

er gerade noch vollenden können. Der erste von vier Bänden wird noch in diesem Jahr in den *Studien* erscheinen. Mit Karl Gustav Fellerer hat die Musikwissenschaft einen ihrer großen Nestoren verloren. Sein hohes Wissenschaftsethos, seine Hilfsbereitschaft und sein gewinnendes, auch fröhlicher Geselligkeit zugetanes Wesen werden allen, die ihm begegnen durften, unvergeßlich bleiben.

Monodie und Generalbaß

von Karl Gustav Fellerer †, Köln

In der zunächst in der Polychorie des 16. Jahrhunderts auftretenden „Bassus ad organum“-Praxis hat sich der Generalbaß¹ zu einer selbständigen Begleitform entwickelt. Während der „Bassus ad organum“ eine ad libitum-Praxis darstellt, ist der „Basso continuo in concerto“ fest dem Gesamtsatz eingefügt und gewinnt in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts seine Entfaltung.

In seiner 1611 in Venedig veröffentlichten Schrift *L'organo suonarino* op. 25 weist Adriano Banchieri² auf die „compositori moderni“ Ludovico Viadana, Francesco Bianciardi und Agostino Agazzari hin, die einige Regeln „in materia di suonare in concerto sopra gli Bassi continui“ aufgestellt haben. Wenn auch diese neue Kunst des Basso continuo unterschiedlich in der musikalischen Praxis behandelt wird³, so bietet sie doch „un sicuro modello rapresentante la partitura di tutto il concerto“. Die erste Übung ist, die Stimme mit der Harmonie zu verbinden⁴ und den Rhythmus deutlich durchzuführen, wie es Agostino Pisa⁵ fordert. In der Forderung, daß die Begleitung mit zwei, drei und erst später mit vier Stimmen durchgeführt wird⁶, ist das Nachwirken der horizontalen, kontrapunktischen Satzauffassung des 16. Jahrhunderts deutlich, wenn Pisa auch festlegt, daß über jeder Note des Basso continuo eine perfekte (Quint) und imperfekte (Terz) mit der Oktav verbunden werden.

Durch die Diësen kann eine Änderung des Grundakkords eintreten⁷, die besonders, wenn der Baß eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts springt, im Leitton der Kadenz in Erscheinung tritt. Zwischen der gesungenen Stimme und dem instrumentalen Generalbaß werden solche Diësen in Rücksicht auf den Gesamtsatz bezeichnet. Banchieri hält die verschiedenen Bezeichnungen des Generalbasses für notwendig, ebenso eine

¹ M. Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918; F. Th. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931; H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* XIV (1957), S. 61; G. Buelow, *The Full-voiced Style of Thorough-Bass Realization*, in: *AMI* XXXV (1961), S. 159; ders., *Figured Bass as Improvisation*, in: *AMI* XL (1968), S. 178.

² E. Capaccioli, *Dialogo musicale di A. Banchieri con un amico suo che desidera suonare sicuramente sopra un Basso continuo nell'organo in tutte le maniere*, in: *Musica Sacra* 90, Mailand 1966, S. 121–126.

³ „Prima alcuni partiscono il Basso et altri non lo partiscono. Seconda alcuni pongono accidenti di diesis et b molle sotto ò sopra le note et altri non gli pongono. Terza alcuni pongono numeri aritmetici sotto le note di 3, 10, 6 et 13 et altri non se ne servono. Ultima alcuni pongono numeri sonori et dissonanti 4, 3, 11, 10, 7, 6, 14 et 13.“

⁴ „Accompagnar la voce all'armonia, così semplicemente.“

⁵ *Battuta della musica dichiarata*, Rom 1611.

⁶ A. a. O.: „... praticare apresso gl'accompagnamenti prima a dui voci et seguitando a tre et quattro perfetta armonia.“

⁷ A. a. O.: „Tutti questi accidenti nuitano, che la nota di tasto bianco passa in negro.“

möglichst einfache, sich an die rhythmischen Schwerpunkte anschließende Begleitung des „Concerto“⁸. Wenn auch eine auf die Stimmen geordnete Grundauffassung des Satzes auf der Grundlage des Kontrapunkts bei Banchieri weiterwirkt, so wird doch der Ansatz zur Erkenntnis von harmonischen Akkordfolgen und Akkordverbindungen deutlich.

Während Viadana, Bianciardi und Agazzari die Stützbegleitung im Sinne einer improvisatorischen Intervallfolge verstehen und auf eine Bezifferung verzichten, weist Banchieri auf eine bei „perregriini ingegni“ (Vertreter des Florentiner neuen Stils) auftretende Bezifferung, die zu einer größeren Festlegung des instrumentalen Begleitsatzes führt⁹. Emilio de' Cavalieri berichtet in der Vorrede zur *Rappresentazione* von der Fixierung der Akkorde durch Akzidentien und Ziffern¹⁰. Die Überwindung einer strengen Tonalität bei Luca Marenzio oder Carlo Gesualdo kann sich nicht mehr auf improvisatorische Intervallfolgen beschränken. Cavalieri übertrifft in der Bezifferung die *Nuove musiche*¹¹ und die ersten Opern. Seine Bezifferung und Akzidentiensetzung engt die improvisatorische Freizügigkeit der Begleitung ein. Schon Giulio Caccini hat durch Bindung rhythmisch unterschiedlicher gleicher Tonhöhen die Bewegung einzelner Mittelstimmen der Begleitung ausdrücklich bezeichnet¹². Jacopo Peri¹³ verweist auf Akkordvarianten.

Die in großer Zahl verwendeten Fundamentinstrumente geben einen vollen Klang in der Verdoppelung der Register, eine kleine Besetzung muß sich vorsichtig dem Gesamtsatz einfügen¹⁴, ebenso muß sich der Begleitsatz ohne Verzierungen bei Verwendung von Melodiebässen der Solostimme anschließen¹⁵.

⁸ „In concerto deve assuefarsi sicuro nella battuta, suonar grave ne offuscare con tirate e grillerie, gl'affetti et passaggi del cantore posti nelle cantilene; servirsi con giudizio nel ponere gli registri alla quantità e qualità delle voci; et in questo punto non lascerò di toccare, che gli cantori non facciano gorghe in proposito, nè mutare il concerto (massime negli moderni) et quando cantano più d'uno nell' Organo non superarsi, nè fare come fanno l'ocche à chi grida più forte quando vuol piovere, servirsi con giudizio et orecchio, e considerare la qualità del concerto et dispositione del sito et per ultimo star vigilantissimi nel numerar le pause . . .“

⁹ *Cartella musicale*, Venedig 1614, S. 214: „ . . . nel spartire le compositioni di tanti perregriini ingegni, che scaturiscono al giorno odierno, i quali con accidenti di diesis, b molli & numeri aritmetici hanno ridotto il basso continuo ad una perfettissima spartitura di tutte le parti.“

¹⁰ „Li numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare, significano la consonanza ò dissonanza di tal numero: come il 3. terza: il 4. quarta: et così di mano in mano. – Quando il diesis † è posto avanti, ovvero sotto di un numero, tal consonanza sarà sostenuta: et in tal modo il b molle fa il suo effetto proprio. – Quando il diesis posto sopra le dette note, non è accompagnato con numero, sempre significa decima maggiore. – Alcune dissonanze et due quinte sono fatte à posta.“

¹¹ Vorrede: „ . . . io habbia costumato in tutte le mie musiche, che son fuori in penna di denotare per i numeri sopra la parte del Basso le terze, e le seste maggiori ove è segnato il diesis e minori il b molle, e similmente, che le settime, ò altre dissonanti siano per accompagnamento delle parti di mezzo . . .“

¹² „ . . . le legature nella parte del Basso in questa maniera sono state usate da me, perche dopo la consonanza si ripercuota solo la corda segnata, essendo ella la più necessaria . . . nella propria posta del Chitarrone, e la più facile da usarsi e da farsi pratica in essa, essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce . . .“ (*Nuove musiche*).

¹³ „Avvertimento“ zu *Euridice*: „Sopra la parte del Basso il diesis congiunto col 6 dimostra sesta maggiore . . . et il bemolle della terza ò decima minore, e non si ponga mai se non à quella sola nota dove è segnato quantunque più ne fussero in una medesima corda.“

¹⁴ Agazzari, *Del suonare sopra'l Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena 1607, S. 5: „ . . . dove sono parole, bisogna vestirle di quell' armonia convenevole, che faccia, ò dimostri quell'affetto.“

¹⁵ Agazzari, a. a. O. 1607, S. 6: „ . . . quando si suona stromento, che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, havendo la mira al corpo delle voci, perche se sono molte, convien suonar pieno, e raddoppiar registri, ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera più pura, e giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto, ma si bene aiutandola con qualche contrabasso, e fuggendo spesso le voci acute, perche occupano le voci, massime i Soprani, ò falsetti, dove è da avvertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta, ne diminuirlo con tirata, per non far quella raddoppiezza, et offoscar la bontà di detta voce ò il passaggio, che il buon cantante ci fa sopra, però è buono suonar assai stretto, e grave.“

Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo etc. quando servono per fondamento, cantandovi una, ò più voci sopra; perche in tal caso devon tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.“

Die Orgel hat sich mit dem Gesang im besonderen in den Akzenten zu verbinden¹⁶. Deshalb erscheint Banchieri¹⁷ auch im Interesse der Diësen die Verbindung der Orgelstimme mit der Gesangspartitur wichtig, damit sie der harmonischen Ordnung entspricht. Die harmonisch-akzentische Stütze des Generalbasses steht für Banchieri im Vordergrund und bestimmt seine Ordnung der Generalbaßbehandlung¹⁸ auf der Grundlage der theoretischen Ausführungen von Pietro Pontio, Franchino Gafori, Gioseffo Zarlino, Bianciardi u. a. Wie die Harmonie sind Tempo und Rhythmus im Anschluß an die Komposition von Banchieri, der die Orgelbegleitung des mehrstimmigen Satzes in den Vordergrund stellt, wesentlich. Im Anschluß an die bei Gafori, Orazio Tigrini, Vicente Lusitano entwickelte Satzstruktur, die bei Josquin Desprez und Giovanni Pierluigi Palestrina bestimmende Beispiele der Kompositionstechnik besitzt¹⁹, fordert er vom Organisten die Berücksichtigung der Stimmführung und ihrer rhythmischen Akzente. Sie nimmt durch die Vereinfachung des Tempus zur perfekten und imperfekten Mensur dem Orgelsatz Schwierigkeiten²⁰. Wegen ihrer Klanggebung haben die Zupfinstrumente („Arpicordi, Gravicembali, Spinetti“) ihre Besonderheiten im Begleitsatz. Sie sind von der Spieltechnik und ihrer Festlegung in der Tabulatur bestimmt.

Der Gesamtsatz erfordert die innere Verbindung der Vokal- und Instrumentalstimmen. So betont Simone Balsamino diese Verbindung von Vokal- und Instrumentalklang in seinen Madrigalen (*Novellette* a 6 v., Venedig 1594). Die Wortgestaltung bleibt aber im Mittelpunkt der Komposition²¹. Ein neues Instrument „Cetarissima“²² dient der instrumentalen Begleitung. Im Vorwort hat er nicht nur den Wortausdruck, sondern auch die Aufführungspraxis mit Laute dargelegt. Der Basso continuo tritt allgemein zu Madrigal und Motette und ermöglicht nicht nur die harmonische Stütze des Satzes, sondern auch seinen konzertanten Vortrag.

¹⁶ A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, S. 24ff.

¹⁷ S. 25: „Tiburto Massaini maestro di capella nel Duomo di Piasenza & Jeronimo Jacobi maestro di capella in S. Petronio di Bologna, hanno posto alle stampe il Basso seguente con il soprano sopra, il qual modo à me pare di molto utile, vedendo l'Organista gl'estremi & considerando gli accidenti, che occorrono, per interesse delle terze & decime. – Gio. Giacomo Gastoldi . . . & Benedetto Bagni . . . hanno posto un Basso seguente spartito, il quale hà gli Diesis avanti le note, che mostrano (à chi hà attenzione d'orecchio) le terze & decime. –

Pompeo Signorucci . . . & Gabrielle Fattorini . . . hanno composto il Basso senza gl'accidenti, à questi, per quelli organisti, che non hanno cognitione di tali accidenti ricercasi udito perfetto & meglio (a mio giuditio) riusciranno, per non far sentire feconde false trà il nero & bianco, sfugge le consonanze di terze, ovvero decime.“

¹⁸ S. 28: Conclusione 11: „Intervalli musicali nella musica, et organo, consonanti et dissonanti.“ Conclusione 12, 13.

¹⁹ S. 34, Conclusione 14.

²⁰ S. 34: „Tutta via essendo le cantilene composte sotto tanti & variati segni difficili à gli cantori & ancora per gli strachiamenti aspiri all' udito, da gli musici moderni sono sdimessi & ridotti sotto dui tempi simili, più facili à gli cantori & più soavi al concetto & questi ancor loro vengono nominati tempo perfetto & tempo imperfetto.“

²¹ Vorrede: „ . . . con mille argomenti apertomi l'intelletto nello studiare di mostrare in esse efficacemente sí la proprietà & forza delle parole come la qualità del soggetto, confessando la musica vocale non tende ad altro fine.“

²² „ . . . queste prime mie inventioni, vi mandarò le seconde, ove più lungamente tratterò della voce & della mia Cetarissima, instrumento composto di sette ordini, sonato con il pollice & con la penna . . . La accordatura A re. D. G. C. E. G. C., più commoda di quella del Liuto, per la sinistra mano, per rispetto de la penna . . . Per la pienza ch'è nelli quattro ordini sutili à voti, per potersi sonare commodamente tutti sette li ordini per tutto il manico, che l'ordinario e di 19 tast e per altri ragioni. Li canti sono di acciaio, le sottane di ottone, il resto cordoni secondo l'ordine fatti di due corde sole ma torte al possibile. Instrumento dolcissimo e di sparagno per la spetie delle corde. Variabile per potersi fare ogni sorte di Madrigale ordinario l'ottava sopra e poi la quarta sopra de l'ottava. Perfetto per potersi fare ogni sorte di consonantia a due & a cinque, di qualità tale che merita essere chiamato corona de li instrumenti portabili.“

In jedem Falle muß der Generalbaß der Intention des Komponisten entsprechen²³. Er folgt, unbeziffert oder beziffert²⁴ („Basso cavato“, „Basso seguente“), der jeweils tiefsten Stimme als Stütze oder klangliche Verbreiterung des Satzes oder ist selbständig, vor allem gegenüber solistischen Stimmen geführt. Dabei gewinnen die Kadenzierung, Sequenzierung und Imitation in der kontrapunktischen Stimmführung im Zusammenhang mit der Deklamation Bedeutung²⁵.

Mit dem Generalbaß ist das instrumentale Klangproblem verbunden. Agazzari²⁶ teilt die Instrumente in Fundament- und Ornamentinstrumente²⁷. Die Fundamentinstrumente haben im Generalbaß ihre Bedeutung. Drei Forderungen stellt Agazzari für seine Behandlung auf: erstens die Kenntnis des Kontrapunkts mit der Lehre der Proportionen, des Tempos, der Zusammenklänge zur Unterscheidung guter und schlechter Klänge, zweitens das Instrumentalspiel, die Intavolierung oder Partitur und drittens ein gutes Ohr, um damit die rechten Stimmbewegungen zu erkennen. Die durch die Diësis bestimmte Dur-Moll-Tonalität dient wie der gesamte Satz dem Wort und dessen Ausdruck²⁸. Die Besetzung des begleitenden Satzes muß das Werk und den Raum berücksichtigen²⁹.

Während die den Chorsatz stützende Generalbaßpraxis diesem nachträglich auf Grund des „basso seguente“ eine improvisatorische Stütze hinzufügt, ist sie bei Viadana von vorneherein in der kompositorischen Konzeption, gleichgültig ob eine oder mehrere Stimmen damit zum vollen Satz ergänzt werden. Wie die colla parte-Praxis im ausgehenden

²³ Agazzari, a. a. O., S. 4/5: „... non si può dar determinata regola di suonar l'opere, dove non sono segni alcuni, conciosia che bisogna obedir la mente del compositore, quale è libera, e può, à suo arbitrio, sopra una nota nella prima parte di essa metter quinta ò sesta e per il contrario: e quella maggiore ò minore, secondo gli par più à proposito, overo che sia necessitato à questo dalle parole. ... tutta l'armonia, sono soggette e sottoposte alle parole e non per il contrario ... dove sono parole, bisogna vestirle di quell' armonia convenevole, che faccia ò dimostri quell' affetto.“

²⁴ H. H. Eggebrecht, a. a. O., unterscheidet den „von Haus aus unbezifferten Bassus pro organo bei vielstimmigen (motettischen) Kompositionen (Basso cavato, Basso seguente)“ (S. 66), den „motettisch-solistischen Generalbaß“ (S. 69), den „monodischen Generalbaß“ (S. 73). Vgl. auch F. Oberdoerffer, *Neuere Generalbaßstudien*, in: *AMI XXXIX* (1967), S. 182; H. J. Wilbal, *Die Messe des Adriano Banchieri*, Diss. Mainz 1969, S. 93.

²⁵ A. Banchieri, *Cartella musicale*, 1614, S. 170ff. – Lorenzo Penna faßt im dritten Buch seiner *Primi albori musicali*, Bologna 1672, die *Fondamenti per suonare l'organo sopra la parte* zusammen und fordert die Berücksichtigung von Satz und Ausdruck der Komposition (III, S. 61): „In tutte le compositioni, siano à due, ò à tre, ò à quattro voci etc. deve l'organista esser diligente e presto, si di mano, d'occhio, d'orecchio, come di spirito per accompagnare con li tasti le voci de cantanti, mà nelle compositioni à voce sola, è necessario sia molto oculato, e presto per accompagnar la voce; e tale deve esser sì nelle Ariette, nelli Allegri etc. come nelli Affetti, nè Gravi etc. ...“ S. 65: „Che nello stile recitativo, ove concorrono molti affetti sù dissonanze, stia avertito, di presto toccarli facendo li dovuti accompagnamenti; Quali affetti dissonanti più praticati sono li trè seguenti: il primo è fondato sopra il Basso continuo, che fa nota di una ò meza battuta overo più note nell'istesso luogo; il secondo è quando il Basso continuo fa salto di quarta in giù ò di quinta in sù & il terzo è quando egli cade di quinta in giù ò quarta in sù ...“ S. 66: „Nelle compositioni à cappella (ò sottile ò grossa che sia) si comincia la fuga con una parte, poi entra la seconda, dopo la terza etc. ... Quando cominciassero il Basso e poi Tenore e seguendo le altre parti, perche deve con un sol dito principiar la Fuga nelli tasti del Basso, seguire poi con due dita nell' entrar la seconda parte con tre entrando la terza e così delle altre.“ In Cap. 20, S. 81, faßt er in 20 Regeln die Orgelbegleitung zusammen.

²⁶ Agazzari, *Del suonare sopra'l Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena 1607.

²⁷ Ebda., S. 3: „Come fondamento sono quei, che guidano e sostengono tutto il corpo delle voci e stromenti di detto concerto; quali sono, Organo, Gravicembalo etc. e similmente in occasione di poche e soli voci, Leuto, Tiorba, Arpa etc. Come ornamento sono quelli, che scherzando e contrafonteggiando, rendono più aggradevole e sonora l'armonia; cioe Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarina, Violino, Pandora et altri simili. Di più gli stromenti, altri sono di corde, altri di fiato ...“

²⁸ *Del suonare* ... in: *Sacrarum cantionum quae binis, ternis, quaternisque vocibus concinnantur Liber II*, Opus V Motectorum. Basso continuo, Venedig 1613: „... prima saper contrapunto, o per lo meno cantar sicuro ed intender le proportioni e tempi e legger per tutte le chiavi, saper risolver le cattive con le buone, conoscer le Terze e Seste maggiori e minori ed altre simiglianti cose. Seconda deve saper suonar bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura o spartitura e havere molta pratica nella tastatura o manico del medesimo, per non stare a mendicar le consonanze e cercar le botte mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardare le parti poste li davanti. Terza deve havere buon orecchio per sentire lo movimento, che fanno le parti infra di loro, del che non ne ragiono per non poter io mio discorso far glielo buono, havendolo cattivo della natura.“

²⁹ M. Praetorius, *Synagema musicum*, III, Wolfenbüttel 1615, S. 111 und 116.

16. Jahrhundert zu einer Fixierung der Vokal- und Instrumentalstimmen gekommen ist, so hat Viadana die Praxis, die jeweils tiefste Stimme im „basso seguente“ festzulegen, zu einem Kompositionsprinzip erhoben und zu solistischen Vokalstimmen den Instrumental- baß als Grundlage der Begleitung geschaffen. Die Begleitung aber soll als einfache harmonische Stütze³⁰ auf dem Baß im Sinne einer kontrapunktischen Intervallverbindung improvisiert werden, wie es noch Agazzari verlangt³¹.

Nach 1600 war die Basso continuo-Begleitung und vokal-instrumentale Aufführungs- weise, wobei nur einige der Stimmen gesungen wurden, allgemein. Der Verleger des ersten Buchs der *Madrigali a cinque voci* von Cesare Zoilo weist ausdrücklich in einem Nachwort darauf hin, daß Zoilo seine Madrigale nur für Singstimmen geschrieben habe, daß er aber trotzdem eine Basso continuo-Stimme dazugegeben habe, da sie allgemein, wenn nur einzelne Stimmen gesungen werden, gebraucht wird³².

Die aus der colla parte-Praxis hervorgehende Komposition, die in ihrer Konzeption bereits den Basso continuo vorgesehen hat, gleichgültig, ob es sich um ein- oder wenig- oder vielstimmige Gesänge handelt, übernimmt die Bezeichnung „Concerto“³³. Ercole Bottri- gari hat in *Il Desiderio* 1594 (S. 8) über das Wort „concerto“ („conserto“) und „Concento“ gesprochen und „concerto“ als „contentione ò contrasto“ erklärt. 1542 wird in Mantua von vier Instrumenten, die ein Konzert beginnen („cominciarono il loro concerto“) berichtet³⁴. Diego Ortiz spricht 1553 vom „contrappunto concertante“³⁵. Vicentino gibt 1555 eine „Regola da concertare cantando ogni sorte di compositione“³⁶. „Concerto“ bezeichnet ebenso einen Satz wie die Klangdifferenzierung. Daß der Ausdruck in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitet wird, zeigt neue Bestrebungen der Komposition wie ihres Vortrags. In der Verbindung von Vokal- und Instrumentalstimmen (wie in Giovanni Gabriellis „*Surrexit Christus*“ für drei Stimmen, zwei Violinen, zwei Cornette und vier

³⁰ „L'Organista sia in obbligo di suonar semplicemente la partitura . . .“ (Vorrede der *Cento concerti*.) Ebenso fordert Cavalieri (Vorrede der *Rappresentazione*): „senza diminuzione“. Vgl. auch D. Ortiz, *Tratado de glosas* . . ., Rom 1553, Lib. II; N. Vicentino, *L'antica musica* . . ., Rom 1555, Lib. IV, Cap. 42, fol. 94.

³¹ *Del suonare sopra l'Organo* . . ., 1607, S. 5: „ . . . sopra le note del basso segnarete co i numeri, quelle consonanze, ò dissonanze, che vi sono applicate dal compositore, come se nella prima parte della nota vi è quinta over sesta ò per il contrario, quarta e poi terza.“

³² „L'autore compose questi Madrigali, con intentione che dovessero esser cantati con cinque sole voci & senza alcuna accompagnatura di qual si voglia strumento & così desidera & prega che si cantino. Ha voluto con tutto ciò aggiungerli il Basso continuo per conformarsi con l'uso de tempi, se ben in alcuni luoghi, quando cantano due sole parti, volentieri l'haverebbe fatte apparir a modo d'intavolatura ma la stampa che in ciò ha molta difficoltà, non lo permette . . .“ Ein weiterer Nachdruck von Zoilos erstem Madrigalbuch in Neapel 1627 bringt bewußt nur die Vokalfassung, die auch Zoilo forderte.

³³ A. Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935; St. Kunze, *Die Entstehung des Concerto-Prinzips im Spätwerk G. Gabriels*, in: *AfMw XXI* (1964), S. 81; O. C. A. zur Nedden, *Der konzertierende Stil*, Habil. Schr. Tübingen 1933.

³⁴ A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Turin 1891, S. 439. – In den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts werden Concerti auf zahlreichen Titeln genannt, z. B. *Musica de diversi autori . . . per cantar et sonar in concerti*, 6–12 v., Venedig 1584, mit Werken von G. M. Asola, L. dalla Balla, V. Bell'haver, L. Bertani, V. Bertolussi, B. Donato, G. Guami, P. Isnardo, O. Lassus, Cl. Merulo, Ph. de Monte, G. B. Mosto, G. Renaldi, B. Spontone, A. Striggio. In *Intermedii et Concerti* 1591 bemerkt Chr. Malvezzi: „Ci sono alcuni Madrigali a più cori . . . havere miglior armonia . . . alcuni madrigali furono cantati da una voce sola . . .“ Er hebt den „suono di più e varii istrumenti“ und die „dolcezza delle voci e vaga maniera del cantare“ hervor und nennt unter den „istrumenti d'accompagnamento“: „in tutti gli concerti tre organi di legno dolcissimi due all'unisono & uno all'ottava bassa“. P. Quagliati bringt in *La sfera armoniosa* 1623 neben Madrigalen, Arien, Villanellen das „Concertato 2 v. con un Violino O com' è dolce amore“, drei einstimmige „Concertati con Violino“, das Solo „O bellezza gentile con un Violino e Tiorba“ und nach einer „Toccata con un Violino e la Tiorba“ das „Concertato Felice chi vi mira“ sowie in der gleichen Besetzung noch drei Solokonzerte. Improvisatorische Koloraturen sind der Singstimme vorbehalten. Im „Avvertimento per il Violino“ bemerkt er ausdrücklich: „Nell'opere concertate con il violino, il sonatore ha da sonare giusto come sta adornandola con trilli & senza passaggi.“ – Vgl. A. Bonaccorsi, *Il concerto*, in: *Chigiana XIX* (1962), S. 59–83.

³⁵ *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rom 1553 (ed. M. Schneider, Kassel 1936).

³⁶ *L'antica musica* . . ., Lib. IV, Cap. 42, fol. 94.

Trombonen) entstehen neue Klangwirkungen, die in der improvisatorischen colla parte-Technik ihre Grundlage haben. Die virtuose solistische Stimmbehandlung aber verbindet die Passaggienkunst mit diesen Klangwirkungen. Sie dienen, wie die Deklamation, der Ausdrucksgestaltung des Worts. Wenn Giovanni Animuccia im Vorwort seines zweiten Lauden-Buchs schon 1570 betont: „...è parso a me conveniente di accrescere in questo secondo libro l'harmonia & i concerti, variando la musica in diversi modi... intrigandomi il manco ch'io ho potuto con le fughe & con le inventioni, per non oscurare l'intendimento de le parole“, so wird nicht nur die bestimmende Bedeutung des Worts, sondern auch die Ausdrucksbetonung deutlich³⁷.

Der „contrappunto alla mente“ hat die improvisatorische Ergänzung vorliegender Stimmen gefordert und damit dem kontrapunktischen Satz wie die Akkord-Improvisation dem Generalbaß eine Klangergänzung gebracht³⁸. In der Kirchenmusik waren die „contrappunti alla mente“ als improvisatorische Ergänzung des gregorianischen cantus firmus verbreitet³⁹. Banchieri weist noch auf diesen Brauch, vor allem den des Introitus-Vortrags⁴⁰ nach dem Muster der Kompositionen Viadanas. Für die Improvisation über dem Baß gibt er zehn Regeln⁴¹.

Die Orgel kann sich an diesem Satz beteiligen („non obligato“), muß es aber nicht, wie beim „basso continuo obligato“ von Viadana. Während Annibale Zoilo dem strengen Stil Palestrinas folgt, sucht Cesare Zoilo im „Basso continuo a beneplacito“ zu seinen fünfstimmigen Madrigalen (1620) und monodischen Kompositionen, wie in „*Elevatis manibus*“ für Alt und Tenor, „*Veni electa*“ für zwei Bässe⁴², „*Haec est virgo*“ für drei Altstimmen⁴³ oder „*Partirò vita mea*“ für eine Stimme mit Basso continuo⁴⁴ ein neues Klang- und Ausdrucksprinzip zu verwirklichen.

Innerhalb der Struktur, aber auch im Klangbewußtsein, waren die „bassi ad organum“ eine Stütze des Gesamtsatzes. Wenn sie zunächst in der Mehrchörigkeit auftreten, ist es ihre Aufgabe, die Klänge der Satzstruktur zusammenzufassen. Max Schneider weist auf die Basso continuo-Stimme des 40stimmigen „*Ecce beatam lucem*“ von Alessandro Striggio⁴⁵

³⁷ Sie tritt auch im Titel des ersten Laudenbuchs 1563 hervor: „composte per consolatione et a requisitione di molte persone spirituali et devote, tanto religiosi, quanto secolari.“ Klang und Ausdruck werden bereits vom Herausgeber des ersten Buchs vierstimmiger Madrigale Arcadeltis 1539 hervorgehoben: „... si vedra non minore harmonia, che in tutte l'opere del divino intelletto, al quale il cielo conceda vita, tal che di tutti suoi frutti posso io fare continuo duono...“ In der Vorrede des zweiten Buchs 1639 spricht Gardano von den „effetti“ dieser Madrigale. Giuliano Tiburtino hat *Fantasia et Recerchari a tre voci, accomodate da cantare et sonare per ogni instrumento* 1549 herausgebracht. Die Sammlung enthält italienische Madrigale von Baldissera Donato, Pompeo Natale, Cypriano de Rore, Adriano Willaert und verbindet Instrumental- und Vokalstücke. Colla parte-Besetzung und Intavolierung sind hier offen gehalten, während schon 1509 Franciscus Bossiniensis eine Vokal- und zwei Lautenstimmen unterschieden hat: „Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato“, Lib. I.

³⁸ Zarlino verweist in *Istitutioni harmoniche* 1558, III, Cap. 64, auf diese einfache Klangergänzung. Er hat gegen diese primitive, die Struktur wenig beachtende Klangpraxis Bedenken. S. 258: „... da i periti della musica si odono le cose, che fanno contra l'arte; se bene non sono in scrittura; si scoprirebbero mille errori, che fanno contra le regole communi et si vederebbono esser piene di infinite dissonanze...“

³⁹ Ippolito Chamaterò de Negri, Vorrede zu *Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso...*, 1574: „... non poco si delectavano della musica dell'Introiti et che gioivano à veder i miei scolari in choro nel far contraponti all'improvvisi l'un l'altro avanciarsi“. Vgl. K. G. Fellerer, *Comporre alla mente*, in: *Orbis musicae* II (1973/74), S. 29.

⁴⁰ *Cartella musicale*, Venedig³ 1614, S. 230. Er nennt die Introiten von Costanzo Porta, G. M. Asola und die Vesper-Antiphonen von Diruta und Lambardo.

⁴¹ Abgedruckt bei: M. Schneider, a. a. O., Anh. S. 87.

⁴² In: F. Costantini, *Scelta di motetti*, 1618; ders., *Selectae cantiones*, 1614.

⁴³ In: Fr. Sammaruco, *Sarri affetti*, 1625.

⁴⁴ In: G. B. Robletti, *Le Risonanti sfere*, 1629.

⁴⁵ A. a. O., S. 67.

1587 hin. Sie folgt der tiefsten Stimme des Gesamtsatzes und wird in der Mitte der Mitwirkenden⁴⁶ von Orgel, Laute und Cembali oder Violen mit Posaune gespielt⁴⁷. Die akkordische Ausfüllung des Basses wird nach den Konsonanz- und Dissonanzregeln⁴⁸ improvisatorisch vom Spieler vorgenommen. Die Akzidentiensetzung ergibt sich aus dem Chorsatz. Sie wird in der Generalbaß-Stimme den achtstimmigen Motetten von Giovanni Croce 1594 beigefügt, während eine Bezifferung erst nach 1600 bei den Florentinern auftritt. Auch Viadana kennt nur Akzidentien⁴⁹, der durchlaufende Generalbaß („basso seguente“) zeigt durch Schlüssel und Akzidentiensetzung die Tonalität und Transpositionen an⁵⁰.

Wenn Agazzari⁵¹ betont, daß für den neuen Ausdrucksstil⁵² eine Partitur oder Tabulatur besser durch den Generalbaß ersetzt wird⁵³, so weist er hier auf die individuelle Vortragskunst der Solostimme, der sich eine ihr frei folgende Begleitung unterzuordnen hat. Für fugierte und kontrapunktische Werke kann freilich eine derartige „Ersatztabulatur“ nicht genügen, doch sind solche Kompositionen nicht mehr in Mode⁵⁴. Die moderne, vom Wort bestimmte Kompositionsweise, die Bequemlichkeit und die Verschiedenartigkeit der Bedürfnisse des Zusammenspiels der Stimmen („concerto“) begründen die Verwendung des Generalbasses⁵⁵. Dabei ist es nicht notwendig, daß das Begleitinstrument die Stimmen genau, wie sie der Komponist geschrieben hat, spielt⁵⁶.

Klarheit und Einfachheit der Harmonie und des Ausdrucks werden von Banchieri erstrebt⁵⁷. In der Vielstimmigkeit wie in den achtstimmigen Konzerten 1595 wird dies durch die Gleichrhythmik und deklamatorische Akkordik in Gegenüberstellung der Chöre über dem Generalbaß erreicht; aber auch in der Geringstimmigkeit der Kanzonetten und Madrigale ist die akkordische Ordnung bestimmend. Hier verwirklicht er die moderne Ausdruckskunst, die er in seiner historischen Übersicht als siebte Periode der Entwicklung in seiner *Cartella* (Venedig 1614) erfaßt⁵⁸.

⁴⁶ P. Canal berichtet, daß bei Ankunft der Gemahlin Ferdinands von Medici in Pisa 1589 der Komponist M. Antonio Buonavita da Pisa in der Mitte der 62 Sänger und Instrumentalisten die Orgel spielte. O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 175.

⁴⁷ „Bassone cavato dalla parte più basse del 40, per sonar in mezzo del circolo con un trombone per sostentamento della armonia per sonarsi con organo, liuto & cembali o viole.“

⁴⁸ Tabelle G. Zarlino in: *Ist. harm.*, 1573, III, Cap. 58, S. 284.

⁴⁹ M. Schneider, a. a. O., S. 69.

⁵⁰ A. Banchieri (*L'Organo suonarino*, Venedig 1605, S. 2) unterscheidet die Bedeutung der Akzidentien nach ihrer Stellung zur Note in Bezug auf diese selbst, auf die Terz und Sext: „Primo, quando saranno antecedenti alla nota seguente nell'istesso luogo servono a detta nota. Secondo, se saranno antecedenti posti sopra alla nota seguente servono alla Terza, ovvero Decima superiore. Terzo, se saranno antecedenti posti sotto alla nota seguente, servono alla Sesta, ovvero Terza decima superiore, come in questi essempli si vede chiaro.“

⁵¹ *Del suonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto*, Siena 1607, ²1609.

⁵² A. a. O. 1607, S. 11: „... il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel miglior modo possibile.“

⁵³ A. a. O., S. 11: „... non è necessario far spartitura ò intavolatura; ma basta un Basso con i suoi segni.“

⁵⁴ *Del suonare sopra'l basso con tutti stromenti & uso loro nel concerto*, in: *Sacrae cantiones 2-4 v.*, Lib. 2, Venedig 1609 (O. Kinkeldey, a. a. O., S. 216). S. 220: „... Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l'opere antiche piene di fughe e contrapunti, non è bastevole il basso; à ciò rispondo non esser in uso più simil cantilene, per la confusione e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate nascono: ed anco perche non hanno vaghezza: poiche cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso ...“

⁵⁵ Per tre cagioni dunque è stato messo in uso questo modo: prima per lo stile moderno di cantar recitativo e comporre: seconda per la commodità; terza per la quantità e varietà d'opere, che sono necessarie al concerto.“

⁵⁶ „... non esser bisogno ne necessario à chi suona, far sentir le parti come stanno.“

⁵⁷ Giuseppe Vecchi, *L'opera didattico-teorica di Adriano Banchieri in rapporto alla „nuova pratica“*, in: *Congresso internazionale sul tema Cl. Monteverdi e il suo tempo*, Venedig 1968, S. 387.

⁵⁸ Als erste sieht er die Griechen, als zweite Guido von Arezzo, als dritte Johannes de Muris, als vierte Josquin, als fünfte Cyprian de Rore „ridusse il canto in soave armonia“, als sechste Marenzio „inventando nuove vaghezze, di postar bene le parole sotto le note“.

Agazzaris Generalbaß-Traktat⁵⁹ wurde vom gleichen Verleger Domenico Falcini, wie die *Breve regola per imparar a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'istrumento*⁶⁰ von Francesco Bianciardi veröffentlicht. Der Affekt ist nicht nur für die Solostimmen, sondern auch für ihre Begleitung bestimmend⁶¹. Banchieri verweist in seiner *Cartella musicale* (S. 214) auf Bianciardi, Viadana und Agazzari als die „soavissimi compositori de nostri tempi, hanno questi dottamente scritto il modo che deve tenere l'organista in suonare rettamente sopra il Basso continuo, seguente ò baritono che dire lo vogliamo“. In den „Conclusioni“⁶² bezeichnet er Viadanas „Concerti“ als solche „con stile recitativo“. Dagegen verweist Viadana im Gegensatz zu den Florentinern auf die Verbindung seiner „Concerti“ mit der Tradition. Er⁶³ begründet seine Generalbaßpraxis in dem Streben der Sänger nach solistischem Vortrag, vor allem wenn nur einer oder zwei bis drei Sänger fünf- bis achtstimmige Kompositionen zur Orgelbegleitung singen wollen. Die hier geübte colla parte- bzw. Subsidiär-Praxis läßt die Stimmen nicht in einer echten melodischen Geschlossenheit singen, sondern in melodischen und deklamatorischen Abschnitten, wie sie in der Polyphonie mit ihren Pausen gegeben sind⁶⁴. Daher schafft er Kompositionen für eine oder mehrere Stimmen, deren Begleitung sich verschiedenartig auf diese einstellt⁶⁵. Der solistische Vortrag berücksichtigt die Geschlossenheit der Melodie und Deklamation⁶⁶. Der Klangerweiterung dient die Heranziehung von Instrumenten⁶⁷. Der solistische Vortrag wird von der polyphonen Stimmführung durch eine anmutige Stimmführung, Kadenz, melodische Durchgänge und Verzierungen sowie durch eine klare Deklamation gelöst⁶⁸.

Zur Gestalt gehört der Vortrag. Er soll zart und mit Anmut die Akzente verständnisvoll herausarbeiten, ohne durch eigene Verzierungen die bereits geschriebenen noch zu vermehren⁶⁹. Der Organist aber soll den Sänger stützen und ihn nicht zurückdrängen oder verwirren⁷⁰. Die Kadenzierung hat entsprechend den Stimmlagen zu erfolgen⁷¹. Ein fugierter Satz beginnt in der Orgel mit „tasto solo“⁷². Die Orgel mit ihren Füllstimmen gehört zum Satz und kann nicht den Singstimmen allein das Feld überlassen⁷³.

Der Klang bestimmt die Lage der Begleitung⁷⁴ sowie die Eigenart der Stimmbildung⁷⁵.

⁵⁹ M. Praetorius hat zwölf Jahre nach Erscheinen des Traktats diesen in Übersetzung in sein *Syntagma musicum* III 1619 aufgenommen (VI. Kapitel: „De Basso generali seu continuo“, S. 124).

⁶⁰ Faksimile in: R. Haas, *Musik des Barock*, Potsdam 1928, S. 24.

⁶¹ „... le consonanze e tutta l'harmonia sono soggette e sottoposte alle parole e non per il contrario . . . dove sono parole, bisogna vestirle di quell'armonia convenevole, che faccia o dimostri quell'affetto.“

⁶² S. 19.

⁶³ Vorrede zu *Cento concerti ecclesiastici*.

⁶⁴ „... parti, come obligate alle fughe, cadenze, ai contrapunti & altri modi di tutto il canto, sono piene di pause lunghe e replicate, prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima & insipida sequenza . . .“

⁶⁵ „... accompagnate diversamente: con haver riguardo à dare in esse sodisfattione ad ogni sorte di cantanti.“

⁶⁶ „... dolcezza & gentilezza dell'arie . . . le parole siano così bene disposte sotto alle note.“

⁶⁷ „... composti per gli stromenti variatamente, onde più compita resta l'inventione & più accomodati & variati i concerti.“

⁶⁸ „... alcuni passi e cadenze con altri luoghi accomodati per accentuare, per passeggiare . . .“

⁶⁹ „... deve cantarsi gentilmente con discretione & leggiadria, usando gli acenti con raggione & passaggi con misura & a'suoi luoghi; s'oua tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato.“

⁷⁰ „l'organista . . . ha da suonare in maniera tale, che il cantore ò cantori non vengano coperti ò confusi dal troppo movimento.“

⁷¹ „... sarebbe sempre cattivo effetto se facendo il soprano la sua cadenza l'organo la facesse nel tenore, ovvero cantando uno la cadenza nel tenore l'organo la suonasse nel soprano.“

⁷² „Che quando si trovarà un concerto, ch'incominci à modo di fuga, l'organista anch'egli cominci con un tasto solo e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà.“

⁷³ „Che chi volesse cantare questa sorte di musica senza organo ò manacordo, non farà mai buon effetto, anzi per lò più se ne sentiranno dissonanze.“

⁷⁴ „Che quando si vorrà cantare un concerto à voce pari, non sonerà mai l'organista nell'acuto & all'incontro . . .“

⁷⁵ „... in questi concerti faranno miglior effetto i falsetti, che i soprani naturali.“

Die Grundlage der Monodie Viadanas ist der mehrstimmige Satz, doch ist nicht mehr wie in der *colla parte*-Praxis die Ausführung frei, sondern vom Komponisten in den Solostimmen wie im Generalbaß festgelegt. Die bisher in der melodischen Stimmbehandlung und Besetzungspraxis gegebene Improvisation wird in die akkordische Begleitung verlegt. Unterschiedliche Solostimmen werden mit dem Generalbaß verbunden. Wenn in Sammlungen eine größere Stimmenzahl angegeben wird, so wird damit nur auf einige groß besetzte Werke hingewiesen, während die Mehrzahl der Kompositionen dieser Sammlung nur geringstimmige Werke bringt. Werke „a voce sola“ nehmen in den Veröffentlichungen von Madrigalen u. a. in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts einen immer breiteren Raum ein.

Die ein- bis dreistimmige Sammlung *Le Risonanti sfere da velocissimi ingegni armonicamente raggirate . . . con il primo mobile del Basso continuo* 1629 enthält nur eine dreistimmige Komposition⁷⁶, drei zweistimmige⁷⁷ und 14 einstimmige⁷⁸.

Einerseits hat der Generalbaß in der melodischen Führung der Baß-Stimme seine Eigenart, andererseits als Träger der die Führungsstimme begleitenden Akkorde. Die kontrapunktische Verschlingung der Stimmen der Polyphonie ist im „basso fondamentale“ oder „basso continuo“⁷⁹ abgelöst. In der satztechnischen Bedeutung dieser improvisatorischen Generalbaßpraxis wird eine neue Affektgrundlage geschaffen⁸⁰. Sie führt den Generalbaß bald über die bloße Akkordfüllung und die vertikale Zusammenfassung des ursprünglich polymelodischen Stimmengewebes hinaus⁸¹. Die Modulation tritt zu der älteren experimentellen Klangveränderung des Akkords und der Akkordverbindung durch Akzidentien. Vorhalte, Durchgänge, Bindungen einzelner Töne und dgl. beleben bloße Akkordfolgen. Die Halteakkorde in der Frühzeit der Monodie lassen der Solostimme freie Beweglichkeit, vorwiegend auf einer Kadenzgrundlage, später wird der Generalbaß stärker in die Affektdarstellung einbezogen und rhythmisch bewegter, bis er in selbständigen oder die Solostimme imitierenden Bewegungen im Satz zunehmende Bedeutung erhält. Wie im Madrigal bilden sich aus Gründen der Affektsteigerung im Generalbaß der Monodie durch die Chromatik harmonische Spannungen heraus⁸². Wie in der Melodik entstehen auch in der Harmonik bestimmte Ausdruckstypen. Die im Madrigal entwickelte Ausdrucksdramatik wird auf die Solostimme und ihre akkordisch zusammengefaßte Begleitung übertragen.

Der kontrapunktische Satz Note gegen Note bildet einen Übergang zur akkordischen Generalbaßbegleitung. Die Komposition von Führungsstimme und Baß, wie bei Diego

⁷⁶ Von D. Fr. Bombino.

⁷⁷ Von Fr. Campana (Madrigale), Fr. Manelli, St. Landi.

⁷⁸ Von Fr. Caccini, Fr. Campana, G. Cenci (Romanesca), D. Crivellati, Fasolo (Aria), G. M. Fer, D. Mazzocchi, R. Rontani (Aria), C. Torroni, C. Zoilo.

⁷⁹ M. Schneider, a.a. O.; F. Th. Arnold, a. a. O.; G. Buelow, a. a. O., S. 159.

⁸⁰ E. Apfel, *Satztechnische Grundlagen der neuen Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *AMI XXXIV* (1962), S. 67; A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th centuries*, London² 1946.

⁸¹ G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Rom 1635: „A queste melodie d'una voce si suole aggiungere l'accompagnamento della parte istrumentale comunemente nel grave; in quale per continuarsi dal principio sino alla fine, si vuol chiamare basso continuo; e consiste per lo più in note lunghe, che con la voce cantante rinchiude le parti di mezzo; le quali da alcune poche corda in poi, che si seguano co' numeri, come meno principali, non facendo altro che il ripieno . . . si lasciano ad arbitrio del sonatore: non essendo solito ch'egli si diparta molto dalla comune ed ordinaria maniera per così dire del sinfoneggiare . . .“

⁸² E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley 1961; Ambros-Leichtentritt, *Geschichte der Musik IV*, Leipzig 1909, S. 829.

Ortiz⁸³, tritt an Stelle des cantus firmus im Tenor als Führungsmitte des kontrapunktischen Satzes. Führungsstimme und Baß bilden die Voraussetzung des improvisatorischen Generalbasses, der akkordisch zu einer diminuierten Oberstimme tritt⁸⁴. Aus der Forderung, daß die Begleitung die kolorierte Solostimme nicht mitspielt, ergibt sich die Regel des Generalbasses, seine Oberstimme unter der Führungsstimme zu halten⁸⁵. Gegenüber dem colla parte-Satz der Violen⁸⁶ entwickelt sich hier eine selbständige Gestaltung sowohl der Führungsstimme wie der Begleitung in der Variationsbildung der Solostimme. In dieser improvisatorischen Gestaltung der Führungsstimme läßt sich auch eine instrumentale Übertragung unter Heranziehung bestimmter Manieren⁸⁷ rechtfertigen, wengleich die Freizügigkeit der Diminution gewisse Gefahren für den Gesamtsatz in sich birgt.

In jedem Falle tritt der Klang bestimmend zum Satz und wird vom Komponisten berücksichtigt, nicht mehr nur den Ausführenden überlassen. Die *Intermedii et concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana* (Venedig 1591)⁸⁸ überliefern die verschiedenartige Besetzungs- und Ausführungsweise der Madrigale, Dialoge, Concerti und Sinfonie⁸⁹. Das Madrigal „Dalle più alte sfere“ von Antonio Archilei ist als Sopran-Solo mit Begleitung von „Leuto grosso“ und zwei „Chitarroni“, das Madrigaletto „Dolcissime Sirene“ für eine Solostimme (der Schluß für sechs Singstimmen) mit Streichinstrumenten gespielt worden. Ebenso wurden die Madrigale „Io che l'onde raffreno“ und „Godi coppia reale“ von Cristofano Malvezzi mit Sopran-Solo, Leuto, Chitarrone und Arciviola Lira, das Echo „Dunque fra torbide onde“ von Jacopo Peri mit drei Solotenören und Chitarrone, das Madrigal „Godi turba mortal“ mit Sopran und Chitarrone vorgetragen⁹⁰. Im Gegensatz zu den in allen Stimmen textierten colla parte-Sätzen ist hier die instrumentale Begleitung durch textlose Stimmen gekennzeichnet. Die Solostimme folgt den Diminutionsmanieren der Melodik der Polyphonie, ebenso wie dies in den monodischen Madrigalen von Luzzasco Luzzaschi 1601, in Simone Vervios *Diletto spirituale* 1586⁹¹ oder in den in der Koloratur zurückhaltenderen *Concerti* von Viadana gegeben ist. In Caccinis *Nuove musiche* wirkt diese Art der Melodiebildung nach.

⁸³ *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de Violones*, Rom 1553 (Neudruck Berlin 1913). Vgl. A. Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da gamba*, Leipzig 1905, S. 13.

⁸⁴ Beispiele dazu bietet auch V. Galileis *Fronimo*.

⁸⁵ Ortiz (Neudruck S. 68): „La segunda manera es el suprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el cymbalo no taña el suprano.“ N. Vicentino, *L'antica musica . . .*, 1555, Lib. IV, Cap. 42, f. 94: „ . . . nelli stromenti iguali sonaranno la compositione giusta senza diminuire & come sarà notata . . . quando il sonatore diminuirà la compositione & colui che canterà vorrà insieme diminuire la compositione, che si sonerà & che si canterà se ambo due diminuiranno in un tempo non facendo un passaggio medesimo insieme, d'accordo, non faranno buono accordo, ma quando saranno ben concertati, faranno buono udire.“ Kinkeldey (a. a. O., S. 155): Liegt die Solostimme im Baß, so diminuiert sie den Generalbaß.

⁸⁶ Castiglione, *Il corticciano*, Florenz 1528, Lib. II, 1 v: „Et non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, laqual esquivissima et artificiosa.“ Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig 1542, Cap. 11.

⁸⁷ Die Intavolierung hat je nach den Instrumenten solche Manieren entfaltet, wie sie für die Tasteninstrumente bei den Koloristen (Buchner, Amerbach u. a.) oder für die Laute festgelegt waren. Vgl. G. Morphy, *Les luthistes espagnols di XVI^e siècle*, Leipzig 1902.

⁸⁸ Die Hochzeit fand 1589 statt. D. P. Walker, *Musique des Intermedes de „la Pellegrina“*, Paris 1963.

⁸⁹ Mitgeteilt in: M. Schneider, a. a. O., S. 56–60; D. P. Walker, a. a. O., S. XXXVII.

⁹⁰ F. Chisi, *La tradition musicale des Fêtes Florentines et les origines de l'opera*, in: D. P. Walker, a. a. O., S. XI; D. P. Walker, *La musique des Intermedes florentines de 1589 et l'humanisme*, a. a. O., S. XXIV; M. Schneider, a. a. O., Notenbeilage S. 116–157.

⁹¹ Ähnlich Ph. Rosseter, *A Book of Ayres*, London 1601.

Bedeutsam ist die Wertung der Außenstimmen im Vergleich zu der Gleichwertigkeit aller Stimmen im polyphonen Satz. Schon Thomas de Sancta Maria⁹² hat eine Wertung der Haupt- und Nebenstimmen vollzogen. Letztere sind als Mittelstimmen des Satzes im Begleitakkord aufgegangen⁹³. Die zunehmende Ausdrucksbedeutung der Führungsstimme liegt in der Deklamation und ihrem individuellen Vortrag, der dann am freiesten sich entfaltet, wenn wie bei der Begleitung durch Laute oder Tasteninstrument diese auf eine oder wenige Personen beschränkt ist⁹⁴.

Mit der Begleitung hat sich der Gesangsvortrag in seiner Stellung verändert. Wenn Caterina Guidiccioni⁹⁵ im Zusammenhang mit Vittoria Archilei von einem anderen als dem gewohnten Gesangsvortrag spricht, ist wohl an die Stimmgebung in der begleiteten Monodie Cavalieris zu denken.

Der erzählenden Florentiner Monodie, die u. a. bei Peri, Vincenzo Calesani, Antonio Brunelli deutlich wird, gegenüber gewinnt die römische Monodie in ihrer Verbindung von Rezitativ und Arie, Melodie und Harmonie sowie in ihrer Betonung lyrischen Ausdrucks den Weg zu Kantate und Oratorium, so bei Serafino Patta, Giacomo Fornaci, Gerolamo Boschetto. Während die Florentiner den Ausdruck in Melodie und Deklamation verlegten und die Harmonie als Klangstütze ohne besondere Ausdruckstendenz werteten, wurden bei den Venezianern und Römern Harmonik und Klang zusätzliche Ausdrucksträger. In Florenz war die Entwicklung der Monodie und ihrer Generalbaßbegleitung im wesentlichen um 1625 abgeschlossen. Ihre Besonderheiten kamen neben der Oper in einer Vermischung mit den römischen Traditionen, vor allem in der Kantate in Rom und Venedig bis etwa 1675 zur Auswirkung.

Der von der Melodie bestimmte musikalische Satz hat nicht nur in den Soloformen, sondern auch in der Mehrstimmigkeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden. 1641 hat der Mönch von Montecassino Damian Nembri in seinen *Psalmi 4 v.* den mehrstimmigen Satz beibehalten, jedoch mit der Klangwirkung des concerto-ripieno verbunden. Er gibt eine eigene Anweisung zur Behandlung der Ripienostimmen. Der klangbestimmte Vortrag der Einzelstimme ist für die Ausdrucksgestaltung von gleicher Bedeutung wie der aus der Polychorie übernommene Klangwechsel im Satz durch verschiedene Besetzungen. Die Gegenüberstellung von Solo und Chor, wie im Instrumentalkonzert von Concertino und Ripieno gibt der Melodie der Einzelstimme ihre besondere Klangbedeutung in der Ausdrucksgestaltung.

In der imitatorischen Bindung der Melodie des Basso continuo an die Solostimme zeigen sich Reste der alten Bicini- und Motettentechnik. Es ist bezeichnend, daß Caccini in den mit „madrigale“ bezeichneten Stücken seiner *Nuove musiche* noch solche Imitationen zwischen Solo und Baß oder Selbstimitationen in Wiederholungen oder Sequenzen bringt, während in den *Arie* der Stützbaß-Charakter ausgeprägt ist. Im Ritornell und instrumenta-

⁹² *Arte de tañer fantasia*, Valladeliid 1565. O. Kinkeldey, a. a. O., S. 26; W. E. Hultberg, *Soneta Maria's Libro Hamado Arte de tañer fantasia*, Diss. Univ. of Southern California 1964; A. Howell, *Paired Imitation in 16th-century Spanish Keyboard Music*, in: *MQ* LIII (1967), S. 377.

⁹³ A. a. O., Pars II, Cap. 1 ff., Cap 37 ff.

⁹⁴ *Il Corticciano*: „... sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare: il che tanto di venustà et efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia.“

⁹⁵ Brief vom 31. Dezember 1590 in: A. Solerti, *Gli albori del melodramma* I, S. 51.

len Zwischenspiel werden diese Beziehungen, auch mit Variationen verbunden, ausgewertet. Fast werden traditionelle kontrapunktische Einsätze vorgetäuscht. Wie sich die Melodik in der Polyphonie nicht vom Satz lösen läßt, so bleiben auch Solostimme und Basso continuo im „Concerto“ wie in den verschiedenen monodischen Formen verbunden.