klingen fehlerhaft und sollten durch andere Griffe ersetzt werden. Die Schwierigkeit für einen Neuling auf der Theorbe besteht also nicht vordergründig darin, andere Griffe erlernen zu müssen, sondern darin, die bekannten Griffmuster anders einzusetzen. Noch mehr unterscheidet sich das Spielen von tonleiterartigen Gebilden: Stufenweise Fortschreitungen sind beim Wechsel von einer Saite zur nächsten nicht logisch auf dem Griffbrett ersichtlich.

Kapsperger selbst propagierte, wie die Vorreden seiner Theorbenbücher zeigen, für das Spiel auf der Theorbe eine Dreifingertechnik: Der Stützfinger der rechten Hand ist nicht mehr wie bei der Renaissance-laute der kleine Finger, sondern der Ringfinger.⁸⁹⁸

Trotz dieser grundlegenden Unterschiede war das Erlernen der Laute in Rom der übliche Weg, sich der Theorbe zu nähern, das belegen zum Beispiel die Briefe des flämischen Botschafters Maes über den Unterricht von Philippe Vermeulen bei Kapsperger:

»[...] *presque tous me disent estre mieulx qu'il continue à apprendre premièrement sonner du lut, et que par aprez, en ung mois, deux ou trois, il aprendra facilement de la tiorbe.*«⁸⁹⁹

III.2.1.3. Die Gitarre und ihre Griffschrift *alfabeto*

Über den Aufstieg der Gitarre vom Instrument der niederen Schichten zum neuen Lieblingsinstrument der gehobenen Gesellschaft gegen Ende des sechzehnten und zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts wurde schon berichtet, ebenso über die Fülle an Sammlungen von Canzonetten mit Gitarrenbegleitung, die auf den Druck von Kapspergers „Libro primo di villanelle“ von 1610 folgte.⁹⁰⁰

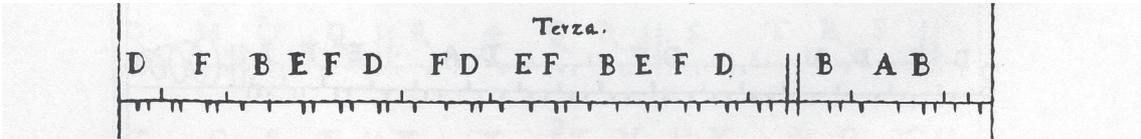
Bei *alfabeto* handelt es sich um eine Griffschrift für die Gitarre, mittels Buchstaben - daher auch der Name - wird die Lage der Griffe auf dem Griffbrett angegeben. Erstmals erschien diese Art der Nota-

897 siehe Kapitel III.3.1.

898 Sehr ähnliche Instruktionen finden sich auch in Alessandro Piccininis Vorwort

899 Dieses Zitat wurde samt Literaturhinweis schon in Kapitel I.5.2. abgedruckt.

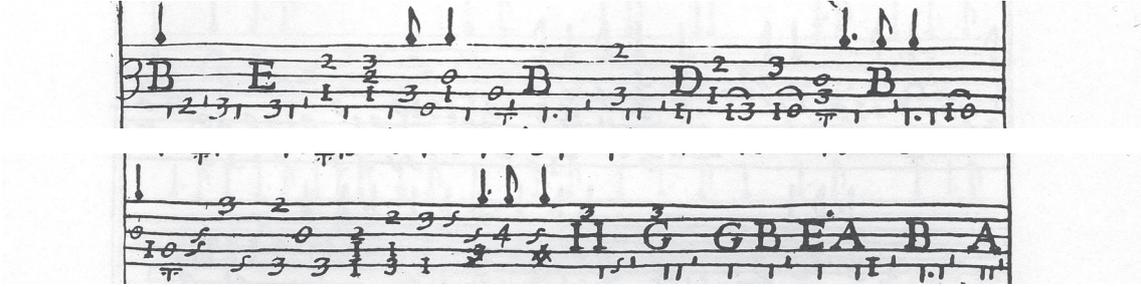
900 siehe Kapitel II.3.3.



Foscarini, „La Monica”, rasgueado



Foscarini, „Corrente”, punteado



Foscarini, „Ciacona”, Mischformen aus rasgueado und punteado

tion in Girolamo Montesardos „Nuova inventione d’intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnola senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn’uno senza maestro potrà imparare” (Florenz 1606), nur vier Jahre vor Kapspergers „Libro primo di villanelle”.

Wahrscheinlich war die ursprüngliche Idee bei der Aufnahme des *alfabeto* in Sammlungen von Vokalmusik, Amateuren eine Hilfestellung zu geben, damit sie sich selbst oder andere beim Singen dieser neuen Modegattung begleiten konnten. Der Zusatz von *alfabeto* war also auch als geschicktes Marketing zu verstehen und schlug sich offenbar in höheren Verkaufszahlen nieder: Zwischen 1610 und 1665 erschien in ganz Italien eine wahre Flut an Drucken von Vokalmusik mit dem Zusatz von *alfabeto*.⁹⁰¹

Professionelle Gitarristen der Zeit waren zweifellos in der Lage, Continuo auch nach einer Basslinie, sei sie nun beziffert oder unbeziffert, zu spielen. Ob gezupft (*punteado*) oder geschlagen (*rasgueado*) gespielt werden sollte, geht aus dieser Notation nicht hervor. Dass sowohl *punteado* als auch *rasgueado*-Techniken Standard für gute Gitarristen waren, zeigen zum Beispiel Foscarinis „Li cinque libri della chitarra alla spagnola”.⁹⁰² *Rasgueado* bezeichnet Foscarini mithilfe von Strichen, die von der Linie aus nach oben oder unter zeigen: Die Strichrichtung ist auch die Schlagrichtung. Foscarinis Buch ist pädagogisch aufgebaut, zuerst erscheinen einfache Griffmuster, in *alfabeto* notiert, mit *rasgueado*-Zeichen über bekannten ostinate Bassmodellen oder populären Stücken wie „La monica”.

Für diese einfachste Notation von Harmonie und Schlagrichtung verwendet Foscarini nur eine Linie, an der er die Angaben für *rasgueado* anbringt. Darüber stehen die Buchstaben des *alfabeto*, die den Griff bezeichnen. Links ist eine repräsentative Zeile aus der dritten Variation von Foscarinis „Monica” gezeigt.

Punteado, also gezupfte Stücke, notiert Foscarini in Tabulatur, wie in dem nebenstehenden Ausschnitt aus einer Corrente zu sehen.

In den Stücken für Fortgeschrittene verwendet Foscarini Mischformen aus beiden Techniken, dabei handelt es sich wohl um den Stil, der von professionellen Gitarristen bevorzugt wurde.

Die Buchstaben des *alfabeto* bezeichnen die Harmonien in den beiden links abgebildeten Beispielen aus einer Ciaccona Foscarinis, es finden sich sowohl gezupfte Noten als auch geschlagene Akkorde.

Manchmal wechseln längere gezupfte Passagen mit geschlagenen Akkordfolgen ab.

Erfahrenen Gitarristen standen also mehrere Techniken zur Verfügung, die sie sicherlich auch im Continuospiel verwendeten.

Amateure lernten zuerst *rasgueado* und konnten bald einfache Stücke in diesem Stil begleiten.⁹⁰³ Musiker und Musikschriftsteller mit einem höheren Anspruch beklagten diese „Verarmung” der Begleitung, so schreibt Sebastián Covarrubios Orosco in seinem Wörterbuch „Tesoro de la lengua castellana o espagnola” (Madrid 1611):

»Until our times this instrument [the 6-course vihuela] has been highly esteemed and has had most excellent musicians, but since the invention of the guitar there have been very few who have devoted themselves to the study of the vihuela. It has been a great loss, because all kinds of notated music was played on it, and now the guitar is nothing more than a cow-bell, so easy to play, especially in *rasgado* that there is not a stable-boy who is not a

901 Die neuen, umfangreichen Studien zum *alfabeto* zum Beispiel von Cory Gavito und Alexander Dean wurden schon erwähnt.

902 Giovanni Paolo Foscarini, *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*, Roma 1640

903 Ähnliches ist für die Gitarre auch heute noch zu beobachten.

* Bartolomeo Blamontoni: Compendio Musicale, Ferrara 1677



Alfabeto della Chitarra Spagnola

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1	3	1	3	4	2	4	2	4	2	2	3
0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	3	1	1	0	3	4	4	4	4	4	2	2	3
0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	3	1	0	1	3	4	2	4	2	4	2	0	4
3	1	3	1	3	0	1	3	2	2	4	4	1	3	1	2	4	2	3	2	0	5	6
3	3	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3	4	3	1	2	2	2	2	5	0	4	5

musician of the guitar.«⁹⁰⁴

Kapspergers *alfabeto* bezieht sich stets auf einen fünfhörigen Gitarrentypus, Gitarristen in Rom verwendeten im Gegensatz zu den spanischen Meister keine oktavierten Basssaiten für den vierten und fünften Chor. Auch bei der Gitarre handelt es sich also um „*re-entrant tuning*“:

Er druckt zwar immer zur Erklärung ein *alfabeto* bis in entlegene Tonarten ab, verwendet aber zur Begleitung der Vokalmusik nur die einfachsten Griffstypen bis maximal zur dritten Lage, auch das könnte ein Hinweis darauf sein, dass das *alfabeto* in diesem Fall für Dilettanten gedacht war.

Hier Kapspergers *alfabeto*-Tabelle aus dem „*Libro secondo di villanelle*“ von 1619.

Das *alfabeto* steht immer über der Linie der Singstimme, die Theorbenaussetzung⁹⁰⁵ unter dem bezifferten Bass. Das ist schon ein erster Hinweis darauf, dass sich die Akkorde des *alfabeto* mehr auf die Singstimme, also ohne Rücksicht auf die Continuo-Stimme, beziehen. Die Akkorde des *alfabeto* und der Aussetzung widersprechen sich auffällig, keine einzige *villanella* Kapspergers stimmt in der Harmonisierung zwischen Theorbe und Gitarre exakt überein.

Damit steht Kapsperger aber nicht allein, dieses seltsame Phänomen findet sich in vielen verwandten Werken von Komponisten seiner Zeit, in denen *alfabeto* zusätzlich zu einer Continuo-Stimme abgedruckt wird. Die Version im *alfabeto* bezieht sich meist nur auf die gesungene Melodie und ignoriert die harmonische Funktion der Töne in der Singstimme im Verhältnis zur Basslinie, was sehr oft völlig andere Akkordvorschreitungen als durch die Begleitung mit der ausharmonisierten Basslinie hervorbringt.

Gerade in den frühen *alfabeto*-Publikationen scheinen sehr oft die Drucker die Griffschrift hinzugefügt zu haben, um ihre Verkaufszahlen zu steigern. Das führte offenbar dazu, dass die *alfabeto*-Setzung von Assistenten der Drucker oder Stecher durchgeführt wurde, die die harmonische Funktion der zu meist unbezifferten Basslinie nicht verstanden und einfach immer die Grundstellung wählten. Damit erklärt sich zum Beispiel die auffällige Häufung des Clashes e-Moll gegen C-Dur zwischen *alfabeto* und Harmonisierung der Basslinie: Der Basston E wird in vielen *alfabeto*-Drucken auch dann als grundständig interpretiert, wenn er in der Logik zwischen Singstimme und Basslinie eindeutig als Terz eines Sextakkordes gemeint ist.

Viel wurde in den letzten Jahrzehnten über diese Fragen geschrieben und gemutmaßt, hier sei auf die hervorragende Zusammenfassung dieser Diskussionen bei Natasha Miles verwiesen.⁹⁰⁶

Alexander Dean versucht, eine Systematisierung vorzunehmen.⁹⁰⁷ Er bezeichnet das *alfabeto* der frühen römischen und neapolitanischen Drucke als „*non-practical*“, also, wie oben beschrieben, als eine vom Drucker oder Herausgeber, der selbst nichts vom Gitarrenspiel und den Akkorden versteht, vorgenommene Ergänzung.⁹⁰⁸

Den venezianischen Drucken, die ab ca. 1620 in großer Menge erschienen, attestiert Dean hingegen ein

904 zitiert nach Gavito, op.cit., S.57. Die *Vihuela*, die ihre Blüte im sechzehnten Jahrhundert in Spanien erlebte, war eine Verwandte der Renaissancelaute mit abgeflachtem Körper. Die sechssaitige *Vihuela* war wie eine Renaissancelaute gestimmt.

905 wo vorhanden, also im ersten und dritten Buch, siehe Kapitel III.3.

906 Miles, op.cit., Kapitel *The Five-Course Guitar and the Alfabeto Songbook*, S.117ff.

907 Dean, op.cit., vor allem Kapitel 4 und 5

908 Mir persönlich scheint die Bezeichnung „*non-practical*“ ein etwas zu positiver Ausdruck für offensichtliche Druckfehler, die gerade das Zielpublikum der Amateure wohl oft in die Irre und zu absurd klingenden Begleitungen führten. Zusätzlich jedoch drängt sich die Frage auf, ob die Amateure wirklich nicht bemerkten, dass die Buchstaben des *alfabeto* so oft eindeutig nicht mit der Musik übereinstimmten?

»[...] der Autor, wie er hervorragend zu machen imstande ist, habe nicht das ABC der spanischsten Gitarre über jeglicher dieser Arie gesetzt, selbst er hätte sich dem modernen Usus folgend dazu bringen lassen, wenn er nicht erkannt hätte, dass ähnliche Schulmeisterlichkeit dem wenig nützt, der nichts weiß als zu schrubbem, wegen der tausend Fehler, die in den Kadenzten geschehen durch besagte Hieroglyphen, und der, der weiß, hat es nicht nötig, dass man sie ihm aufschreibt.«

»Euch darauf hinweisend, dass, weil die Wirkung, die Chitarrone oder Spinett ausüben, verschieden von jener der spanischen Gitarre im Spielen dieser Ariette ist, habe ich an vielen Orten die Note in besagter Gitarre von jener, die im Fundamentbass angezeigt ist, der für die anderen Instrumente notiert ist, verändert, all dies wurde gemacht, um ihnen größere Anmut zu verleihen.«

besseres Verständnis der Gitarre:

»This understanding seems to stem from a familiarity with the unwritten guitar tradition, hence my term *integrated alfabeto*, referring to the integration of orally transmitted performance practices. The resulting *alfabeto* symbols are of more practical value for amateur guitarists who cannot make adjustments to the printed symbols by reading the continuo line.«⁹⁰⁹

Den späteren römischen Drucken konstatiert Dean ebenfalls »*increasing facility with alfabeto*«, seinen Analysen nach folgt die *alfabeto*-Setzung mehr der Logik der Basslinie als gitarrenidiomatischen harmonischen und rhythmischen Mustern wie in der venezianischen Herangehensweise.

Dass gerade Kapsperger, der ja von Sanz als Meister der Gitarre beschrieben wird, insgesamt sieben seiner ansonsten relativ fehlerfreien Villanellenbücher mit „*non-practical*“, also in der Praxis nicht brauchbarem *alfabeto* publiziert haben soll, ohne diesen Fehler zu bemerken, verwundert und wurde schon in zahlreichen Publikationen zum Thema angesprochen, ohne dass bislang eine zwingende Erklärung dafür gefunden werden konnte.⁹¹⁰

Andere Komponisten, die ebenfalls Lautenisten, Theorbisten oder Gitarristen waren, gingen deutlich sensibler mit dieser Materie um: In den schon erwähnten 1616 in Rom gedruckten Villanellen seines Lautenistenkollegen Andrea Falconieri zum Beispiel stimmt das *alfabeto* so gut wie immer mit der logischen Harmonisierung des Basses überein.

Bellerofonte Castaldi ist so skeptisch gegenüber dem *alfabeto*, dass er 1623 im Nachwort seines „*Primo mazzetto di fiori*“ erklärt, dass er trotz der großen Nachfrage nach Drucken mit *alfabeto* entschieden habe, diese „Hieroglyphen“ wegzulassen:

»[...] l'Autore, come benissimo sà fare, non habbia messo l'A.B.C. della Chitarra Spagnolissima sopra ciascheduna di quest'Arie che si saria pur anch'egli lasciato portare a seconda dal uso moderno, s'ei non si fosse accorto che poco serve simil Pedanteria a chi non sà se non scartazzare, per mille spropositi che ne le cadenze occorrono mediante il geroglifico sudetto, e colui che sà non hà bisogno che se gl'insegni.«⁹¹¹

Carlo Milanuzzi, von dem sich auch einige Stücke für Gitarre erhalten haben, erklärt im Vorwort seines „*Primo scherzo delle ariose vaghezze*“,⁹¹² dass die unterschiedlichen Akkorde sehr wohl absichtlich gesetzt seien:

»Avvertendovi, che per esser vario l'affetto, che rende il Chitarrone, o Spinetta, da quello della Chitarra Spagnola nel sonar queste Ariette, in molti luoghi ho variata la Notta nella ditta Chitarra da quella che è assignata nel Basso fondamentale, posta per gl'altri stromenti, il tutto fatto per dargli maggior vaghezza.«⁹¹³

In der Tat könnten manche der Überlagerungen von Tonarten, die durch die verschiedene Interpretation der Begleitung durch die Gitarrenakkorde und die unterschiedliche Harmonisierung der Basslinie entstehen, als Vorläufer der schon in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im italienischen Continuo so

909 Dean, op.cit., S.131

910 siehe hierzu Miles, S.130-136

911 Castaldis Druck erschien bei seinem Freund Alessandro Vincenti, der gerade zu dieser Zeit viele *alfabeto*-Drucke herausbrachte, deshalb wohl auch die ausführliche Rechtfertigung Castaldis.

912 Carlo Milanuzzi, *Primo scherzo delle ariose vaghezze commode da cantarsi a voce sola nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia, & altro simile stromento. Con le littere dell'alfabetto, con l'intavolatura, e con la scala di musica per la chitarra alla spagnola*, Venezia 1622

913 zitiert nach Silke Leopold, *Remigio Romano's Collection of Lyrics for Music*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 110 (1983-84), S.45-61; Appendix, S.62

»Die Doppelharfe, welche ein Instrument ist, das zu allem fähig ist, sowohl in den Sopranen als auch in den Bässen, muss man insgesamt suchen, mit süßen pizzicati, mit Antworten beide Hände, mit trilli etc.; kurz und gut verlangt sie guten Kontrapunkt.«

beliebten *acciaccature* gelten, deren Ursprung und Entstehung nach wie vor rätselhaft bleiben.⁹¹⁴ Dies betrifft vor allem die Häufung von Dissonanzen in Kadenz, die sich auch in „*integrated alfabeto*“⁹¹⁵ finden und zu den sogenannten „*cadential clashes*“ führen, die später ein Grundelement des *acciaccatura*-Spiels darstellen.⁹¹⁶

III.2.1.4. Harfe

Aus der einreihigen Renaissanceharfe entwickelte sich im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts die zweireihige *Arpa doppia* mit einer diatonischen und einer chromatischen Saitenreihe, dies ging mit den zunehmenden technischen Anforderungen an Instrument und Spieler einher. Laut Vincenzo Galilei wurde die *Arpa doppia* um 1580 in Neapel erfunden, auch Scipione Cerreto nennt einen neapolitanischen Erfinder: Giovan Leonardo dell'Arpa.⁹¹⁷ Das wohl berühmteste Stück für diesen Instrumententypus ist das Harfensolo in Monteverdis „Orfeo“.

Von Neapel ausgehend eroberte die Harfe auch Rom. Nach Bartolomeo Jovernardi wurde die *Arpa tripla* mit drei Saitenreihen 1612 in Rom erfunden.⁹¹⁸ Bei der Tripelharfe befinden sich die chromatischen Töne in der Mittelreihe, links und rechts davon zwei parallele, gleich gestimmte diatonische Saitenreihen.

Die Beliebtheit der Harfe im Barberini-Rom bezeugt nicht nur die berühmte vergoldete, 1625 gebaute Barberini-Harfe, sondern auch die Anzahl prominenter Harfenisten in der Hauptstadt des Kirchenstaates, allen voran Kapspergers berühmter Kollege Orazio dell'Arpa, Orazio Michi. Doch auch andere bei den Barberini tätige Komponisten wie Marco Marazzoli oder Luigi Rossi oder sein Bruder Gian Carlo, seine Frau Costanza de Porte oder deren Bruder Paolo waren bekannte Harfenisten in Rom. Auch die Tochter der *bella Adriana*, Caterina Baroni, war bekannt für ihr Harfenspiel, mit dem sie ihren Gesang begleitete.⁹¹⁹

Ob ein Stück nun mit der *Arpa doppia* oder *tripla* gespielt wurde, ist aus dem Notenmaterial zumeist nicht ersichtlich. Beide Harfenformen waren nicht nur beliebte Soloinstrumente, auf denen das gesamte frühbarocke Repertoire für Tasteninstrumente spielbar ist,⁹²⁰ sondern auch hochgelobte Continuoinstrumente. So beschreibt Agazzari die Harfe als besonders vielseitig einsetzbares Instrument, das wie Tasten- und Lauteninstrumente perfekte Harmonie in sich trägt:

»L'Arpa doppia, qual è stromento, che val per tutto, tanto ne soprani, come ne bassi, devesi tutta ricercare, con dolci pizzicate, con risposte d'ambi le mani, con trilli etc.; in somma vuol buon contraponto.«⁹²¹

914 zum Phänomen *acciaccature* siehe Kapitel III.1.3.4.

915 Der Begriff stammt von Dean. Erklärung siehe oben

916 siehe dazu die ausführliche Diskussion bei Dean, op.cit., S.219

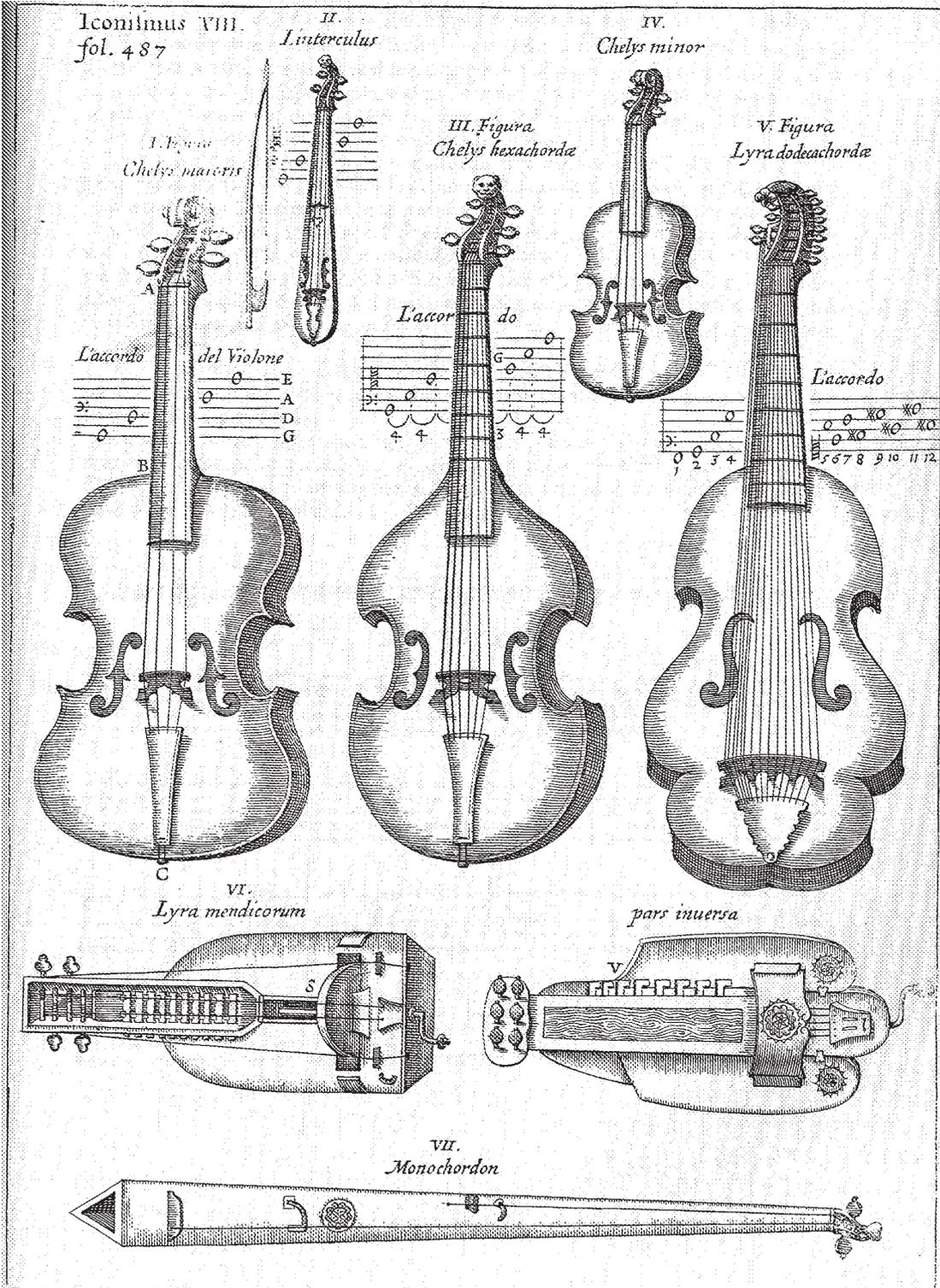
917 Scipione Cerreto, *Dell'arbore musicale*, Napoli 1608, S.36f. Hier muß allerdings hinzugefügt werden, dass Cerreto ein brennender Patriot war und beinahe überall einen neapolitanischen Ursprung witterte.

918 Das „Tratado de la mussica“ [sic] (Ms., 1634) des 1604 in Rom geborenen Jovernardi mit wichtigen Informationen zur Harfenkunde befindet sich in der Biblioteca Nacional in Madrid.

919 siehe Kapitel II.1.2.1.

920 Harfen wurden auch wie Tasteninstrumente tendenziell mitteltönig gestimmt. Siehe Kapitel III.2.2.

921 Agazzari, op.cit., S.9



Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*

III.2.1.5. Streichbass

Wie so viele aufführungspraktische Fragen ist auch die nach der Verwendung von Streichbässen in frühbarockem Continuo nur unzureichend geklärt, obwohl in den letzten Jahrzehnten viel zu diesem Thema geforscht wurde. Auch die Terminologie ist, wie auch zum Beispiel bei Chitarrone und Theorbe, nicht immer eindeutig. Von der poststradivarischen Vereinheitlichung⁹²² von Typen und Größen ist im frühen siebzehnten Jahrhundert noch nichts zu bemerken.

Generell wurden als Streichbässe im siebzehnten Jahrhundert eher Achtfußinstrumente verwendet, Sechzehnfußinstrumente waren eine Ausnahme, falls sie überhaupt existierten.⁹²³ Die Klangvorstellung einer durchgehenden Begleitung durch ein Acht- und ein Sechzehnfußstreichinstrument für Barockmusik ist eher eine „moderne“ Idee, die für das siebzehnte Jahrhundert noch nicht nachweisbar ist.⁹²⁴

Sechzehnfußinstrumente wurden offenbar nicht als *Basso*, sondern als *Contrabasso* ausgewiesen. Quellen für die Verwendung von *Contrabassi* zusätzlich zu *Violoni* finden sich vermehrt erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Bei einer Aufführung eines *Te Deums* in Santa Agnese in Agone im Jahr 1683, bei der unter anderem Corelli und Pasquini mitwirkten, spielten nicht nur fünf *Violoni*, sondern auch drei *Contrabassi* mit.⁹²⁵

Durch die Vorliebe für tiefe und sonore Klänge, wie sie sich zum Beispiel in der Entwicklung der Theorbe spiegelt, wurden um eine Quart oder Quint tiefer gestimmte Instrumentenfamilien gebaut. Nachbauten von Bassinstrumenten dieser Familien werden heute manchmal als Zwölffußbässe bezeichnet, dieser moderne Begriff findet sich nicht unter den historischen Termini.

Die Bezeichnungen *Basso di viola* oder *Violone* scheinen für tiefe Achtfußinstrumente zu stehen. In vielen Fällen handelt es sich offenbar um eine Großbassgambe, die sich aus dem Gambenconsort gleichsam verselbständigte und als Continuoinstrument eingesetzt wurde. Diese Bezeichnungen konnten im frühen siebzehnten Jahrhundert sowohl für ein Bassinstrument aus der Gamben- als auch der Violinfamilie stehen: Bei Praetorius ist der *Violone* eine Großbassgambe, die interessanterweise nicht mehr bei der Gambenfamilie, sondern auf der nächsten Seite bei Continuoinstrumenten wie Cembalo, Theorbe und Bassposaune abgebildet wird, bei Kircher hingegen wird ein bundloser *Violone* einer Grossbassgambe gegenübergestellt.⁹²⁶

922 copyright Florian Wieninger, dem ich für ein ausführliches Gespräch und viele Informationen zu diesen Themen danke.

923 Ein grundlegendes Problem waren die Saiten für derartig tiefe Instrumente. Vermutlich war es vor der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, als umspinnene Saiten entwickelt wurden, gar nicht möglich, einen vollständigen Satz für ein Kontrabassinstrument herzustellen. Selbst bei der von Gibbons in seinen Consortkompositionen verwendeten „*double bass viol*“ handelte es sich nicht um ein Sechzehnfußinstrument, sondern um eine große und weiter mensurierte Bassgambe. Das beweist nicht nur die Satzstruktur der Stücke, sondern auch eine Rekonstruktion eines solchen Instruments anhand erhaltener Bauteile von Tilman Muthesius (Potsdam). Ich danke Heidi Groeger für diesen Hinweis.

924 Auch später im Barock ist nicht automatisch von einer Dopplung der Basslinie im Acht- und Sechzehnfuß auszugehen. Viele der inzwischen geradezu genormten Besetzungsmuster gehen aus den Quellen und dem originalen Notenmaterial nicht immer eindeutig hervor und wären von Werk zu Werk neu zu hinterfragen.

925 Patrizio Barbieri, *Conflitti di intonazione tra cembalo, liuto e archi nel „concerto“ Italiano del Seicento*, in: Pierluigi Petrobelli und Gloria Staffieri, Hg., *Studi Corelliani IV, Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4-7 Settembre 1986)*, S.123-153. Online verfügbar: URL: <http://www.patriziobarbieri.it/articlespdf.htm>, zuletzt gesehen am 1.7.2012; S.143

926 Kircher, op.cit., S.487



Pier Francesco Mola, *junger Musiker*,
Palazzo Governativo Bellinzona

»Der Violone schreitet als tiefe Stimme gravitatisch fort und unterstützt mit seiner süßen Resonanz die Harmonie der anderen Stimmen, dabei verweilt er so oft wie möglich in den dicken Saiten und berührt oft die Kontrabässe.«

Das berühmte Gemälde von Pier Francesco Mola, in dem er 1666 einen jungen Mann an einem bundlosen *Violone* portraitierte, legt nahe, dass Instrumente dieser Machart auch noch in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Rom verwendet wurden.

Agazzari beschreibt die Aufgabe des *Violone* in der Continuo-Gruppe:

»Il *Violone* come parte grave procede gravemente, sostenendo con la sua dolce risonanza l'armonia dell'altre parti, trattenendosi più che si può, nelle corde grosse, toccando spesso i contrabassi.«⁹²⁷

Agazzaris Aufforderung an *Violone*-Spieler, oft die »*contrabassi*«, also die tiefen Oktavierungen zu benutzen, beweist, dass das Instrument sich normalerweise in Achtfußlage bewegte. Wie bei der Theorbe sollte an möglichst vielen Stellen die tiefe Oktave als Spezialeffekt verwendet werden.

Durch ikonographische Beweise scheint allerdings belegt, dass, gleichgültig ob es sich beim verwendeten *Violone* um ein Bassinstrument aus der Gamben- oder Violinfamilie handelte, tiefe Streichinstrumente zu Kapspergers Zeit generell im Untergriff gestrichen wurden.⁹²⁸

In Kapspergers direktem Umfeld in Rom gibt es einige Hinweise auf die Verwendung von tiefen Streichinstrumenten der Gambenfamilie, sowohl im Consort als auch bei der Begleitung von Gesang bzw. in größeren Continuo-Gruppen.

Sein unmittelbarer Dienstherr Francesco Barberini war ein Liebhaber der *Viola da gamba* und besaß ein ganzes Consort, das regelmässig bei seinen *Accademie* gespielt wurde und über dessen Instandhaltung viele Rechnungen im Archivio Barberini im Vatikan erhalten sind.⁹²⁹ Domenico Mazzocchi berichtet 1638 von Aufführungen seiner Madrigale durch Gambenconsort und Gesang in Vorwort zu seiner „Partitura de madrigali a cinque voci“: »[...] sentirli cantare sopra il Consorto delle sue *Viole*.«⁹³⁰

Auch ein Inventar für die Besitztümer von Antonio Barberini aus dem Jahr 1636 erwähnt »sei *viole* che fanno consorto«. ⁹³¹ Sogar neu komponierte Musik für Gamben entstand im Barberini-Umfeld: So veröffentlichte der Organist und Cembalist Cherubino Waesich im Jahr 1632 „Canzoni a cinque da sonarsi con le *viole da gamba*“.

Dass auch das Oberhaupt der Familie Barberini Interesse an der *Viola da gamba* hatte, bezeugt die Privataudienz des französischen Gambisten Maugars bei Urbano VIII. Barberini. Maugars berichtet, dass Urbano seinem Spiel mehr als zwei Stunden zugehört habe.⁹³²

Leonora Basile⁹³³ scheint nicht nur Theorbe und *Arciliuto* gespielt zu haben, sondern auch »*Viole*«, ⁹³⁴ wie auch ihr Portrait von Fabio della Cornia (ca.1600-1643) bezeugt, auf dem sie mit einer Gambe abgebildet

927 Agazzari, op.cit., S.9

928 Ich danke Heidi Groeger für diesen und andere Hinweise.

929 Hammond zitiert die zahlreichen Einträge mit Bezug auf dieses Consort (Noten, Saiten, Transporte u.Ä.) in Francescos Rechnungsbüchern: Hammond, *Girolamo Frescobaldi and a decade of music...*, op.cit., S.105f. In den Dokumenten der Barberini ist laut Hammond in diesem Zusammenhang „*viola*“ mit „*viola da gamba*“ gleichzusetzen.

930 vollständiges Zitat siehe Kapitel I.7.6.: »[...] sie über Eurem Gambenconsort gesungen zu hören.«

931 zitiert nach: Susan Orlando, Hg., *The Italian Viola Da Gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola Da Gamba: Christophe Coin & Susan Orlando, Directors : Magnano, Italy, 29 April-1 May 2000, Limoges 2002*, S.38: »[...] sechs Gamben, die ein Consort bilden.«

932 Maugars, op.cit., S.26

933 siehe Kapitel II.1.2.1.

934 Maugars verwendet in seiner unten zitierten Beschreibung von Leonoras Fähigkeiten auf Instrumenten das französische Wort für Gambe, »*Viole*«.



Fabio della Cornia, *Leonora Baroni*, Scuola Edile di Perugia

»Sie braucht nicht um die Hilfe einer Theorbe oder einer Gambe zu fragen, ohne welche ihr Gesang unvollständig bliebe; weil sie selbst alle beide Instrumente vollkommen spielt.«

»Ich werde es nicht unterlassen, von den Spielern der Lira in gamba zu berichten, welche harmonischer als die Viole da gamba und die Ribbicchine sind, wenn jene nicht im Consort spielen, und zwar deswegen, weil ein einziger Spieler dieser [der Lira] in einem Augenblick verschiedene Konsonanzen und verschiedene Harmonien formen kann.«

ist. Maugars Beschreibung ihrer instrumentalen Fähigkeiten lässt darauf schließen, dass sie ihren Gesang oft selbst auf der Gambe begleitete:

»Elle n'a pas besoin demandier l'aide d'une Thuorbe, ou d'une Viole, sans l'un desquels son chant seroit imparfait; car elle-mesme touche tous les deux Instrumens parfaitement.«⁹³⁵

All diese Quellen beziehen sich allerdings ausschließlich auf Consortspiel oder Begleitung von Gesang, als Soloinstrument hatte die Gambe in Rom und in ganz Italien ihre Bedeutung verloren.

Maugars beklagt, dass in Italien, der Heimat der großen Gambisten Horatio di Parma und Alfonso Ferrabosco, derzeit niemand auf der »Viole« wirklich herausragend spiele und dass die Gambe in Rom nur wenig gespielt werde.⁹³⁶

Gebräuchlicher als Continuoinstrument scheint der *Lirone* bzw. die *Lira* gewesen zu sein, ein gestrichenes harmoniefähiges Instrument mit Bündeln auf dem Griffbrett.⁹³⁷ Nebeneinander existierten *Lira da gamba* und *Lira da braccio*, die *Lira da braccio* ordnet Cerreto in seiner Klassifikation der Instrumente als Volksinstrument ein.

Die *Lira da gamba* war in Neapel zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts offenbar sehr beliebt. Eine raffinierte Saitenanordnung ermöglicht es, Akkorde auf nebeneinanderliegenden Saiten gleichzeitig zu streichen.⁹³⁸ Der Körper war je nach Modell dem einer Tenor- oder Bassgambe ähnlich, die Saitenzahl variierte von mindestens neun bis höchstens zwanzig.

Beim *Lirone* handelt es sich somit um ein komplexes Instrument, das nicht leicht zu spielen war.

Dennoch nennt Cerreto 1601 mehr »*Sonatori eccellenti di Lira in gamba, della Città di Napoli, che oggi vivono*«⁹³⁹ als von allen anderen Instrumentengruppen mit Ausnahme der Orgel.⁹⁴⁰

Cerreto schreibt 1608 über den Vorteil der *Lira da gamba* gegenüber der *Viola da gamba*:

»Non lascierò di dire de gli Sonatori dello strumento della *Lira in gamba*, essendo più armonico, che non sono le *Viole da gamba*, e le *Ribbicchine*⁹⁴¹ quando non suonano in concerto, & si causa perchè un sol Sonator di quella può formare in uno stante diverse consonanze, e diverse armonie.«⁹⁴²

Die *bella Adriana*, die ja Neapolitanerin war, spielte »*Lyre*« in Mauguars Beschreibung des „überirdischen“ Trios mit ihren ebenfalls singenden Töchtern: Dabei könnte es sich um eine *Lira da gamba*, also ein gestrichelens lironeartiges Instrument gehandelt haben, das gleichzeitig mit Caterinas Harfe und

935 Maugars, op.cit., S.22

936 Maugars, op.cit., S.17: »Quant à la Viole, il n'y a personne maintenant dans l'Italie qui excelle; & mesme elle est fort peu exercée dans Rome« »Was die Gambe betrifft, so gibt es heute niemanden in Italien, die darin herausragt; & gleichzeitig wird sie sehr wenig in Rom gespielt.«

937 Auch für den *Lirone* gibt es viele unterschiedliche Bezeichnungen.

938 Zum Beispiel Cerreto, Praetorius oder Mersenne geben Stimmungen für den *Lirone* an, insgesamt haben sich fünf verschiedene Stimmungssysteme erhalten. Wie bei der Theorbe handelt es sich immer um „re-entrant tuning“.

939 »ausgezeichnete *Lira da gamba*-Spieler aus der Stadt Neapel, die heute leben«, Cerreto, *Della prattica musica...*, op.cit., S.157

940 ebenda

941 Cerretos »*Ribbicchine*« waren wohl Nachfolgerinnen der mittelalterlichen Rebec: Vielleicht meint Cerreto hier einfach violinartige Instrumente. Gerade der Zusammenhang mit der *Viola da gamba* könnte aber darauf hinweisen, dass er von den noch in der Volksmusik verwendeten Rebecs spricht, die zum Teil auch Bündel aufwiesen und gerade im Süden Europas beim Spielen auf den Knien abgestützt wurden.

942 Cerreto, *Dell'arbore...*, op.cit., S.39



»[...] nach meinem Rat lasse man drei reine und klare Stimmen, von den exquisitesten und ausgesuchtesten Neapels, zu sich rufen, gemeinsam mit ebensolchen Musikinstrumenten, die gut zusammengestimmt sind, also Cembalo, Theorbe und Laute, hinzugefügt als Basis einen gestrichenen Basso di Viola mit einem Sopranino [...] auf diese Art wird der süße Klang mit den deutlichen Worten widerhallen [...] Man kann sie auch [...] zum Klang der süßen und lieblichen Lira singen hören [...] oder (und das wird von allem das Beste sein) zuweilen den Herrn Giovan Lionardo dell' Arpa rufen lassen, welcher in seiner Profession so rar und einzigartig ist [...].«

Leonoras Theorbe erklang.⁹⁴³

Am Florentiner Hof erfreute sich der *Lirone*, der dort oft als „*Arciviola lira*“ bezeichnet wurde, großer Beliebtheit, was unter anderem seine Verwendung in Continuogruppen für Werke von Peri, Giulio Caccini und Francesca Caccini belegt. Doch auch von römischen Komponisten wurden derartige Instrumente bewußt eingesetzt: So zum Beispiel in Stefano Landis „*Sant’Alessio*“ oder in Luigi Rossis und Domenico Mazzocchis Oratorien.⁹⁴⁴

Eine *Lira* wird ebenfalls in einem mehrstimmigen Instrumentalstück in Carlo Gratianis Manuskript⁹⁴⁵ verlangt: Die „*Toccata al mottetto Panis Angelicus*“ ist für »*violino chitt.[arron]e et lira, et basso di viola*« notiert, wobei sowohl die Stimme für den Chitarrone als auch für die *Lira* in Tabulatur notiert ist.⁹⁴⁶

Auf der linken Seite ist eine Abbildung des ersten Notensystems für alle beteiligten Instrumente zu sehen, die obere der beiden Tabulaturstimmen gilt für den Chitarrone, die untere für die *Lira*.

Dass ein *Basso di viola* die begleitende Basslinie spielt, verdeutlicht, dass Streichbässe sehr wohl auch schon im frühen siebzehnten Jahrhundert für die nicht wie beim *Lirone* akkordisch bereicherte Basslinie herangezogen wurden. *Basso di viola* und *Lirone* waren eine beliebte Kombination: Der *Basso di viola* verschaffte dem Akkordspiel des *Lirone* ein starkes Fundament und mischte sich klanglich hervorragend ein.

Instrumentierungsvorschläge, die ebenfalls einen *Basso di viola* und eine *Lira* nennen, finden sich auch in Giovenale Ancinas „*Tempio armonico*“ von 1599, einer Sammlung von *musica spirituale*, die schon in Kapitel II.3.1. erwähnt wurde. In der Widmungsvorrede an Donna Colonna di Monteleone gibt Ancina Ratschläge für die Instrumentierung seiner Lauden:

»[...] per mio consiglio facci chiamar’ à se tre voci limpide, e chiare delle più esquisite, e scelte di Napoli, con altrettanti stromenti Musicali ben’ accordati insieme, cioè Gravicembalo, Tiorba, & Liuto, aggiuntovi per base il Basso di Viuola [sic] d’arco co’l Sopranino:⁹⁴⁷[...] in tal maniera rimbombando chiaramente il dolce suono con le parole spiccate [...] Puotrà anche [...] sentirle cantar’ à suon de lira dolce, e soave [...] ò pur (quel che sarà di tutto il meglio) chiamarsi tal volta il Signor Giovan Lionardo dell’Arpa, il qual’ in tal sua professione rarissimo, & singolare [...]«⁹⁴⁸

III.2.1.6. Tasteninstrumente

Auch für Tasteninstrumente wie Cembali und Orgeln ist wie für die oben beschriebenen Zupf- und Streichinstrumente eine unglaubliche Artenvielfalt überliefert.

Dies bezeugt zum Beispiel ein Inventar von Cardinale Antonios Besitztümern aus den Jahren 1636-

943 vollständiges Zitat Maugars siehe Kapitel II.1.2.1.

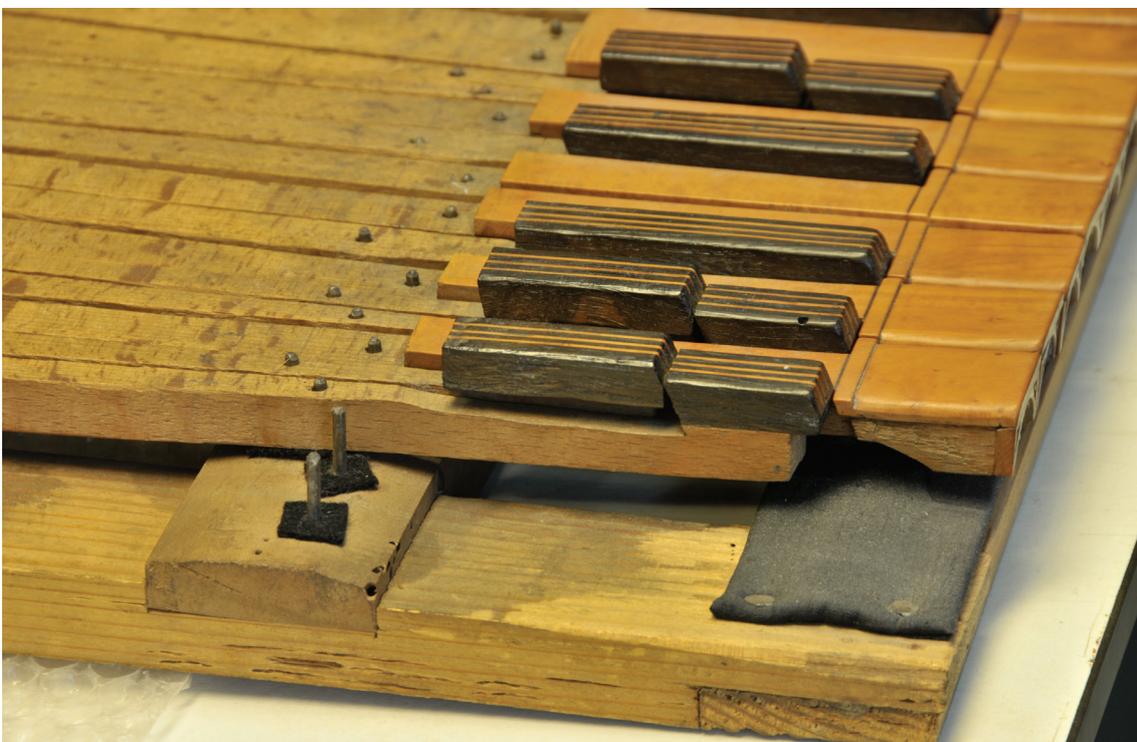
944 Gerade Rossi und Mazzochi verlangen dezidiert *Lira*-Begleitung für Lamenti. Siehe Erin Headley, Artikel „*Lirone*,“ New Grove online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16750?q=lirone&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, zuletzt gesehen am 13.8.2012

945 mehr zu diesem Manuskript siehe Kapitel II.5.3.

946 Die Notation in Tabulatur ist ein zusätzlicher Beweis dafür, dass es sich um einen *Lirone* handelte.

947 Was Ancina mit dem *Sopranino* meint, geht aus dieser Passage nicht eindeutig hervor: vielleicht ein weiterer Beweis neben Agazzari, dass auch gestrichene Diskantinstrumente im Continuo mitspielten? Oder könnte er sich auf einen Sänger beziehen und die Verkleinerung eines *soprano*, also vielleicht einen *putto musico* meinen?

948 zitiert nach Ziane, op.cit.



Tastatur eines Cembalos von Giovanni Battista Boni 1619, Musée Instrumental, Conservatoire Royale, Brussels

»Eine Orgel in einem Studiolo aus Ebenholz mit seinen Ziehern, zweieinhalb Handbreiten hoch und drei Handbreiten breit, und die Pfeifen der Orgel sind aus Holz in vier Registern, mit der Tastatur aus Elfenbein mit ihren Griffen, die sich nach oben öffnen mit einem anderen ähnlichen Register, diese sind das Spinett.«

1640, das nicht nur ein »organo da chiesa«,⁹⁴⁹ ein Regal und ein Claviorganum nennt, sondern auch drei Spinette und zehn Cembali. Hier sei Frederick Hammonds Erklärung der Cembalotypen zitiert:

»Two of the harpsichords were notably long and thus presumably had a full octave in the bass; two others are described as „spezzato con ferri“, which may indicate split keys and pull-down pedals. Another „si suona in due persone“, which sounds like a Flemish instrument incorporating two separate instruments in a single case. The „Spinetta con tastatura alta dentro dove sono le corde“ was probably an ottavina with a recessed keyboard. The description may also indicate a Flemish „mother and child“ virginal or a keyboard with a treble extension.«⁹⁵⁰

Gerade für Kammermusik waren auch *Organi di legno*, als Orgel mit hölzernen Pfeifen

Gebrochene Obertasten waren damals nicht ungebrauchlich, sie ermöglichten es den Spielern, auch in mitteltöniger Stimmung für viele Tonarten über möglichst reine Terzen zu verfügen.⁹⁵¹

In den einfachsten Modellen wurden nur gebrochene Tasten für Gis/As und Es/Dis gebaut. Die kompliziertesten enharmonischen Modelle gingen bis zu 32 Tasten pro Oktave.⁹⁵²

Links zwei Abbildungen von einer Tastatur mit gebrochenen Tasten von Boni da Cortona.⁹⁵³

Auch in Inventaren von Cardinale Francesco finden sich Hinweise auf verschiedene Instrumententypen, er besaß zum Beispiel ein wertvolles Instrument aus kostbarsten Materialien, das ein Claviorganum, also ein Kombinationsinstrument aus Cembalo und Orgel, gewesen sein könnte:

»Un organo dentro un studiolo di ebbano con li sui tiratori alto due palmi è mezzo et largo tre p.[al]mi et le canne del organo son di legnio à quatro registi, con la tastatura d'avolio con li suoi mantici che si aprono per di sopra con un altro registro simile che sono la spinetta.«⁹⁵⁴

Cardinale Francesco besaß unter anderem ein Cembalo mit drei Registern von Giovanni Battista Boni da Cortona: »Un Cimbalo da sonare à tre ordini fatto dal Cortonese [...]«⁹⁵⁵

In einem Inventar von 1649 finden sich in Francescos Besitz noch andere Modelle, zum Beispiel »un cimbalo fatto per in piedi«,⁹⁵⁶ also vermutlich ein Clavicytherium wie im berühmten Portrait Andrea Sacchis von Marc'Antonio Pasqualini,⁹⁵⁷ und »un Cimbalo grande con l'ottava bassa e piu registi«.⁹⁵⁸

Auch wenn viele dieser Instrumente Luxusgegenstände waren, die in normalen Haushalten nicht zu

949 Also eine Kirchenorgel, diese könnte in einer Kapelle im Palazzo Barberini gestanden sein. Zu Angaben zur Orgelregistrierung zum Beispiel von Viadana und Monteverdi siehe Kapitel III.1.3.9.

950 Hammond, *Girolamo Frescobaldi and a decade of music...*, op.cit., S.103. Anhand der italienischen Beschreibungen bleiben viele Fragen offen, Hammonds Zuschreibungen sind zu hinterfragen. Mit dieser Aufzählung jedoch soll an dieser Stelle vor allem die Vielfalt der Instrumententypen im Barberini-Haushalt aufgezeigt werden. Für viele neue Informationen zu römischen Cembalobauern und von ihnen konstruierten Instrumenten siehe Patrizio Barbieri, *I cembali della Roma di Bernardo Pasquini: un censimento, con aggiornamento sui loro strumenti*, in: Armando Carideo, Hg., *Atti Pasquini Symposium, Trento 2012*, S.139-153

951 Eine genauere Erklärung gebrochener, chromatischer und enharmonischer Obertasten findet sich in Kapitel III.2.2.1.

952 Modelle mit einer derartig komplexen Tastatur waren kaum mehr spielbar, siehe Kapitel III.2.2.1.

953 Giovanni Battista Boni 1619, Musée Instrumental, Conservatoire Royale, Brussels. Ich danke dem Cembalobauer Christian Fuchs für die Übermittlung der Abbildungen. Mehr zu Boni weiter unten.

954 zitiert nach Hammond, op.cit., S.103f., Fussnote 40

955 »Ein Cembalo mit drei Registern, vom Cortonese gefertigt [...]«

956 »ein Cembalo, gemacht um auf den Füßen zu stehen«

957 siehe Abbildung Kapitel II.1.2.3.

958 zitiert nach Hammond, op.cit., S.103, Fussnote 42: »ein großes Cembalo mit der tiefen Oktav und mehreren Registern«

Mersenne erwähnt Boni da Cortona in der „Musurgia“ als Cembalobauer für Instrumente mit geteilten Tasten. Der Cembalobauer wurde über mehrere Jahre auch von den Barberini für Stimmungen und Reparaturen bezahlt. Bei diesen Arbeiten half ihm seine Frau, wie zum Beispiel eine Rechnung über 18 Scudi aus dem Jahr 1641 belegt:

»11 luglio. A spese staord.[ina]rie [...] ad Elisabetta Boni moglie del Gio Batta Cortona Cembalaro per sua prov.[visio]ne d'accomodare cimbali per mesi finite per tutto il mese di Giug.[n]o;« [BAV, Archivio Barberini, Comp.70, S.57: »11.Juli. Für außerordentliche Ausgaben [...] für Elisabetta Boni, die Frau des Cembalobauers Gio Batta Cortona für ihre Besorgung des Stimmens der Cembali für die vergangenen Monate, für den ganzen Monat Juni.«]

Auch da Cortonas Sohn Giuseppe trat in die Fußstapfen seines Vaters und wurde ebenfalls Cembalobauer. [siehe Barbieri, *I cembalari...*, op.cit., S.141f.] Die Barberini beschäftigten für die Instandhaltung ihrer Instrumente auch andere Organisten bzw. Cembalisten oder Instrumentenbauer, wie zum Beispiel Niccolò Borbone, Ennio Bonifati oder Giulio Cesare Butio.

finden waren, zeigen die Informationen aus den Inventaren der Brüder Barberini doch deutlich, dass es schwer möglich ist, für Kapspergers Umfeld in Rom von einem bestimmten Cembalotyp zu sprechen. Auch wenn einmanualige Cembali mit zwei Achtfuß-Registern offenbar sehr gebräuchlich waren, existierten doch nebeneinander Instrumente mit kurzer und langer Bassoktave, verschiedenen vielen Registern und sogar Modelle mit mehreren Tastaturen wie das oben erwähnte Spinett.

Zweimanualige Cembali waren in Italien zu dieser Zeit allerdings eine Seltenheit, das belegen unter anderem die Barberini-Inventare. Doch auch hier gibt es interessante Modelle: So bauten zum Beispiel Girolamo Zenti⁹⁵⁹ sowie später sein Schüler Giovanni Battista Giusti zweimanualige Spinette mit Achtfuß-Register am unteren und Vierfuß-Register am oberen Manual, die sowohl einzeln als auch zusammen spielbar waren.⁹⁶⁰

In römischen Inventaren werden sowohl Instrumente mit dünner Außenwand, die zum Spielen aus ihrem Holzkasten herausgenommen wurden, als auch dickwandige Instrumente, die mit geöffnetem Deckel gespielt werden konnten, erwähnt. Die Begriffe „*inner-outer*“ und „*false inner-outer*“ aus der heutigen Fachsprache lesen sich in diesen Quellen zum Beispiel als »*con la cassa a levatora*« bzw. »*levatore di cassa*« oder »*attaccato alla cassa*«.⁹⁶¹

Zum Typenreichtum trug deutlich mehr als in anderen Ländern die Beliebtheit chromatischer und enharmonischer Instrumente mit geteilten Tasten bei, die in Italien schon in der Renaissance weit verbreitet waren. Dies steht, wie bereits erwähnt, in direktem Zusammenhang mit der mitteltönigen Stimmung, die in Kapitel III.2.2.1. genauer erklärt werden soll.

III.2.2. Temperatur

III.2.2.1. Intonationskonflikte zwischen den Instrumentengruppen: mitteltönig versus gleichschwebend

Zwischen Tasteninstrumenten und Bundinstrumenten bestanden schon im sechzehnten Jahrhundert grundlegende Differenzen in Bezug auf die Stimmung. Tasteninstrumente und die *Arpa doppia* waren tendenziell⁹⁶² mitteltönig gestimmt, Bundinstrumente bevorzugten tendenziell Stimmungen mit ähnlich großen Halbtönen.⁹⁶³

Diese Konflikte sind auch heute wieder aktuell, bei Konzerten mit historischem Instrumentarium stoßen wir Interpreten auf dieselben Probleme wie die Musiker damals.

Giovanni Maria Artusi teilte 1600 in seinem Angriff auf die »*imperfezioni della moderna musica*« die Instrumente generell in drei »*ordini*« ein, deren Stimmungssysteme sich seiner Meinung nach unüberwindbar unterscheiden:

Der »*primo ordine*« umfasst alle Arten der Tasteninstrumente und die *Arpa doppia*:

959 Zenti (um 1610 - um 1666/67) war der Neffe von Elisabetta Boni da Cortona und schon zu Kapspergers Lebzeiten unter den Barberini aktiv.

960 siehe Barbieri, *I cembalari...*, op.cit., S.144 und 150

961 siehe mehrere Zitate ebenda, z.B. S.143 oder S.147

962 Abschwächungen und Kompromisse gab es in beide Richtungen, siehe unten.

963 Nicht nur der Titel dieses Kapitels, auch der Inhalt ist dem ausgezeichneten Artikel „*Conflitti di intonazione tra cembalo, liuto e archi nel concerto Italiano del Seicento*“ von Patrizio Barbieri, op.cit., geschuldet, der diese komplexe Problematik hervorragend zusammenfasst und erklärt. In: Pierluigi Petrobelli und Gloria Staffieri, Hg., *Studi Corelliani IV, Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4-7 Settembre 1986)*, S.123-153. Online verfügbar: URL: <http://www.patriziobarbieri.it/articlespdf.htm>, zuletzt gesehen am 1.8.2012

- »Instrumente, die mit dem gleichen Ganzton und ungleichen Halbton gestimmt werden«
- »Instrumente, die sich in jede Richtung biegen«
- »Instrumente, die den Ton in zwei gleiche Teile geteilt geben, und die Halbtöne sind gleich«
- »die erste Spezies kann und wird sich niemals mit der dritten ohne eine Beleidigung des Gehörs vereinigen«

Als „*cromatico*“ scheinen Modelle bezeichnet worden zu sein, die gebrochene Halbtöne für bis zu ein Vorzeichen anboten, die „*cembali enarmonici*“ gingen sogar bis zu doppelten Vorzeichen und hatten damit bis zu 32 Tasten pro Oktave. [Zur dieser Unterscheidung siehe Patrizio Barbieri, *Cembali a tasti spezzati: „cromatici“ oppure „enarmonici“?*, in: *Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria CV-2* (2008), S.125-130. Online verfügbar: URL: <http://www.patriziobarbieri.it/articlespdf.htm>, zuletzt gesehen am 1.8.2012.] Derartige Instrumente waren jedoch beinahe unspielbar und wurden oft vor allem aus wissenschaftlichem Interesse konstruiert. Nur wenig dezidiert als enharmonisch bezeichnete Musik hat sich für Tasteninstrumente erhalten, zum Beispiel in den „*Correnti, gagliarde, e balletti diatonici, trasportati parte cromatici, parte enarmonici...*“ (Venezia 1645) von Martino Pesenti, der ein enharmonisches Cembali mit 28 Tasten pro Oktaven, gebaut von Vito Trasuntino, zur Verfügung hatte. [Pesenti vertonte, wie in Kapitel II.3.2.16. erwähnt, „*Odoroso gelsomino*“ von Buti, kannte also vermutlich Kapspergers sechstes Villanellenbuch.]

Cembali mit gebrochenen Obertasten waren bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein in Italien in Gebrauch. Erst 1733 berichtet der von der Enharmonik faszinierte Franzose Charles Hébert in einem in Italien verfassten Manuskript, dass Cembali mit gebrochenen Tasten allmählich in Vergessenheit geraten waren – doch noch Antonio Montanari, ein Schüler Corellis habe sich der enharmonischen Intervalle bedient. [Barbieri, *Conflitti d'intonazione...*, op.cit., S.150]

»Seit der Erfindung der *viola d'arco* und der *Laute* hat man bis jetzt immer mit der Teilung der gleichen Halbtöne gespielt.«

»Istrumenti che sono temperati co'l tuono eguale, e'l semituono ineguale«⁹⁶⁴

Unter dem »secondo ordine« versteht Artusi Blasinstrumente und die menschliche Stimme:

»Istrumenti che si piegano per ogni verso«

Der »terzo ordine« beinhaltet Bundinstrumente, also zum Beispiel Lauten, Gamben, *Viole bastarde* oder *Lire*:

»Istromenti che danno il tuono diviso in due parti eguali, et li semituoni sono eguali«

Aufgrund dieser verschiedenen Stimmungssysteme urteilt Artusi polemisch:

»la prima spetie con la terza non può, né potrà mai unirsi senza offesa dell'udito«⁹⁶⁵

Gerade auf Orgeln und Cembali resultieren unreine Intervalle in starken Schwebungen, in der Mitteltönigkeit wird durch die reinen Terzen dieser störende Effekt vermindert, der Klang „steht“ und flimmert weniger. Dies betrifft allerdings nur die „guten“ Tonarten, die im Quintenzirkel nahe um das Zentrum C liegen, dafür zahlt man in entlegenen Tonarten einen hohen Preis: Sie sind, um mit Artusi zu sprechen, eine Beleidigung für das Gehör.⁹⁶⁶

Während die mitteltönige Temperatur auf möglichst reinen Terzen aufbaut und in Folge sehr enge Quinten in Kauf nimmt, teilt die gleichschwebende Stimmung das pythagoräische Komma⁹⁶⁷ in gleiche Teile auf: Dadurch sind alle Halbtöne identisch. In mitteltöniger Temperatur ergibt sich hingegen ein großer Unterschied zwischen diatonischen und chromatischen Halbtönen.

Dieser Unterschied macht es auf einem Cembalo ohne gebrochene Obertasten⁹⁶⁸ unmöglich, gleichzeitig zum Beispiel über Gis oder As bzw. Es oder Dis zu verfügen: je entlegener der Halbton, desto größer die Diskrepanz. Schon im sechzehnten Jahrhundert versuchte man, sich durch gebrochene Obertasten zu behelfen, es wurden chromatische und enharmonische Modelle entwickelt.

Gebrochene Obertasten ermöglichten Tastenspielern, auch in entlegeneren Tonarten reine Terzen zu verwenden. Für uns heutige Spieler ist es eine große technische Umstellung, derartig komplexe Tastaturen zu bedienen, Instrumente mit gebrochenen Obertasten scheinen aber gerade in Rom sehr gebräuchlich gewesen zu sein.⁹⁶⁹

Die Intonationskonflikte mit den Bundinstrumenten wurden dadurch aber nicht entschärft, blieben doch die Charakteristika der Halbtöne und Terzen der Mitteltönigkeit gleich.

Nicola Vicentino schreibt 1555 über die Stimmung der Bundinstrumente:

»All'inventione delle viole d'arco, et del liuto fin hora sempre s'ha sonato con la divisione de i semitoni pari.«⁹⁷⁰

964 Artusi erklärt die verschiedenen Stimmungssysteme also nicht über die Charakteristika der Terzen, sondern über die Eigenschaften der Halbtöne, siehe weiter unten.

965 Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia 1600, S.11r. Alle Zitate bei Barbieri, op.cit., S.123. Lösungsmöglichkeiten für dieses Dilemma damals wie heute werden im Folgekapitel behandelt.

966 Bei einer gleichschwebenden Stimmung auf Orgeln und Cembali klingen alle Akkorde gleich „falsch“, jedes Intervall schwebt sozusagen gleichermaßen.

967 Ich setze hier ein Grundwissen über historische Stimmungssysteme und ihre mathematischen Grundlagen voraus.

968 Ein ähnliches Verfahren wurde auch für die sogenannte „kurzen Oktave“ angewandt, wo platzsparend die untersten Obertasten geteilt wurden, um noch mehr Basssaiten an Tasten zu koppeln.

969 siehe Kapitel II.2.1.6. Meiner Meinung nach wurden diese Instrumente auch für solistisches Spiel verwendet. Stücke wie Michelangelo Rossis chromatische „Toccata settima“ jedoch brachten sicherlich auch routinierte Spieler auf Tastaturen mit gebrochenen Obertasten an ihre Grenzen.

970 Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555, S.146v

»[...] daraus entstehen zwei Fehler, einer ist, dass die Konsonanzen der Terzen und an gewissen Stellen der Quinten nicht rein sind; und der andere Fehler ist, dass wenn solche Instrumente mit anderen Instrumenten spielen, die die Teilung des Ganztons in zwei Halbtöne aufweisen, der eine größere und der andere kleiner, sie sich nicht treffen, weshalb sie niemals rein zusammenstimmen, wenn sie gemeinsam spielen.«

Doni und della Valle gingen auf dem Gebiet der Temperaturen noch viel weiter, indem sie Experimente mit griechischen Stimmungen anstellten und Instrumente, wie den *Violone panarmonico*, ein *Cembalo triarmonico* oder *Violini delle tre armonie*, bauen ließen, auf denen sich ihre Theorien in die Praxis umsetzen ließen. Für die Aufführungen von della Valles *Dialogo* oder Oratorium „Ester“ im Jahr 1640, das nach diesen Thesen komponiert wurde, spielte nicht nur Virgilio Mazzocchi auf dem *Cembalo triarmonico*, della Valle hatte auch die Creme de la Creme der römischen Sänger wie Bianchi und Niccolini engagiert. [siehe dazu die Beschreibung della Valles in seinem *Diario*, BAV, Archivio segreto, op.cit., S.41f.]

Derartige Experimente setzten sich nicht durch und blieben ohne Konsequenzen für den alltäglichen Umgang mit Stimmungen. Doni scheint mit viel Energie versucht zu haben, die ihm bekannten Musiker aus dem Barberini-Umfeld von seinen Thesen zu überzeugen und für Experimente zu gewinnen. Eine ablehnende Reaktion Kapspergers in diesem Zusammenhang könnte der Auslöser für den Konflikt zwischen den beiden gewesen sein, aufgrund dessen sich die ursprüngliche Begeisterung Donis für Kapsperger ins Gegenteil verwandelte.

Darauf beruhen Probleme im Zusammenspiel:

»[...] *ove che nascono due errori, uno che le consonanze delle terze, et in certi luoghi delle quinte non sono giuste; et l'altro errore è quando tali stromenti suonano con altri stromenti, che hanno la divisione del tono partito in due semitoni, uno maggiore, et l'altro minore non s'incontrano, di modo che mai schiettamente s'accordano quando insieme suonano.*«⁹⁷¹

Vicentino verlangt daher auch für Bundinstrumente ungleichschwebende Stimmung.

In beide Richtungen wurden Kompromisse gesucht: Mitteltönige Systeme mit guten Terzen existieren nicht nur in der reinsten und damit extremsten Form von mit einem Viertelkomma temperierten, also sehr engen Quinten, sondern auch mit etwas größeren Quinten, die zum Beispiel nur um ein Fünftel- oder Sechstelkomma zu eng gestimmt werden.

Traktate wie Zarlino, Praetorius oder Mersenne berichten von der prinzipiell streng gleichschwebenden Stimmung von Bundinstrumenten,⁹⁷² geben jedoch Ratschläge für Abschwächungen und verschiedene Ansätze in der Praxis.

Wie bei so vielen Themen, mit denen wir uns in der Aufführungspraxis auseinandersetzen, vertreten Traktate grundsätzlich eher polarisierende, auf die Spitze getriebene Thesen, während in der Praxis pragmatischere Lösungen gesucht wurden.⁹⁷³ Dennoch standen einander mit diesen beiden Grundsystemen diametral entgegengesetzte Auffassungen und Klangcharakteristiken gegenüber. Nicht nur Artusi, auch andere Traktate der Zeit klagten über die Unvereinbarkeit der Stimmungssysteme. Auch in Bezug auf Transkriptionen wirkte sich die Temperatur massgeblich aus: In Mitteltönigkeit war nicht zuletzt deshalb Quart- oder Quinttransposition sehr beliebt, andere Transpositionen führten zumeist in zu entfernte Tonarten mit zu großen oder kleinen Terzen.

In Rom wurde in Kapspergers Tagen immer wieder erbittert über Mitteltönigkeit versus gleichschwebende Temperatur diskutiert: Gerade Giovanni Battista Doni und sein Freund und Schüler Pietro della Valle waren leidenschaftliche Verfechter der Mitteltönigkeit, dies illustriert zum Beispiel eine Episode, die Doni mit ähnlich spitzer Zunge wie die Anekdote über Kapsperger in „De Praestantia musicae veteris“ erzählt.⁹⁷⁴ Der Anlass für den Streit über die Stimmung war der Neubau zweier Orgeln, die Cardinale Francesco Barberini im Zuge der Renovierung der Kirche San Lorenzo in Damaso, die in seine damalige Residenz, den Palazzo della Cancelleria, integriert ist.⁹⁷⁵ Der Jurist, Physiker, Dichter und Musiker im Barberini-Umkreis, Ottaviano Castelli, war ein eifriger Anhänger der gleichschwebenden Stimmung auch für Tasteninstrumente. Er hatte laut Doni Frescobaldi mit vielen Einladungen gleichsam mürbe getrunken (»*frequentibus & gratuitis compotationibus*«) und auf seine Seite gezogen: Gemeinsam hatten sie Cardinale Francesco schon überzeugt, die neuen Orgeln gleichschwebend stimmen zu lassen. Doch da griff Doni, wie er selbst behauptet, mit überzeugenden Argumenten ein und hielt so

971 ebenda

972 siehe weiter unten

973 Man darf dabei natürlich nicht vergessen, dass damals ausschließlich mit den Ohren gestimmt wurde, ohne die mathematische Genauigkeit von Stimmgeräten entstehen dabei in jedem Fall persönlichere Lösungen. Ähnliche Überlegungen gelten sicherlich für alle Instrumente bis ins zwanzigste Jahrhundert, jeder Musiker entwickelte, wie im Idealfall auch heute noch, sein eigenes System nach seinen eigenen Kriterien für bestimmte Arten von Musik.

974 Doni, op.cit., S.30f. Doni verwendet für diese Erzählung übrigens exakt denselben rhetorischen Aufbau wie für die Episode über Kapsperger.

975 In dieser Kirche wurden alle in Rom geborenen Kinder Kapspergers getauft. Siehe verschiedene Dokumente in Kapitel I.

»[...] die Lust zu lachen, wenn ich die Musiker ins Schwitzen kommen sehe, um Gambe oder Laute mit Tasteninstrumenten gut zusammenzustimmen.«

»[...] welches für ihn (wenn er ein Fachmann eines solchen Instruments ist) eine einfache Sache, ist, sie in einem Abschnitt ein wenig tiefer oder höher zu machen; oder einen Bund vom Ort zu bewegen, ihn soweit in Richtung tief oder hoch zu bewegen, wie er benötigt; oder dass er ein wenig mehr zieht oder ein bißchen weniger die Saite lockert, sodass er die guten und vollkommenen Akkorde wiederfindet.«

»aber für das Griffbrett hatte er weder Regel noch Anweisung; außer dass, nachdem er die Saiten auf das Instrument aufgezogen hatte und sie in jener größeren Vollkommenheit, die ihn die Natur und die Kunst gelehrt hatten, gestimmt hatte, die Finger einmal hierhin, einmal dorthin setzend, die geeignete Stelle für jeden Bund fand: und dies ist die Regel, die von den guten Meistern bei ähnlichen Unterfangen beachtet wird [...]«

Cardinale Francesco davon ab, nicht nur Unmengen von Geld nutzlos zu verschleudern, sondern auch Schande über die römischen Musiker zu bringen.

III.2.2.2. Kompromissvorschläge, gemeinsame Intonation

Nach wie vor diskutieren Spieler von Tasten- und Bündinstrumenten über Stimmungen, Prinzipien und Lösungsansätze. Damals wie heute wurden und werden pragmatische Lösungen für bestimmte Besetzungen, Tonarten und Werke stets von neuem gesucht. Die Diskussion wiederholt sich aber immer wieder, weil die unterschiedliche Natur dieser Instrumentengruppen diesen unlösbaren Konflikt in sich trägt.

Spieltechnisch wird gerade für Continuo immer wieder geraten, „kritische“ Töne in der Aussetzung der Continuo Stimme wegzulassen. Dieser praktische Rat bewährt sich auf einem Cembalo ohne gebrochene Obertasten in vielen Situationen: Wenn zum Beispiel ein Es in der Stimmung gelegt ist und die Tonart H-Dur erscheint, empfiehlt es sich, das Dis nicht anzuspielden, zu groß wäre die „Beleidigung für die Ohren“, von der Artusi im Zitat am Beginn dieses Kapitels spricht.

1609 berichtet Adriano Banchieri in „Conclusioni del suono d’organo“, dass er es zwei Jahre zuvor bei der Aufführung einer vierchörigen Messe in Verona geschafft habe, alle drei Instrumentengruppen gemeinsam intonieren zu lassen: Das Geheimnis sei, die leeren Saiten der Bündinstrumente nach den Tasteninstrumenten zu stimmen.

Damit kommt sich die Intonation der Instrumente zwar deutlich näher, für Terzen und Halbtöne ist damit aber noch lange keine perfekte Übereinstimmung gewonnen. Giovanni de’Bardi beschreibt, dass er oft lachen müsse, wenn er Musiker bei derartigen Versuchen beobachte:

»[...] voglia di ridere videndo strafelare i Musici per bene unire viola, o liuto con instrumento di tasti.«⁹⁷⁶

Zarlino schreibt über die Ausgleichsmöglichkeiten von Spielern auf Bündinstrumenten:

»[...] il ch’è à lui (s’è perito di cotale Istrumento) cosa facile, facendola in un tratto un poco più grave ò un poco più acuta; over che muove alcun Tasto da luogo, riportandolo alquanto verso il grave ò verso l’acuto, secondi bisogno; over che tira un poco più, ò un poco meno allenta la chorda, accioche ritrovi i buoni accordi & perfetti.«⁹⁷⁷

Auch Artusi berichtet aus seinen Gesprächen zu diesem Thema mit Vendelino Venere, einem der berühmtesten Lautenbauer der Zeit, dass dieser für die Positionierung der Bündel und das Stimmen der Saiten keine feste Regel gebe:

»ma quanto alla tastatura non avea nè regola, nè ordine; se non che dopò l’haver tirate le corde sopra l’Istromento, et accordate in quella maggior perfettione che la natura el’arte gli havea insegnato, ponendo le dita hor quà, hor là, ritrovava il luoco proprio di ciascun tasto: et questo è l’ordine osservat da’buoni Maestri in simili fatture [...]«⁹⁷⁸

Eine Lösung, die auch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert immer wieder angedacht wurde, waren unterschiedliche Bündel für die hohen und tiefen Halbtöne, also eine Art doppelte Bündel, vergleichbar der Idee der gebrochenen Obertasten bei Tasteninstrumenten.

Ins Extrem trieb dies Thomas Salmon 1705 bei einem Experiment vor der Royal Society London:

»[...] two viols were mathematically set out, with a particular fret for each string, that every stop might be in a perfect exactness: upon these, a Sonata was perform’d by those most eminent Violists, M.r Frederick and M.r Christian Stefkins, servants to Her Majesty; whereby it appear’d, that the theory was certain, since all the stops

976 zitiert nach Barbieri, op.cit., S.131

977 Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venezia 1588, Nachdruck New York 1979, S.225

978 Giovanni Maria Artusi, op.cit., S.10r.

Instrumente wie Zink und Blockflöte mit ihrer durch ihre Bohrung vorgegebenen Stimmung waren in Kapspergers Tagen mitteltönig gestimmt. Bundlose Streichinstrumente wie Violinen stimmten ebenfalls vermutlich, wie von Banchieri empfohlen, ihre leeren Saiten nach der Stimmung ihrer Continuoinstrumente, waren jedoch, von den leeren Saiten abgesehen, in der Lage, sich flexibel anzupassen. Dokumente zur Violinintonation bis weit nach Corelli finden sich bei Barbieri, op.cit.

»besser, & vergnüglicher, & nicht nur vergnüglicher, sondern viel wünschenswerter; deshalb zwingen wir uns, in den vokalen Kantilenen jenen nachzufolgen, die aus ihrer wahren Form erzeugt werden.«

were owned by them, to be perfect [...]«⁹⁷⁹

Sänger können flexibel intonieren und damit auf jede Art der Stimmung ihrer Continuoinstrumente reagieren. Zarlino rät, auch wenn Temperierungen für Sänger Kompromisse sind, sich den Instrumenten in Fragen der Intonation anzupassen. Reine Intervalle seien »*migliori, & più dilettevoli; & non solo più dilettevoli, ma appetibili maggiormente; però naturalmente nelle cantilene vocali ci sforziamo di seguirar quelli, che sono prodotti nella loro vera forma.*«⁹⁸⁰

Gerade die mitteltönige Stimmung mit ihren besonders klar definierten Toncharakteristika ist für damit vertraute Sänger ein hervorragendes Werkzeug für die Interpretation des *stile novo*. Nicht nur die Schönheit der Terzen kommt den im Prinzip bevorzugt rein intonierenden Sängern entgegen: Auch zum Transportieren verschiedener *affetti*, die von den Komponisten der Zeit auch in Bezug auf die Tonarten bewußt eingearbeitet wurden, eignet sich eine an der Mitteltönigkeit orientierte Intonation besonders. Das betrifft vor allem auch chromatische Stellen, die durch die verschiedenen großen und kleinen Halbtönschritte umso spektakulärer wirken.

III.2.3. Besetzungen

III.2.3.1. Beliebte Instrumentenkombinationen

Einen großen Reiz der frühbarocken Musik machen die oft sehr unerwarteten Stimmungswechsel aus, die allgemein in Vokalmusik sehr stark in Verbindung mit Textausdeutung in allen Schattierungen stehen. Komponisten wechseln dafür oft in rascher Folge zwischen rezitativischen Momenten und metrisch klar definierten Passagen: In gewisser Weise sind die allermeisten frühbarocken durchkomponierten *arie* wie Miniaturoperen konzipiert.⁹⁸¹ Der Continuogruppe kommt bei der Verdeutlichung der verschiedenen Charaktere eine bedeutsame Rolle zu, weil sie die Stimmungswechsel durch die Wahl verschiedener Begleitstile und geschickter Instrumentierung mit einer gut konzipierten Aufgabenverteilung stark unterstützen kann.

In manchen Quellen finden sich interessante Angaben zu Besetzungsfragen, wie zum Beispiel in Monteverdis „Orfeo“: In der Partitur sind an vielen Stellen die von ihm gewünschten Instrumente und Instrumentenkombinationen genau bezeichnet. Für Monteverdi stand dabei nicht eine Art Personenregie im Vordergrund, sondern das Erzeugen von sich deutlich unterscheidenden Klangwelten, die die auf der Bühne dargestellten Szenen noch deutlicher zu zeichnen halfen.⁹⁸² Für spätere dramatische Werke gibt es Hinweise auf eine Charakterisierung der Rollen durch ihnen zugeordnete Instrumente oder Instrumentengruppen.

In den meisten Fällen jedoch haben sich keine derartig präzisen Instrumentierungsangaben erhalten, hier sind also auch noch heute die Erfahrung und die Phantasie der Interpreten gefragt.

Agazzari beschreibt als einzige Quelle aus Kapspergers Zeit die Aufgaben der einzelnen Instrumente

979 nach Barbieri, op.cit., S.134

980 Zarlino, op.cit., S.135

981 Ähnliche Strukturen übertrugen sich auch auf die frühe Instrumentalmusik, man denke zum Beispiel an die frühen einsätzigen Sonaten wie zum Beispiel die Domenico Castelllos, die ebenfalls auf kleinem Raum eine große Vielfalt an Charakteren darstellen.

982 Monteverdi hatte ideale Bedingungen für diese Produktion im Auftrag der Gonzaga, das zeigt sich nicht nur an der großzügig bemessenen Probenzeit, sondern auch am reichen Instrumentarium.

»Als Ornament fungieren jene, die scherzend und kontrapunktierend, die Harmonie gefälliger und volltönder machen; das sind Laute, Theorbe, Harfe, Lirone, Cetera, Spinett, Chitarrina, Violine, Pandora und andere ähnliche.«

»Doch jede Sache muss man mit Vorsicht verwenden: denn wenn die Instrumente alleine im Ensemble sind, müssen sie alles tun und das Zusammenspiel würzen: wenn sie in Gesellschaft sind, muss einer Rücksicht auf den anderen nehmen, sich Raum gebend, und sich nicht beleidigend; wenn sie viele sind, muss jeder seine Zeit abwarten: und es nicht wie im Vogelkäfig machen, alle gleichzeitig, und wer lauter schreien kann [...]«

»[...] jene, die Laute oder Theorbe zusammen mit Orgeln oder Cembali spielen, diminuieren ständig; denn wenn sie volle Schläge verwenden würde, würde man die Dissonanz erkennen [...]«

für das Continuospiel ausführlich und bildhaft.⁹⁸³

Er teilt die Instrumente in zwei Gruppen mit verschiedenen Aufgabenbereichen ein: Instrumente, die in sich vollkommene Harmonie tragen (»*alcuni contengono in se perfetta armonia di parti*«⁹⁸⁴), wie »*Organo, Gravicembalo, Leuto, Arpadoppia &c.*«,⁹⁸⁵ dienen als Fundament und haben andere Aufgaben als die Ornament-Instrumente:

»*Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contraponteggiano, rendono più aggradevole, e sonora l'armonia; cioè Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarrina, Violino, Pandora, et altri simili.*«⁹⁸⁶

Je nach Rollenverteilung innerhalb der Continuogruppe können harmoniefähige Instrumente auch zwischen diesen beiden Positionen wechseln: Instrumente wie Harfe, Laute, Theorbe oder Cembalo können sowohl Fundament als auch Ornament sein.

Agazzari erteilt Spielern der meisten Instrumentenfamilien Ratschläge für Stimmführung, Klanggestaltung und den Einsatz von Verzierungs-elementen, der Natur des jeweiligen Instruments gemäß.

Nachdem er eine Fülle von Möglichkeiten für die Spieler beschrieben hat, sich auf jeglichem Instrument zu artikulieren und seine Funktion in der Continuogruppe auszufüllen, mahnt er aber zur Vorsicht:

»*Ma ogni cosa si deve usar con prudenza: perche se li stromenti sono soli in conserto, devono far il tutto, e condire il conserto: se sono in compagnia, bisogna haversi riguardo l'un l'altro, dandosi campo, e non offendosi; e se sono molti, aspettar ogn'uno il suo tempo: e non far come il paßeraio, tutti in un tempo, et à chi può più gridare [...]*«⁹⁸⁷

Dies erinnert an die vielen Ermahnungen an Sänger im mehrstimmigen Ensemble, es mit den *passaggi* nicht zu übertreiben und auch den anderen Raum für ihre Improvisationen zu geben.⁹⁸⁸

In der Tat scheint in großen Continuogruppen manchmal um die Wette gespielt und verziert worden zu sein. Das gemeinsame Continuospiel ist auch heute noch eine Herausforderung in Sachen Aufmerksamkeit und Kommunikation, wie damals besteht die Gefahr, dass jeder Spieler alle seine Ideen zeigen will und sich so andauernd in den Vordergrund des komplexen Geflechts einer Continuogruppe mit mehreren harmoniefähigen Instrumenten spielt.

Doni erklärt dies recht polemisch mit der Absicht der Lautenisten, die im vorigen Kapitel erläuterten unausweichlichen Stimmungsprobleme zwischen Bund- und Tasteninstrumenten zu verschleiern:

»*[...] quelli, che suonando Liuto, o tiorba con gli Organi, o Clavicembali, sempre diminuiscono; perchè se usassero botte piene, vi si conoscerebbe la dissonanza [...]*«⁹⁸⁹

Trotz der Schwierigkeiten in Bezug auf die Stimmung waren Kombinationen aus Bund- und Tasteninstrumenten besonders beliebt.

983 Wie schon in Kapitel III.1.2. erwähnt, beschäftigen sich die meisten anderen Traktate der Zeit nur mit den Grundzügen des Continuospiels und geben nur wenige praktische Ratschläge. Einige dieser Beschreibungen und Vorschläge Agazzaris sind schon in das vorige Kapitel III.2.1. und dessen Unterkapitel eingeflossen.

984 Agazzari, op.cit., S.4: »*einige behalten in sich vollkommene Harmonie der Stimmen*«

985 ebenda, S.4

986 ebenda, S.4. Die Pandora war ein Zupfinstrument, auch in diesem Fall ist die Terminologie nicht völlig klar: Während es sich bei der englischen Bandora bzw. Pandora um ein Instrument der Lautenfamilie handelte, scheinen mit diesem Namen in Italien auch Instrumente aus der Familie der Zither bezeichnet worden zu sein.

987 ebenda, S.9

988 Aus Ermahnung dieser Art in Traktaten lässt sich zumeist schließen, dass die kritisierten Praktiken tatsächlich Usus waren: Was kritisiert wurde, existierte. Wertungen kommen allerdings vom Traktatschreiber, in dessen Kritik muss sich nicht unbedingt die Meinung einer Mehrheit seiner Zeitgenossen spiegeln. Siehe Kapitel II.2.2.1.3. und II.5.3.

989 Doni, *Lyra Barberina*, op.cit., S.111

»[...] eine *Lira doppia*, ein *Cembalo*, ein *Chitarrone* oder *Theorbe*, wie man auch sagt, erzeugen gemeinsam eine hervorragende Wirkung: wie auch eine liebliche Orgel mit einem *Chitarrone*.«

»Es werden Pfeifen aus Holz verwendet, und der Hauptgrund ist es, süße Instrumente für die Gemächer zu bilden, oder Säle oder *Accademia*, auf dass wegen der Nähe der Ohren die Zuhörer nicht von der Lautstärke des Tones belästigt werden, und je süßer die Instrumente an derartigen Orten sind, umso mehr Lieblichkeit erzeugen sie.«

Hier sei ein weiterer Beweis für die Gleichsetzung von „*Instrument*“ mit *Cembalo* beziehungsweise mit einem Tasteninstrument aufgeführt: 1593 beschreibt Girolamo Giglioli, Ferraras Botschafter in Rom, die musikalischen Fähigkeiten Gesualdos:

»[...] *Tocca dicono bene il Lauto, l'Instromento, la Chitarra, et intendo che compone, et fà cose buone [...]*«.

[Dispaccio di Girolamo Giglioli ambasciatore ferrarese a Roma, al duca di Ferrara, 18 dicembre 1593, Modena, Archivio di Stato, Archivio Estense, Carteggio degli Ambasciatori, Roma, busta 152, zitiert in A. Newcomb, *Carlo Gesualdo and a Musical Correspondance of 1594*, *The Musical Quarterly* LIV/4 (1968), S.409-36: »[...] Sie sagen, dass er gut Laute, *Cembalo* und *Gitarre* spielt, und ich höre, dass er komponiert und gute Sachen macht [...]«. Ich danke Dinko Fabris für den Hinweis auf dieses Zitat.]

Hier sei zum Beispiel an Ancinas Empfehlung für die Besetzung seiner Lauden von 1599 erinnert, wo er »*Gravicembalo, Tiorba, & Liuto, aggiuntovi per base il Basso di Viuola [sic] d'arco co'l Soprano*« empfiehlt.⁹⁹⁰ Aufschlussreich ist dabei auch die einleitende Formulierung zu dieser Aufzählung, in der er ausdrücklich verlangt, dass die Instrumente gut zusammengestimmt sein sollten: »*altrettanti stromenti Musicali ben'accordati insieme*«.⁹⁹¹

Berühmt ist Emilio de'Cavalieris Vorwort seiner „Rappresentatione di anima, et di corpo“ von 1600, in dem er schreibt :

»[...] *una Lira doppia, un Clavicembalo, un Chitarone, ò Tiorba che si dica, insieme fanno buonissimo effetto: come ancora un Organo suave con un Chitarone.*«

Orgel und Theorbe waren eine höchst beliebte Kombination, auch Monteverdi schätzte den weichen und vollen Klang, den die beiden Instrumente gemeinsam erzeugten.

Gerade für Kammermusik waren *Organi di legno*, also Orgeln mit Holzpfeifen, sehr beliebt, wie Barcotto in seinem Traktat schreibt:

»*Sono usate le canne di legno, e la maggiore ragione è per formare istromenti dolci da camere, o sale, o vero d'Accademia, acciocché per la vicinanza delle orecchie d'ascoltanti non siano fastidite dall'alterezza del suono e gli strumenti in tali luoghi quanto più son dolci, tanto maggiore soavità formano.*«⁹⁹²

Cembalo und Theorbe werden im heutigen Konzertbetrieb seltener als Duo eingesetzt. Kapspergers neu entdeckter Auftritt vor Fürstbischof Aschhausen, den er vermutlich mit Frescobaldi als Duopartner gestaltete, ist ein willkommener Anlass einer Wiederbelebung dieser interessanten Kombination.⁹⁹³

Wahrscheinlich wurde bei einem derartigen Auftritt sehr viel improvisiert, nicht nur freie Formen wie Toccaten, sondern auch Variationen über Bassmodelle: Dazu sind Improvisationen über ostinate kurze Harmonieschemata wie Ciaccona oder Passacaglia oder längere Formen wie Follia oder Romanesca zu zählen. Zudem waren populäre Stücke wie „La monica“, die „Aria di Fiorenza“ oder „Ruggiero“ zum musikalischen Allgemeingut geworden, das vielfältig variiert wurde.

Sich das Duo Frescobaldi-Kapsperger vorzustellen, ist nicht nur in Bezug auf ihre Instrumente sehr reizvoll: Beide waren absolute Beherrscher ihrer Instrumente, beide sehr phantasievolle Komponisten, beide - wie ihre in vielem verwandten Toccaten beweisen⁹⁹⁴ - Meister der improvisatorischen Gattungen, beide Vertreter der „neuen“ Kunst des Basso continuo-Spiels.

Dass Kapsperger zu seinen Solowerken für Theorbe im „Libro terzo“ und „Libro quarto d'intavolatura di chitarone“ Continuostimmen hinzufügte, zeigt einmal mehr die Freiheit, die er seinen Interpreten ließ. Der neuentdeckte Auftritt von „*Instrument*“, also Cembalo, und Theorbe vor Fürstbischof Aschhausen wirft neues Licht auf Besetzungsmöglichkeiten für diese Continuostimme: Heute Theorbisten greifen bei der Interpretation dieser Stücke meistens auf eine Begleitung durch andere Zupfinstrumente oder höchstens eine diskrete Orgelbegleitung zurück, so hat die Theorbe keine Probleme, sich mit der Solostimme akustisch durchzusetzen. Eine Begleitung durch ein Cembalo verlagert den Schwerpunkt und steht allein durch die dynamischen Eigenschaften des Cembalos und dessen viel konkreteren Anrisspunkt als den von Zupfinstrumenten gleich stärker im Vordergrund.

990 siehe Kapitel III.2.1.5.

991 »*ebenso Musikinstrumente, die gut zusammengestimmt sind*«

992 Antonio Barcotto, *Regola e breve raccordo per far rendere agiustati, e regolati ogni sorte di Istrumenti da vento, cioè Organi, Claviorgani, Regali e simili*, Padova 1652. Online verfügbar: URL: <http://www.concordanza.com/misc/barcotto.htm#Cannelegno>, zuletzt gesehen am 12.8.2012

993 siehe Kapitel I.5.5.

994 siehe Coelho, *Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of „Il Tedesco della tiorba“*, op.cit.

Die Vorstellung des Duos Frescobaldi & Kapsperger öffnet auch neue Wege, wie mit dem Cembalorepertoire umgegangen werden könnte. Quellentreue und eine Art von Ehrfurcht, von Respekt mit dem „Kanon“ der Musikgeschichte, die zum Teil noch aus den Nachwirkungen der Ideen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts geboren wird, hindern uns heute oft, wirklich frei an die Stücke heranzugehen. Gerade Frescobaldi ermutigt ja selbst zu einem nicht allzu respektvollen Umgang mit seinen Werken, wenn er schreibt, dass seine Toccaten nicht von Anfang bis Ende gespielt werden müssen, sondern je nach Bedarf auch in Ausschnitten dargeboten werden können.[Darin spiegelt sich sein Hintergrund als Kirchenorganist: Instrumentalstücke im Gottesdienst müssen gerade in Bezug auf ihre Länge an die Dauer der zeremoniellen Handlungen, die sie begleiten, angepasst werden. Doch auch bei der Umrahmung weltlicher Anlässe, bei denen die Musik nicht wie bei einem Konzert im Mittelpunkt steht, mussten und müssen Musiker oft spontan reagieren.] Ohne Zweifel handelt es sich um „geniale“ Werke - auch im Sinn des neunzehnten Jahrhunderts, die, als Ganzes erlebt, sowohl dem Interpreten als auch dem Zuhörer große Befriedigung verschaffen. Trotzdem scheint Frescobaldi für diese Stücke nicht diese Art von Ehrfurcht erwartet zu haben, wie wir sie heute empfinden. Je mehr wir uns von diesen anerzogenen Vorstellungen lösen, desto vielfältiger kann unser Umgang gerade mit der Musik dieser Zeit der Umbruchs werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Maugars Beschreibung von Frescobaldis Spiel auf dem Cembalo mit der Begleitung einer Orgel, wobei die Orgel wohl die Rolle des Fundamentinstruments übernahm:

»*Mais sur tout ce grand Friscobaldi [sic] fit paroistre mille sortes d'inventions sur son Clavessin, l'Orgue tenant tousiours ferme.*« [Maugars, op.cit., S.13]

»*Aber vor allem der große Frescobaldi ließ tausend Arten von Erfindungen auf seinem Cembalo erscheinen, während die Orgel stets den Ton hielt.*«

Dass die Oberstimmen von Cembalo und Theorbe aufgrund der Theorbenstimmung nie in derselben Lage spielen, ist gleichzeitig ein Vorteil und ein Risiko: Zwar werden sich die Stimmen kaum überlagern, die Gefahr für ähnliche Passagen in Oktavabstand steigt aber. Zudem sind die Melodiestimmen des Cembalos stets höher und damit auch leicht präsenter als die der Theorbe.

Wir wissen auch nicht, wie diese Instrumente damals wirklich geklungen haben, wie laut oder leise eine Theorbe oder ein Cembalo⁹⁹⁵ wirklich waren. Die erhaltenen römischen Theorben aus der Zeit Kapspergers sind besonders große und tragfähige Modelle, ein Spiel auf dynamisch gleicher Augenhöhe auch mit einem kräftigen Cembalo ist damit vorstellbar.

Auch italienische Cembali der Zeit scheinen klangstark gewesen zu sein. Henry Prunières berichtet, dass für die Aufführung von Francesco Cavallis „Ercole amante“ am Pariser Hof zwei große Cembali eigens aus Rom gebracht wurden, weil die französischen Cembali zu leise waren.⁹⁹⁶

Durch diese neuen Informationen, die eine derartige Besetzung nahelegen, wird aber ein anderer Weg für die Aufführungspraxis aufgezeigt, dem nachzugehen wieder Schwung in eine Art von Muster bringen kann, das sich in den letzten Jahrzehnten eingebürgert hat.

Als Cembalistin erlebe ich immer wieder, dass in Continuogruppen mit vielen gezupften Instrumenten das Cembalo nur allzu leicht in die Rolle gedrängt wird, vor allem für laute und gleichsam wilde Stellen verwendet zu werden. Meine Erfahrungen gerade auf historischen Cembali haben mir gezeigt, wie unglaublich dynamisch diese reagieren können: Dass ein Cembalo an sich zu „laut“ für die Begleitung einer Theorbe sein muss, halte ich für ein Vorurteil. Hier muss experimentiert werden, muss die Praxis beweisen, mit welcher Art von Instrument und Klang ein musikalisches Ergebnis erzeugt werden kann, das Vorgaben des Stückes erfüllt und in dem das Cembalo trotzdem frei agieren kann, ohne seinen ureigenen Klangcharakter zu verleugnen.

Besonders interessant ist, dass Kapsperger nicht nur für die Tanzsätze eine Basslinie hinzufügt, sondern auch für die Toccaten. Dass ein so brillianter Spieler und Toccatenkomponist wie Frescobaldi einfach nur die Bassnoten ausharmonisiert und auf den nächsten Harmoniewechsel gewartet habe, ist schwer vorstellbar - gerade für den Tastenspieler, der in den Vorreden zu seinen Werken von »l'arte di non lasciar vuoto lo strumento«⁹⁹⁷ spricht. Eine inspirierte Begleitung für eine Toccata zu improvisieren, ohne dabei den komponierten Notentext der Theorbe zu stören, ist eine faszinierende Aufgabe.

Auf die Beliebtheit der Paarung der Theorbe mit dem Cembalo deutet auch das Opus II von Giovanni Pittoni (Bologna 1669) hin. Pittoni komponierte nicht nur zwölf „sonate da chiesa“ für Theorbe mit „basso per l'organo“ (Opus I, ebenfalls 1669), sondern auch zwölf „sonate da camera“ mit „basso per il clavicembalo“.⁹⁹⁸

Prinzipiell wird die Wahl der Begleitinstrumente und die Größe einer Continuogruppe unmittelbar von der zu begleitenden Musik bestimmt. Zusätzliche Faktoren bei derartigen Entscheidungen sind aber auch der Ort der Aufführung und die akustischen Gegebenheiten sowie die Stimmen der Sänger und deren Tragfähigkeit.

Die Titelblätter vieler Drucke beschreiben mögliche Besetzungen, nicht immer jedoch ist völlig klar,

995 Hier sei noch einmal an die vielen Typen von cembaloartigen Tasteninstrumenten erinnert, die in Rom zur Zeit Kapspergers und Frescobaldis verwendet wurden. Das Wort „Cembalo“ steht hier also für die Instrumentenfamilie mit all ihren Facetten, nicht für ein klar definiertes Modell.

996 Henry Prunières, *L'opéra Italien en France avant Lulli*, Paris 1913, S.243. Girolamo Zenti, der in Kapitel III.2.1.6. erwähnt wurde, begleitete diese Instrumente auf der Reise und betreute sie vor Ort.

997 siehe Kapitel III.1.3.10.

998 Barbieri, op.cit., S.141

ob der Komponist die genannten Instrumente als Gruppe oder einzeln vorschlägt: Ein Titel wie Sigismondo d'Indias „Le musiche... da cantar solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia”⁹⁹⁹ (Mailand 1609) lässt beide Interpretationen zu. Prinzipiell ist von einer großen Flexibilität bezüglich der Continuobesetzung auszugehen, die sich nach den Gegebenheiten und dem verfügbaren Instrumentarium richtete: Solange ein Instrument fähig war, akkordisch zu begleiten, konnte, so die gängige Formulierung, »in« dieses Instrument gesungen werden.¹⁰⁰⁰

Sowohl Harfe, Cembalo oder Orgel als auch Instrumente der Lautenfamilie konnten sehr gut alleine Gesang begleiten: In der Frühzeit des *stile novo* war es geradezu ein Ideal, Orpheus nachzueifern, der seinen Gesang mit seinem eigenen Spiel unterstützte. Die Suche nach dem idealen Klang zur Begleitung von Männerstimmen zeigt anhand der dadurch angeregten Entwicklung der Theorbe einen engen Zusammenhang zwischen den Klangfarben der Singstimmen mit ihren Begleitinstrumenten auf. Bewusste Einschränkungen setzten manche Komponisten in Bezug auf die Gitarre, so lässt Filippo Vitali schon im Titel seiner Sammlung von 1620 anklingen, dass er den Einsatz der Gitarre nicht für jedes Stück empfiehlt: „Musiche [...] a una, due & tre voci, per cantare nel cimballo o in altri stromenti simili con l'alfabeto per la chitarra in quelle più a proposito per tale stromento [...]”¹⁰⁰¹

Die Unterstützung der Basslinie durch einen gestrichenen Bass wurde erst gegen Ende des Jahrhunderts zur Standardformel, Ansätze für diese Klangvorstellung waren aber auch schon in der beliebten Paarung *Lira* mit *Basso di viola* zu erkennen.¹⁰⁰² Wie in Kapitel III.2.1.5. berichtet, gibt es gerade in Kapspergers musikalischem Umfeld einige Hinweise auf die Verwendung von Achtfuss-Streichbässen in größeren und kleineren Continuogruppen für die Begleitung von Vokalmusik.

Ein weiterer Punkt von Interesse für die Aufführungspraxis von Vokalmusik der Zeit ist die Frage nach dem Einsatz von Cembali in geistlicher Musik und Orgeln in *musica da camera*:

Mehrere Quellen beweisen, dass Cembali in Rom auch für die Begleitung von geistlicher Musik in Kirchen eingesetzt wurden. So befand sich ein Cembalo aus Cardinal Antonios Besitz dem in Kapitel III.2.1.6. zitierten Inventar zufolge in San Pietro.¹⁰⁰³ Bei einer von Maugars beschriebenen Aufführung im Oratorio di S.Marcello wurde ein »*grand Clavessin*« verwendet.¹⁰⁰⁴

Die Claviorgani, die in den Inventaren der Barberini-Paläste aufgelistet werden, legen hingegen Zeugnis davon ab, dass auch in den Palazzi sowohl Cembalo als auch Orgel verwendet wurden. Gerade in diesem Ambiente erklang, wie in Kapitel II.3.1. ausgeführt, besonders viel *musica spirituale*, deren musikalische Umsetzung geistlicher Texte sich oft von weltlichen Gattungen nicht unterschied.

999 D'India benutzt in diesem Titel das spanische Wort für Cembalo, „*clavicordo*“, ein Clavichord hingegen wird im Spanisch des siebzehnten Jahrhunderts als „*monocordo*“ bezeichnet. Ich danke Ton Koopman für diesen Hinweis.

1000 Diese damals gebräuchliche Wendung illustriert das klangliche Verschmelzen von Stimme und Instrument zu einer Einheit.

1001 Der Klang der Gitarre schien Vitali für eine bestimmte Art von Repertoire wohl allgemein wenig geeignet. Die Gitarre wurde gerade in diesen Jahren zu einem Lieblingsinstrument der gebildeten Schichten, vielleicht bezieht sich Vitali hier auch auf die Spielbarkeit von Stücken, die über das Niveau von Amateuren hinausgingen. Ob er sich gegen allzu einfache Begleitungen absichern wollte? Professionelle Gitarristen waren, wie in Kapitel III.2.1.3. gezeigt, imstande, auch für komplexere Stücke raffiniertere Begleitmuster zu spielen und zu entwerfen.

1002 siehe Kapitel III.2.1.5.

1003 Hammond, op.cit., S.103

1004 Maugars, op.cit., S.12

»Jeder Chor hatte seine tragbare Orgel, wie es Brauch ist: das macht einen nicht erstaunen, weil man in Rom mehr als zweihundert finden kann, an Stelle dessen hat man in Paris Mühe, zwei auf derselben Tonhöhe zu finden.«

III.2.3.2. Hinweise auf große Continuogruppen in Rom

In ganz Italien gibt es für Aufführungen aus dem Frühbarock Belege über große Continuogruppen. Der englische Reisende Thomas Coryate berichtet zum Beispiel von einem Konzert der *scuola di San Rocco* in Venedig mit der Mitwirkung von sieben Orgeln im Jahr 1608:

»[...] at every time that every severall musicke played, the Organs, whereof there are seven faire paire in that room, standing al in a rowe together, plaied with them.«¹⁰⁰⁵

Dass es auch in Rom eine ungewöhnlich große Anzahl von transportablen Orgeln gab, bestätigt auch Maugars in seiner Beschreibung des Festgottesdienstes mit acht Chören in Santa Maria della Minerva: »A chaque choeur il y avoit un Orgue portatif, comme c'est la coustume: il ne s'en faut pas estonner, puis qu'on en peut trouver dans Rome plus de deux cens, au lieu que dans Paris à peine en scauroit-on trouver deux des mesme ton.«¹⁰⁰⁶

Gerade für Rom gibt es mehrer Hinweise auf große, in Bezug auf Instrumentengruppen sehr durchmischte Continuogruppen. Agostino Agazzaris Traktat von 1607 ist die einzige Quelle, die die Aufgaben der einzelnen Instrumente in größeren Continuoensembles und ihr Zusammenspiel behandelt. Obwohl in Siena erschienen, beschreibt das Traktat wohl die gängige römische Praxis in den Jahren kurz nach 1600: Agazzari war bis 1607 *maestro di cappella* am *Collegio romano*.

Einen starken Rom-Bezug weisen schon im vorigen Kapitel zitierte Quellen wie Ancinas Besetzungsratschläge für seine Lauden von 1599 oder Cavalieris Vorwort von 1600, in dem er den »*buonissimo effetto*« des Zusammenspiels von Lirone, Cembalo und Theorbe lobt, auf.¹⁰⁰⁷

Weitere Hinweise auf Besetzungen finden wir in Quellen mit römischer Instrumentalmusik: So deuten auch die Instrumentalstücke in Carlo Gratianis Manuskript, wie das in Kapitel III.2.1.5. abgebildete Beispiel für Violine, Theorbe, *Lira* und *Basso di Viola*, auf größere, durchmischte Besetzungen hin.

Ein Werk Kapspergers bezieht sich in Konzeption und Struktur wahrscheinlich direkt auf die römische Continuopraxis. Seine mehrstimmigen *sinfonie* von 1615 stellen ein Kompositionsmodell vor, für das es in der gesamten Musikgeschichte kaum Parallelen gibt.

Er komponiert nicht nur für Oberstimmen und B.c., sondern führt die Idee des Continuospiels noch weiter: Außer dem Basso continuo erscheinen noch ein *Basso primo* und ein *Basso secondo*, alle drei Continuoimmen können, wie schon in Kapitel III.4.5. beschrieben, mit beliebigen Instrumenten besetzt werden. Diese spielen teils dieselbe, teils völlige verschiedene Linien, manchmal verstärken sie einander, manchmal soliert einer der Bässe über eine längere Strecke.

Wir finden hier faszinierendes Material für Spieler verschiedenster Continuoinstrumente. Ein Großteil des Stückes entsteht sozusagen erst durch die Improvisationen, Kapsperger lässt seinen Interpreten hier ungewöhnlich viel Freiheit. Auch die nicht dezidiert mit einer Instrumentenangabe versehenen Oberstimmen sind ähnlich einfache Linien, über die improvisiert, diminuiert werden soll - auch Kapspergers Vokalmusik, wie seine *arie* und *motetti passeggiati*, kann hier als Inspirationsquelle dienen.

Wie generell bei vielen der Kapspergerschen Werke ist auch bei dieser Art von Instrumentalmusik ein Blick auf den reinen Notentext nicht genug, um sie wirklich zu beurteilen. Gerade die *sinfonie* wirken, wenn man nur die von Kapsperger vorgegebenen Linien betrachtet, sehr einfach und unspektakulär.

1005 Thomas Coryate, *Coryat's crudities*, London 1611, Nachdruck London 1776, Vol.II, S.20. Coryate hörte eine Aufführung mehrchöriger Musik, jedem Chor war eine eigene Orgel zur Begleitung beigelegt.

1006 Maugars, op.cit., S.7

1007 Beide Werke stehen in Zusammenhang mit der Pflege von *musica spirituale* bei den Oratorianern von Filippo Neri.

»Was die Instrumentalmusik anbelangt, war jene aus einer Orgel, einem großen Cembalo, einer Lyre, zwei oder drei Violinen und zwei oder drei Erzlauten zusammengesetzt. Manchmal spielte eine Geige allein mit der Orgel, & dann antwortete eine andere: ein anderesmal spielten sie alle drei gleichzeitig verschiedene Stimmen, & und dann begannen alle Instrumente erneut zusammen. Manchmal machte eine Erzlaute tausend Variationen über zehn oder zwölf Noten, jede Note von fünf oder sechs Takten; danach spielte die andere dieselbe Sache, aber auf unterschiedliche Art.«

Ein Blick auf diese Musik, der sich aus der Sichtweise von erfahrenen Praktikern in diesem Stil speist, bietet ein völlig anderes Bild: Schon durch den Einsatz einfacher *passaggi* erwachen diese Linien zu neuem Leben, werden virtuose Verzierungen in allen Stimmen mit Geschmack appliziert, es entsteht äußerst vielfarbige Musik, die die Ideen des *stile novo* in seiner radikaleren Form perfekt repräsentiert. Gerade dass Kapsperger seinen Interpreten diese Freiheiten auch lässt, macht ihn zu einem entschiedenen Neuerer, er gibt seine Musik viel großzügiger aus der Hand als konservativere Kollegen und verlässt sich auf die Stilbeschlagenheit seiner Musiker.

Dass derartige Stücke, die eigentlich nur eine Struktur vorgeben, über die improvisiert werden soll, nach dem Erlöschen der Basso continuo-Praxis auf völliges Unverständnis stießen, ist sicherlich mit ein Grund für die vernichtenden Urteile von Musikwissenschaftlern des ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts über Kapsperger als Komponisten.

Dieses Prinzip einer Aufwertung des Continuospieles und der großzügigen Freigabe musikalischen Materials für die Interpreten setzte sich in der Musikgeschichte nicht durch, erst im zwanzigsten Jahrhundert kehrt im Jazz, wo ebenfalls oft nur ein Harmonieschema über einer Basslinie vorgegeben ist, über das improvisiert wird, eine ähnliche Freiheit zurück. Später im Barock begegnen wir der geistesverwandten Praxis des *Partimento*-Spiels, der Improvisation über einen vorgegebenen Bass, die sich vor allem bei Tastenspielern großer Beliebtheit erfreute. Die *Partimenti* waren aber vor allem auch Übungen zur Komposition und richteten sich meist nur an ein Instrument.¹⁰⁰⁸

Stefano Landis nur im Manuskript erhaltene Stücke für mehrere Continuospieler gehen in eine ähnliche Richtung wie Kapspergers *sinfonie* und sind auch ähnlich fragmentarisch notiert.¹⁰⁰⁹ Landi gibt für seine Stücke aber die Instrumentierung, wie zum Beispiel in „La pazza“, mit Laute, Theorbe und Harfe vor, schränkt die totale Entscheidungsfreiheit für Continuisten, die in Kapspergers *sinfonie* herrscht, also schon wieder ein.

Auf derartige Instrumentalmusik bezieht sich wohl auch Maugars bei der enthusiastischen Beschreibung der Musik, die er im Oratorio di San Marcello hörte:

»Quant à la Musique Instrumentale, elle estoit composée d'un Orgue, d'un grand Clavessin, d'une Lyre, de deux ou trois Violons, & de deux ou trois Archiluths. Tantot un Violon sonnoit seul avec l'Orgue, & puis un autre respondoit: une autrefois ils touchoient tous trois ensemble differentes parties, & puis tous les Instruments repreneoient ensemble. Tantost un Archiluth faisoit mille varietez sur dix ou douze notes, chaque note de cinq ou six mesures; puis l'autre touchoit la mesme chose, quoy que differemment.«¹⁰¹⁰

Maugars hörte vermutlich Werke im Stil von Kapspergers *sinfonie* mit wechselnden Soli für Oberstimmen und mehrere Continuoinstrumente.¹⁰¹¹ Auch die Beschreibungen von Soli mehrerer Arciliuti stimmen mit dem Konzept der Kapspergerschen Continuosoli überein und können uns Interpreten helfen,

1008 *Partimenti* für zwei Continuoinstrumente, wie Bernardo Pasquinis „Sonate a due bassi“, wurden nur selten geschrieben.

1009 Biblioteca Nazionale Roma, Ms.musicale 156, nicht datiert

1010 Maugars, op.cit., S.12

1011 Genaugenommen geht aus Maugars Bericht nicht hervor, ob er notierte oder improvisierte Musik hörte. Angesichts der vielen Zeugnisse über den hohen Standard der Verzierungskunst in Rom sowohl im Gesang als auch auf Instrumenten ist anzunehmen, dass zumindest die »mille varietez«, die Maugars beschreibt, improvisierte Ornamente und *passaggi* waren. Die Formulierung erinnert an della Valles »mille grazie« bei der Beschreibung der »*eccellenti moderni*«, zu denen er auch Kapsperger zählt. Siehe Zitat Kapitel I.9.2.

eine bessere Vorstellung von Besetzung und Klang dieser sehr frei notierten Musik zu bekommen.¹⁰¹² Musik für größere Instrumentengruppen und mehrere Continuolinien findet sich auch noch nach der Jahrhundertmitte: Von Vincenzo Albrici, der im Collegio Germanico studiert hatte,¹⁰¹³ hat sich eine „Sinfonia a sei“ aus dem Jahr 1654 für »*violini, viole, spinetta, cembalo, organo, tiorba e chitarra*« erhalten.¹⁰¹⁴ Doch auch später waren große Continuobesetzungen in Rom gang und gäbe: Bei der schon in Kapitel III.2.1.5. erwähnten Aufführung eines Te Deums in der Kirche S.Agnese in Agone im Jahr 1683 mit vier Orgeln (drei Orgelpositiven und der großen Kirchenorgel) spielten »*16 violini, 5 violette, 5 violoni, 3 contrabassi, 2 tromboni, 1 arciliuto*«.¹⁰¹⁵

All diese Dokumente bilden eine sehr lebendige und flexible Art, mit Continuobesetzungen umzugehen, ab. Meiner Meinung nach waren damalige Tastenspieler fähig, auf jeglichem Instrument, das sie am Aufführungsort vorfanden, sinnvolle Continuobegleitung zu bieten: gleichgültig ob das nun ein Orgelpositiv, eine große Kirchenorgel, ein Cembalo mit einem oder mehreren Registern oder seltenere Instrumente wie ein Vierfußspinett waren.

Natürlich gibt es Wunschklangvorstellungen, wir sollten aber für verschiedene Möglichkeiten offen bleiben. Das gilt nicht nur für Tasteninstrumente, auch für die gesamte Continuogruppe gibt es verschiedenste Optionen der Zusammensetzung. Von reinen Zupfensembles über Gruppen mit mehreren Tasteninstrumenten bis hin zu einer Mischung aller oben beschriebenen Instrumentenfamilien einschließlich tiefer Streichinstrumente wie *Lira da gamba* oder *Basso di viola* finden wir eine große Palette an Farben und Klängen, die der besonders kontrastreichen Vokalmusik des *stile novo* entspricht.

Diesen Farbenreichtum im Continuo gilt es, auch heute mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln in kleinen wie in großen Continuogruppen zu suchen: Nur so können wir Instrumentalisten Sänger bei ihrem Ziel unterstützen, verschiedene *affetti* auszulösen und die Zuhörer in unterschiedliche Stimmungen zu versetzen.

Nur mit einem solchen Ansatz können wir dem Farbenreichtum von Kapspergers Vokalmusik gerecht werden und die Wirkung seiner Musik unterstützen.

1012 Über eine Verbindung Kapspergers zum Oratorio di San Marcello sind bislang keine Dokumente aufgetaucht.

1013 Albricis bewegtes Leben führte ihn von Rom über der Hof der Königin Christina von Schweden unter anderem zu einem langen Dienstverhältnis in Dresden.

1014 In dieser Sinfonia findet sich übrigens ein explizit für die Instrumentenpaarung »*spinetta*« und »*tiorba*« komponierter Abschnitt. Darauf weist Barbieri, op.cit., S.141, hin.

1015 zitiert nach Barbieri, *Conflitti d'intonazione...*, op.cit., S.143. Bei dieser Aufführung spielten unter anderem Arcangelo Corelli und Bernardo Pasquini mit.

III.3. Kapspergers Continuorealisationen für Theorbe

III.3.1. Einleitung

In Kapspergers Werken finden sich zwei verschiedene Kategorien von Informationen über Basso continuo, Continuorealisationen und Übungen für *passaggi* über Bassnoten: Im „Libro primo“ und „Libro terzo di villanelle“ sowie im „Libro primo d’arie“ sind zusätzlich zur Continuostimme und dem *alfabeto* Aussetzungen für die Theorbe abgedruckt. In sein „Libro terzo d’intavolatura di chitarone“ von 1626 nimmt Kapsperger nach den Solostücken für Theorbe Übungen zum Spiel von *passaggi* über langen Bassnoten auf.¹⁰¹⁶

Die Hilfestellungen des *Tedesco della tiorba* zum Generalbassspiel für Theorbisten können auch Continuospiegeln auf anderen Instrumenten als Informations- und Inspirationsquelle dienen, das soll in den folgenden Kapiteln ausgeführt werden.

Kapsperger notiert seine Aussetzungen in Theorbentabulatur, für diese Notationsform scheint er den Kupferstich dem Typendruck vorgezogen zu haben.¹⁰¹⁷ Sämtliche Werke Kapspergers mit Tabulaturen sind als Stiche erschienen, seine anderen fünf Villanellenbücher und das „Libro secondo di arie“, die keine zusätzliche Theorbenstimme bieten, wurden hingegen in Typendruck herausgegeben.

Transkriptionen von Griffschrift in ein Notensystem spiegeln die Inkompatibilität der beiden Notationsmethoden wider, viele Feinheiten gehen in der übertragenen Fassung verloren. Bei einer wörtlichen Transkription entsteht zum Teil ein missverständliches Bild, es wird daher empfohlen, beide Versionen zu Rate zu ziehen. Der optische Eindruck aus der Tabulatur wird auch Musikern, die diese nicht Ton für Ton lesen können, zusätzliche Aufschlüsse geben.

Die Übertragung von Tabulatur in Notenschrift ist zum Teil vereinfachend: Bei Tabulatur handelt es sich um eine mehrdeutige Notationsform, Polyphonie lässt sich nur sehr begrenzt aufzeichnen. Viele Entscheidungen, zum Beispiel über die Länge der Noten oder über die Stimmführung, bleiben dem Interpreten überlassen.¹⁰¹⁸ Für Tasteninstrumente, besonders für die Orgel, ist jedoch die Frage nach der Länge der Töne von grundlegender Bedeutung.

Ein weiterer grundlegender spieltechnischer Unterschied zwischen Tasten- und Lauteninstrumenten wird bei einer Transkription auch optisch sichtbar: Auf Lauteninstrumenten wird oft derselbe Ton in verschiedenen Positionen gleichzeitig gespielt, was auf Tasteninstrumenten nicht imitierbar ist.¹⁰¹⁹ Auch wenn optisch dieselbe Note zwei- oder dreimal zu sehen ist, ist sie akustisch auf dem Tasteninstrument nicht mehrfach hörbar. In solchen Fällen kann sich der Tastenspieler zwar durch Verdoppelungen in Oktavlagen behelfen, dadurch verändern sich aber die Stimmführungen.

Für eine detaillierte Diskussion dieser Aussetzungen, vor allem in Bezug auf instrumentenspezifische Belange, mit zahlreichen Notenbeispielen sei auf Theodore Kitsos Dissertation „Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources“ (University of York 2005) verwiesen.

1016 Dieses Material wird in Kapitel III.4. im Detail behandelt.

1017 Im Gegensatz dazu stehen die Solowerke von Alessandro Piccinini oder die Aussetzungen für Theorbe von Flamminio Corradi in „Le stravaganze d’amore“ (Venedig 1616) in Typendruck.

1018 Eine Übertragung bleibt neutral und verschleiert sogar manche in der Tabulatur besser erkennbare Linien bzw. Stimmführungen.

1019 siehe Kapitel III.2.1.1.2.

III.3.2. Allgemeine Beschreibung der Aussetzungen

Bei Kapspergers Aussetzungen stehen wir wie bei allen anderen erhaltenen Continuorealisationen vor dem Problem, dass wir nur sehr wenig über deren Bestimmung und Zweck wissen. Auch in Kapspergers Fall stellt sich die Frage, inwieweit die Aussetzungen didaktisches Material waren, inwieweit sie als Hilfestellungen für Liebhaber oder einfach nur als beispielhafte Modelle einer guten, „einfachsten“ Lösung gedacht waren.

Ähnliche Fragen stellen sich auch heute bei jeder Herausgabe von Musik mit Basso continuo: Soll eine Aussetzung beigefügt und so Musikern, die nicht mit dem Stil vertraut sind, eine Interpretation erleichtert oder überhaupt erst ermöglicht werden? Und wenn ja, wie soll diese Aussetzung aussehen? In vielen modernen Ausgaben sind relativ neutrale, einfach gehaltene und quasi beispielhaft gedachte Aussetzungen zu finden, die auch dem ungeübten Continuospieler ein wenig Eigeninitiative erlauben würden, auch wenn diese Gelegenheit oft nicht ergriffen wird und die Vorschläge von Laien zumeist notengetreu gespielt werden. Rhythmisch und verzierungstechnisch elaborierte Aussetzungen, wie in vielen Ausgaben aus den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts zu finden, erzeugen oft den Eindruck einer auskomponierten Begleitung, die tatsächlich oft Note für Note wiedergegeben und wie eine Komposition geübt wird. Damit jedoch wird die Grundidee des Continuospiels völlig mißverstanden.¹⁰²⁰

Gerade in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, als das Continuospiel eine völlig neue Technik war, war der Bedarf für Hilfestellungen mit Sicherheit gegeben. Beim Continuospiel auf der Theorbe handelte es sich, wie schon ausführlich in Kapitel III.2.1.1.2. erläutert, sogar um eine neue Technik auf einem neuen Instrument.

Meiner Meinung nach waren Kapspergers Aussetzungen für Theorbe sehr wohl als eine Art Anleitung für Amateure oder Anfänger in dieser neuen Kunst gedacht. Die Aussetzungen sind technisch einfach gehalten und auch für nicht sehr fortgeschrittene Theorbisten spielbar. Dadurch ist es auch ohne allzu große Schwierigkeiten möglich, dass sich ein Sänger mit Grundkenntnissen auf der Theorbe selbst begleitet, was ja schon seit der Frühzeit der Monodie als Idealvorstellung für eine schlüssige Interpretation galt. Giulio Caccini, Iacopo Peri oder Francesco Rasi waren berühmt für ihre Darbietungen, in denen Gesang, Text und Begleitung zu einer Einheit verschmolzen, sie eiferten so ihren deklarierten Vorbildern aus der Antike, Orfeo oder Apollo, nach.¹⁰²¹

Dass ein Theorbist vom musikalischen und technischen Kaliber Kapspergers wirklich selbst so „bescheidene“ Aussetzungen gespielt hat, wie seine Drucke suggerieren könnten, ist allerdings schwer vorstellbar. Gerade bei den strophischen Villanellen ist nicht anzunehmen, dass Kapsperger oder ein anderer professioneller Theorbist der Zeit jede Strophe gleich ausgesetzt hätte. Der Charakter des Textes variiert teils sehr stark von Strophe zu Strophe: Wenn Sänger, wie im *stile novo* erwünscht und gefordert, den Text mit allen *affetti*, die er transportiert, vermitteln, kann die Begleitung wohl nicht für alle Strophen genau gleich klingen. Gerade Kapsperger, der so großen Wert auf die »*osservazione della parola*« legte, muss besonders sensibel für solche Fragen gewesen sein.

Schon Agazzari beschreibt 1607 die *gruppi*, *trilli* und *accenti*, mit denen Continuisten ihr Spiel bereicherten.¹⁰²² Verzierungen und virtuose Läufe waren sogar Kapspergers besondere Spezialität, das belegen

1020 Mit diesem Dilemma werden wir immer wieder beim Unterrichten von Laien oder Continuoanfängern konfrontiert.

1021 siehe Kapitel II.1.2.4. Auch die Sängerinnen der Zeit begleiteten ihren Gesang zumeist selbst, siehe Kapitel II.1.2.1.

1022 zu den Unterschieden im Continuospiel auf Laute und Theorbe siehe Kapitel III.2.1.1.2.

unter anderem die Zeugen Pietro della Valle und Athanasius Kircher.¹⁰²³

Diese Beschreibungen beziehen sich sicher nicht nur auf solistische Darbietungen. Das bestätigt allein die Existenz der im folgenden Kapitel behandelten *passaggi* aus dem „Libro terzo“, Übungen zum Auszieren von Bassnoten. Diese geben eine Vorstellung davon, mit wieviel Phantasie und Virtuosität, welchem »*Alemanno ardir, fulmini e tuoni*«, Kapsperger Continuo gespielt haben muss.¹⁰²⁴

Von derlei extravaganteren Elementen sieht man in den Aussetzungen keine Spur. Man darf wohl davon ausgehen, dass sie wirklich nur ein mögliches Grundgerüst darstellen und sich vor allem an die gebildete höhere Schicht richten, die den professionellen SängerInnen der Zeit nacheifern und sich selbst beim Gesang begleiten wollte.

Will ein Theorbist im Sinne Agazzaris als Fundamentinstrument in einer größeren Continuogruppe spielen, können Kapspergers Aussetzungen allerdings sehr gut funktionieren, das haben auch praktische Versuche mit meinem Ensemble bestätigt.

Trotz seiner relativen Einfachheit verdient dieses Material nicht nur die Aufmerksamkeit von Theorbisten oder Lautenisten, wird doch Kapspergers allgemeiner Umgang mit verschiedenen Aspekten des Generalbassspiels deutlich. Auch Spieler anderer Continuoinstrumente können sich von diesen frühen Realisationen inspirieren lassen. Kapspergers Behandlung grundsätzlicher Themen, wie Lage, Stimmführung, Kadenzen oder Dissonanzbehandlung, soll im Folgenden näher betrachtet werden.

III.3.3. Analyse der Aussetzungen

III.3.3.1. Lage, Harmonisierung, Bezifferung

Bedingt durch die in Kapitel III.2.1.1.1. erläuterte Theorbenstimmung liegen die Aussetzungen im Bassbereich, klingen also generell ungefähr eine Oktave tiefer als eine Aussetzung der Basslinie auf einer Laute, einem Tasteninstrument oder einer Harfe.

Kapspergers Vokalwerke stehen generell in vorzeichenarmen Tonarten, entlegene Tonarten werden auch innerhalb der Stücke nur selten erreicht.¹⁰²⁵ Eine besondere Präferenz zeigt Kapsperger für die Tonarten G-Dur und G-Moll. Diese Präferenz teilt er mit anderen Zeitgenossen, so steht zum Beispiel Corradis „*Le stravaganze d’amore*“ bis auf eine einzige Nummer in F durchgehend in G.

Sowohl in den Solowerken als auch in den Aussetzungen verwendet Kapsperger die gängigen Harmonisierungen: für Grundakkorde generell Terz und Quinte, über erhöhten Bassnoten Sextakkorde und über erniedrigten Bassnoten Grund- oder Sextakkorde.

Auffällig oft erscheint über E die verminderte Quint, seltener die Quint über H. Nach der ausführlichen Diskussion seiner Behandlung von Parallelen in seiner Vokalmusik kommt wohl nicht überraschend, dass er diese verminderten Quinten zumeist einfach in die parallele Quint auflöst, also die in Kapitel II.3.2.1. besprochene „*licenza*“ von den Regeln dafür in Anspruch nimmt.

Die Akkorde werden grundsätzlich eher auf den guten Taktteil gesetzt, springende Bässe harmonisiert er aber Note für Note aus.

Prinzipiell finden sich in den Aussetzungen die Harmonien der Bezifferung, sofern diese überhaupt

1023 siehe Kapitel I.9.2. und I.10.1.

1024 vollständiges Zitat aus Ciampolis „*I cinque cigni*“ siehe Kapitel I.7.3.3.

1025 Dies gilt für einen großen Teil der frühbarocken Literatur und erklärt sich aus der mitteltönigen Stimmung: Je entlegener die verwendeten Tonarten waren, desto schärfer klangen die Harmonien. Zusätzlich wurden Kompatibilitätsprobleme zwischen verschiedenen Stimmungssystemen in entlegeneren Tonarten noch deutlicher hörbar. Siehe Kapitel III.2.2.

Handwritten musical score for guitar and voice. The guitar part is on the left, and the voice part is on the right. The lyrics are "E quan do fer".

Handwritten musical score for guitar and voice. The guitar part is on the left, and the voice part is on the right. The lyrics are "ho e spiega qui postrumidua".

vorhanden ist – im gesamten „Libro primo di arie“ erscheint zum Beispiel nur ein bezifferter Takt. Kapsperger verbindet die Grundakkorde oft mit Durchgangsnoten, die zum Teil Elemente aus den Singstimmen verdoppeln, zum Teil aber nur in der Aussetzung auftreten. Vereinzelt verwendet Kapsperger auch in Bassfiguren Durchgänge, die in der Basso continuo-Stimme nicht vorkommen.

Immer wieder enthalten die Aussetzungen Harmoniewechsel oder harmonisch reichere Akkorde, die weder in der Continuuolinie noch in der Singstimme angedeutet sind, die vorgegebene Struktur also bereichern. Als Beispiel sei ein Ausschnitt aus „Mentre vaga angioletta“ (siehe Abbildung linke Seite) herangezogen. Bei diesem unbezifferten Beispiel¹⁰²⁶ würde ein Continuospieler ohne die Zusatzinformation aus der Theorbentabulatur auf dem A zunächst a-Moll spielen, dann vermutlich in der Oberstimme vom E über ein Fis in den g-Moll-Akkord leiten. Kapsperger setzt auf dem A jedoch sofort einen Sextakkord mit Fis in der Oberstimme, was einen abrupten Klangwechsel von dem vorangehenden d-Moll-Akkord mit der Terz F mit sich bringt. Für diese Stelle fordert er ein Arpeggio.

Eine sehr ähnliche Auflösung findet sich nur sechs Takte später wieder: Von einem Schlussakkord in F-Dur geht er sehr rasch zum erhöhten Sextakkord über A mit Fis, auch hier verlangt er Arpeggi (siehe Abbildung rechts vom vorherigen Beispiel). Damit entsteht ein Wiedererkennungswert für diese Wendung, der allein aus der Continuo-Stimme nicht ersichtlich ist.

An beiden Stellen kehrt Kapsperger zusätzlich sehr schnell in Tonarten mit F, B und Es zurück, der abrupt erreichte und verlassene erhöhte Sextakkord über A wirkt umso stärker.

III.3.3.2. Kadenzen

In Bezug auf Kadenzen überraschen einige ungewöhnliche Varianten in Kapspergers Realisationen: Auffällig oft verwendet er zum Beispiel leere Schlussakkorde, bei denen nur Grundton und Quint erscheinen. Solche Stellen finden sich in allen drei hier behandelten Büchern in einer Häufigkeit, die nicht an ein einfaches „Vergessen“ der Terz glauben lässt.

Manchmal wird auch nur der Grundton in Oktavierungen und zum Teil in derselben Lage auf verschiedenen Saiten gebracht, das geschieht allerdings nur in der Tonart G, in der aber ein großer Teil der hier besprochenen Stücke steht. Vielleicht reagiert er hier auf ein Stimmungsproblem, in der damals auf Tasteninstrumenten gebräuchlichen mitteltönigen Stimmung ist das H deutlich tiefer als in den von Bundinstrumentenspielern bevorzugten Stimmungen, die nicht reine Terzen wie in der Mitteltönigkeit verwenden. Diese Konflikte zwischen den verschiedenen Stimmungssystemen treten aber auch in anderen Tonarten auf, warum also ausgerechnet in G-Dur die Terz vermieden wird, wird auch aus diesem Erklärungsansatz nicht verständlicher.¹⁰²⁷

Kapspergers Vorliebe für diese leeren Schlüsse hat unter Umständen musikalische Gründe: Vielleicht überzeugten ihn die im Frühbarock sowohl in Binnen- als auch Schlusskadenzen gebräuchlichen Dur-schlüsse musikalisch nicht, und er versuchte an solchen Stellen absichtlich, die Atmosphäre seiner Schlüsse offen zu halten.¹⁰²⁸

Meist enden seine Binnenkadenzen in Dur, ab und zu jedoch auch unüblicherweise in Moll, wenn die Gesangsstimme kurz danach mit einer Mollterz weiterführt. Konsequente musikalische Schlüsse lassen sich aus derartigen Situationen aber nicht ableiten, zu verschieden sind die Lösungen für beinahe identische Momente, sowohl was die Harmonien als auch den Text betrifft.

1026 In diesem Stück ist ein b vorgezeichnet. Der erste Ausschnitt findet sich acht Takte vor Schluss, der zweite stammt aus dem vorletzten Takt des Stückes.

1027 siehe Kapitel III.2.2.

1028 siehe Kapitel III.1.3.3.



Einmal mehr können wir Kapspergers Aussetzungen jedoch zum Anlass nehmen, „eindeutige“ Lösungen zu hinterfragen: Auch wenn prinzipiell im Frühbarock von Dursschlüssen in Binnen- und Schlusskadenzen auszugehen ist, sind Ausnahmen erlaubt und machen diese Musik noch vielfältiger.

Noch ungewöhnlicher als sein Umgang mit Schlussakkorden ist Kapspergers Gebrauch der Sept in Kadenzen: Er bringt die Sept zumeist unvorbereitet direkt vor dem Schlussakkord. Das Anspringen der Sept war in Kapspergers Tagen kein stimmungstechnisches „Verbrechen“ mehr, wie noch wenige Jahre früher. Kapsperger springt die Sept aber nicht nur an, sondern löst sie oft auch nicht auf, was wohl ein Sonderfall in der erhaltenen Literatur ist. Besonders auffällig ist dies in den oben erwähnten Kadenzen in G, die dann nur im Grundton enden.

Bei dem ersten links abgebildeten Beispiel könnte man die Sept auch als logisch aus dem D der Oberstimme abwärts geführten Schritt verstehen: dass Stimmführungen in Tabulatur zum Teil gleichsam versteckt aufscheinen, wurde schon in der Einleitung beschrieben.

Das darunterstehende Beispiel der angesprungenen Sept ist aber nicht mit ähnlichen Überlegungen zu entschärfen, die Sept kann nicht als schrittweise erreicht betrachtet werden.

Ähnliche Stellen finden sich auch in Kapspergers Solostücken. Auch hier gibt es keine offensichtlichen instrumententechnischen Gründe, die eine den Regeln des polyphonen Satzes entsprechende Auflösung verhindern könnten. Der *Tedesco della tiorba* scheint hier, wie so oft, ganz prinzipiell keinerlei Wert auf Regelkonformität zu legen: Eine „korrekte“ Auflösung war für seine musikalischen Zwecke offenbar irrelevant.

III.3.3.3. Dissonanzbehandlung und Parallelen

Wie schon aus dem vorherigen Absatz ersichtlich, behandelt Kapsperger Dissonanzen in seinen Aussetzungen prinzipiell ohne große Rücksichtnahme, sie werden wie die gerade besprochene Sept in den Kadenzen oft angesprungen und oft auch nicht aufgelöst. Das kann manchmal auf bestimmte Griffverbindungen zurückgeführt werden, die „korrekten“ Auflösungen wären aber technisch nicht schwieriger. Der Einsatz von Dissonanzen war generell ein massgebliches Mittel von Kapspergers Tonsprache, auch in der Singstimme oder in seiner Sololiteratur erzielt er viele *affetti* durch harmonische Schärfen, die überraschend angespielt werden.

Scharfe Dissonanzen der Singstimme gegen den Bass unterstützt Kapsperger zumeist in seinen Aussetzungen. Dissonante Durchgangsnoten hingegen verdoppelt er nicht immer, dadurch kann manchmal eine noch größere harmonische Reibung der Stimmen gegen die Harmonie der Begleitung entstehen.¹⁰²⁹

Nicht nur in der Einführung und Auflösung von Dissonanzen unterwirft sich Kapsperger den Regeln nicht, auch an vielen anderen Stellen agiert er unorthodox.

So verdient auch die große Anzahl von parallelen Akkorden in den Aussetzungen besonderes Augenmerk. In Kapitel III.1.3.4. wurde schon anhand einiger Zitate gezeigt, dass die Komponisten des *stile novo* sich nicht mehr sklavisch den Satzregeln der Polyphonie unterordneten. Quint- und Oktavparallelen finden sich in Kapspergers Aussetzungen nicht nur in den Innenstimmen, sondern auch in den Außenstimmen häufig. Die Parallelen in den Außenstimmen stehen oft über langen Bassnoten und könnten durch Arpeggieren verschleiert werden, wobei allerdings anzunehmen ist, dass Kapsperger

1029 siehe auch das Beispiel in Kapitel III.3.3.5.



selbst ein Verschleiern der Parallelen kein Anliegen war.

Auch in schnellen Stücken finden sich zuhauf Quint- und Oktavparallelen, wie die links abgebildeten drei Beispiele zeigen, die nur zufällig allesamt im Dreiertakt stehen.

Die Fülle von ähnlichen Beispielen zeigt deutlich, dass Kapsperger die Regeln der polyphonen Satztechnik für Parallelen in seinen Aussetzungen völlig gleichgültig waren.

Ähnliche Stellen finden sich auch in den erhaltenen frühen Aussetzungen von Monodien aus Florenz, hier sei auf John Walter Hills Artikel „Realized continuo accompaniments from Florence c.1600“ mit seinen zahlreichen Notenbeispielen verwiesen.¹⁰³⁰

Manchmal scheint Kapsperger in seinen Aussetzungen die Einfachheit von Griffverbindungen wichtiger als Kompositionsregeln zu sein, in den meisten Fällen wären regelkonforme Aussetzungen aber technisch kein größerer Aufwand gewesen. Dass er die „korrekten“ Versionen nicht verwendete, untermauert die Annahme, dass er radikaler als viele seiner Zeitgenossen die alten kontrapunktischen Regeln in Frage stellte bzw. nicht als bindend ansah. Dass Kapsperger Parallelen nicht nur nicht störten, sondern er sie sogar oft bewußt einsetzte, wurde schon mehrmals, unter anderem im Kapitel II.3.2.1., ausgeführt.

Wohin der Weg des *stile novo* führen würde, war damals noch nicht abzusehen. Allzu radikale Tendenzen haben sich im Endeffekt nicht durchgesetzt, große Bestandteile des Regelwerks blieben schlußendlich doch bestehen.

Dass Kapsperger diese Regeln sehr wohl theoretisch beherrschte, zeigen viele Momente seiner mehrstimmigen Werke: Von den „Madrigali“ über die „Cantiones sacrae“ bis zu den „Missae Urbanae“ finden sich kaum Satzfehler. Wirkliche polyphone Raffinessen erscheinen jedoch ebenso selten, all diese Werke sind eindeutig ausschließlich in Kapspergers persönlicher Ausprägung des *stile novo* gedacht.¹⁰³¹

Ob diese Besonderheiten in Stimmführung und Dissonanzbehandlung in Kapspergers Aussetzungen einfach als „falsch“, zumindest als nicht regelkonform oder im Gegenteil als originell und revolutionär zu werten sind, ist wohl schlußendlich eine Geschmacksfrage. Aufgrund ihrer Häufigkeit sind sie mit Sicherheit nicht zufällig, sondern beruhen auf bewußten Entscheidungen des Komponisten und heben ihn damit deutlich von vielen seiner Zeitgenossen ab.

III.3.3.4. Stimmführungsaspekte

Kapsperger verwendet großteils zwei Begleitarten, die besonders in den *arie* gut erkennbar sind und sich sowohl rhythmisch als auch stimmungstechnisch deutlich unterscheiden. Rezitativische Passagen komponiert er meist über langen Bassnoten, auf denen in den Aussetzungen meist vollgriffige, mit Arpeggiozeichen versehene Akkorde stehen.

Bei nicht rezitativischem Charakter findet sich in der Aussetzung beinahe immer das Tonmaterial der Singstimme,¹⁰³² allerdings nicht konsequent in einer Außen- oder Innenstimme verdoppelt. Auch die Lage der Akkorde ändert sich nicht automatisch mit der Lage der Singstimme.

Es handelt sich bei Kapspergers Realisationen also nie um einen konsequent intabulierenden Satz im Sinne von Partiturspiel, sondern um vertikal gedachtes Begleiten.

Auch die Anzahl der Stimmen variiert stark, von vollgriffigen Akkorden über langen Bassnoten bis

1030 John Walter Hill, op.cit.

1031 Zu all diesen Gattungen siehe Kapitel II.3.2.

1032 Das könnte auch als Hilfestellung für Sänger gedacht sein. Siehe Kapitel III.1.3.

HK 21

CDC A` BAC DFD FDF AB A B CX 9 E F I

Occhi: ri denti Tirannici denti Sol tanto spiro Quel hor ui miro Se placidissimo Volgen il guarda Se crude lissimo Lanciasi il dardo

Occhi rid enti Tirannici denti Sol tanto spiro Quel hor ui miro Se placidissimo Volgen il guarda Se crude lissimo Lanciasi il dardo

DBC A BAC ABCXB C A CBF D BACA CAB AD R F

Occhi uitalan giurmi sento Tra fiamme e tra Condolce tormento Ma uoi mi ratemi Et affiggete me Occhi andetemi Chio saldo sto

Occhi uitalan giurmi sento Tra fiamme e tra Condolce tormento Ma uoi mi ratemi Et affiggete me Occhi andetemi Chio saldo sto

DBA C ADAB AD F D BCA BAC ABEXB C A

Dolce lan guire Vital morire So aue st ento Sin uoi moue Dolce tormento Da uoi se piove Care mie stelle Crudeli ma belle

Dolce lan guire Vital morire So aue st ento Sin uoi moue Dolce tormento Da uoi se piove Care mie stelle Crudeli ma belle

Altri uagheggi
 Gli illustri preggi
 Ch' in bel la uolgo
 Scopre il crin d'oro.
 Voi lampeggiate mi
 E l'aurei bideni
 Voi balenatemi
 E l'aurei sereni
 Ch' a uoi se quae e
 Mi uolgo e guo
 Ne l'acqua d'pace
 In altri sospiro.

Su dunque erigidi
 Pur s'attatemi
 Occhi in fiammatemi
 Chio fermo il pie'
 Qui m'auuentate
 Saette alate
 Ma fiamme e strali
 Sian sguardi e risi
 Sian i sorrisi
 E l'ardor uitali
 Care mie stelle
 Crudeli ma belle.

zu zweistimmigem Spiel über bewegteren Bässen ist eine große Bandbreite an Varianten zu sehen. Die Wahl einer bestimmten Begleitart ist nicht immer mit klar zu Tage liegenden musikalischen oder inhaltlichen Argumenten zu erklären. Auch die Vermeidung technischer Schwierigkeiten innerhalb dieser einfach gehaltenen Aussetzungen ist nicht immer ein triftiges Argument für die Entscheidungen Kapspergers.

III.3.3.5. Verzierungen, Arpeggi, rhythmische Elemente

Wirkungsvolle rhythmische Effekte erzielt Kapsperger sehr oft durch die schon erwähnten theorbenidiomatischen Oktavierungen im Bass, die Oktavierungen können dabei durchaus als verzierendes Element betrachtet werden. In manchen Villanellen entstehen so rhythmische Muster, die das ganze Stück durch beibehalten werden und den tänzerischen Charakter der Stücke unterstreichen.

Oft werden Schlusstöne von Phrasen mit kleinen Überleitungen ausgefüllt, die entweder eine Oberstimme oder den Bass leicht verändern. Auch harmonische Endpunkte werden häufig ausgefüllt, sei es durch Oktavierungen, sei es durch kleine rhythmische und harmonische Elemente, die an die allereinfachsten der Übungen aus dem „Libro terzo“ zum Spiel von *passaggi* erinnern, die im nächsten Abschnitt genauer behandelt werden.¹⁰³³

Das Beispiel, „Occhi ridenti“ aus dem „Libro terzo di villanelle“, soll einige dieser Effekte illustrieren, auf der linken Seite ist das Faksimile abgedruckt, auf der folgenden linken Seite wird eine Übertragung der Tabulatur gezeigt.¹⁰³⁴

Besonders deutlich zu sehen sind vor allem die Oktavierungen: Beinahe jede halbe Note der Continuo-Stimme, die im Faksimile aufscheint, ist in der Aussetzung in die Hauptnote und eine nachschlagende, oktavierende Viertel aufgeteilt. Dadurch entsteht ein durchgehender rhythmischer Puls, die Platzierung der größeren Akkorde unterstützt die harmonischen Schwerpunkte.

Typisch frühbarocke Ornamente wie *trilli* oder *gruppi*, die ja Kapsperger laut Kircher für die Theorbe „erfunden“ habe, finden sich dagegen in den Aussetzungen nie, diese sind wohl wie allgemein im Barock mit Geschmack und je nach Vermögen des Spielers zu ergänzen.¹⁰³⁵ Auch in den Aussetzungen von Corradi oder Castaldi kommen keinerlei *trilli* oder *gruppi* vor. Derlei *grazie* waren Standards für die Zeitgenossen, deren Verwendung an den passenden Stellen vermutlich einfach vorausgesetzt werden konnte.

Kapsperger gibt im Vorwort zum „Libro quarto“ Anweisungen für das Spielen von Arpeggi in seiner Spieltechnik für die Theorbe, die mit den Anweisungen von Piccinini weitestgehend übereinstimmen: Er verwendet, wie in Kapitel III.2.1.1. erwähnt, als Stützfinger nicht den kleinen Finger wie bei der Renaissancelaute, sondern den Ringfinger, was auch eine Adaption der Arpeggiotechnik mit sich bringt. Diese Dreifingertechnik bedingt für mehr als dreistimmige Akkorde, dass ein gleichzeitiger Anschlag ohne hörbares Arpeggio kaum spielbar, in schnelleren Stücken geradezu unmöglich ist.

Das musikalisch Besondere bei Kapspergers Arpeggiobeispielen ist, dass die Akkorde nicht immer von unten nach oben angeschlagen werden: Im Gegensatz zu seinen Beispielen für vier-, fünf- und sechs-

1033 Das in Frankreich so populäre rhythmisierte Arpeggieren zum Ausfüllen eines Schlussakkordes, der sogenannte *style brisé*, entwickelte sich aus dem *style luthé*, war also von der Lautentechnik inspiriert.

1034 Die vielen Akkorde in H-Dur stellen in einer Stimmung für Bundinstrumente oder in der Mitteltönigkeit auf einem Tasteninstrument mit gebrochenen Obertasten, wie in Rom teils gebräuchlich, kein besonderes Problem dar. Siehe Kapitel III.2.2.

1035 ebenso wie *grazie* für Sänger, siehe Kapitel II.2.2.1.1.

stimmige Griffe gibt Kapsperger die Richtung für dreistimmige Akkorde von oben nach unten vor.¹⁰³⁶ Ein zusätzlicher Reiz bei diesen Arpeggi wird von der in Kapitel III.2.1.1. erklärten invertierten Theorbenstimmung verursacht, in einem nacheinander über alle Saiten gespielten Arpeggio ist die tiefste Saite nicht am Beginn oder am Ende zu hören, sondern je nach Richtung an zweiter oder an vorletzter Stelle. Zudem scheinen innerhalb der Arpeggi auch Einklänge auf, die den Eindruck eines regelmäßig von unten nach oben oder umgekehrt perlenden Arpeggios klanglich unterbrechen. Gerade solche Klänge können uns Tastenspieler zu neuen Mustern inspirieren und uns anregen, unsere erlernten Standardformeln zu durchbrechen und andere Arpeggioformen auszuprobieren.

In vielen Stücken Kapspergers finden sich für vollgriffige Akkorde Arpeggiozeichen, wobei nicht klar aus der Erklärung des Zeichens in seinen Vorworten hervorgeht, ob er damit ein ausdrucksvolles freies Ausbreiten des Akkordes meint. Rhythmisiertes Arpeggieren ist jedoch ebenso legitim. Die verschiedenen Ideen heutiger Interpreten dazu manifestieren sich zum Beispiel in den sehr unterschiedlichen Umsetzungen von Kapspergers berühmter Toccata „Arpeggiata“, die nur aus Akkordfolgen mit Arpeggiozeichen besteht. Auf der linken Seite sei zur Verdeutlichung die erste Zeile der „Arpeggiata“ abgebildet, unter den Griffen ist Kapspergers Arpeggiozeichen zu sehen.

III.3.4. Vergleich mit anderen Aussetzungen

Für das gesamte siebzehnte Jahrhundert kennen wir keine Theorbenschule für den italienischen Stil, umso wichtiger sind die wenigen erhaltenen praktischen Beispiele von Aussetzungen.

1600 erschienen in Salomone Rossis „Libro primo di Madrigali“ die ersten Theorbentabulaturen der Musikgeschichte: Für einige der Madrigale ließ Rossi im Stimmbuch der Sopranstimme eine Art vereinfachter Partitur für die Theorbe drucken. Es handelt sich um eine Intabulierung, die vermutlich als Begleitung für eine solistische Darbietung der betreffenden Madrigale gedacht war. Darauf weist auch der Abdruck dieser intavolatura im Stimmbuch des Soprans hin. Interessanterweise erschien 1618 eine dritte Ausgabe des Werkes in Antwerpen mit einem zusätzlichen Stimmbuch für Continuo, das einen bezifferten Bass für alle Madrigale enthält, welcher in *basso seguente*-Technik die Elemente der jeweils tiefsten Stimmen im polyphonen Satz zu einer durchgehenden Basslinie zusammensetzt.

Flamminio Corradi fügte in seiner 1616 in Venedig erschienenen Sammlung „Le stravaganze d’amore“ wie Kapsperger zur Continuostimme sowohl Realisationen für Theorbe als auch *alfabeto* für die Barockgitarre hinzu.¹⁰³⁷ Corradis Aussetzungen sind noch einfacher gehalten als die Kapspergers, verdoppeln als Grundprinzip die Oberstimmen und zeigen uns nicht mehr als die grundlegendsten Basiselemente des Continuospiels.

Die Sammlung „Le stravaganze d’amore“ ist Corradis einziges erhaltenes Werk, bei Fétis erwähnte Madrigale sind verschollen.¹⁰³⁸ Corradi war von 1615 bis 1620 Sänger an San Marco, wechselte dann aber den Beruf und betreute Enzo Bentivoglios Militärgarnisonen.¹⁰³⁹ Ob Corradi selbst Theorbe oder Gitarre gespielt hat, ist nicht bekannt.

Bellerofonte Castaldi hingegen war wie Kapsperger selbst ein berühmter Theorbist.¹⁰⁴⁰ Doch auch er

1036 In Piccininis Vorwort von 1623 erscheinen alle Arpeggi von unten nach oben. Im Gegensatz zu Kapsperger notiert Piccinini auch rhythmisiertes Arpeggio.

1037 Flamminio Corradi, op.cit.

1038 Fétis ist, wie schon mehrmals erwähnt, allerdings kein wirklich verlässlicher Zeuge.

1039 zu den Bentivoglio, ihrem Mäzenatentum und dem Kontakt zu Kapsperger siehe Kapitel I.4.2.

1040 siehe Kapitel I.9.1.

gestaltet seine Realisationen in „Capricci a Due Strumenti, Tiorba e Tiorbino“ (Modena, 1622) sehr einfach. Interessant ist die größere Unabhängigkeit bei der Behandlung der Basslinie, Castaldi nutzt die Basssaiten deutlich mehr als Corradi und Kapsperger, die beide Oktavierungen im Bass eher als nachschlagende Noten einsetzen. Castaldi oktaviert zum Teil längere Strecken, daraus entstehen teils schlüssigere Basslinien als in der Continuo Stimme, es entsteht ein Sechzehnfuss-Effekt nicht nur für einzelne Noten, sondern für ganze Passagen, wie in einigen Takten von „Quella crudel“ gut erkennbar ist. Die Continuo Stimme springt nach oben (siehe Abbildung links), der Bass der Theorbenaussetzung unterbricht die Linie nicht durch den Sprung, sondern führt sie höchst wirkungsvoll zu Ende (siehe Abbildung darunter). Das ist zwar sehr idiomatisch für die Theorbe, bei einem Instrument mit großem Umfang kann die Idee für eine solche Basslinienveränderung aber auch unmittelbar von einem Tasteninstrument aufgegriffen werden.

Auch bei Castaldis Stücken mit Realisationen für die Theorbe handelt es sich um prinzipiell einfach gestrickte Musik, kurze villanellenartige Vokalstücke, die an Komplexität nicht mit der im selben Band enthaltenen Sololiteratur für Theorbe zu vergleichen sind. Trotzdem liefert Castaldi hier Material, das die Qualitäten der Theorbe beim Continuospiel deutlich macht. Cantalupi vertritt die These, dass die Vokalstücke vor allem als beispielhafte Modelle zum Continuospiel Eingang in diese an Theorbisten gerichtete Sammlung fanden, um die Möglichkeiten der Theorbe beim Continuospiel aufzuzeigen.¹⁰⁴¹

III.3.5. Schlussfolgerungen zum Continuospiel nach der Auseinandersetzung mit Kapspergers Continuorealisationen

Meiner Meinung nach sind wörtliche Übernahmen der Aussetzungen für Theorbe auf einem Tasteninstrument nur in Ausnahmefällen sinnvoll. Die massiven Unterschiede im Klang und die instrumentenspezifische Art der Behandlung verschiedener Themen wie Lage und Stimmführung bewirken, dass ein reines Nachspielen von Kapspergers Aussetzungen gerade auf einem Tasteninstrument sehr eigenartig klingt. Besonders dass Mehrklänge auf derselben Tonhöhe, wie oben erwähnt, auf einem Tasteninstrument nicht imitierbar sind, erzeugt unbefriedigende Klangergebnisse. Dadurch entstehen beim Spielen der Beispiele auf einem Cembalo an vielen Stellen schockierende dynamische Leerläufe, wo auf einer Theorbe voller Klang produziert wird.

Auch professionelle Theorbisten unserer Zeit entfernen sich in ihren eigenen Aussetzungen der *villanelle* und *arie* zum Teil sehr weit von den Vorschlägen Kapspergers. Je nach Geschmack entstehen dann meist deutlich aktivere und virtuosere Versionen, die sich auch in der Stimmführung stark von den hier behandelten Modellen abheben.

Oft werden „Fehler“ in der Stimmführung ausgeglichen, Parallelen verschleiert und Dissonanzen „korrekt“ aufgelöst. Vielleicht wird hier aus gutem Willen Kapspergers musikalischem Konzept Unrecht getan: Gerade diese absichtlichen Verstöße gegen die Regeln des polyphonen Satzes ziehen sich durch sein Werk und scheinen geradezu ein grundlegendes Element seines musikalischen Stils zu sein.

Wie schon oben erwähnt, könnte eine Aussetzung als Fundamentinstrument im Sinne Agazzaris in vielen Belangen durchaus wie Kapspergers Realisationen aussehen. Wenn also eine Theorbe allein und relativ einfach begleiten oder in einer größeren Continuo Gruppe den Kollegen die Ornamentfunktion überlassen will, macht auch eine wörtliche Wiedergabe von Kapspergers Aussetzungen absolut Sinn. Das hat sich im praktischen Test tatsächlich bewährt, und zwar sowohl die einfache Wiedergabe mit

1041 Diego Cantalupi, op.cit.

nur einer Theorie als Begleitung als auch der Notentext der Aussetzung gleichsam als Fundament neben aktiveren Improvisationen anderer Instrumente.

Dass Kapsperger in späteren Werken keine Aussetzungen mehr mitlieferte, könnte auch bedeuten, dass die Nachfrage nach dieser Art von Material nicht so hoch wie erwartet war. Professionellen Theorbisten genügte die Basslinie, vielleicht war die Zielgruppe der spielfreudigen Amateure nicht groß genug, oder die Kosten für eine derartig aufwändige Luxusausgabe waren zu hoch.¹⁰⁴²

Trotz ihrer Einfachheit können nicht nur Theorbisten, sondern auch Continuospieler auf anderen Instrumenten Ideen aus Kapspergers Aussetzungen schöpfen. Gerade die kritische Auseinandersetzung mit diesem Material schärft nicht nur die eigene Meinung, sondern öffnet auch die Augen für bislang unbegangene Wege der historisch informierten Aufführungspraxis, die sich teils weit von einer Norm entfernen, die wir aufgrund des Studiums der wenigen zugänglichen Quellen vielleicht zu Unrecht für die damals allgemein gültige halten.

Als eindruckliches Beispiel dafür möchte ich hier Kapspergers Arpeggiotechnik hervorheben, die gerade uns Tastenspieler inspirieren kann, andere Arpeggioformen auszuprobieren, wo es nicht mehr grundsätzlich um aufwärts oder abwärts geht, was sich auf einem Tasteninstrument mit seiner logisch angeordneten Tastatur sehr anbietet, sondern um eine völlig andere Klanggestaltung.

Inspirierend bei der Suche nach Wegen zu mehr Variantenreichtum im Continuospiel ist auch, dass die Basslinie durch die zahlreichen Oktavierungen in den Aussetzungen den Anspruch auf Unveränderlichkeit verliert. Gerade weil der Bass unsere Basis für die darüberliegenden Improvisationen und Aussetzungen ist, denken wir oft kaum daran, dass auch diese Stimme veränderbar oder ausbaufähig ist.

Doch auch dass Kapspergers oberste Priorität in den meisten Fällen eindeutig nicht der polyphone Satz war, zum Beispiel was den Umgang mit Parallelen oder Dissonanzen betrifft, kann uns neue Denkanstöße geben. Langfristig blieben die meisten der Stimmführungsregeln des *stile antico* erhalten, sie stellen auch heute noch einen grundlegenden Pfeiler der Musikausbildung dar. Mit diesen Idealen über „korrekten“ Kontrapunkt im Kopf und im Ohr wachsen wir heute noch auf. Kapspergers unorthodoxer Zugang kann uns helfen, uns davon zu lösen und auch in diesen Belangen experimentierfreudiger zu agieren.

Ganz allgemein stehen viele der Beispiele aus den Realisationen in absolutem Gegensatz zu den Theorien, die konservative und eher an Tastenspieler gerichtete Traktate predigen, gerade was Themen wie Stimmführung, Lage oder Dissonanzbehandlung betrifft. Diesbezüglich ist zu konstatieren, dass viele der Traktate, die dann auch Kapitel über Continuospiel auf Orgel und Cembalo beinhalten, sich in ihrer Gesamtheit doch sehr stark an Komponisten wenden - im Barock war die Trennung in Komponisten und ausführende Musiker im heutigen Sinn noch nicht existent, die Lehre vom Generalbass war ein wichtiger Bestandteil der Ausbildung zum Komponisten. Hier entsteht für uns ausübende Musiker heute die Gefahr, Anweisungen für Theorie mit denen für die Praxis zu vermengen oder zu verwechseln.

In den konservativeren Quellen zur Kompositionstheorie aus dem siebzehnten Jahrhundert ist auch der Bruch zwischen *stile antico* und *stile novo* nicht so deutlich abzulesen, viele Traktate vermitteln weiterhin die Ideale des *stile antico*. Auch die nach derartigen Traktaten geschulten Komponisten haben nach ihrer Ausbildungszeit ihren eigenen Stil gefunden. Ähnliches ist auch für die Continuospieler zu vermuten. Dass die in diesen Traktaten angeführten Regeln zur Stimmführung in aller Konsequenz auf das Continuospiel auf Tasteninstrumenten zu übertragen seien, ist meiner Meinung nach ein pro-

1042 Stiche waren deutlich kostspieliger als Drucke, siehe Kapitel I.4.1.

blematischer Ansatz. Freilich sind Tasteninstrumente aufgrund ihres Umfangs, der Möglichkeit für große Griffe, der Erreichbarkeit aller Noten im Spektrum eines vollstimmigen Satzes und nicht zuletzt der Klarheit und Durchsichtigkeit im Klang prädestiniert für die Wiedergabe polyphoner Sätze, wie auch die Fülle an polyphoner solistischer Literatur für Tasteninstrumente quer durch die Jahrhunderte, weit über das Barock hinaus, eindrucksvoll belegt. Wie in Kapitel III.1.1. erläutert, wurden noch weit ins siebzehnte Jahrhundert hinein Begleitungen im Sinn von Intabulierungen auch von vielen Komponisten für ihre in polyphoner Tradition stehende Musik gefordert.

Es besteht somit kein Zweifel, dass zahlreiche Stücke aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts einen intabulierenden Begleitstil verlangen, dies jedoch gilt nur für ein Segment des gesamten Repertoires. Eine Fixierung auf einen vollständigen und „korrekten“ Satz scheint für die damals „moderne“ Musik nicht angebracht.

Für Musik im *stile novo* sind andere Lösungsansätze gefordert, die sich zudem noch unterscheiden müssen, je nachdem, ob es sich um rezitativische, canzonettenartige oder hochexpressive monodische Literatur handelt.

Das im positiven Sinn ausschließlich für die Praxis gedachte Material von Kapsperger kann vielleicht dazu beitragen, allzu eng gefasste Ideen über frühbarocken Continuo nach vermeintlichen allgemeingültigen Regeln wieder neu in Frage zu stellen.

III.4. *Passaggi diversi su le note per sonare sopra la parte* aus dem „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“ (Roma, 1626)

III.4.1. Das „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“

Dass das verloren geglaubte „Libro terzo“ zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder auftauchte, ist ein seltener Glücksfall in der Musikgeschichte. Diese Wiederentdeckung erweitert das Theorbenrepertoire nicht nur um wertvolle Musik, sondern auch um viele Informationen zum Basso continuo.

Kapspergers „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“ war lange Zeit verschollen, das bislang einzige bekannte Exemplar war bei der Auflösung des Fondo Ambrosini in Bologna an einen anonymen Sammler versteigert worden, sein Aufenthaltsort blieb daraufhin für Jahrzehnte unbekannt. Erst vor wenigen Jahren tauchte der Druck bei einer Auktion auf, ist seitdem im Besitz der Yale University und damit endlich wieder der Allgemeinheit zugänglich.

Überraschenderweise enthält das „Libro terzo“ nicht nur Werke für Solothorbe, sondern auch praktische Übungen für die Theorbe. Ein großer Teil davon ist tatsächlich nur für Theorbisten von Interesse, so werden zum Beispiel die Griffbrettpositionen zahlreicher Akkorde systematisch gezeigt. Auf ganzen neun Seiten zeigt Kapsperger aber Übungen für das Spiel von *passaggi* über Bassnoten, die auch Tastenspielern und anderen Instrumentalisten viele Anregungen geben können. Auf der ersten Seite des „Libro terzo“ gibt Kapsperger spieltechnische Anweisungen, die vor allem *trilli* und *arpeggi* betreffen, dabei wird erwähnt, dass diese *avvertimenti* auch schon im verlorenen „Libro secondo“ enthalten, hier allerdings erweitert und als »*proprie et sole inventioni dell'Autore*«¹⁰⁴³ bezeichnet sind. Das Vorwort des Herausgebers und die erste Toccata fehlen bedauerlicherweise in diesem einzigen erhaltenen Exemplar des „Libro terzo“.

Das „Libro terzo“ enthält Toccaten, Tanzsätze und zwei verzierte Madrigale, „Ancidetemi pur á 4“ und „Com'esser può a 5“. Nach den Solostücken finden sich, wie oben erwähnt, verschiedene Griffstabellen, Übungen zum Spielen von Kadenzen, *passaggi* und eine Erklärung der französischen Theorbentabulatur.

Für eine äußerst detaillierte Diskussion und vollständige Transkription von Kapspergers *passaggi*, dem in Kapitel III.4.4. beschriebenen Modena-Manuskript und einer etwas späteren praktischen Quelle für das Continuospiel auf der Theorbe, dem „New York Public Library Theorbo Manuscript (JOC 932-2)“, sei auf Theodore Kitsos' Dissertation¹⁰⁴⁴ verwiesen.

III.4.2. *Passaggi in Instrumentalmusik*

Im italienischen Frühbarock existieren, wie schon in Bezug auf Gesang ausführlich erläutert,¹⁰⁴⁵ zwei verschiedene Gattungen von Verzierungen: Ornamente, *grazie*, wie *trilli*, *gruppi* oder *accenti*, und die sogenannten *passaggi*, die in schnellen Notenwerten weiter entfernte Töne verbinden, kleinere Tongruppen auszieren oder lange Töne und Kadenzen phantasievoll harmonisch ausfüllen. Diese Elemente werden als *passaggi* bezeichnet, auch an dem Wort selbst ist zu erkennen, dass dabei ein Weg zurückgelegt wird.¹⁰⁴⁶

1043 »einzige und alleinige Erfindungen des Autors«

1044 Kitsos, op.cit.

1045 siehe Kapitel II.2.2.1. und II.5.

1046 italienisch: „*passaggiare*“ = spazieren gehen, „*passaggio*“ = Durchgang, Übergang, Durchreise

»Oste: [...] Und ich will euch von einer anderen wilden Angelegenheit berichten. Dem M.Gioviacopo Buzzino, der den Sopran auf dem Violone spielte, wie er das bewundernswert kann, sagte einer, der etwas zu sein glaubte, mitten im Spiel: „O Herr, bewegt eure Finger langsamer, denn es ist hässlich, die Finger so über dem Griffbrett wedeln zu sehen.“ Und er, seine Beleidigung ertragend, begann ohne Diminutionen zu spielen: worauf der Plumpe, das Fehlen der Harmonie hörend und sich schämend, ihm zu sagen, dass er doch die Finger bewegen solle oder weil er noch eher nicht wusste, was Klang sei, sagte: „Spielt alle ein wenig, zum Tanzen.“ Oste: „Der Doni brachte alle zum Lachen, als er ihm sagte: „Wenn man tanzen soll, so setze sich Euer Ehren hierher anstatt meiner und spiele; denn ich will der Erste sein, der tanzt: oder wenn nicht, dann geht mit Gott, ohne uns den Kopf zu zerbrechen.“ Und, sich erhebend, gab er ihm den Bogen und die viola und begann zu tanzen [...]«

Dass geschmackvoll ausgeführte Diminutionen nicht nur aus dem Gesang, sondern auch aus einer instrumentalen Ausführung der Musik des 16. Jahrhunderts nicht wegzudenken waren, belegen unzählige Quellen. Hier sei beispielhaft ein Zitat aus Antonfrancesco Donis „Dialogo della musica von 1544 aufgeführt, das uns auch einen Eindruck des Ablaufs der damaligen frühen *accademie* vermittelt. Zwischen der vokalen oder instrumentalen Darbietung verschiedener Madrigale wird von den gelehrten Diskutanden eifrig kommentiert und debattiert:

»Oste: [...] e vi vo'dire un'altra facezia salvatica. M.Giovaniacopo Buzzino, sonando di violone il soprano, come egli fa miracolosamente, un che pareva da qualcosa gli dice nel bel mezzo del sonare. „O Signore, menate le dita più adagio, che fa brutto vedere menare tanto le dita sopra il manico.“ Et egli, sopportando la insolenza sua, cominciò a sonare senza diminuire: perchè il goffo, sentendo mancare l'armonia, vergognandosi a dirgli che menasse pur le dita o più tosto non sapendo che si fusse suono, disse presuntuosamente: „Sonate un poco tutti, da ballare.“ [...] Bargo: „Gli fu risposto?“ Oste: „Il Doni gli fece rider tutti col dirgli: „Se s'ha a ballare, V.[ostra] S.[ignoria] segga qui per me e suoni; ch'io vuo'essere il primo che balli: o se non, si ve n'andate con dio senza spezzarci la testa.“ E levatosi in piedi, gli diede l'archetto e la viola, et incominciò a ballare. [...]«¹⁰⁴⁷

Passaggi wurden in den folgenden Jahrzehnten nicht nur beim Spiel von Oberstimmen eingesetzt, sondern auch im Basso continuo verwendet.¹⁰⁴⁸ Dabei jedoch war allen Autoren zufolge, schon ab den frühesten Quellen wie Viadana oder Agazzari, Vorsicht angebracht: Während Sänger oder Instrumentalisten verzierten, sollte das Continuo sie dabei möglichst nicht stören. An Plätzen, an denen die Oberstimmen nicht verzierten oder sogar pausierten, waren die Continuospieler an der Reihe, ihre Virtuosität zu zeigen.

Diese Ideen wurden auch in Deutschland übernommen.¹⁰⁴⁹ So adressiert Heinrich Schütz 1623 die Organisten im Vorwort zu seiner Auferstehungshistorie:

»Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wol vertreten will, zu erjndern, dass so lange der falsobordon in einen thon weret, er auff der Orgel, oder Instrument, mit der Hand jimmer zierliche und approprierte leuffe oder passaggi darunter mache, welche diesem Werck, wie auch allen andern falsobordonen die rechte art geben, sonsten erreichen sie jhren gebührlichen effect nicht.«¹⁰⁵⁰

1047 Antonfrancesco Doni, *Dialogo della musica*, Venezia 1544, zitiert nach: Collana di musiche Veneziane inedite e rare 7, S.23 f.

1048 Diese Praxis wurde bereits in Kapitel III.1., III.2. und III.3. angesprochen.

1049 In Frankreich hingegen setzte sich eine völlig andere Art von Verzierungen durch, in den zahlreichen *Doubles*, den verzierten Variationen von *Airs de cour* oder Tanzsätzen, finden wir keine *passaggi*, sondern viel mehr verschiedenste Ornamente, die einzelne Noten und nicht Tonfolgen verzieren. Diese Ornamente variieren teils von Komponist zu Komponist, die Anzahl und Detailgenauigkeit der französischen Verzierungstabellen sprechen eine deutliche Sprache. Virtuosität im Sinn von vielen schnellen Noten steht nicht im Vordergrund, auch wenn die Ausführung der unzähligen Ornamente einen hohen technischen Standard bei den Interpreten voraussetzt, es geht hier viel mehr um klangliche Feinheiten und Effekte. Dies spiegelt sich auch in den französischen Continuoquellen wider, die melodische Verzierungen kaum erwähnen.

1050 Heinrich Schütz, *Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi*, Dresden 1623, Vorwort

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass clef part contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The lower staff is a guitar part with a treble clef, showing a sequence of fret numbers: 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass clef part contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The lower staff is a guitar part with a treble clef, showing a sequence of fret numbers: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

III.4.3. Beschreibung und Analyse der *Passaggi*

III.4.3.1. Tonarten

Bei den *Passaggi diversi su le note per sonare sopra la parte* handelt es sich um Übungen zur Verzierung von Bassnoten.

Kapsperger gibt Beispiele für jeden Ton der Oktave F bis f, wobei die Zahl der Beispiele variiert und die Funktionen der Basstöne unterschiedlich sind:

F-Dur, f-Moll

Fis als Basston im Sextakkord / D-Dur

G-Dur, g-Moll

Gis als Basston im Sextakkord / E-Dur

a-moll, A-Dur

As-Dur

As als Basston im Sextakkord / f-Moll

H als Basston im Sextakkord / G-Dur

B-Dur

H-Dur

C-Dur, c-Moll

Cis als Basston im Sextakkord / A-Dur

d-moll, D-Dur

Dis als Basston im Sextakkord / H-Dur

e-moll, E-Dur

Es-Dur

Ein Großteil der frühbarocken Literatur steht in relativ vorzeichenarmen Tonarten wie C, G, D oder F, dementsprechend sind für diese Tonarten auch wesentlich mehr Beispiele angeführt.

Die *passaggi* sind in den meisten Fällen wohl nicht ausschließlich für den jeweiligen Basston gedacht, die meisten lassen sich transponieren. Auszunehmen sind dabei einige der Beispiele aus den entlegeneren Tonarten, die einen speziellen Umgang mit der Vorzeichensetzung zeigen.

III.4.3.2. Struktur der Übungen

Viele der *passaggi* füllen die Tonart aus, gehen wie im nebenstehenden Beispiel von C aus und enden wieder bei C, andere wieder zielen eindeutig auf die Dominante, in selteneren Fällen auch auf andere Stufen hin. Kapsperger hat die Beispiele diesbezüglich nicht systematisch angeordnet.

Am Anfang der jeweiligen Beispiele für eine Tonart wird immer der Grundakkord vorgestellt, damit ist auch die Funktion des Ausgangstones der Übung geklärt, also, ob es sich um den Grundton oder die Terz in einem Sextakkord handelt. Darauf folgt eine meist mindestens zweistimmige Zerlegung in Vierteln, die die Tonart noch genauer definiert und schon als langsame Verzierung bzw. Ausfüllung verwendet werden kann.¹⁰⁵¹

Auch in den *passaggi* schreckt Kapsperger nicht vor Quintenparallelen zurück, links ist die Vorstellung der Tonart E-Dur zu sehen. Weil die Quint über dem kleinen Fis vermindert ist, handelt es sich auch hier nicht um eine offene Parallele. Dennoch würde wohl jeder Komponist, der sich innerhalb der poly-

1051 siehe Abbildung links. Alle Abbildungen stammen aus der Arbeit von Kitsos, op.cit., und zeigen die Tabulatur und deren Übertragung in Notenschrift, in der Interpretation von Kitsos.

phonen Stimmführungsregeln bewegt, eine derartige Wendung vermeiden.

Nach diesen einleitenden Takten ist die Tonart vorgestellt, die Verzierungen beschleunigen sich, viele Einheiten stehen durchgehend in Achtelnoten, aber auch in Sechzehnteln, Zweiunddreißigsteln oder in gemischten Notenwerten. Der gesamte Umfang einer Übung beträgt so gut wie immer einen vollständigen 4/4 Takt, manchmal finden sich kleine Ungenauigkeiten. Gerade für längere tonleiterartige Gebilde scheint auf alle Fälle eine rhythmisch freie Interpretation im Sinn einer Toccata angebracht, ob also sechzehn oder siebzehn Sechzehntel in einem Takt notiert sind, spielt dann keine große Rolle. Rhythmisch sind die *passaggi* eher gleichförmig gehalten: Kapsperger notiert nur eine einzige Übung mit mehreren Punktierten hintereinander, einige wenige Male kommen auch lombardische Rhythmen oder Synkopen vor (siehe Beispiele erste und zweite Zeile links).

Manche Dreiergruppen könnten auch triolisch gedacht sein, auch wenn Kapspergers Zeichen für die triolisierte Zweiunddreißigstel in diesen Exempeln nicht aufscheint (siehe dritte Notenzeile links).¹⁰⁵²

III.4.3.3. Tonmaterial

Kapsperger verwendet als Material Tonleiterfragmente und Dreiklangszerlegungen, setzt diese Bausteine aber oft sehr phantasievoll zusammen. Ein großer Teil der *passaggi* sind nachvollziehbare, für unsere aufführungspraktisch geschulten Ohren „logische“ Verzierungen über dem jeweiligen Basston, andere dagegen wirken sehr ungewöhnlich.

Bei einigen der *passaggi* jedoch ist der erste Eindruck bei der Betrachtung der Transkriptionen manchmal irreführend, weil die Transkription polyphone Strukturen ignoriert. Einige der *passaggi* mit auf den ersten Blick willkürlich wirkenden Sprüngen lassen sich als Geflecht von mehreren Stimmen besser verstehen.

Besonders ungewöhnlich für heutige Ohren wirken die Übungen in Moll und in den entlegeneren Tonarten, wo Kapsperger ähnliche modale Wendungen wie in seinen vokalen *passaggi* verwendet. Auch die Unterscheidungen in der Vorzeichensetzung bei Auf- und Abwärtsbewegungen sind weit vom heutigen Dur-Moll-Denken entfernt (siehe vierte Notenzeile links).

In einem der interessantesten Beispiele verwendet Kapsperger Dissonanzen geradezu als Verzierung: Ähnliche Sekundvorhalte kommen auch in seinen Solowerken, wie in der Gagliarda aus dem „Libro terzo“, vor und sind auch auf einem Tasteninstrument als Vorläufer von *acciaccature* sehr effektiv einzusetzen (siehe unterste Zeile links, zweites Beispiel).¹⁰⁵³

Zahlreiche Figuren vermitteln unmittelbar die Atmosphäre der *toccate* Kapspergers und seiner Zeitgenossen, vor allem, wenn man sie rhythmisch ein wenig freier spielt und die harmonischen Stationen auch mithilfe von „timing“ nachvollziehbar macht.

Beispiele dafür finden sich auf der nächsten linken Seite, mehrere von Kapspergers *passaggi* in d-Moll eignen sich bestens für diese Zwecke. Hier sei an Severis Zeichen »F« in seinen „Salmi“ erinnert, das das von Frescobaldi in seinem Vorwort geforderte *rubato* so bildhaft sichtbar macht.¹⁰⁵⁴

Zur Verwendung bieten sich die meisten der *passaggi* vor allem für Einleitungen, Übergänge oder das

1052 siehe Kapitel II.5.1. Auch das zweite Notenbeispiel steht im Bassschlüssel, eine optisch ansprechendere Version kommt in der formatierten Fassung nach.

1053 zu *acciaccature* siehe Kapitel III.1.3.4. und III.2.1.3.

1054 siehe Kapitel II.5.

17.

This system contains musical notation for measure 17. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Below the grand staff is a separate line of guitar-style fingering, including numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 and an 'x' for a muted string.

3

This system contains musical notation for measure 18. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Below the grand staff is a separate line of guitar-style fingering, including numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 and an 'x' for a muted string.

8

This system contains musical notation for measure 19. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern. Below the grand staff is a separate line of guitar-style fingering, including numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 and an 'x' for a muted string.

Ausfüllen von Schlussakkorden an.¹⁰⁵⁵

III.4.3.4. Verzierungselemente

Relativ selten erscheinen herkömmliche Trillerelemente, wenn sie vorkommen, dann zumeist unter einer Ligatur. Bögen werden auf Lauteninstrumenten mit einer besonderen Technik gespielt.¹⁰⁵⁶ Diese Art der Verzierung wurde *strascino* genannt: Nur der erste Ton wird gezupft, während die Saite schwingt, werden die folgenden Töne nur durch das Aufsetzen bzw. Abheben der Finger der linken Hand auf dem Griffbrett erzeugt. Kapsperger wird mehrfach als Meister dieser Technik bezeichnet – zum Beispiel bei Athanasius Kircher.

Dass dieser Effekt auf einem Tasteninstrument nicht nachzuahmen ist, liegt auf der Hand, trotzdem sind die Übungen mit Ligaturen teils von melodischem Interesse.

III.4.3.5. Lage

Aufgrund ihrer Stimmung ist die Theorbe ein Bassinstrument, überträgt man die *passaggi* wörtlich, liegen sie im Bassbereich. Mögen einige der *passaggi* auch typische Bassverzierungen sein, die absichtlich die besonders wirkungsvollen freischwingenden tiefen Saiten der Theorbe einsetzen, lassen sie sich doch allgemein für viele Instrumentengruppen als Inspirationsquelle benutzen, als melodische, von der Lage unabhängige Elemente.

Auf einem Tasteninstrument wird man wohl die meisten der Muster eher in der rechten Hand verwenden, vieles ist aber auch für die linke Hand denkbar, vor allem in Schlüssen oder längeren Anfangsarpeggi.

III.4.4. Das „Modena-Manuskript“

Eine weitere Quelle mit praktischem Material für die Theorbe darf hier nicht unerwähnt bleiben: das sogenannte „Modena-Manuskript“, Manuskript G 239 der Biblioteca Estense Modena. In dem anonymen Manuskript finden sich 27 »*Cantate e canzonette*« für Stimme im Sopranschlüssel und Basso continuo, neben Monteverdis „Lamento d’Arianna“ konnten dreizehn Kompositionen von Bellerofonte Castaldi identifiziert werden, die mit seinen Initialen »bc« bezeichnet sind.

Eine einwandfreie Zuschreibung des Manuskripts ist nicht möglich, die von Mirco Caffagni vertretene Hypothese, der Schreiber des Manuskripts könnte der Sänger, Gitarrist und Lautenist Pietro Bertacchini aus Carpi bei Modena sein, scheint aber durchaus plausibel.¹⁰⁵⁷ Das würde auch die Aufnahme der zahlreichen Stücke des ebenfalls aus Modena stammenden Castaldi erklären.

Es handelt sich um ein Notenheft zum Eigengebrauch, vielleicht von Bertacchini um 1669 begonnen, als er sich nach längeren Aufenthalten in Rom, Florenz, Mantua und Viadana nach Carpi zurückzog, wo er, wie er in seiner Autobiographie schreibt, seine in der Zwischenzeit verlorene Theorbenpraxis wieder auffrischte.¹⁰⁵⁸

1055 Die Vorzeichen gelten immer nur für die Note, vor der sie stehen: In der *tirata* von A zu A im letzten Takt muss also ein C gespielt werden, kein Cis.

1056 siehe auch die Erklärung in Kapitel I.2.

1057 Mirco Caffagni, *The Modena Manuscript*, *Journal of the Lute Society of America*, 12 (1979), S.25-42

1058 siehe Vorwort von Tiziano Bagnati zum Druck: *Cadenze e passaggi diversi intavolati per Tiorba dal manoscritto Estense G 239*, Bologna 1995

Die „*cadenze e passaggi diversi*“ aus dem Modena-Manuskript sind nicht nur in Tabulatur und Transkription in Kitsos' Dissertation abgebildet, sondern auch bei Ut Orpheus Edizioni erschienen und damit allgemein zugänglich. Deshalb sollen sie im Folgenden nur kurz vorgestellt und für einen Vergleich mit Kapspergers *passaggi* herangezogen werden.

Die *passaggi* aus Kapspergers „Libro terzo“ sind für die Öffentlichkeit gedacht, beim Modena-Manuskript steht hingegen der Privatgebrauch im Vordergrund. Vermutlich spiegeln sich in den hier gesammelten Beispielen auch sehr stark die Stärken und Schwächen des Verfassers. Einige Beispiele sind offensichtlich nicht korrekt, andere enden abrupt, bis auf eine grobe Ordnung nach Tonarten scheint auch kein pädagogisches Konzept für eine Abstufung der Schwierigkeitsgrade vorzuliegen.

Es handelt sich hier tatsächlich ausschließlich um Kadenzten: Alle vorkommenden *passaggi* sind in diese Kadenzten integriert, dadurch sind die Informationen anders gewichtet. Vieles ist im Theorbensatz sehr instrumentenspezifisch gedacht, trotzdem können Tastenspieler auch aus diesen Beispielen Informationen beziehungsweise Inspirationen gewinnen.

Während die meisten der *passaggi* Kapspergers auch auf anderen Continuoinstrumenten in sich logisch klingen können, scheint für die Exempel aus dem Modena-Manuskript eine wörtliche Wiedergabe auf einem Tasteninstrument ebenso wenig sinnvoll wie eine wörtliche Wiedergabe von Kapspergers im vorigen Kapitel besprochenen Aussetzungen aus den Vokalwerken.

Trotzdem ist es interessant zu sehen, welche *passaggi* der anonyme Verfasser an welchen Stellen einsetzt, es gibt auch schöne Momente in den Kadenzten, deren Grundideen sich sehr wohl auf Tasteninstrumente übertragen lassen.

Sechzehntel füllen oft die Anfangs- oder Schlussakkorde aus oder führen direkt in die Kadenz.

Während schnelle *passaggi* ausschließlich aus Tonleiterelementen bestehen, finden sich in den aus Achtelnoten zusammengesetzten *passaggi* auch Sprünge, allerdings nicht häufig. Stufenweise Bewegung herrscht im gesamten Manuskript vor.

Große Sprünge erscheinen fast nur im Bass, hier werden die tiefen Saiten oft und wirkungsvoll eingesetzt. Kleine Melodieelemente werden auch im Bass verwendet, manchmal entsteht eine Art Dialog zwischen der Basstimme im Bereich des notierten Ausgangstons und einer zusätzlichen Stimme, die sich ungefähr eine Oktav darunter bewegt.

Wie bei Kapsperger finden sich zwar theorbenspezifische Klangspezialitäten wie *strascini* oder *sbordonate*,¹⁰⁵⁹ aber keine kleinflächigen Ornamente wie *trilli* oder *gruppi*.

Der letzte Takt vor dem Schlusston, die eigentliche Kadenz also, ist meist ohne schnelle Noten, vierstimmig und mit korrekter Stimmführung ausgeführt - angesprungene Dissonanzen wie bei Kapsperger kommen nicht vor. Dissonanzen werden nach den Regeln des polyphonen Satzes aufgelöst.

Harmonisch denkt der Verfasser wie Kapsperger in seinen *passaggi* zum Teil noch stark modal, was sich in einer ähnlichen Vorzeichensetzung bei Auf- oder Abwärtsbewegungen in Tonleiterfiguren zeigt.

Auffällig sind die Übungen 92 bis 97, die einen Bass, der vom C zum H geht, ausfüllen. Nach einer 7-6 Wendung über C, die sich in den unteren Stimmen abspielt, erscheint im Schlussakkord H-Dur wie aus dem Nichts als oberste Stimme ein Dis, das aus keiner der vorher vorhandenen Stimmen abzuleiten ist. Hier ging es dem Schreiber wohl um einen vollständigen Schlussakkord samt der Dur-Terz, der Effekt ist aber etwas eigenartig und fällt aus dem Rahmen, gerade weil die Stimmführungen der vorigen Takte wie auch im gesamten Manuskript im Gegensatz zu Kapspergers Realisationen liebevoll gestaltet sind. Auch wenn das kleine Dis im Akkord etwas unangenehm zu greifen und zu arpeggieren ist,

1059 Dieser Ausdruck bezeichnet den Gebrauch der freischwingenden Basssaiten nicht nur für nachschlagende Oktaven, sondern auch für *passaggi*, die nicht am Griffbrett gegriffen wurden, sondern sich innerhalb der Bordunsaiten bewegten.

wäre eine stimmführungstechnisch korrekte Auflösung in der ins Dis führenden Mittelstimme eigentlich möglich.

Eine Vorliebe für Synkopen sticht in diesen Kadenzzen ins Auge: ein Element, das Einzeltöne und dadurch auch Einzelstimmen stärker hervortreten lässt und in einer typisch frühbarocken Kadenzfolge für Abwechslung sorgen kann.

Einige der Übungen sind sowohl rhythmisch, stimmführungstechnisch als auch harmonisch komplex, andere Beispiele geben eine simple, manchmal nur zweistimmige Sequenz über erstaunlich lange Strecken wieder. In einem für einen Druck gedachten Manuskript wären sicher einige Passagen dieser Art gestrichen worden, die so in seiner Einfachheit verblüffen, handelt es sich doch beim Benutzer des Buches mit Sicherheit um einen erfahrenen Musiker, für den solche Sequenzen Standard gewesen sein müssen. Es darf aber wohl wieder nicht vergessen werden, dass es sich um Übungen für das Continuo-spiel für die Theorbe handelt, also eine neue Technik auch für erfahrene Lautenspieler.

III.4.5. Verwendung in der Literatur, Inspirationsquelle für Continuospieler auf Tasteninstrumenten

Bezeichnenderweise hat Kapsperger selbst Stücke komponiert, für deren Interpretation seine Beispiele für *passaggi* von besonderem Interesse sind. In seinen verschiedenen groß besetzten *sinfonie* für Oboenstimmen und mehrere Continuo-parts von 1615 spielen außer dem Basso continuo noch ein *Basso primo* und ein *Basso secondo*, alle 3 Continuo-stimmen können mit beliebigen - und beliebig vielen - Harmonieinstrumenten besetzt werden.¹⁰⁶⁰ In beinahe allen *Sinfonie* gibt es längere Soli für *Basso primo* und bzw. oder *Basso secondo*, die bis auf vereinzelt schnellere Fortschreitungen oder Kadenzfloskeln nur aus Aneinanderreihungen ganzer Noten bestehen. Auch wenn Kapsperger selbst seine Übungen sicher nicht bewußt als eine Art Lexikon für derartige Stellen konzipiert hat, kann ein heutiger Interpret, der sich die Standards erst aneignen muss, sie durchaus in diesem Sinn verwenden.

Die *passaggi* bieten uns Instrumentalisten deutlich mehr auch wörtlich zu verwendendes Material als die Aussetzungen. Gerade die toccatenartigen langgezogenen Verzierungen über einer Bassnote können uns nicht nur beim Continuospiel, sondern auch beim freien Beginn oder Ende einer solistischen Komposition inspirieren. Das gilt natürlich vor allem für Anfänge von Toccaten, in denen der Komponist ja oft nur den Grundakkord der Tonart des Stückes schreibt, die dann vom Spieler mit Phantasie vorgestellt werden soll. Aber auch für Schlüsse sowohl bei freien Kompositionsformen wie auch beim Continuospiel kann uns dieses Material wertvolle Anregungen geben, wie vom Interpreten gewünschte Effekte verstärkt werden können: Die *passaggi* eröffnen uns eine große Bandbreite an Möglichkeiten vom langsamen Ausklingen bis zu einem aufgeregten, aktiven Schluss.

Auch für pädagogische Zwecke bieten die *passaggi* wertvolle Ansätze, haben doch gerade Anfänger im Improvisieren oft Hemmungen, den Notentext zu verändern. Ausgeschriebenes Material aus der Zeit kann uns heute helfen, diese Hemmungen abzubauen und damit bald über ein Repertoire an für viele musikalische Situationen passenden Figuren zu verfügen. Sind die Wendungen erst vertraut, wird auch früher oder später die eigene Kreativität zum Vorschein kommen.

Basslinien scheinen uns oft sakrosankt, geradezu unantastbar. War schon die Beschäftigung mit Kapspergers Continuo-realisationen eine Anregung dafür, sich von diesem Gedanken zu verabschieden, helfen uns die *passaggi* noch einige Schritte weiter. Natürlich muss - auch im Sinn Agazzaris und zahlreicher Zeitgenossen, die sich über übertriebene Virtuosität beschwerten - auf die jeweilige musikalische

1060 siehe Kapitel III.2.3.2.

Situation Rücksicht genommen werden und soll der Bass als Fundament der gesamten Stückes seine Stützfunktion behalten. Begleitet man als einziges Instrument, herrschen andere Prioritäten als beim Spiel in einer großen Continuo-Gruppe. Trotzdem kann manchmal schon eine kleine Veränderung oder Ausschmückung in der Basslinie statt in einer Oberstimme sehr wirkungsvoll eingesetzt werden. Viele dieser Aspekte können wir Continuospieler aus den theoretischen Quellen lernen, richtig vertraut werden sie uns aber erst in der praktischen Umsetzung, wenn sich die Theorie gleichsam in Praxis, in Musik verwandelt. Bei diesem Prozess können die wirklich praktisch gemeinten und konkret anwendbaren Übungen Kapspergers eine kaum zu überschätzende Hilfestellung bieten.

