
KLEINE BEITRÄGE

Zur Bedeutung von „buono“ und „cattivo“ bei Girolamo Diruta

von Günther Wagner, Berlin

Girolamo Dirutas Lehrwerk *Il Transilvano*, dessen erster Teil 1593 in Venedig erschien, ist eine in Dialogform abgefaßte Schule für das Tasteninstrument. Wie schon in vergleichbaren früheren spanischen und deutschen Publikationen, die als pädagogische Anleitung, aber auch als Sammlung instrumentaler Werke gedacht waren, geht Diruta unter anderem auf Fragen des Fingersatzes ein. Dabei verwendet er, soweit ersichtlich, erstmals in diesem Zusammenhang die Adjektive „buono“ und „cattivo“ (gut und schlecht), um so zu einer Regelung zu gelangen, die über die zahllosen Einzelfälle hinweg eine allgemeingültige Gesetzmäßigkeit erkennbar werden läßt. Die Adjektive „buono“ bzw. „cattivo“ werden von Diruta im Verlaufe seiner Ausführungen mit drei verschiedenen Substantiven verknüpft. Die daraus resultierenden Wortverbindungen, sechs an der Zahl, können ein erster Fingerzeig für die Bedeutung der beiden Eigenschaftswörter als entscheidende Sinnträger eines Problemzusammenhanges sein. Sie lauten: „nota buona“ (gute Note), „nota cattiva“ (schlechte Note); „dito buono“ (guter Finger)“, „dito cattivo“ (schlechter Finger); „salto buono“ (guter Sprung), „salto cattivo“ (schlechter Sprung).

Um zunächst zu einer sehr allgemeinen Erfassung der Wortbedeutung zu gelangen, sei auf das geistige Umfeld und auf den musikgeschichtlichen Kontext Dirutas verwiesen. Er selbst führt im *Transilvano* aus, daß Claudio Merulo, Costanzo Porta und Gioseffo Zarlino seine Lehrer waren¹; die Kontrapunktlehre des ausgehenden 16. Jahrhunderts² muß als geistiger Hintergrund berücksichtigt werden, wobei Zarlino eher für den Anschluß an eine konservative, renaissancebezogene Grundhaltung steht, etwa im Gegensatz zur gleichzeitig in Italien entstandenen Kontrapunktlehre Nicola Vicentinos. Die Begriffe „buono“ und „cattivo“ müßten in diesem Zusammenhang naheliegenderweise mit konsonant bzw. dissonant wiedergegeben werden; eine Interpretation, die freilich im Zusammenhang mit dem Fingersatz wenig Sinn macht, auch wenn man berücksichtigt, daß „nota buona“ und „nota cattiva“ sich in den Notenbeispielen des *Transilvano* ähnlich regelmäßig abwechseln, wie Konsonanz und Dissonanz im kontrapunktischen Satz.

Nun liegt eine weitere Deutung nahe, nämlich die, daß man „buono“ mit betont (schwer) und „cattivo“ mit unbetont (leicht) übersetzt. Diese inhaltliche Zuordnung finden wir ganz überwiegend im musikwissenschaftlichen Schrifttum³. Dabei gelten die Noten auf den betonten

¹ Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Seconda Parte, Venedig 1622, Faks. Bologna 1969 (= *Biblioteca Musica Bononiensis*, Sezione II N. 132), Libro Terzo, S. 11: „Trà tutte le regole che vi hò dato, questa è la importante, e la più necessaria: e mi doglio, che non sia vivo l'Eccellentissimo Gioseffo Zarlino, Costantio Porta, e Claudio Merulo, tutti miei precettori [...]“

² Zu nennen wären hierzu insbesondere: Costanzo Porta, *Trattata [...] ossia Istruzioni di contrappunto* (Manuskript). Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558.

³ So z. B. schon bei Carl Krebs, *Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert*, in: *VfMw* 8, Leipzig 1892, S. 328, Anm. 1. „Gut und schlecht hier für schwer und leicht ihrer Stellung im Takt nach, also in demselben Sinn, wie wir diese Ausdrücke heute noch gebrauchen. Gute und schlechte Finger sind also die, welche die Noten auf guten und schlechten Takttheilen auszuführen haben“; ferner bei Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge u. London 1983, S. 233: „Fundamental to seventeenth-century Italian descriptions of keyboard fingering is the concept of »good« (buone) and »bad« (cattive) notes — that is, notes falling on strong or weak beats or subdivisions [a distinction paralleled by the placement of up- and down-bows in seventeenth-century string playing]“; vgl. auch Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16. — 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1982, (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 125), S. 40 und S. 135. Lohmann kommt auch in Anlehnung an die Rhetorik (wobei er hier wohl eher Poetik meint) auf „lange und kurze Silben“ zu sprechen (S. 41f.).

Taktzeiten als „gut“ und umgekehrt, die auf den unbetonten Zählzeiten als „schlecht“. „Salto buono“ wäre demnach ein melodischer Sprung nach einer „guten“ (= betonten) Note und „salto cattivo“ ein Sprung nach einer „schlechten“ (= unbetonten) Note⁴.

Die Bezeichnungen „dito buono“ und „dito cattivo“ sind auf Grund der Ausführungen Dirutas eindeutig, allerdings handelt es sich hier lediglich um analoge Sprachbildungen, die keinen spezifischen oder ursprünglichen Aussagewert besitzen. Streng genommen kennt Diruta nicht eigentlich „schlechte Finger“, sondern lediglich Finger, die „schlechte Noten“ spielen müssen. Er ordnet die fünf Finger einer Hand folgendermaßen zu: Der Daumen, der Mittelfinger und der kleine Finger spielen die „schlechten Noten“, der Zeigefinger und der Ringfinger die „guten Noten“. Daß die Bezeichnung „schlechter“ bzw. „guter Finger“ keine Bewertung im Sinne einer körperlichen Qualität — besonders kräftig, besonders beweglich — sein kann, läßt sich schon daran ablesen, daß der Mittelfinger als „schlechter Finger“ und der Ringfinger als „guter Finger“ bezeichnet wird, und dies, obwohl Diruta keinen Zweifel daran läßt, daß dem Mittelfinger die Hauptlast beim Spiel zufällt⁵. Voraussetzung ist lediglich, daß „guter“ und „schlechter Finger“ sich so regelmäßig abwechseln wie „gute“ und „schlechte Note“.

Für die Unterscheidung in „gute“ und „schlechte Noten“ verbleibt damit nur noch ein einziges Kriterium: die Unterscheidung nach betonter (schwerer) und unbetonter (leichter) Taktzeit. Hier aber zeigt die aufmerksame Lektüre von Dirutas *Transilvano*, daß die Begriffe „betont“ oder „unbetont“, „schwer“ oder „leicht“ im Originaltext gar nicht auftreten, sondern ihre Existenz lediglich einer freien Übersetzung verdanken (s. o.). Die Freiheit der Übersetzung äußert sich dergestalt, daß die Allerweltsvokabel „buono“ nicht wörtlich mit „gut“ übersetzt wird — dies wäre im deutschen Kontext freilich auch inhaltsleer —, sondern konkret und deutend mit „schwer“, „betont“, „schwerer Taktteil“ etc.; entsprechend wird mit „cattivo“ verfahren. Sicherlich basiert diese Deutung auf einem herrschenden musikalischen Allgemeinverständnis, aber es ist fraglich, ob es sich hierbei um Voraussetzungen handelt, die dem Musikverständnis Dirutas adäquat sind. Zwei Gründe sprechen dagegen:

1. Fragen nach einem richtigen Fingersatz stellten sich von zwei unterschiedlichen Ausgangssituationen her: Einmal wurden aus dem Spiel mehrerer Stimmen mit einer Hand Griffe und Griffolgen erforderlich, die sinnvoll auf die Finger aufzuteilen waren, zum andern forderte ein schnelles, virtuoseres Spiel auf dem Tasteninstrument eine effektive Organisation und Aufgabenteilung für die Finger der jeweiligen Hand. Das letztgenannte Problem ist erkennbar an den kleinen und kleinsten Notenwerten, die das Schriftbild beherrschen. Bei einer Folge von *Semifusae* aber kann von einer Zuordnung zu einem betonten, respektive einem unbetonten Ton, einem schweren oder leichten Taktteil ernsthaft nicht mehr gesprochen werden.

2. Diruta bezieht sich auf Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eine Definition des Taktes nach schweren und leichten Zählzeiten orientiert sich dagegen an der Musik späterer Zeit. Der Umschwung „von der Mensurgruppe zum Takt“, das heißt also, die Ausbildung des „Akzentstufentaktes“⁶ erfolgte in der mitteleuropäischen Musik um 1600. Die Entwicklung ging dabei von der Tanzmusik aus. Geistliche Musik, an der sich Diruta orientierte, vollzog diesen Wandel jedoch erst später.

Eine Deutung des „buono“ und „cattivo“ im Sinne von „betont“, „unbetont“ („schwerer Taktteil“, „leichter Taktteil“) ist demnach bei Diruta verfehlt. Das Musikverständnis seiner Zeit kennt nicht die Gewichtsabstufung, wohl aber ein gliederndes Prinzip innerhalb eines Taktes. „Niederschlag“ und „Aufschlag“ bedeuten keineswegs eine Unterscheidung in „schwer — leicht“, „betont — unbetont“, sondern meinen vielmehr eine gleichförmige Gliederung des Regelmäßigen, eine Strukturierung des „akzentlosen Schwebens“⁷. Die Gliederung erfolgt nach

⁴ Hammond, S. 233.

⁵ G. Diruta, *Il Transilvano*, Prima Parte, Venedig 1593, Repr. a. a. O., S. 6 recto: „Come il dito di mezzo è il più affaticato de gl'altri.“ Vgl. auch Krebs, S. 329.

⁶ Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, S. 27 ff.

⁷ Walther Dürr und Walter Gerstenberg, Art. *Rhythmus, Metrum, Takt*, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 405.

dem binären Prinzip („Niederschlag — Aufschlag“), das im Bereich des Fingersatzes mit „buono — cattivo“ umschrieben wird⁸. Der Sinn dieser Gliederung in bezug auf den Fingersatz ist einseitig. Der Spieler soll, trotz der zahlreichen kleinen und kleinsten Notenwerten den Überblick bewahren. Die Bestimmung der Zweiergruppen kann, wenn sie mechanisch betrieben wird, nur vom Taktende her erfolgen. Insbesondere bei wechselnden Notenwerten und bei Pausen am Taktbeginn bereitet es Schwierigkeiten, den ersten Ton eines Taktes als „Niederschlag“ respektive als „Aufschlag“ zu erkennen. Dies aber ist erforderlich, um zur richtigen Gruppierung zu gelangen.

Das Fingersatzprinzip Dirutas ist also nicht primär als manuelle Bewältigung schwieriger Tonfolgen zu begreifen, sondern eher als das geistige Durchstrukturieren einer Melodiefolge, als binäre Gliederung mit dem Ziel einer besseren Erfassbarkeit und in Konsequenz dessen dann auch einer leichteren Ausführbarkeit.

Halbtonglissando und Imitation des Orgeltremulanten in Bachs Musik?

von Josef Rainerius Fuchs, Braunau am Inn — Salzburg

Im Jahre 1984 veröffentlichte Greta Moens-Haenen einen Aufsatz zur Frage der Wellenlinien in der Musik Johann Sebastian Bachs¹. Es handelt sich dabei um eine höchst eigenwillige Interpretation von Beispielen dieser für Bach nicht alltäglichen graphischen Zeichen. Sie finden sich in Vokal- und Instrumentalpartien², und zwar fast immer bei größeren Notenwerten und bei Halbtonfortschreitungen; in den Vokalpartien spielt der Affektgehalt des Textes offenbar eine größere Rolle (Tod, Not, Angst etc.)³.

⁸ Die Fingersatzbeispiele, die Diruta im *Transilvano* gibt (Prima parte, S. 6 recto, S. 6 verso und S. 7 recto), machen in ihrem Wechsel von „b“ („buono“) und „c“ („cattivo“) dieses binäre Prinzip schon rein äußerlich deutlich. Die abwechselnde Bezeichnung der Töne mit „buono“ und „cattivo“ ist kein Fingersatz im eigentlichen Sinne. Keinesfalls ist eine eindeutige Zuordnung eines Fingers zu einer Taste gegeben. „Cattivo“ bedeutet konkret: Daumen, Mittelfinger oder kleiner Finger und „buono“ läßt die Wahl zwischen Zeigefinger und Ringfinger offen. Die Angaben Dirutas sind, äußerlich betrachtet, primär eine Erscheinungsform des binären Gliederungssystems innerhalb eines Taktes und erst mittelbar und nur mit Einschränkungen ein Fingersatz.

¹ Greta Moens-Haenen, *Zur Frage der Wellenlinien in der Musik Johann Sebastian Bachs*, in: *AfMw* 41 (1984), S. 176ff. Vgl. dazu auch G. Moens-Haenens nun erschienene Dissertation *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz 1988.

² Moens-Haenen (*Zur Frage der Wellenlinien*, S. 176) führt folgende Werke an: BWV 8/3 T. 6–7 (Spätfassung *D-dur*, Thomanä), BWV 65/1 T. 50–51, BWV 66/1 T. 208–209, BWV 66/5 T. 55, BWV 76/10 T. 10, BWV 76/12 T. 7 u. 31, BWV 87/5 T. 17–18, BWV 116/2 T. 41–42, BWV 137/3 T. 54, BWV 243a/6 T. 31; BWV 245/20 T. 38, Fassung III; BWV 245/35 T. 80–81, Fassung II. Des weiteren BWV 1003/1 T. 22, BWV 1011/6 T. 56–57, BWV 1050/1 T. 95–96, evtl. BWV 1027/1 T. 20 u. 26 nach einem Trillerzeichen; evtl. auch BWV 113/3 T. 5–6, 21–22, 46–47, in T. 5–6 u. 46–47 nach einem Trillerzeichen. Ein Großteil dieser Beispiele (zum Teil mit anderen und zusätzlichen Takten) wurde bereits von Arthur Mendel im *Kritischen Bericht der NBA II/4* S. 227f. erwähnt; ein weiteres Beispiel (BWV 1003/1) bringt Wladimir Rabey in seinem Aufsatz *Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001–1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker*, in: *Bj* 1963/64, S. 23ff., S. 42. Vgl. auch Moens-Haenen, *Das Vibrato*, S. 242ff.

³ Mendel (S. 228) interpretiert diese Zeichen wie folgt: „In Klavierwerken bedeutet dieses Zeichen bekanntlich einen Triller. In BWV 1003 folgt unmittelbar darauf ein *tr*-Zeichen; es scheint sich daher von diesem in der Bedeutung zu unterscheiden. In allen genannten Fällen tritt die Wellenlinie an einer chromatischen Stelle auf, in allen Gesangswerken auf Textworte, die einen betäubten Affekt ausdrücken und meistens [?] in Verbindung mit repetierenden Noten. Daher liegt die Vermutung nahe, daß das fragliche Zeichen eine Art Vibrato oder Tremolo andeuten soll — eine Bedeutung, die ihm von einer Anzahl zeitgenössischer Komponisten beigelegt wird.“ Rabey (S. 42) schreibt zum Beispiel aus BWV 1003/1 T. 22 (vgl. Bsp. 1): „In Bachs Sonaten und Partiten sind die Triller nur durch Buchstaben (*tr*) gekennzeichnet. Die einzige Ausnahme bildet der