

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

V. Conclusio

Einer Zusammenfassung meiner Schlußfolgerungen aus der eingehenden Beschäftigung mit Kapspergers Leben und Vokalwerk muss ich voranschicken, dass dieses Projekt ursprünglich nicht als eine Art Ehrenrettung des Komponisten gedacht und geplant war. Ich näherte mich Kapsperger zwar mit einer positiven Haltung, weil mich seine Werke für Theorbe und Laute faszinierten, doch hatten auch mich die beinahe durchwegs negativen Besprechungen seiner Vokalmusik zur Annahme verleitet, es handle sich dabei um „schlecht“ komponierte Stücke eines guten Instrumentalisten.

Eine meiner grundlegenden Eigenschaften jedoch ist nicht nur Neugierde auf die verborgenen Hintergründe scheinbar offen darliegender Fakten, sondern auch das generelle Zurückschrecken vor zu schnellen Urteilen und vor in meinen Augen allzu eng gefassten Meinungen. Vielleicht haben mich das dazu prädestiniert, an Kapspergers Vokalwerk nahezu vorurteilsfrei, zumindest jedoch sehr neugierig und offen heranzugehen.

Im Lauf der letzten Jahre versuchte ich, auf verschiedensten Wegen, meine eigene Meinung über Kapsperger zu gewinnen, vor allem auch über die Praxis, also das Spielen seiner Musik.

Während der Mensch Kapsperger, dessen Leben und Eigenschaften im Lauf der Jahre ebenfalls immer deutlicher vor mir standen, mir in gewissen Zügen seines Wesens nicht unbedingt ans Herz wuchs, baute ich eine tiefe Beziehung zu seiner Musik auf. Die vorliegende Arbeit hat sich also, eigentlich unvorhergesehen, zu einem Plädoyer für eine Wiederentdeckung des gesamten Vokalwerks Kapspergers entwickelt.

Immer wieder wurde und werde ich gefragt, warum ich mich als Cembalistin so intensiv mit der Musik eines Theorbisten beschäftige.

Zum einen stand bei der Entscheidung für dieses Thema nicht Kapsperger als Instrumentalist, sondern als Komponist von Vokalmusik im Vordergrund. Verschlungene Wege haben mich zum Cembalo geführt, lange Zeit hatte ich mich sehr für Gesang interessiert und auch selbst viel gesungen. Diese Liebe zur Stimme und generell zu Musik für Stimme ist geblieben und hat dieses Projekt von Grund auf mitgeprägt.

Zum anderen liegt ein maßgeblicher Teil meiner Arbeit als Cembalistin im Continuospiel. Ich wusste von den Continuumaterialien von Kapsperger für Theorbe und war neugierig auf Quellen, die außerhalb des Kanons an Schulen und Traktaten für Tasteninstrumente liegen, der mir im Studium nahegebracht worden war. Seit Jahren spiele ich, vor allem mit meinem Ensemble **vivante**, aber auch in anderen Konstellationen, mit Continuospielern verschiedenster Instrumente zusammen. Die daraus gewonnenen Informationen - und noch mehr die Inspirationen, die mir aus solchen Begegnungen erwuchsen - weckten mein Interesse für die Behandlung ähnlicher Themen in nicht-cembalistischen Kreisen.

Während diese ersten beiden Ansätze zu zentralen Punkten in diesem Projekt wurden, hat sich meine anfangs vorhandene Hoffnung, durch Transkriptionen der Kapspergerschen Werke für Laute und Theorbe neues Repertoire für Tasteninstrumente zu erschließen, nicht erfüllt: Zu unterschiedlich sind die Instrumente in Klang und Technik, zu idiomatisch Kapspergers Kompositionsweise für Lauteninstrumente.

Überraschenderweise eröffneten sich aber stattdessen für mich Wege zu neuem und umso persönlicherem Repertoire auch für Tasteninstrumente: Wie gebräuchlich Bearbeitungen von Vokalmusik für In-

strumente zu Kapspergers Tagen waren und wie gut sich vor allem seine Villanellen für eine derartige Inbesitznahme eignen, war mir vor diesem Projekt nicht bewusst gewesen.

Dass Kapsperger und Frescobaldi als Duo mit Cembalo und Theorbe aufgetreten sein könnten, eröffnete mir zudem einen unerwarteten Zugang zum Repertoire meines eigenen Instruments.

Aufgrund der zahlreichen neuen biographischen und aufführungspraktischen Informationen entstand endlich ein vollständigeres Bild des *Tedesco della tiorba*. Auch wenn einige Fragen, wie die nach seiner Jugend oder Ausbildung, immer noch völlig offen bleiben, ist mit dieser Arbeit der Wissensstand über den Komponisten und sein Werk beträchtlich gewachsen. Auf dieser Grundlage können nun weitere Forschungen aufbauen.

Zweifelsfrei konnte bewiesen werden, dass Kapsperger von seinen Zeitgenossen nicht nur als Virtuose auf der Theorbe, sondern auch als vielseitiger Komponist ernst genommen wurde.

Wie steil seine Karriere verlief und wie sehr er von der intellektuellen Elite Roms geschätzt wurde, kann anhand vieler neuer Dokumente belegt werden. Die vielen neu herausgearbeiteten Verbindungen Kapspergers zu Galileo Galileis unmittelbarem Umfeld weisen darauf hin, dass die Gründe für den Bedeutungsverlust des Komponisten ab ca. 1632 in Zusammenhang mit den Umwälzungen am Hof von Urbano VIII. Barberini nach der Verurteilung Galileis standen.

Ein neuer Faktor in der Kapsperger-Rezeption ist seine Stellung als berühmter und hochbezahlter Lehrer, der nicht nur in Rom, wie zum Beispiel am *Collegio Clementino*, wirkte, sondern dessen Ruf weit über die Grenzen Roms hinausging. Besonders interessant für zukünftige Forschungen ist wohl der neuentdeckte Kontakt Kapspergers zu Johann Nauwach, der eine Einflusslinie Kapspergers nach Deutschland nahelegt, die sich auch in Tobias Michaels Erwähnung des Komponisten als Vorbild zeigt.

Die äußerst negative Bewertung Kapspergers in der Musikgeschichte beruht tatsächlich nur auf einer einzigen Quelle: Trotz gründlicher Recherchen konnte bislang kein Beleg für den Wahrheitsgehalt von Giovanni Battista Donis Anekdote über die Weigerung der Sänger der *Cappella Sistina*, Kapspergers Musik zu singen, gefunden werden. Donis Gesinnungswandel gegenüber Kapsperger von den enthusiastischen Lobeshymnen im Brief an Mersenne bis hin zur folgenschweren Verunglimpfung des *Tedesco della tiorba* in „De praestantia musicae veteris“ und die Nähe der beiden im Barberini-Umfeld lässt vermuten, dass persönliche Gefühle im Spiel waren. Im Kapitel „Rezeption“ konnte aufgezeigt werden, wie der Weg dieser boshaften Kommentare Donis durch reines Abschreiben von einer Quelle zur nächsten verlief und die Verurteilung Kapspergers als Komponist übernommen wurde, ohne Donis Quelle oder Kapspergers erhaltene Vokalmusik zu prüfen.

Die vielen Beweise, dass Kapspergers geistliche Vokalmusik in den Jahren um 1630 tatsächlich in den Kirchen Roms gesungen und dabei mehrmals durch das berühmteste Ensemble der Zeit, die *Cappella Sistina*, wiedergegeben wurde, lassen umso mehr Zweifel am Wahrheitsgehalt von Donis Anekdote aufkommen.

Kapspergers Stolz auf seine adelige Herkunft jedoch scheint immer wieder für Anstoß bei seinen Musikkollegen gesorgt zu haben, der Konflikt zwischen seinem Standesbewusstsein und der Profession des Musikers wird an vielen Punkten seiner Karriere sichtbar.

Eine der großen Überraschungen für mich war Kapspergers überdurchschnittliches Interesse für Literatur, das sich unter anderem an seinen vielen persönlichen Kontakten zu Dichtern zeigt, und die konsequente Umsetzung seines musikalischen Credo, die Gleichwertigkeit der »osservatione della parola« gegenüber der »tessitura della musica«, in seinen kompositorischen Entscheidungen. Mehr noch als die meisten seiner Zeitgenossen räumt er in seinem Vokalwerk dem Text in allen Facetten der Komposition

die Oberhoheit ein. Dass dies seine eigenen Worte im von Tim Carter entdeckten Brief an Cassiano dal Pozzo bestätigen, war eine unerwartete und sehr willkommene Bestätigung dieser meiner These nur wenige Wochen vor dem Abschluss dieser Arbeit.

Kapsperger war ein moderner Komponist, der sich ausschließlich im *stile novo* bewegte, und dabei viele neue Wege beschritt, die von anderen Komponisten nicht eingeschlagen wurden. Manche davon, wie zum Beispiel seine Vorliebe zu homophonen Chören, erwiesen sich innerhalb der Musikgeschichte als Sackgasse. Gerade seine homorhythmischen Stücke in ihrer perfekten Abbildung von Sprachmelodie und Sprachrhythmus können aber in einer schlüssigen Darbietung ihren Reiz nicht nur für damalige, sondern auch für heutige Ohren zeigen: Das beweist der Test dieser Musik in der Praxis.

Eine weitere dieser Sackgassen ist Kapspergers Versuch, die Regeln des polyphonen Satzes außer Kraft zu setzen. Oft wurde ihm vorgeworfen, diese Regeln nicht zu beherrschen und „schlecht“ zu komponieren, einige Fakten, wie zum Beispiel Kirchers Zitat über seine Verwendung von Parallelen, deuten darauf hin, dass er sich bewusst außerhalb dieses Regelwerks bewegt hat und mit derartigen Stellen *affetti* erzeugen wollte.

Ob man diese bewussten Regelverstöße nun als revolutionär und interessant oder doch eher als verunglückte Experimente wahrnimmt, liegt im Auge des Betrachters. Kapsperger selbst war auf diesem Gebiet experimentierfreudiger als viele seiner Zeitgenossen.

Dass er zu den wirklich modernen Vertretern des *stile novo* gehörte, zeigt sich auch in den Freiheiten, die er seinen Interpreten, zum Beispiel in seinen *sinfonie*, lässt. Konservativere Komponisten versuchten in deutlich größerem Ausmaß, die Kontrolle über die Ausführung der von ihnen vorgegebenen Strukturen zu behalten.

Die größte Überraschung bei der Beschäftigung mit dem gesamten Panorama von Kapspergers Vokalmusik waren für mich seine mehrstimmigen Werke, vor allem die Madrigale und Messen, die nach wie vor kaum je in Konzerten zu hören sind. Der Farbenreichtum und die Expressivität der Madrigale haben, ebenso wie die ruhig und klar dahinfließenden Messen, nicht nur mich, sondern auch meine Mitmusiker und das Publikum in den ersten Konzerten mit diesen Werken überzeugt – Ausgaben und Aufnahmen mögen folgen.

Kapspergers immer wieder als unsingbar eingestufte verzierte Solomonodien entpuppten sich als zwar unübersichtlich notierte, doch klar strukturierte Werke. Durch einen Vergleich mit weiteren, teils bisher kaum rezipierten römischen Quellen konnte bewiesen werden, dass es sich auch bei Kapspergers virtuoson *passaggi* nicht um Ausnahmen handelt, sondern um in Rom gebräuchliche Techniken. Kapsperger verwendet seine *passaggi* als Ausdrucksmittel, die den Text noch bildhafter ausdeuten und *affetti* beim Zuhörer auslösen sollen. Eine bewusste Analyse der Bausteine dieser langen Verzierungen können SängerInnen helfen, sowohl die rhetorische Wirkung der Verzierungselemente besser zu verstehen als auch die technischen Herausforderungen besser zu bewältigen. Die „timing“-Angaben von Frescobaldi und Severi für *passaggi* unterstützen dabei eine technisch wie musikalisch sinnvolle Wiedergabe.

Die vielen neuen Informationen zu Aufführungskontexten und Ausführenden von Kapspergers Vokalmusik bieten aufschlussreiches, zum Teil überraschendes Material für Interpreten, dies betrifft vor allem das weite Feld der Verzierungen sowohl im Gesang als auch im Continuo.

Meine eingehende Beschäftigung mit den prägenden Sängerfiguren des *stile novo* verschaffte mir und den SängerInnen, mit denen ich arbeite, nicht nur konkrete Anleitungen und Anweisungen, sondern

auch eine neue Wahrnehmung der zentralen Elemente des *stile novo*: Wie sehr die Erweckung von *affetti* bei den Zuhörern im Vordergrund stand und wie zentral die Suche nach Farbenreichtum im Gesang des *stile novo* war, geht aus all diesen Zeugnissen sehr klar hervor.

Musikalisch konnte durch die Wiederbelebung des gesamten Panoramas der Kapspergschen Vokalmusik unglaublich reiches und vielfältiges Repertoire erschlossen werden, das bereits in Konzerten erprobt wurde und auf begeisterte Publikumsreaktionen stieß.

Für mich als Cembalistin eröffnete sich besonders durch die intensive Beschäftigung mit Gesang an sich und mit den Texten der Vokalwerke neue Perspektiven, die sich in einer anderen Prioritätensetzung beim Continuospiel nicht nur für Kapspergers Musik niederschlagen: Gerade in der expressiven, vom Text bestimmten Musik des *stile novo* gilt es, die *affetti* auch im Continuo selbst zu spüren und zu transportieren.

Kapspergers Übungen für *passaggi* über Bassnoten bilden gleichsam als Schatzkiste der Ideen für das Continuospiel, bieten Material für die Ausgestaltung verschiedener musikalischer Situationen und können dabei helfen, Hemmschwellen in Bezug auf Improvisation abzubauen. Durch die aus Kapspergers praktischem Material zum Generalbassspiel gewonnene Inspiration können neue Wege, zum Beispiel in Bezug auf Dissonanzbehandlung, Kadenzgestaltung, Verzierung oder Rhythmus, abseits der ausgetretenen Pfade beschritten werden. Allzu „fixe“ Vorstellungen über frühbarockes Continuo haben sich relativiert.

Aufgrund des intensiven Studiums der Continuoquellen der Zeit kristallisierten sich zudem klare Vorstellungen heraus, welcher Stil in dieser äußerst vielfältigen Periode für welche Art von Musik angebracht ist. Eine Continuobegleitung der Musik von Kapspergers konservativeren Kollegen verlangt nach völlig anderen Mitteln als die damals „moderne“ Musik. Die weit verbreitete Ansicht, es gäbe „einen“ Begleitstil im italienischen Frühbarock, wird so ad absurdum geführt.

Prinzipiell war ich erstaunt, auf wie viele der aufführungspraktischen Fragen auch nach eingehendster Beschäftigung mit der Materie keine präzisen Antworten möglich sind, wieviel offen bleiben muss. Zum Teil steckt die Forschung zu verschiedenen Themen auch heute noch in den Kinderschuhen, sind noch viele Schritte zu gehen, bis alle vorhandenen Hinweise aufgearbeitet sein werden. Es steht zu hoffen, dass viele dieser Fragen neue Impulse durch neu aufgetauchte Dokumente oder wiederentdeckte Werke erhalten.

Die Vielfalt der Themen, die für die Aufführungspraxis von Kapspergers Vokalmusik relevant sind, machte es mir unmöglich, allen wichtigen Fragen den ihnen eigentlich angemessenen Platz einzuräumen: So wurden zum Beispiel Themenkreise wie Metrum, Artikulation, Rhetorik und anderes nur angeschnitten.

Weitere Forschungen sollen folgen, sei es nun über den Komponisten Kapsperger, die Musik seiner Zeit oder die vielen faszinierenden Themen zur Aufführungspraxis.

Nicht nur die zeitliche Distanz zur Musik, die im Zentrum dieser Arbeit steht, erschwert die Suche nach Gewissheiten, auch die so vergängliche Natur des Mediums Musik lässt sich schwer festhalten und bringt ständig neue Interpretationen hervor.

Ausserdem agieren wir Musiker in der Praxis unter ständig wechselnden Prämissen und müssen uns damals wie heute einer Unzahl von äußeren Faktoren beugen: Praktische Umstände wie der Raum, die akustischen Gegebenheiten, das vorhandene Instrumentarium, spezielle Wünsche oder Vorstellungen von Veranstaltern, Probezeiten, Budget – ganz zu schweigen von den technischen und musikalischen

Möglichkeiten der Mitmusiker - beeinflussen oft unsere Möglichkeiten in einer Weise, die unsere eigentlichen Prioritäten verschleiern oder gänzlich in den Hintergrund treten lassen.

Die vielleicht wichtigste Erkenntnis aus der intensiven Beschäftigung mit all den in dieser Arbeit behandelten Fragen ist für mich, dass Purismus innerhalb der meisten dieser Themen gar nicht möglich ist. Zu ungewiß sind selbst die Fakten, die aufgrund von mehreren Dokumenten gesichert scheinen: Der Wunsch nach Gewissheiten bleibt unerfüllt.

Eigentlich stehe ich, je länger je mehr, vor dem Paradoxon, dass ich, um mit Sokrates zu sprechen, je mehr ich weiß, desto eher weiß, dass ich nichts weiß.

Dieses Wissen um mein Nichtwissen jedoch stellt gleichzeitig eine Befreiung dar und lässt mich meinen persönlichen Zugang zu Musik - natürlich innerhalb dieser musikalischen Sprache - als umso wichtigeres Kriterium empfinden.

Gerade für eine Musik, die *affetti* hervorrufen wollte, die ihr Publikum berühren wollte, ist Emotion ein zentrales Thema und Anliegen. Dieser Zugang erweckt den Geist des *stile novo* in meinen Augen stärker als eine vermeintlich „korrekte“ Wiedergabe zu neuem Leben.

