

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

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit nähert sich Giovanni Girolamo Kapsperger und seinem Vokalwerk von drei Seiten her an.

Im ersten Drittel der Arbeit wird Kapspergers Leben und Umfeld näher beleuchtet, das bislang nur wenig erforscht wurde. Zahlreiche neu gewonnene Informationen bieten ein vollständigeres Bild des Komponisten, dennoch bleiben viele Fragen offen.

Über seine Kindheit und Jugend ist nach wie vor nichts bekannt, zu Beginn wird daher nur kurz seine Geburtsstadt Venedig um 1580 beschrieben. Ausführlicher wird Kapspergers erster Druck, das „*Libro primo d'intavolatura di chitarone*“, und die darin enthaltenen biographischen Informationen, erste Förderer und der sich schon früh abzeichnende Konflikt zwischen seinem ausgeprägten Standesbewusstsein als Adelige und der Karriere eines professionellen Musikers in diesem Kapitel behandelt.

Bis vor kurzem wurde angenommen, dass Kapsperger sich bald nach dem Erscheinen dieses Buches nach Rom begeben hätte. Dass schon Monate vor der Drucklegung Kapspergers erste Tochter Dorotea in Neapel geboren wurde, macht diese Annahme obsolet. Kapsperger muss seine Frau Girolama de Rossi, eine adelige Neapolitanerin, schon spätestens 1603 kennengelernt haben. Ein längerer Aufenthalt in Neapel ist, wenn auch bis jetzt nicht konkret beweisbar, doch sehr wahrscheinlich und erklärt seine besondere Affinität zur Villanella als Gattung und einige seiner kompositorischen Vorlieben.

Spätestens ab 1606 ist die Familie in Rom in der Pfarre Santa Cecilia a Montegiordano nachweisbar, wo sie bis mindestens 1623 standesgemäß lebte. Kapsperger stieg schnell in der römischen kulturellen Szene auf, sein Ruf als der beste Theorbist Roms festigte sich schnell. Zudem publizierte er in rascher Folge mehrere Drucke mit großteils Vokalmusik, die ihn dem römischen Publikum auch als Komponisten vorstellten. Die Identitäten der Herausgeber seiner Werke zeichnen ebenso wie die Namen der Taufpaten seiner Kinder ein deutliches Bild von Kapspergers Ansehen in Rom und belegen unter anderem seine Nähe zur berühmtesten römischen *Accademia* der Zeit, der *Accademia degli Umoreisti*, und sein Interesse für Poesie. Neuentdeckte Kontakte, zum Beispiel zu Cassiano dal Pozzo, Auftritte vor Cosimo II de' Medici oder hochrangigen Prälaten wie dem Bamberger Fürstbischof Johann Gottfried von Aschhausen, oder Reisen nach Florenz und Venedig werden in den Kapiteln über Kapspergers erste Jahre in Rom angeführt.

Neue Dokumente, wie unter anderem eine bisher unbekannte Verbindung zum *Collegio Clementino*, beweisen zusätzlich sein hohes Ansehen als Lehrer. Besonders interessant scheint sein noch nicht restlos geklärter Kontakt zu Johann Nauwach, der später in Dresden mit seinen „*Teutschen Villanellen*“, die denen Kapspergers auffällig ähneln, eine neue Strömung in der deutschen Vokalmusik einleitete.

Gegen Ende der 1610er Jahre war Kapsperger ein in Rom bestens etablierter Musiker und Komponist, der über hervorragende Kontakte zur intellektuellen Szene und den berühmtesten *Accademie*, wie den *Umoreisti* oder *Lincei*, verfügte und selbst musikalische *Accademie* in seinem Haus veranstaltete. Bald darauf erhielt er von den Jesuiten den ersten prestigeträchtigen Auftrag für ein größeres Werk: Im Rahmen der Heiligsprechung der Ordensgründer wurde Kapspergers „*Apotheosis*“ nach einem Libretto von Orazio Grassi mehrmals von den Studenten des Collegio Romano und den „besten Musikern Roms“ aufgeführt.

Die beruflichen Erfolge wurden von mehreren traurigen Ereignissen im Familienleben begleitet: Von den neun Kindern, die zwischen 1604 und 1621 geboren wurden, überlebten nur vier.

Zu höchsten Ehren stieg Kapsperger in den folgenden Jahren auf: Vermutlich über Giovanni Ciampoli und Virginio Cesarini kam er in Kontakt mit Kardinal Maffeo Barberino, der 1623 zum Papst gewählt

wurde und den Namen Urbano VIII. annahm.

Kapsperger publizierte 1624 die „Poematia et carmina“, Vertonungen von lateinischen Gedichten Urbanos, als erstes Werk, das er selbst herausgab und einem Gönner widmete. Wohl nicht zuletzt dieser geschickte Schachzug ließ ihn schnell in den inneren Zirkel der Günstlinge des besonders poesie- und musikliebenden Papstes aufsteigen, einem Brief von Doni zufolge erklang Kapspergers Musik oft in den privaten Gemächern des Papstes. Kapsperger stand spätestens ab 1624 im Dienst des Papstneffen Cardinale Francesco Barberini, nahm im Lauf der nächsten Jahre aber auch einige Aufträge von dessen Bruder Antonio an.

In den folgenden Jahren sehen wir Kapsperger auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Die von ihm vertonten Libretti aus der Feder Giovanni Ciampolis, des Brevensekretärs Urbanos, waren Erfolge am Hof, zahlreiche Drucke erschienen in rascher Folge. In dieser Zeit wandte sich Kapsperger auch der lateinischen geistlichen Musik zu, Aufführungen zweier Messen durch die *Cappella Sistina* sind belegt.

Dass Leone Allacci ihn 1632 auf Befehl von oben als einzigen Komponisten in seine „Apes Urbanae“ aufnehmen musste, ist ein weiterer Beweis für Kapspergers Beliebtheit bei seinen Mäzenen, den Barberini. Diesem Eintrag verdanken wir eine vermutlich vollständige Liste seiner Publikationen bis 1632, die die Rekonstruktion seines Gesamtwerks erleichtert.

Kurz danach jedoch scheint sein Stern plötzlich gesunken zu sein: Die Anekdote von einer desaströsen Aufführung eines seiner geistlichen Werke durch die *Sistina*, die Giovanni Battista Doni überliefert, könnte ein Auslöser dafür gewesen sein – trotz ausführlicher Recherchen fand sich aber bislang keine einzige andere Quelle, die Donis Geschichte bestätigt. Doni hatte 1626 Mersenne in einem Brief den Komponisten und Menschen Kapsperger enthusiastisch beschrieben, die Nähe der beiden im Haushalt Francesco Barberinis deutet auf einen persönlichen Zwist als Hintergrund dieser vernichtenden Kritik hin.

Ein wahrscheinlicherer Auslöser als die von Doni berichtete Episode für Kapspergers Fall in Ungnade ist meiner Meinung nach seine Nähe zu Giovanni Ciampoli und anderen engen Vertrauten Galileo Galileis. Die zeitliche Parallele mit dem Prozess Galileis ist wohl kein Zufall. Kapspergers Librettist Ciampoli wurde als Folge der Verurteilung aus Rom verbannt, dies könnte, ebenso wie zuvor Ciampolis bevorzugte Stellung am Papsthof, auf den *Tedesco della tiorba* abgefärbt haben.

Kapspergers beruflicher Niedergang war auch von finanziellen Einbußen begleitet, bis zu seinem Tod sind zwei weitere Wohnsitze nachweisbar, die stets einen eindeutigen Abstieg darstellen. 1640 erschienen die letzten zwei erhaltenen Drucke.

Wenig ist über Kapspergers letzte Lebensjahre bekannt. Nur Dokumente über die Hochzeit seiner Tochter, den frühen Tod ihres Mannes und bald darauf Kapspergers eigenen Tod im Januar 1651, über dessen Ursache die Todesurkunde keinerlei Aufschluss gibt, finden sich.

Kapspergers Witwe und die Töchter Anna Maria und Clarice Vittoria scheinen in diesem Jahr noch in den *stati d'animi* von San Biagio in Montecitorio auf, danach verliert sich die Spur der Familie.

Aus den neu zusammengetragenen Informationen wird deutlich, dass Kapsperger von seinen Zeitgenossen nicht nur als herausragender Theorbist, sondern auch als Komponist wahrgenommen wurde, wie anhand vieler Zitate, unter anderem von Kircher, Scacchi, Giustiniani, della Valle usw. belegt wird. Ein Werkverzeichnis schließt den einleitenden ersten Teil der Arbeit ab.

Im zweiten Teil der Arbeit nähere ich mich Kapspergers Vokalwerk über die Gesangkunst der Zeit. Hier verschmelzen die neuen Informationen aus seinem Leben und Umfeld mit aufführungspraktischen Aspekten. Durch die neu entdeckten Verbindungen zu vielen der prägenden Sängerpersönlichkeiten und Mäzene der Zeit werden Aufführungskontexte für Kapspergers Vokalmusik sichtbar. Quer

durch die Stimmlagen werden die SängerInnen vorgestellt, mit denen Kapsperger gesichert bzw. höchst wahrscheinlich zusammenarbeitete.

Vielleicht das wichtigste Stilmerkmal der Vokalmusik des *stile novo* ist die veränderte Funktion des Textes in Bezug auf die Musik. Im *stile novo* stand der Text und die von diesem ausgelöste Emotion im Mittelpunkt, auch Kapspergers eigenes musikalisches Credo stellt die »*osservazione della parola*« auf eine Stufe mit der »*tessitura della musica*«, wie aus seinem neuentdeckten Brief an Cassiano dal Pozzo hervorgeht.

Die vielen Zitate, in denen die Wirkungen des Gesangs einer Adriana Basile, Francesca Caccini, Leonora Baroni, eines Melchiorre Palantrotti, Loreto Vittori oder Francesco Bianchi beschrieben werden, zeigen sehr deutlich, wie sehr die Erregung von Gefühlen, von *affetti*, im Mittelpunkt dieser „neuen“ Art zu singen stand.

Ausführlich werden die technischen und musikalischen Grundlagen dieser Gesangkunst, unter zwei zentralen Überbegriffen zusammengefasst, beschrieben: Sänger, die sowohl über *disposizione* (gute Veranlagung, also, um mit Mozart zu sprechen, eine „geläufige Gurgel“) als auch über *discrezione* (Erfahrung, Geschmack, Raffinesse in musikalischen Fragen) verfügen, können die expressive neue Vokalmusik in all ihrer Ausdrucksvielfalt wiedergeben.

Die Feinheiten des Stils wurden zum Teil improvisiert, das umfasst sowohl *grazie*, also Ornamente, die meist einen Ton verzieren, als auch *passaggi*, oft weitläufige virtuose Umspielungen ganzer Phrasen. Auch kunstvolle dynamische Tongestaltung und rhythmische Freiheiten, stets dem Inhalt des Textes untergeordnet bzw. durch ihn hervorgerufen, waren Teil der Grundausstattung der SängerInnen der Zeit.

Kapspergers umfangreiches Vokalwerk, das so gut wie alle damals gebräuchlichen Gattungen umfasst, wird chronologisch aufgelistet und kurz kommentiert. Auch aufführungspraktische Fragen zur Vokalmusik, wie Stimmtonhöhe und Besetzungsfragen, werden behandelt.

Kapspergers verzierte Vokalmusik wurde in der Literatur bislang oft als unsingbar und in ihren *passaggi* als allzu instrumental gedacht bezeichnet. In einer eingehenden Besprechung der von ihm verwendeten Verzierungen, sowohl der *grazie* als auch der *passaggi*, wird gezeigt, dass diese trotz ihrer offensichtlichen Virtuosität dem hohen Standard der SängerInnen der Zeit entsprachen. Vergleiche mit der Form und Struktur der *passaggi* in Quellen wie Severi, Conforti oder Gratiani stellen Kapspergers Techniken in einen Kontext mit der Verzierungspraxis speziell in Rom.

Ein persönlicher Erfahrungsbericht über die Begegnung mit Kapspergers Vokalmusik steht am Abschluss des zweiten Teils der Arbeit.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit Fragen des Continuospiels in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, also meinem eigenen Beitrag als Cembalistin zur Interpretation dieser Musik.

Zu Beginn steht ein Abriss über die Quellen. Auf eine kurze Geschichte der Entstehung dieser neuen Technik folgt eine Zusammenfassung der erhaltenen Informationen zu grundlegenden Themen wie Bezifferung, Akzidentien, Dissonanzbehandlung, Kadenzen, Fugenanfängen, Lage, Stimmanzahl, Dynamik, Verzierungen und Rhythmus. Die intensive Rezeption der italienischen Quellen in Deutschland wird in einem eigenen Kapitel behandelt.

In diesen Kapiteln kristallisiert sich heraus, dass die im siebzehnten Jahrhundert teils parallel existierenden, teils miteinander verknüpften Stile, der *stile antico* und der *stile novo*, auch verschiedene Begleitarten erfordern: Für polyphone Musik verlangen viele Komponisten in ihren Vorworten dezidiert einen intabulierenden Stil, der die vom Komponisten angelegten Stimmführungen abbildet. Für die expressive solistische und teils rezitativische Vokalmusik des *stile novo* ist ein anderer, freier und

expressiverer Begleitstil gefragt: Andere Elemente stehen im Vordergrund, die *affetti*, die der Sänger erzeugen will, müssen unterstützt werden.

Anschließend werden Fragen zur Aufführungspraxis für Continuo speziell in Rom aufgeworfen. Gerade was das Instrumentarium betrifft, erstaunt die Vielfalt der Instrumententypen. Auf viele Fragen sind keine eindeutigen Antworten möglich, auch wenn sich so manche Tendenz aus erhaltenen Quellen herauslesen lässt.

Das betrifft zum Beispiel nicht nur die kontroverse Frage nach dem Einsatz von Streichbässen zur Begleitung von Vokalmusik, sondern auch die vieldiskutierte Frage nach dem *alfabeto*, der Griffschrift für die *chitarra spagnola*, die Kapsperger 1610 als Erster zur Begleitung nach Vokalmusik in einem Druck einsetzt. In Kapspergers Drucken stimmen, wie in vielen frühen Drucken mit *alfabeto*, die Akkorde in der Gitarre oft nicht mit denen in der Continuo-Stimme überein, was viele Fragen aufwirft, für die es bis jetzt noch keine überzeugende Erklärung gibt. Die verschiedenen Standpunkte hierzu werden zusammengefasst.

Auch in Fragen der Stimmung haben sich vielfältige Dokumente erhalten, die sich teils widersprechen. Der Stimmungskonflikt zwischen Bund- und Tasteninstrumenten scheint damals wie heute gleichermaßen ein Thema, für das es keine klare Lösung gibt: Damals wie heute wurde und wird mit verschiedenen Kompromisslösungen experimentiert.

Ein ausführliches Kapitel wird Berichten über Zusammensetzungen großer Continuo-Gruppen in Rom und der Tradition der gemeinsamen Improvisation gewidmet, in direktem Zusammenhang mit Kapspergers „Sinfonie“ von 1615, in denen er nichts anderes als ein Gerüst für derartige Improvisationen notiert.

Kapspergers Continuorealisationen für Theorbe für die Begleitung seiner *arie* und *villanelle* werden beschrieben und auf die Behandlung der im allgemeinen Continuo-Kapitel vorgestellten grundlegenden Fragen hin untersucht. Diese Aussetzungen stellen sich als zum einem großen Teil theorbenidiomatisch und im positiven Sinne „einfach“ heraus, wörtliche Übernahmen der Aussetzungen für Theorbe auf einem Tasteninstrument sind nur in Ausnahmefällen sinnvoll. Als Realisationen für ein Fundamentinstrument im Sinne Agazzaris eignen sie sich hervorragend und zeigen zudem einige interessante Ansätze, die auch uns Tastenspieler inspirieren können. Dazu gehören vor allem Kapspergers unorthodoxe Dissonanzbehandlung, harmonische Zusätze, die aus der Bezifferung nicht hervorgehen, rhythmische Einfälle oder Arpeggio-Ideen.

Das letzte Kapitel des Continuoteils beschreibt Kapspergers Übungen für *passaggi*, die sich in seinem erst vor wenigen Jahren wieder aufgetauchten „Libro terzo d'intavolatura di chitarone“ finden. Die *passaggi* bieten Instrumentalisten deutlich mehr auch auf anderen Continuoinstrumenten als der Theorbe wörtlich verwendbares Material, das sich besonders zur Ausgestaltung von toccatenartigen Anfängen oder langen Schlusskadenzen eignet. Kapspergers *passaggi* können sowohl als Inspirationsquelle für erfahrene Spieler als auch als Hilfsmittel für Anfänger auf dem Gebiet der Improvisation wertvolle Dienste leisten.

Am Abschluss der Arbeit steht eine kurze Rezeptionsgeschichte: Eine systematische Einsicht der musikgeschichtlichen Quellen von Kapspergers Tagen bis heute macht verblüffend klar, dass sein schlechter Ruf erst im ausgehenden achtzehnten und vor allem neunzehnten Jahrhundert entstanden ist. Bis auf Donis „De praestantia musicae veteris“ sprechen alle Zeitgenossen mit Hochachtung von Kapsperger nicht nur als Theorbisten, sondern auch als Komponisten. Die wenigen kritischen Äußerungen über Kapsperger beziehen sich eher auf seinen Charakter bzw. Standesdünkel als auf seine Musik.

Erst nach dem Neudruck von „De praestantia musicae veteris“ als Teil der „Lyra Barbarina“ 1763 erfuhr Donis Verunglimpfung von Kapsperger weite Verbreitung und veränderte die Wahrnehmung des

Tedesco della tiorba im Laufe der nächsten Jahrzehnte völlig. In diesem Kapitel wird anhand vieler Zitate gezeigt, wie Donis Anekdote unreflektiert wörtlich abgeschrieben und weiter aufgebauscht wurde, ohne jemals auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft worden zu sein.

Durch diese drei Wege zu Kapspergers Vokalwerk erscheint das Bild eines vielseitigen Komponisten, der sich aufgrund der vielen neuen Informationen nicht mehr allein auf einen hervorragenden Instrumentalisten reduzieren lässt. Seine facettenreiche und vielfältige Vokalmusik verdient eine Wiederentdeckung, die hier zusammengetragenen aufführungspraktischen Hinweise sollen dabei zusätzliche Hilfestellungen bei der Annäherung bieten.

