

Zur Frühgeschichte der Passacaglia

VON MANFRED SCHULER, BADEN-BADEN

In der musikwissenschaftlichen Forschung gilt heute als sicher, daß die Passacaglia dem Namen wie der Sache nach spanischer Herkunft sei. Die sprachliche Wurzel des Terminus Passacaglia darf wohl auch unbestritten in dem spanischen Wort „Pasacalle“, auch „Passacalle“ (Maskulinum, abgeleitet von pasar y calle = auf der Straße herumgehen) gesehen werden¹. Daraus machten die Italiener „Passacaglio“, „Passacalio“, „Passagaglio“, „Passacallo“, „Passagallo“ sowie die phonetisch einwandfreie, grammatisch jedoch meist als Plural mißverständene Form „Passacaglie“, wovon die weibliche Singularform „Passacaglia“ abgeleitet wurde².

Der bisher früheste bekannte literarische Beleg für das Wort „Pasacalle“ findet sich in der anonymen Prosadichtung *Pécará Justina* (1605)³, während die bisher frühesten nachweisbaren Beispiele für die Passacaglia in einer italienischen Gitarren-Tabulatur aus dem Jahre 1606, Girolamo Montesardos *Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagniuola*, enthalten sind⁴. Bei diesen wie auch anderen Passacaglie aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts handelt es sich um einfache kadenzierende Akkordfolgen (häufig in der Stufenfolge I-IV-V-I) im Umfang von drei oder vier Takten zu je drei, vereinzelt auch vier Zählzeiten⁵. Dem Terminus Passacaglia fehlt in dieser frühen Bedeutungsstufe der Sinngehalt des Ostinato oder gar des ostinaten Basses völlig. Der musikalische Befund deutet vielmehr auf eine Analogie von Passacaglia und Intonationsfantasie; auch die in zwei Quellen vorkommende, auf Passacaglie bezogene Wendung „in pigliar la chitarra“⁶ weist auf den Intonationscharakter der frühen Passacaglia hin⁷. Bestätigt wird dieser Sachverhalt von dem Spanier Luis de Briçeno, der in seinem *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español* (Paris 1626) von den Passacalles sagt, man verwende sie, „para començar a cantar“, oder als „entradas

¹ Vgl. N. Tommaseo u. B. Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana*, Vol. III, Torino / Napoli 1871, S. (811), C. Battista u. G. Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Vol. IV, Firenze 1954, S. 2791, ferner *Diccionario de la Lengua Española*, hrsg. von der Real Academia Española, Madrid 121947, S. 952.

² In den italienischen Quellen überwiegen weit die maskulinen Formen mit der Endung -o. Die korrekte Form „Il Passacaglio“ erscheint verhältnismäßig spät noch bei Domenico Mazzocchi, *Madrigali a Cinque Voci et altri varij Concerti*, Roma 1638 (siehe Anhang der Quintstimme). Die französische Sprache kennt übrigens nur eine Ableitung von dem spanischen Wort „Pasacalle“, nämlich das Femininum „Passacaille“.

³ Vgl. K. v. Fischer, *Art. Passacaglia* in MGG, Bd. 10, 1962, Sp. 868 ff.

⁴ Vgl. H. Spohr, *Studien zur italienischen Tanzkomposition um 1600*, Diss. Freiburg i. Br. 1956 (maschr.), S. 118 ff.

⁵ Vgl. H. Spohr, a. a. O., ferner W. Osthoff, *Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *Atti del Congresso Internazionale di Musiche Popolari Mediterranee e del Convegno dei Bibliotecari Musicali*, Palermo 1954, Palermo (1959), S. 275 ff.

In dem *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid 171947, S. 952) wird Pasacalle definiert als „*Marcha popular de compás muy vivo que se toca generalmente con guitarras o vihuelas*“. Die Annahme, der Pasacalle sei ursprünglich ein Marsch gewesen und reiche als „*air de marche instrumental ou chanté*“ in die 2. Hälfte des 16. Jh. hinab (vgl. A. Machabey, *Les origines de la Chaconne et de la Passacaille*, in: *Revue de Musicologie*, Vol. XXV, Paris 1946, S. 11), ist vorderhand durch nichts bewiesen. Man darf vielmehr vermuten, daß der Terminus Pasacalle erst spät diesen Bedeutungsinhalt erhielt, den er bis heute noch in Katalonien und in Portugal bewahrt hat.

⁶ Siehe Florenz, *Biblioteca Riccardiana*, Ms. 2804 u. 2951; vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 122.

⁷ H. H. Eggebrechts These, „daß die Intonatio — neben dem Tanz — der ursprüngliche und gemeinsame Anlaß zur Entstehung und Benennung selbständiger Instrumentalkompositionen gewesen ist“ (*Terminus „Ricerca“*, in: *AFMw*, 9. Jg., Trossingen 1952, S. 144), findet somit eine weitere Stütze.

de teatro“⁸. Ein ähnlicher Bedeutungsinhalt wurde dem Begriff noch im frühen 19. Jahrhundert in der Toskana beigelegt: „*Fare il passagaglio diceva il popolo fiorentino per sonare il preludio a due che cantavano dei rispetti*“⁹. Für die Italiener war das Neue an diesen Stücken lediglich der Name; anders sind der Hinweis bei G. Montesardo in der Regola seconda seiner Spielanweisungen („*le passacaglie così chiamati à lingua spagniola, overo ritornelli in lingua nostra*“) sowie die in seinen weiteren Ausführungen immer wieder vorkommende Worterklärung „*Passacaglie ò ritornelli*“ nicht zu verstehen. Übrigens taucht die letztgenannte Wendung auch in einer anderen italienischen Quelle aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der handschriftlichen Guitarentabulatur von Antonio Bracci¹⁰, auf. Diese Gleichsetzung von Passacaglia und Ritornello scheint – soweit ein Urteil bei dem Mangel an Vorarbeiten heute schon möglich ist – in der Tat gerechtfertigt¹¹: die meisten der aus dieser Zeit überlieferten Ritornelli stellen einfache kadenzierende Akkordfolgen von kürzestem Umfang dar und treten in ähnlicher Weise wie die Passacaglie auf, nämlich als selbständige Instrumentalsätze und als Arien- oder Tanz-Ritornelli¹². Die selbständig auftretenden Passacaglie und Ritornelli sind vermutlich jedoch nur Modelle, die man unter Berücksichtigung der Tonartgleichheit ebenfalls mit Arien und Tänzen verband, sei es als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel¹³. Es ist außerdem anzunehmen, daß die meist in ein-

⁸ Vgl. A. Machabey, a. a. O., S. 11 f.

Danach wird man bei dem *Passacalle*, *La Folie* aus den *Airs de differents auteurs* von H. de Bailly, livre V, Paris 1614 (siehe MGG, Bd. 10, Sp. 875, Abb. 3), die Bezeichnung *Passacalle* primär auf das Vorspiel, die Bezeichnung *La Folie* auf den sich anschließenden *air* zu beziehen haben.

⁹ Vgl. N. Tommaseo u. B. Bellini, a. a. O., S. (811).

¹⁰ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX, 143; vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 121.

¹¹ Vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 120 ff.; ferner auch W. Osthoff, a. a. O., S. 279 u. S. 285, Anm. 41.

¹² Zum Terminus *Ritornello* vgl. M. Praetorius, *Syntagma musicum*, III, Wolfenbüttel 1619, S. 128 ff.: „*Alhier aber wird das wort Ritornello von den Italianern dahin gedeutet vnd verstanden; wenn man des Abends auff der Gassen Spatzieren / oder wie es auff Vniuersitetten genennet wird / Gassaten gehet: do erstlich ein Serenata oder Abendß Gesang . . . mit zwö / drey vnd mehr Stimmen gesungen / darauff alßbald auff einer Quintern, Lauten / Chitaron, Theorba oder andern Instrumenten etwas darzwischen Muscicret vnd gespeilet; Alßdann wiederumb ein Gesetz oder Verßlin von der Serenata gesungen / darauff abermahl mit der Quintern oder Theorba respondiret, vnd also eins vmbß ander abgewedßelt gesungen vnd geklungen wird. Dasselbe nun / was man auff der Theorba, Quintern oder andern Instrumenten, zwischen dem singen Muscicret, wird Ritornello genennet. Dahero meines erachtens Ritornare q: reiterare, vnn Ritornello q: reiteratio, zuverstehen sey / dieweil allzeit das erste vnd also einerley Harmonia repetiret vnd wiederholet wird.*“

„*Wie dann itziger zeit bey denen so aus Italia ankommen gar gebreudlich: daß sie auff der Theorba oder Chitaron im anfang ein soldi Ritornello oder lieblici kurtze Melodey alleine schlagen; darauff das erste Gesetz oder Verßlin eines Italianischen oder Teutschen Weltlichen Liedleins mit ihrer Stimmen fein anmütig in die Theorba singen vnn einstimmen: Alß dann so bald wiederumb das erste Ritornello reiteriren vnd wiederholen; darauff das ander Gesetz des angefangenen Liedleins zur Theorba gesungen; vnd das Ritornello wiederumb selbsten auff der Theorba alleine schlagen / oder von den andern Instrumentisten, auff Lauten / Cithern / Pandoren / Geigen vnd dergleiden darzwischen Muscicren lassen: damit sie vnter dem mit ihrer Stimme inhalten / respiriren. Athem gewinnen / vnd sich also wiederumb erholen können.*“

M. Praetorius möchte den Terminus *Ritornello* schließlich noch weiter gefaßt wissen: „*Ebenermassen / daß man nach ein concert oder sonsten einer preditigen Mutet, bald ein lustig Canzon, Galliard, Courant oder dergleichen mit eitel Instrumenten herfür bringe . . . Vnd diese vnd dergleichen vmbwedßelung / kan gar füglich mit dem namen Ritornel vnd Intermedio genennet werden.*“

Passacaglia und *Ciaccona* scheint M. Praetorius, da er sie im *Syntagma musicum* nicht erwähnt, noch nicht gekannt zu haben.

Vgl. auch N. Tommaseo u. B. Bellini, a. a. O., Vol. IV, 1872, S. (405): „*Ritornello, per Piccolo pezzo instrumentale che serve d'introduzione ad una scena od aria o concerto*“.

Der *Ritornello* wurde in Verbindung mit einem Tanz, also als *Tanz-Ritornello*, auch getanzt. Siehe F. Caroso, *Il Ballarino*, Venetia 1580, Trattato Secondo, S. 27', 95', 146' u. 147.

¹³ Eine Bestätigung dieser Vermutung mag man darin sehen, wenn gelegentlich *Passacaglie* zwar verlangt, nicht aber aufgeschrieben werden, so offensichtlich in der Schlussszene von Claudio Monteverdis *Incoronazione di Poppea* (siehe *Tutte le opere*, hrsg. von G. F. Malipiero, Vol. XIII, S. 235 ff.). Vgl. hierzu W. Osthoff, a. a. O., S. 279, ders., *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, in: *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3, Tutzing 1960, S. 114 ff.; vgl. ferner auch H. Spohr, a. a. O., S. 124 f.

Einen deutlichen Hinweis auf diese Praxis gibt im übrigen Luis de Briceño mit der Anmerkung zu seinen zwölf *Passacalles* (siehe A. Machabey, a. a. O., S. 12).

fachen Akkorden überlieferten Passacaglie und Ritornelli entsprechend der damaligen Musizierpraxis vom geübteren Spieler im Augenblick der Ausführung diminuiert wurden.

Die zweite Entwicklungsstufe der Passacaglia bringt als neues Moment das Prinzip der Reihung und der Variation¹⁴. Damit beginnt die Passacaglia, ihren wohl ursprünglichen Charakter als instrumentale Intonation zu verlieren und sich zu einer selbständigen Form zu entwickeln. Mehrere Passacaglie — in der Regel bestehen sie aus vier Takten¹⁵ — werden nun aneinandergereiht, wobei die einzelnen Passacaglie entweder rhythmisch-metrisch und harmonisch (rhythmisch-metrischer Akkordostinato) oder nur harmonisch (harmonischer Ostinato) oder aber rhythmisch-metrisch (rhythmisch-metrischer Ostinato) einander entsprechen oder schließlich nur die gleichen Kadenzschlüsse aufweisen (Kadenzostinato). Grundsätzlich gilt, daß die Einzelglieder einer Passacaglie-Reihe in verschiedene Tonarten transponiert werden können. Ferner finden häufig in ein und derselben Reihe zwei oder mehrere Ostinato-Techniken Verwendung; auch können in einer Reihe zwei oder sogar mehrere „Ostinato-Themen“ auftreten. Die Variation erstreckt sich gewöhnlich auf jene musikalischen Komponenten, denen im speziellen Fall keine ostinate Funktion zukommt. Was die Verbindung der Einzelglieder einer Passacaglie-Reihe untereinander betrifft, so lassen sich zwei verschiedene Techniken unterscheiden:

1. die Passacaglie werden lediglich aneinandergereiht, bewahren also ihre Integrität;
2. die Passacaglie werden miteinander verschränkt, wobei häufig der Schlußtakt der Passacaglie im Anfangstakt der jeweils folgenden Passacaglie aufgeht (Rundläufigkeit).

Während die erste Technik vermutlich die ältere darstellt und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts oft vorkommt, setzte sich die zweite Technik im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts immer stärker durch.

Die bisher frühesten bekannten Beispiele für Passacaglie-Reihen datieren aus der Zeit um 1620 und stammen wiederum aus Italien¹⁶. Nach und nach verdrängte die Passacaglie-Reihe die Einzel-Passacaglia. Etymologisch-terminologisch findet diese Entwicklung darin ihren Niederschlag, daß nun die Singular-Form Passacaglio (oder Passacaglia) nicht mehr die Einzel-Passacaglia, sondern die Passacaglie-Reihe insgesamt bezeichnet¹⁷. Der Terminus Passacaglia erhält somit in seiner zweiten Bedeutungsstufe einen neuen Sinngehalt, nämlich den einer Variationenreihe über rhythmisch-metrischen Akkordostinato, harmonischen Ostinato, rhythmisch-metrischen Ostinato oder Kadenzostinato. Als Kompositionsprinzip sind diese Ostinati freilich nicht neu, sondern bereits in der italienischen Tanz- und Tanzliedmusik des 16. Jahrhunderts vorgebildet.

¹⁴ Die Eigenschaft, Reihen zu bilden, besitzen auch der Ritornello (vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 120 f.) und die Ciaccona (s. u.).

¹⁵ Passacaglie-Reihen, deren Glieder mehr als vier Takte umfassen, kommen selten vor. Eine derartige Ausnahme ist Briceños *Passacalle o Fantasia*, bestehend aus fünf Einzel-Passacaglie zu je sieben Takten. Siehe J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, II. Teil, Leipzig 1919, S. 201.

¹⁶ Siehe Giovanni Ambrosio Colonna, *Intavolatura di chitarra alla spagnuola*, Milano 1620; vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 126.

¹⁷ Früheste Belege für diese Entwicklung findet man bei L. de Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, Paris 1626 (siehe *Passacalle o Fantasia*), ferner bei Foriano Pico, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola*, 1628 (siehe *Passagaglio pera E*; vgl. L. Propper, *Der Basso ostinato als technisches und formbildendes Prinzip*, Diss. Berlin 1926, S. 28).

Die Passacaglia schließlich in ihrer dritten Bedeutungsstufe stellt eine Variationenreihe über einen konstanten Baß dar. Diesen Basso ostinato, der sich vermutlich aus dem rhythmisch-metrischen Akkordostinato herausgebildet hat¹⁸, scheidet von anderen früheren oder gleichzeitigen Baß-Repetitionsformen seine harmonisch-funktionelle Haltung und seine metrische Ausprägung. Einem der Basso-ostinato-Passacaglia adäquaten Kompositionsprinzip begegnet man schon bei Diego Ortiz in seinem *Tratado de glosas* (Rom 1553): die fünfte von den acht hier enthaltenen „*Recercadas sobre estos Cantos blancos que en Italia comunmente llaman Tenores*“, wiederholt neunmal den vom Cembalo gespielten viertaktigen „Tenor“ (d. i. ein harmonisch-metrisches Gerüst, hier in Metrum und Kadenzierung der Passacaglia ähnlich), während die Gambe den „*contrapunto sobre el baxo*“ spielt¹⁹. Welche Bedeutung dem Baß als konstruktivem Prinzip hier zukommt, geht einwandfrei aus dem Hinweis hervor, man könne den „*contrapunto sobre el baxo*“ auch allein ohne Cembalo spielen²⁰. Wenngleich Ortiz Spanier ist, läßt die Bezeichnung „italienischer Tenor“ hier doch auf italienische Provenienz und Praxis schließen. Daß jedenfalls in der italienischen Tanzmusik des späten 16. Jahrhunderts das Kompositionsprinzip der Basso-ostinato-Passacaglia schon voll ausgebildet war, zeigen zwei Tänze, der Pass'e mezzo antico und moderno, aus Giorgio Maineros *Il primo libro de balli* (Venedig 1578)²¹. Beide Tänze sind der Musikforschung nicht unbekannt: sie erschienen 1583 anonym in Pierre Phalèses *Chorearum molliorum collectanea* und gelten als die ältesten bisher bekannten Beispiele von Variationensuiten im eigentlichen Sinne²². Betrachten wir nun zuerst den Pass'e mezzo antico. Der im geradtaktigen Metrum stehende Vortanz variiert in fünf Variationen (modi) das harmonisch-metrische Gerüst des Pass'e mezzo antico; der letzten Variation schließt sich eine Represa an, bestehend aus drei Variationen über ein vom Pass'e mezzo völlig verschiedenes, achttaktiges harmonisch-metrisches Gerüst. Den vier Variationen des ungeradtaktigen Nachtanzes, des Saltarello, liegt wiederum das Pass'e

¹⁸ Charakteristisch für diese Entwicklung scheinen jene Passacaglia-Reihen zu sein, deren Einzelglieder zwischen rhythmisch-metrischem Akkordostinato und Basso ostinato hin und her pendeln. Als besonderer Typ hat sich diese Art von Passacaglia bis ins 18. Jh. hinein erhalten.

¹⁹ Siehe Neuausgabe von M. Schneider, Berlin 2/1936, S. 120 ff.

H. Riemann führt diese Recercada in seinem Handbuch der Musikgeschichte (Bd. 2, Teil 2, Leipzig 1912, S. 359) als Chaconne an; M. Schneider hingegen möchte sie als Passacaglia verstanden wissen (vgl. Neuausgabe, Einleitung S. VII). Vgl. auch L. Propper, a. a. O., S. 25 f.; ferner L. Walther, *Die konstruktive und thematische Ostinatotechnik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. München 1935, Würzburg-Aumühle 1939, S. 9 u. 14.

²⁰ Vgl. Neuausgabe, S. 106: „*Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapunto en perfection como si para esta sola boz se hiziera, y para en caso que falte el Cimbalo se puede estudiar y tañer desta manera*“.

²¹ Hrsg. von M. Schuler, in: Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Musikalische Denkmäler Bd. V, Mainz (1960). Zu Giorgio Mainero und seiner Tanzsammlung vgl. die Einleitung ebd.

²² Vgl. F. Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. I, Leipzig 1925, S. 128 ff. Die hier enthaltenen Analysen der beiden Tänze beruhen, wie die oben folgenden Ausführungen zeigen, auf falschen Voraussetzungen. Ferner ist das Ergebnis der Untersuchung insofern zu korrigieren, als die von Blume der französisch-niederländischen mehrstimmigen Tanzmusik der zweiten Hälfte des 16. Jh. zugeschriebenen Verdienste in der Entwicklung der Orchestervariation und -suite der italienischen Tanzmusik zugewiesen werden müssen. Die Variationensuite scheint somit nicht in den Niederlanden oder England entstanden, sondern aus Italien eingeführt worden zu sein. Vgl. dazu M. Schuler, a. a. O., Einleitung S. 12 f. Maineros Pass'e mezzo antico findet sich übrigens — gleichfalls anonym — als Intavolierung in einer mehr oder weniger wörtlichen und einer kolorierten Fassung bei Jakob Paix, *Orgeltabulaturbuch*, Lauingen 1583. Vgl. M. Schuler, *Das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg i. Br. 1958 (maschr.), S. 83 ff.

mezzo antico-Gerüst zugrunde; es folgt eine Represa, die sich bei näherem Zusehen als eine fünfgliedrige Variationen-Reihe über das nachstehende harmonisch-metrische Gerüst mit ostinatem Baß entpuppt.



Die Baßstimme dieses Gerüstes erscheint viermal unverändert und kadenziert beim fünften und letztenmal mit dem Gerüst nach G zurück. Während Alt- und Tenorstimme in den verschiedenen Variationen wenig oder nicht verändert werden und lediglich als harmonische Füllung dienen, variiert die Oberstimme die Glieder der Ostinato-Reihe und verknüpft sie miteinander.

Wenden wir uns noch kurz dem Pass'e mezzo moderno zu. Als harmonisch-metrisches Gerüst benutzen die fünf Variationen des Vortanzes sowie die drei Variationen des Saltarello das des Pass'e mezzo moderno. Dem Vortanz wird wieder — diesmal bestehend aus vier Variationen — eine Represa angehängt, deren achttaktiges Gerüst dem der Represa des Pass'e mezzo antico entspricht. Dem Saltarello folgt gleichfalls eine Represa; diese wiederum erweist sich als eine Variationen-Reihe über das oben angeführte, hier jedoch abweichend davon in G-Dur beginnende harmonisch-metrische Gerüst mit ostinatem Baß. Der Basso ostinato tritt hier siebenmal auf und kadenziert beim letztenmal nach G zurück.

Wie die Analyse zeigt, haben die Represe mit ihren Haupttänzen nur das Metrum und die Tonart, nicht aber das harmonische Gerüst gemeinsam: sie stellen also relativ selbständige Tänze dar. Der Terminus Represa ist hier wohl identisch mit dem Terminus Ritornello im Sinne von Tanz-Ritornello. Unser besonderes Interesse gilt den Represe der beiden Saltarelli, weisen sie doch die Merkmale der Basso-ostinato-Passacaglia auf. Allerdings könnte man diese beiden Represe auch als frühe Erscheinungsformen der Basso-ostinato-Ciaccona ansehen. In ihrer Frühgeschichte laufen nämlich Passacaglia und Ciaccona im Prinzip parallel: die oben aufgezeigten drei Bedeutungsstufen der Passacaglia gelten auch für die Ciaccona²³. Was die beiden Formen häufig trennt, ist ihre harmonische wie auch rhythmische Struktur. Vielfach aber lassen sich Passacaglia und Ciaccona nicht voneinander unterscheiden. Im vorliegenden Fall spricht für die Ciaccona der Rhythmus $\underline{\underline{J}} \mid \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \mid \underline{\underline{J}} \mid \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \mid$, der nach Helga Spohr²⁴ häufig der Ciaccona eignet; einen ähnlichen Rhythmus ($\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \mid \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \mid \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \mid \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \mid$) besitzt nach Giovanni Antonio Colonna (Gitarren-Tabulatur, Mailand 1623) die sogenannte *Chiaccona alla Spagnuola*²⁵. Hingegen

²³ Die bisher frühesten bekannten Beispiele für die Ciaccona finden sich bei G. Montesardo (*Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagnuola*, Firenze 1606). Wie die Passacaglia besitzt die Ciaccona der ersten Bedeutungsstufe offensichtlich Intonations- und Ritornello-Charakter; im Unterschied zur Passacaglia aber scheint sie sich anfangs auf die Durtonart beschränkt zu haben. Als Ritornello kann die Ciaccona auch in ihrer zweiten und dritten Bedeutungsstufe auftreten: so ist beispielsweise der Ritornello im 1. Akt, Szene IX, von Claudio Monteverdis *Il Ritorno di Ulisse in Patria* (*Tutte le opere*, hrsg. v. G. F. Malipiero, Vol. XII, S. 69) eine dreigliedrige Ciaccona-Reihe. Die Ciaccona-Reihe diente auch zur Begleitung von „arie“. Vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 132 ff.

²⁴ A. a. O., S. 139.

²⁵ Vgl. K. v. Fischer, *Chaconne und Passacaglia*, in: *Revue Belge de Musicologie*, Vol. XII, 1958, S. 20, Anm. 4.

weicht das harmonische Gerüst unserer beiden Ostinato-Reihen erheblich von dem häufig anzutreffenden Ciaccona-Gerüst I—V—VI—(IV)—V ab. Eine eindeutige terminologische Festlegung ist somit nicht möglich und kann auch gar nicht erwartet werden. Die beiden Ostinato-Reihen beweisen jedoch, daß das Kompositionsprinzip der Basso-ostinato-Passacaglia wie auch der -Ciaccona bereits in der italienischen Tanzmusik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts voll ausgeprägt vorlag. Von hier führt anscheinend auch eine gerade Linie zu jenen Passacaglia- und Ciaccone-Reihen im 17. Jahrhundert, die in Ritornello-Funktion einem Tanz oder einem Tanzlied zugeordnet sind²⁶ oder die, ihre Ritornello-Funktion abstreifend, innerhalb einer Suite als selbständige Tänze auftreten²⁷.

Als Ergebnis unserer Untersuchung drängt sich die Schlußfolgerung auf, daß die Passacaglia in ihren verschiedenen Bedeutungsstufen ihre Heimat analog dem Pass'e mezzo und den ihm verwandten Tänzen²⁸ in Italien hat und daß lediglich der Name und — soweit die Passacaglia getanzt wurde — vielleicht die Choreographie aus Spanien stammen. Die verschiedenen Konstruktionsprinzipien der Passacaglia gehören ihrer Herkunft nach dem Bereich der Improvisation an, und zwar der Improvisationspraxis der Spielleute. Hier, in der Anonymität einer schichtmäßig gebundenen Musizierpraxis, wurden sie wohl lange vor ihrer ersten schriftlichen Fixierung entwickelt und erprobt. Am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts traten sie dann in die Sphäre der Komposition, was hinsichtlich ihres soziologischen Bezugs eine Aufwertung bedeutete. Der Stilwandel um 1600 begünstigte diese Entwicklung, ja löste sie wahrscheinlich sogar aus, dadurch, daß er das harmonische Denken erst eigentlich bewußt machte. Keinesfalls jedoch hat der stile nuovo die Passacaglia in ihren verschiedenen Ausprägungen neu geschaffen; vielmehr erweist sich auch hier der Stilwandel um 1600 als die Rezeption einer älteren, in der Improvisation wurzelnden volksnahen Musizierpraxis²⁹.

²⁶ Vgl. H. Spohr, a. a. O., S. 123 u. 142.

²⁷ Stehe z. B. Balletto Primo und Terzo bei Girolamo Frescobaldi, *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*, Libro primo, Roma 1637; vgl. auch H. Spohr, a. a. O., S. 129.

²⁸ Vgl. O. Gombosi, *Italia: Patria del Basso ostinato*, in: *La Rassegna Musicale*, Vol. XII, Torino 1934, S. 14 ff.

²⁹ Vgl. E. Kiwi, *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg, Würzburg 1937, S. 86 f.