

Form Follows Function

Stilistische Differenzierung im italienischen Generalbass 1600 - 1650

Gerade im italienischen Frühbarock befinden wir uns in einem lebhaften Diskurs über die **Funktion der Musik**. Immer noch spielen humanistische Ideen eine große Rolle, selbst Monteverdi ist bemüht humanistische und antike Forderungen an die Kunst in seiner Musik umzusetzen. Seine Vorworte sind voll dieser Überlegungen.

In meinem Vortrag möchte ich **Traktate und Quellen über den Generalbass als Werkzeuge/Vokabular** sehen. Dabei müssen wir uns den gestalterischen Grundsatz vor Augen halten, dass die **Form dem Zweck folgt**.

Die Idee der Funktion war in dieser Epoche, wie wir hoffentlich sehen werden, zuerst da; die Form einer Komposition folgte dieser Idee; die Interpretation (Verzierungen, Generalbass und Tempomodifikationen) sollte man als die nötigen „Werkzeuge“ betrachten.

Im Sinne dieser Reihenfolge möchte ich zwei unter humanistischen Einfluss entstandene Stile vorstellen und vergleichen, die sich im Frühbarock als zwei parallel laufende Strömungen etablierten und weiter entwickelten: **Den Stile concertato und den Stile recitativo**.

Beide entstanden kurz vor 1600 und beide etablierten den Generalbass zum ersten Mal als festen und unverzichtbaren Bestandteil einer Komposition. Dennoch sind sie in ihrer Funktion, Form und Interpretation vollkommen unterschiedlich.

Dabei möchte ich mit der **Funktion** beginnen und kurz auf **ideengeschichtliche Grundlagen** eingehen, welche die Erfindung der Stile erklären.

Weiters folgt eine Gegenüberstellung der **Formen**, der **kompositorischen Strukturen** mit denen die Funktionen erfüllt werden sollen und ein Vergleich der **Werkzeuge Tempomodifikation und Generalbass die meiner Meinung nach nicht voneinander zu trennen sind**. Ein differenziertes Generalbassspiel erfordert, wie wir hoffentlich später sehen werden, einen differenzierten Umgang mit Tempomodifikationen.

Grundsätzlich geht es mir dabei nicht darum einzelne Generalbasstraktate ausführlich zu behandeln, der Autor an sich ist mir unwichtig, sondern eine **Diskursanalyse** aufzustellen:

Welche Aussagen wiederholen sich in einem regional und zeitlich abgegrenzten Rahmen – was ist die gemeinsame Aussage, der **Konsens** der gesamten Literatur der Zeit?

Im zweiten Teil werde ich mich auf den „**Stile concertato**“ fokussieren, anhand von Notenbeispielen analysieren wie sich die Form von 1580 bis 1650 entwickelte und dementsprechend sich das Werkzeug veränderte. Diesbezüglich möchte ich dabei besonders auf den **Chitarrone als Generalbassinstrument** eingehen.

Ideengeschichtliche Grundlagen

Als **humanistischer Impuls**, der die Entwicklung des Madrigals veranlasste, zählt vor allem die **Aufarbeitung und Anwendung der antiken Rhetorik**, wie sie von Cicero und in Aristoteles *Rhetorik* beschrieben wird.

In seiner 1525 erschienenen sprachtheoretischen Untersuchung *Prose della volgar lingua* übertrug **Pietro Bembo Stilmittel der Rhetorik in die italienische Dichtung** und etablierte neben dem Vers nun auch den **lautmalerische Gehalt des Wortes** zu einem wichtigen stilistischen Mittel der Lyrik.

Bembo ergänzte die zeitgenössische Lyrik durch zwei zusätzliche Stileigenschaften: *gravità* (Schwere) und *piacevolezza* (Angenehmlichkeit, Humor), die sich **ständig abwechseln sollen** (*Varietas*)

Das besondere an diesen Eigenschaften war, dass sie nicht nur die Bedeutungsebene eines Wortes, sondern **auch auf seinen Klang abzielten. Klang (*suono*) und Rhythmus (*numero*) des Wortes** rückten auf diese Weise mehr denn je in das Blickfeld der Dichter. Die Bedeutungsebene von einzelnen Wörtern und Sätzen trat hinter ihrem klanglichen Ausdruck zurück, während **Klang und Rhythmus zum neuartigen Transportmittel für sprachliche Bedeutung wurden.**

Pietro Bembo erklärte Francesco Petrarca zum sprachlichen Vorbild sämtlicher Lyrik dieser Zeit und seine Sonette wurden zum gebräuchlichsten Material für Vertonungen. Als weitere wichtige Vorlagen für Vertonungen sind die Sonette von Giambattista Marino und Torquato Tasso zu nennen, die Bembo's Tradition folgten

Die Reaktion der Musik war der „**Madrigalismus**“ – die Nachzeichnung des dichterischen Wortes durch die Komposition und die Entwicklung der vorherrschenden Form weltlicher Musik der Renaissance: des Madrigals.

Als Pioniere aus Pietro Bembo's Umfeld gehen vor allem **Philippe Verdelot, Jakob Arcadelt und Adrian Willaert- die *Musica nova*** hervor. **Luca Marenzio und Cipriano de Rore**, auf die sich später auch Monteverdi berufen wird, setzten diese Tradition fort. Erstmals wird in der Musikgeschichte ein Punkt erreicht indem *Oratio* (Text) und *Harmonia* (Musik) gleichwertig nebeneinander ein Kunstwerk formen.

Grundstein für die Florentiner Camerata, die etwa 50 Jahre später aktiv war, war vor allem Lodovico Castelvetro's Übersetzung und Interpretation von **Aristoteles „Poetik“** im Jahr 1576 und die damit entstandene Aufmerksamkeit für das **antike Theater.**

Battista **Guarinis *Il Pastor fido* 1590** und Torquato **Tassos *La Gerusalemme liberata* 1575** sind als wichtige literarische Werke, die durch diese Anregungen entstanden sind, zu nennen.

In allen Disziplinen der Künste bezieht man sich nun auf Cicero: Kunst soll nicht nur **belehren (*docere*) und erfreuen (*delectare*)**, sondern auch emotional **bewegen (*movere*)!**

Als neues Ziel galt nun die **Phatopoeia**: Die **innersten menschlichen Seelenregungen der Handelnden so darzustellen, dass sie bei den Hörer*innen die gleichen Gefühle erweckten, die auch die handelnden Personen erfuhren.**

Anschließend an die von Grund auf unterschiedlichen Funktionen der Musik, möchte ich nun auf die Formen, die kompositorischen Strukturen, eingehen, mit denen die Komponist*innen die Funktion umsetzen wollten.

Im **Stile concertato** wird die mindestens vierstimmige kontrapunktische Struktur nicht verworfen, sondern die **franko-flämische Schule modernisiert**; Der **Kontrapunkt wird nicht abgeschafft, sondern durch neue Regeln erweitert**.

Weiterhin wird **in gleichberechtigten Stimmen gedacht**, doch Korpusinstrumente spielen nun die Komposition, das kontrapunktische Gerüst, also können Stimmen ausgelassen werden und nicht mehr der ganze Satz, muss mit Stimmen besetzt sein. Die Unterscheidung zwischen **Stimme und Satz** ist grundlegend in dem Stil.

Der Generalbass in diesem Stil ist **nicht immer, bzw. oft auch nur abschnittsweise, extra komponiert**. Besonders zu Beginn ergibt er sich aus der **Intavolierung oder ist als basso seguente gehalten**, doch bis nach 1650 herrscht im Stile concertate eine zumindest „gedachte“ **Vielstimmigkeit**.

Dennoch ist er im Gegensatz zum *genere da capella* nicht *ad libitum*.

- L. Viadana, 1602: Es sind ihrer viele Gründe (höfliche Leser), die mich dazu gebracht haben, **diese Art von Concerti zu komponieren**: unter jenen ist dieser einer der wichtigsten: zu beobachten, dass sich zuweilen einige Sänger, die in der Orgel (sic!) singen wollten, zu drei Stimmen, zu zweien oder einer allein–aus Mangel an zu ihrem Zweck geeigneter Kompositionen–**einer, zweier oder dreier Stimmen von Motetten zu fünf, sechs, sieben und auch acht Stimmen bedienten**.
- L. Viadana, 1602: Zehntens. Dass, wer diese Sorte von Musik **ohne Orgel oder Cembalo singen will, niemals einen guten Effekt erzielen wird**, vielmehr würde man dadurch nur Dissonanzen hören.
- Cesare Zoilo: *Madrigali a cinque voci, Venedig 1620*: Die B.C. Stimme wurde vom Verleger „nach heutigem“ Gebrauch allen Madrigalen hinzugefügt, weil diese benötigt wird, wenn **nur einzelne Stimmen gesungen** werden.
- Gregor Aichinger: *Cantiones ecclesiasticas*, Dillingen 1607: Da es häufig und an vielen Orten vorkommt, dass für eine **mehrstimmige Komposition zu wenig Sänger da sind** (...) hat man in Italien neuerlich eine Art zu komponieren erdacht. Diese neue Kompositionsart wurde von L. Viadana vorgestellt (...) **können und sollen nicht ohne Orgel gespielt werden!**
- Johann Hermann Schein, Leipzig 1621: Der Bass kann auch wegbleiben, wenn ein Corpusinstrument dabei ist. Bei Ermangelung von Discantisten kann auch der zweite Sopran **„auff Concerten art gantz ausgelassen werden.“!**

Als Möglichkeit Verzierung bleibt vor allem die **Diminution** erhalten, erst als Teil der Interpretation, später, ab etwa 1600 als Teil der Komposition, d.h. vom Komponisten festgelegt.

Auch geht Viadana 1602 es um die Reduktion von Diminutionen zur besseren Verständlichkeit des Textes:

„Zum ersten, dass diese Sorte von Concerti lieblich gesungen werden sollen, mit **Zurückhaltung und Leichtigkeit**, die *accenti* mit Überlegung gebraucht werden, und die **Läufe mit Maßen** und an ihrem Platze; **Vor allem soll nirgends etwas hinzugefügt werden, was sich nicht im Druck findet.**“

Der **Stile recitativo** hingegen kritisiert die franko- flämische Schule und **löst sich vom Gerüst des Kontrapunkts**.

So erklärt Giovanni de Bardi, der Initiator der Camerata, 1578, dass „*die Musik, wie sie heute praktiziert wird, in zwei Teile geteilt ist. Der eine ist der sogenannte Kontrapunkt; den anderen nennen wir die Kunst des guten Gesangs*“, ähnliche, aber ausführlichere Aussagen lassen sich in Vincenzo Galileis *Dialogo* von 1581 finden.

Es entsteht der **begleitete Sologesang (Monodie)** und das **begleitete Duett (Dialoghi)**. Der Generalbass ist ausschließlich **extra komponiert**, eine **Hierarchie zwischen Solist*in und Begleitung** wird etabliert. Der Bass ist also **nicht mehr als gleichberechtigte Stimme** konzipiert - oft ist er in der Form von Stützbässen anzutreffen; Eggebrecht spricht von einer „monodischen“ Struktur.

Caccini beschreibt 1602 den neuen Umgang mit Kontrapunkt treffend und meint, dass dieser dem **Sinn der Worte und der Nachahmung desselben in affektiven Klängen nicht dient**. Er habe ihn nur benutzt um die beiden Teile (Solostimme und Begleitbass) ohne Fehler und Dissonanzen zu verbinden - **zur Begleitung des Affekts, nicht als Verwendung der Kunst**.

Diminutionen werden in dieser Musik stark reduziert (Caccini 1602 und Durante 1608 sprechen vom antiquierten Stil der *passagi*, Viadana berichtet 1602, dass sie im unter Einfluss der Camerata stehenden Rom, wo nach ihm die wahre Kunst des Singens blüht, besonders wenig geschätzt werden), **Verzierungen werden als Teil der Komposition festgehalten**.

Als mögliche Verzierungen beschreiben Caccini 1602 und Durante in *Arie devote*, 1608 in Rom erschienen sogenannte **Affetti in Form von trilli, gruppi, tirate etc.** und, als besonders wichtigen Punkt, die **Dynamik als Teil der Interpretation (esclamatio, messa di voce)**.

Möglichkeiten der Tempomodifikation

Die Tempomodifikation wird ab 1600 zu einem wichtigen Stilmittel und wird deswegen umso ausführlicher in den Vorworten der Publikationen im „neuen Stil“ beschrieben. Ein paar Auszüge aus Vorworten von Madrigalen im *Stile concertate*:

Ein Brief von Aquilino Coppini an Hendrick van der Putten, 1609: „ Die Werke, die von Monteverdi sind, verlangen **größere Pausen und quasi Zäsuren zwischen den gesungenen Abschnitten**, gelegentliches **Einhalten und Verzögern**, aber auch ein **beherztes Voranschreiten**. Du magst dazu urteilen. In ihnen ist eine wunderbare Kraft die Empfindung zu bewegen.“

Paolo Quagliati, Il libro primo de Madrigali, 1608. „...mit einem gewissen guten Urteilsvermögen, mit dem jeder, der sie (die Madrigale) genießen möchte, sie singen sollte, nämlich mit **flexibler Zeit, jetzt breit und jetzt schnell**, um den behutsamen Sängern Zeit und Gelegenheit zu geben, sie mit diesen Verzierungen und affetti zu verschönern, die diese Musik erfordert.“

Frescobaldi, Toccate, 1616

1. Erstens, dass diese Art des Spielens nicht dem Tactus unterliegen sollte, wie wir es in **modernen Madrigalen**, die (obwohl sie schwierig sind) mit Hilfe des Tactus erleichtert werden, indem man ihn manchmal **träge**, manchmal **schnell schlage und sogar in der Luft halte**, nach ihren [den Madrigalen] **Leidenschaften oder dem Sinn der Worte**.
2. Beim den Toccaten habe ich nicht nur darauf geachtet, dass sie voller **verschiedener Bewegungen und leidenschaftlicher Effekte** sind: sondern auch darauf, dass jede dieser **Bewegungen voneinander getrennt werden kann**, so dass der Spieler nicht verpflichtet ist, sie alle zu beenden, sondern dort anhalten kann, wo es ihm bequem erscheint.

Don Scipione Giovanni: Intavolatura, 1650

In diesem Stil der Auf- und Ausführung wird man **nicht streng dem Schlag unterworfen** sein, sondern wird ihn einmal **langsamer**, dann wieder **schnell** ausführen, je nach der **Gegebenheit der Abschnitte (passi)** Finden sich **Abschnitte mit cantablen Affetti** wird **man das Tempo** langsam wählen, mit längeren Haltenoten zur richtigen Zeit und passend zum Ausdruck.

Folie 6

Nun zu Vorworten, die in der **Umgebung der Camerata** entstanden sind und den *Stile recitativo* erläutern:

Giulio Caccini gibt in seinem Lehrbeispiel (dem Solomadrigal „Deh, dove son fuggiti“) in „Le Nuove Musiche“ 1602 Anweisungen zum Umgang mit dem Tempo: „**senza misura**, quasi favellando in armonica con la sudetta sprezzatura“ schreibt er an einer Stelle – Ohne Grundschatz, einige Takte später schreibt er: „**con misura piu larga**“ – der Grundschatz wird breiter

Giovanni De Bardi, 1578: „Wenn man allein oder zu der Laute, dem Cembalo oder einem anderen Instrument singt, kann man den **Takt nach Belieben zusammenziehen oder strecken**, wobei es dem Sänger überlassen bleibt, den Takt nach seinem Urteil zu führen“

Eine weitere Quelle sind Tempoveränderungen in Mazzocchis *Dido furens*, Rom 1638: Manchmal bezeichnet er taktweise „presto, adagio, arrabiato, concitato“

In Stücken des *genere rappresentativo* findet man die Aufführungsanweisung „**si canta senza battuta**“ beispielsweise in Monteverdis (1619), Sigismondo d'Indais (1621) und Vitalis (1629) „Lettere amoroze“, Giovanni Valentinis „Silentio o Fauni“ (1621) oder Monteverdis „Lamento della Ninfa“ (1638)

Zusammenfassung:

- Im engeren Sinne **deklamatorische Werke**, also nahezu alle Werke „*in Stile recitativo*“ mit syllabischer Textverteilung und akkordischem Begleitbass: „**senza battuta**“
- Werke bei denen der Begriff „*in Stile recitativo*“ weiter gefasst wurde wie *Madrigale*, *Canto*, oder *Sonetto*: Sologesänge mit **gemischt syllabisch-melismatischer Textvertonung** und **strukturiertem Instrumentalbass** muss der **Schlag im Sinn der Worte variiert** werden. Beschleunigt, verlangsamt, in der Luft...
- Stile concertato: Verschiedenen **Abschnitte** einer Komposition werden durch unterschiedliche, dem **Charakter des Abschnitts angemessene Tempi**, die in der Regel nicht im Notentext wiedergegeben sind, voneinander abgegrenzt. Neues Soggetto - Möglichkeit eines Tempowechsels nach dem *Affetto*.
- Der Schlag kann innerhalb eines Abschnittes bei Diminutionen oder „Lautmalerei“ **angezogen oder verlangsamt** werden.
- Gegen 1620 übernimmt die Instrumentalmusik den *Stile moderno* (Marini, Castello). Die nötigen abschnittswisen Affektwechsel mit dem geforderten Tempowechsel können **nicht aus dem Text gelesen werden- es entstehen Tempoangaben (adagio, allegro, presto)**
- **Giovanni Bonachelli: Corona di sacri Gigli, 1642 Er habe „verschiedene Werke für jeden Geschmack“ komponiert:**
„Die Ausführenden müssen (bei den Motetten) zunächst vor allem zusammen musizieren, die **Affekte des Wortes und die Passi (Abschnitte) beachten** und vor allem im Stile recitativo oder, wie andere auch sagen, im Stile rappresentativo, müssen sie **gemäß dem Affekt den Schlag führen**, wobei er hier einer schnelle Führung, dort eine langsame, hier Frische, dort Schmachten verlang...“
- Mehr Beispiele werden wir im 2. Teil des Vortrags antreffen.

Stilistische Differenzierung im Generalbass dargestellt anhand der Quellen von 1600 bis 1610

Quellenübersicht: sämtliche Quellen, die 1600 - 1610 über b.c. sprechen:

Venedig/Milano

Venedig, 1602: Lodovico Viadana: Cento Concerti Ecclesiastici

Venedig, 1605, 1611, 1622: Adriano Banchieri: *L'Organo suonarino*

Milano, 1605: G. D. Rognoni Taeggio: *Canzoni a 4. & 8 voci*

Venedig, 1607: Adriano Banchieri: Ecclesiastici Sinfonie

Venedig, 1609: Girolamo Diruta: Secondo parte del Dialogo

Venedig, 1609: Girolamo Giacobbi: Prima parte de Salmi concertati

Milano, 1610: Giovanni Paolo Cima: Concerti ecclesiastici

Venedig, 1610: Giovanni Piccioni: Concerti ecclesiastici

Florenz, Siena, Rom

Florenz, 1600: Giulio Caccini: Euridice

Florenz 1602: Giulio Caccini: Le nuove musiche

Siena, 1607: Agostino Agazzari: *Del sonare sopra'l basso*

Siena, 1607: Francesco Bianciardi: Breve Regola per imparar' a sonare sopra il Basso

Rom, 1608: Ottavio Durante: Arie Devote

Florenz, 1609: Jacobo Peri: Le varie musiche

Satz:

Venedig/Milano

Viadana, 1602: „Sechstens. Dass keine Intavolierung zu diesen Concerti gemacht wurde, [geschah nicht,] um der Mühe auszuweichen, sondern um es dem Organisten leichter zu machen, sie zu spielen, denn es ist so, dass nicht alle die Intavolierung vom Blatt zu spielen wissen, und der Grossteil wird die Partitura spielen, weil dies schneller geht: es können sich aber die Organisten nach ihrem Gutdünken **jene Intavolierung machen, die, um die Wahrheit zu sagen, weitaus besser spricht.**“

Diruta, 1609: „Für das Begleiten kann es keine sicheren Regeln geben, weil man, ohne die ganze Komposition gesehen zu haben, nicht wissen kann, was die andern Stimmen über dem Basso generale spielen (...) Wenn man aber nicht so faul ist, **setze man die Stimmen in Partitur und spiele sie aller, dann wird es schön anzuhören sein.**“

Piccioni, 1610: Er habe keine Bezifferung und Akzidentien verwendet um ungeübte Organisten nicht zu verwirren; erfahrene Spieler können in jedem Fall auch ohne sie auskommen. **Organisten, die nicht gewohnt sind, von einem B.C. zu spielen, sollen die Musik in Partitur setzten und intabulieren.**

Rognoni, 1605: Viele seiner Freunde hätten eine Partitur nicht nötig gehabt, sie hätten das Werk auch auf normale Art und Weise spielen können, er wollte ihnen aber entgegenkommen und einen Gefallen tun, da er weiß, **dass die Partitur immer besser ist als ein „Basso continuato“**

Cima, 1610: „Tüchtige Organisten begleiten die Konzerte für Solo- Basso & Soprano mit **zusätzlichen Mittelstimmen mit größtmöglichem Fleiß.** (...) In der Partitur sind an vielen Stellen die Verzierungen der Solostimmen notiert, damit man **den Stil erkennen kann**; außerdem ist es für den Sänger eine große Hilfe ihm manchmal die Verzierungen

vorzuspielen. Aber in den **meisten Fällen ist es besser, nur den Grundton** zu spielen (...)

Florenz, Siena, Rom

Aggazzari, Siena 1607:

„Aber, um zur Sache zu kommen, sage ich bestimmt: es lassen sich **keine festen Regeln aufstellen für das Spielen von Stücken, wo keine Bezifferung da ist**, zumal man der Intention des Komponisten folgen muss, welcher frei ist und nach eigenem Gutdünken über eine Note der ersten Stimme genauso eine 5. wie 6. setzen kann oder gegenteiliges: und jene gross oder klein, entweder von ihm eher als Vorschlag oder weil es der Text notwendig macht. Wenn nun der eine oder andere Autor, der den Kontrapunkt erörtert, den rechten Weg, von einer Konsonanz zur anderen zu schreiten, festgelegt hat, so, dass man gar nicht anders handeln kann, dann ist das in Ordnung; und er wird mir das folgende verzeihen. Denn es zeigt, dass man nicht begriffen hat, dass die Konsonanzen und das ganze Zusammenspiel der Stimmen musikalische Themen sind, die dem **Text unterworfen sind und nicht andersherum**. Und dies werden wir mit aller Entschiedenheit verteidigen, bei entsprechender Gelegenheit.

Und tatsächlich: wie einfach und deswegen umso mehr könnte man eine bestimmte Regel fürs Musizieren aufstellen, **aber, wo Text vorhanden ist, muss man ihn in das Gewand entsprechender Harmonie kleiden, so dass diese den entsprechenden Affekt erzielen oder zeigen**.

Es ist **nicht nötig, Partituren anzufertigen** oder Tabulaturen. Ein bezifferter Bass genügt, wie wir das oben beschrieben haben.

Bianciardi, Siena 1607: Je **nach Affekt der zu begleitenden Stücke** wähle man die **Stimmzahl der Aussetzung**. Fröhliche Sachen spiele man hoch, traurige tief.

Caccini, 1602: ...den Rest überlasse er der **Beurteilungskraft und Kunst des Spielers, der sich die Mittelstimmen zurecht legen muss da es nicht möglich sei, dies ohne Tabulatur noch genauer anzugeben**.

Weiters meint er, dass man eine **Geschichte in Harmonie erzählen soll** und die **Mittelstimmen**, vom Instrument gespielt, **zu nichts anderem gut sind, als den Affekt auszudrücken**.

Jacobo Peri: Le musiche, Florenz 1609: Mit großer Sorgfalt wurde der b.c. bezeichnet, um die Ausführung der Mittelstimmen zu erleichtern. Für eine **perfekte Ausführung müsse man aber den Komponisten spielen und singen hören**; auch solle man sich **nicht zu sehr auf den Druck verlassen, sondern eigene Übung und sein Talent einsetzen**.

Verzierungen:

Venedig/Milano

Banchieri schreibt, dass man, um die **Verzierungen und Affetti der Sänger nicht zu verdunkeln, sich aller Tiraten und grillerie enthalten soll (1602) - senza alcune Alteratione ma con gravita, et sodezza (1607)**

Viadana, 1602 „dass der Organist angehalten ist, die **Partitura einfach zu spielen**, insbesondere mit der unteren Hand, und wenn er auch eine Bewegung in der oberen Hand machen will, um die **Kadenzen auszusmücken, oder einen schnellen Lauf bei Gelegenheit**, so muss er sie in solcher Weise spielen, dass der oder die **Sänger nicht verdeckt oder durcheinander gebracht werden** durch zu viel Bewegung.“

Florenz, Siena, Rom

Agazzari: 1607: Wer also Laute spielt, das edelste Instrument unter den anderen, der muss sie nobel spielen, mit **großer Erfindungsgabe und variiertem Ausdruck**; nicht so, wie einige es machen, die eine gute Fingerfertigkeit haben, nichts anderes tun als Tiraten spielen und diminuieren von Anfang bis Ende, vor allem in Begleitung anderer Instrumente, die das gleiche tun, wovon man nichts anderes wahrnimmt als eine Suppe, ein Durcheinander, eine missvergnügliche und unerfreuliche Angelegenheit für den Hörer. So pflegt man bald bald mit Schlägen und lieblichem Echo, bald mit einem langatmigen Lauf, bald mit einem knappem, mit Verdopplungen, dann mit irgendeinem sbordonata, mit schönen Verzierungen und Schelmereien, wiederholung dieselbe Fuga in verschiedenen Lagen und Orten herausbringen, kurz: **mit langen gruppi und Trillern und Akzenten zur rechten Zeit die Stimmen einzuflechten.**

(...) Und was wir von der Laute als Hauptinstrument sagen, das soll nach unserem Wunsch auch für die anderen Instrumente in gleicher Weise gelten, denn man könnte [noch] lange über alle [Instrumente] im Einzelnen reden. (...)

(...)Die Theorbe mit ihren vollen, lieblichen Konsonanzen hebt vermehrt sehr die Melodie, repercutierend und anmutig auf ihren Bordunsaiten passegierend – ein besonderes, exzellentes Merkmal dieses Instruments – mit Trillern, gedämpften Akzenten, die von der unteren Hand hervorgebracht werden. (...)

Besetzung:

Venedig/Milano

Die Besetzung ist, wie man auf den Titelblättern der Publikationen ablesen kann, in der Regel **ein Korpusinstrument** (clavicembalo o chitarrone o arpa doppia).

Jedes weitere Instrument wird **als Stimme** gerechnet.

Banchieri 1611, bevor er Agazzari zitiert: (...) Von einigen hörte ich das Anliegen, dass ich ihnen einen Entwurf **des Stils gebe, der von einigen Musikern in Rom benutzt wird**, im Zusammenspiel von Orgel, Stimmen und Tasten-, Bogen- und Saiteninstrumenten (...)

Florenz, Siena, Rom

Agazzari 1607

Deshalb wollen wir die Instrumente einteilen **in zwei Klassen, nämlich in die einen als Fundament und die anderen als Ornament.**

Das Fundament bilden jene, welche den Gesamtklang der Stimmen und Instrumente des besagten Zusammenspiels führen und stützen, als da sind: Orgel, Clavicembalo etc, und in ähnlicher Weise dienen der Begleitung weniger, solistischer Stimmen, Laute, Theorbe, Harfe etc.

Das Ornament bilden solche, die kurzweilig und kontrapunktisch die Harmonie wohlklingender und klingender werden lassen, als da sind: Laute, Theorbe, Harfe, Lirone, Spinett, Chitarrina, Violine, Bandora und andere ähnliche.

Publikationen

- 1602 Domenico Maria Melli: Le secondo musiche: per cantare nel Chittarone, Clavicembalo, **et** altri instromenti
1603 Domenico Maria Melli: *le prime Musiche*: per cantare nel Chittarone, Clavicembalo, **et** altri instromenti
1609 Domenico Maria Melli: Le terze musiche: per cantare nel Chittarone, Clavicembalo, **et** altri instromenti
1607 G. San Pietro del Negro: Gli amorosi pensieri: da sonare, et cantare su'l Chitarone, Clavicembalo **et** alrti stromenti
1607 G. San Pietro del Negro: Libro terzo dell'amoroso Canzonette, Villanelle et Arie: per cantarsi sopra Theorba, Arpicordo, **et** altri stromenti
1608 Agostino Agazzari: Armonici intronati: ... **Del Sonare sopra'l Basso**
1610 L. Bellanda: Le Musiche... Libro secondo: per cantarsi sopra Theorba, Arpicordo, **et** altri stromenti
1610: E. Radesca: Cantonette, Madrigali et Arie Quatro libro: per cantare con la Spinetta, Chitarrone, **et** altri simile strumenti

Zusammenfassung:

Im Stile concertato werden allgemein drei Wege beschrieben, wie ein basso continuo auszuführen sei:

1. Als Intavolierung/Partiturspiel: Der Basso continuo sei **leichter zu spielen, das Intavolieren sei aber besser** (Banchieri 1695, Diruta 1609, Marino 1618, Merula 1615, Viadana 1602, Rognoni Taeggio 1605, Piccioni 1616, Strozzi 1619)
2. Als ein Ausfüllen unvollständiger Partituren (Cima 1610)
3. Als ein vierstimmiger Begleitpart, in dem die Oberstimmen nicht enthalten sein müssen (Banchieri 1605, Bianchi 1620, Giaccobi 1609)

Man merke, dass alle **drei Arten einen kontrapunktischen Satz** verlangen.

Verzierungen sollen in der Begleitung sparsam verwendet werden, sie sind einer „Stimme“ überlassen.

Die Besetzung ist, wie man auf den Titelblättern der Publikationen ablesen kann, in der Regel **ein Korpusinstrument** (clavicembalo o chitarrone o arpa doppia). Jedes weitere Instrument wird **als Stimme** gerechnet.

Die Revolution des *Stile recitativo* ist meiner Meinung nach, dass ein **kontrapunktischer Satz nur noch in den Außenstimmen gegeben ist und die Mittelstimmen dem*der Interpreten*Interpreтин überlassen wird.**

Ein **freies Begleiten**, dem Affetto und Worten folgend mit zahlreichen *Affetti* wie *passaggi*, *tirate*, *trilli* und *gruppi* wird nun möglich (vgl. Aggazzari, Kapsberger und Schütz, den ich später zitieren möchte).

Die Anzahl der Begleitinstrumente ist frei wählbar.

Als abschließenden Exkurs nach Deutschland möchte ich kurz erläutern, wie der in Italien aus- und fortgebildete **Heinrich Schütz** den Deutschen die neuen italienischen Stile vermitteln wollte.

Über den nach Schütz in Deutschland völlig unbekanntem *Stile Recitativo* schreibt Schütz in seinen Vorreden zusammengefasst, dass der Sänger seine **Partie für sich ergreifen und ohne Takt** und auch **ohne Takt in der Hand** rezitieren solle. Dabei können ihn Orgel, Laute, andere Instrumente oder ein Violonquartett begleiten. Diese Begleiter sollen **auff keinen tact, sondern nur auff die Wort achten**. Die Orgel oder anderen Instrumente sollen bei langen Tönen **mit der (rechten) Hand jimmer zierliche vnd approprierte leuffe oder passaggi** machen. (Psalmen Davids 1619, Auferstehungshistorie 1623, Weihnachtshistorie 1664)

Über den *Stile concertato* schreibt Schütz erstmal, dass er bei seiner letzten Venedigreise in den 1620er Jahren erkannte, wie sehr sich die Musik seit seiner Ausbildung bei Giovanni Gabrieli geändert hatte. **Alte Kirchentönen wurden teilweise aufgegeben und man versuchte dem modernen Geschmack durch einen neuartigen Kitzel** zu gefallen.

Er beruft sich häufig auf Monteverdi als Meister und Vorbild dieses neuen Stils. Um den **rechtmässigen Tact** (gemeint ist der richtigen Umgang mit dem Schlag) und die **schwarzen Noten** in diesem Stil zu verstehen solle man am besten bei jemandem, der in dieser neuen italienischen Manier Erfahrung hat, Unterricht nehmen. (Symphoniae Sacrae 1629, Symphoniae Sacrae II 1647, Geistliche Chormusik 1648)

Das betont er am Ende der Vorrede seiner Symphoniae Sacrae III, 1650 nochmals:

4. Schließlich / so wil allhier auch alle daßjenige / was hiebevorn in meinem ausgelassenen Andern Theil Symphoniarum Sacrarum, de **Musica Moderna**, oder von **heutiger Manier der Composition**, und wegen des hierüber sich **gebührenden rechtmässigen Tacts**, ad Lectorem gedacht worden ist / Ich hierbey abermals erinnert haben.

Über den Einsatz eines Streichbasses in der Vorrede zu den Musicalischen Exequien, 1636:

3. Ist auch in sonderheit zu observiren, wann etwa eine alleine auch zwey / oder mehr **Vocal Bass stimmen concertiren, daß so dann der Violon auch still schweige** / weil ohne daß der Vocal Bass das fundament füret vnd der Violon mit ebenmässigen Chorden oder Vnisonien eine vnangenehme harmonie verursacht. Wie dann dieses und was etwan mehr zu erinnern scheinen möchte / **das Gehör und die Übung geben und lehren wird**.

Um den ersten Teils des Vortrags und damit den Vergleich der Merkmale des *Stile concertato* und des *Stile recitativo* abzuschließen, habe ich die wichtigsten Parameter in einer Tabelle zusammen gefasst:

	Stile concertato	Stile recitativo o Firenze
Antike	Aristoteles „Rhetorik“, Cicero	Aristoteles „Poetik“
Funktion	Nachstellung des dichterischen Wortes, Erzählung, Lautmalerei	Pathopoeia
Literarisches Pendant	Sonnett, Rhetorik, Petrarca	Antikes Theater, Versepos
Ursprünge	Musica nova	Fiorentiner camerata
Form	Madrigal, Motette	Monodie, Dialoghi, Oper
Struktur	mind. 4stimmiger Kontrapunkt Stimmen gleichberechtigt	Firenze o recitativo: Kontrapunktisch angelegt sind Bass und Sopran, Mittelstimmen vom Begleiter um den Affetto zu stützen Genere rappresentativo: keine kontrapunktische Struktur
Besetzung	Stimmen werden beliebig besetzt Korpusinstrument spielt die ganze Komposition	Soli oder Duette mit beliebig großer Continuogruppe
Vokale Ornamente	Diminution einer Stimme	Affetti nach Caccini
Gründe für die Einführung des b.c.	Fehlende Stimmen ersetzen, schnellere Lesbarkeit	Begleiten nach Affetto, mit Mittelstimmen gestalten können
Generalbass Struktur	„motettisch“ strukturiert, gleichwertige Stimme	Begleitstimme, manchmal strukturierter, oft Stützbässe
Generalbassaussetzung	Partitur, basso seguente, Auffüllen mit kontrapkt. Mittelstimmen, sparsam in Verzierungen - „contrapuncto alla mente“ Eine Stimme verzieren	„akkordisch“ angereichert durch Affetti - eine Harmonie verzieren
Wichtigste Traktate	Viadana 1602, Cima 1610, Banchieri 1605	Aggazzari 1607, Caccini 1602 Kapsberger 1626
Tempomodifikation	Nach Monteverdi: Verschiedene Abschnitte haben unterschiedliche Tempi, Neues Sogetto - neues Tempo	Firenze: Schlag gedehnt, angezogen, in der Luft, je nach Worten Rappresentativo: Senza battuta

Teil 2: Der Stile Concertato

Vermutlich jeder Chitarronespieler wird mir bestätigen können, dass es wohl kaum instrumententechnisch befriedigendes Repertoire für uns gibt, als Werke im *Stile recitativo*. Das Instrument wurde dafür geschaffen und kann seine Stärken voll ausspielen. Aufgrund seiner Möglichkeiten, vor allem in der Dynamik, wurde es in diesem Stil stets als Begleitinstrument den Tasteninstrumenten vorgezogen.

Natürlich wurde der Chitarrone auch intensiv im Repertoire des norditalienischen *Stile concertato* verwendet, doch konnte er **nie vollständig die Funktion des *instrumento perfetto* wie Tasteninstrumente erfüllen**, somit bleibt der *basso continuo* auf dem Chitarrone in dieser Literatur immer auf gewisse Weise problematisch, sodass man sich, wie uns auch die Quellen zeigen werden, Hilfsmittel bedienen muss.

Im zweiten Teil möchte ich nun auf die **Entwicklung des Stile concertato** eingehen, Repertoire vorstellen und vergleichen und den **Übergang des Chitarrone von einem mangelhaften Korpusinstrument zu einem Bassinstrument aufzeigen**.

1580 - 1600: Die Vorläufer

Die Idee eine mehrstimmige Komposition einfach oder mehrfach besetzt zu der Intavolierung eines Korpusinstruments zu musizieren hat lange Tradition und war schon in der Renaissance üblich.

In den Jahren 1580 bis 1600 sind die Publikationen Simone Verovios aus Rom ein wichtiges Beispiel für diese Praxis. Verovio führte 1586 den Kupferstich in den Notendruck ein mit der man nun auch Intavolierungen für Tasteninstrumente veröffentlichen konnte. Das gibt uns einen Einblick in die Interpretationspraxis dieser Zeit.

Notenbeispiel 1. Mentre il mio miser core von Felice Anerio aus Ghirlanda di fioretti musicali

Wir sehen hier 3 Stimmen, und Intavolierungen für Cembalo und Laute. Sie geben den kompletten Satz wieder, die Intavolierung für Cembalo in einer üppig verzierten Variante.

Die möglichen Besetzungen sind zahlreich und reichen von einem Canto zur Laute bis zu 3 Sänger*innen mit Cembalo und Laute. Natürlich wurde wie im Cembalosatz auch ausgiebig in den Stimmen verziert und diminuiert, wie es die Diminutionsschulen der Zeit beschreiben. Dieser gängigen Praxis der Interpretation mehrstimmiger Musik müssen wir uns bewusst sein!

Ein maßgeblicher Einfluss zur Entwicklung des concertate Stils war das **Concerto delle Dame** in Ferrara. Das Ensemble von hochvirtuosen und namentlich bekannten Sängerinnen wirkte bis 1597.

Ein bis drei solistische Sängerinnen diminuierten ein Madrigal, der Satz wurde von einem Korpusinstrument dazu gespielt. Weitere Verzierungen, die uns von Augenzeugen überliefert wurden, waren *Passagi*, *cadenze*, *tirate*, *accenti* und sogar dynamische Effekte!

Weiters gibt es Berichte zahlreicher Gäste, die vom Besuch des Concerto delle Dame nachhaltig beeinflusst wurden. Unter ihnen Orlando Di Lasso, Giulio Caccini & die Mitglieder der Camerata, Carlo Gesualdo, Luca Marenzio, Girolamo Frescobaldi und Claudio Monteverdi.

Der Stil wurde italienweit an Höfen kopiert- jeder Fürst, der etwas auf sich hielt, gründete sein eigenes Concerto.

Über den **Chitarrone als Begleitinstrument** des Concertos haben wir auch einen Bericht: 1592 schrieb Cavalieri an Luzzaschi über Caccinis Besuch in Ferrara:

"Er [Caccini] erzählte mir auch, dass seine Hoheit [Alfonso d'Este] **mit seinem Chitarrone und der Art der Stimmung, von der seine Hoheit das Ritratto (zurückgezogen)** wünschte, sehr zufrieden war. Und wirklich, wenn Sie Antonio Naldi, genannt il Bardella, einen Musiker seiner Hoheit, hier hören könnten, der es erfunden hat und es ausgezeichnet spielt, glaube ich, dass Sie unendlich zufrieden wären, **besonders wenn es den Gesang begleitet**".

Von **Luzzascho Luzzaschi**, einem der Leiter des Concertos, gibt es eine Publikation von Literatur für die Sängerninnen aus Ferrara.

Die Madrigali wurden 1601, wieder von Simone Verovio, in Rom veröffentlicht, entstanden aber vermutlich in den 1580er Jahren.

Auch in dieser Publikation hielt Verovio **nicht nur die Komposition, sondern vor allem die Interpretation fest** - der außerordentlich hohe Preis des Buches lässt darauf schließen, dass es mehr ein exklusives Souvenir der Kunst der Damen war, als gängiges Notenmaterial.

Notenbeispiel 2

Dank der revolutionären Drucktechnik ist es möglich die **Interpretation in Partitur** (im Gegensatz zur Komposition in Stimmbüchern) festzuhalten. Ein Korpusinstrument, hier ein Cembalo, spielt **das Madrigal - Stimmen müssen nicht voll besetzt werden und verzieren/diminuieren einen Part solistisch**.

Trotz virtuos/solistischer Musik wird hier in einem durchgehend vierstimmigen Satz gedacht. Im Gegensatz zur ähnlich solistischen Musik der zeitgleichen Camerata entstand die Komposition nicht aus den Solostimmen heraus.

Das belegt auch ein Brief Alessandro Striggios von 1584, der beauftragt war für seinen Hof ein ähnliches Ensemble aufzubauen:

Alessandro Stiggio: 1584: „Für das *concerto* habe er ein **ornamentiertes vierstimmiges Madrigal für 3 Soprane** auf Bestellung geliefert, (...) ebenfalls einen **verzierten Dialoghi für zwei Soprane**, komponiert in **einem anderen Stil**.“

Mit dem Dialoghi in einem anderen Stil meint er den *Stile recitativo*, hier finden wir **erstmal den Gegensatz der beiden neuen Stile**.

Ein weiteres Beispiel für den Export des Stils findet sich in den **Fiorentiner Intermedien 1589**.

Notenbeispiel 3: Cristofano Malvezzi: „Dalle piu alte sfere“ aus Intermedii et concerti, Venedig 1591

In dieser Publikation ist die Komposition noch in Stimmbüchern festgehalten, die Interpretation wurde mit einer Besetzungsangabe kommentiert: *Leuto grosso* und *due Chitarroni*. Bezüglich der Frage, was genau diese Instrumente spielten, kann ich auf Verovios Besetzungsangaben verweisen. Zudem muss man sich vor Augen halten in welchem großen Rahmen die Fiorentiner Intermedi aufgeführt wurden.

Der frühe *Stile concertare* ist hier eindeutig erkennbar - Caccini und Bardi hätten diese Girlanden stark kritisiert. Die Solostimme ist eindeutig eine diminuierte Fassung des Canto. Malvezzi hat hier also ein **ornamentiertes vierstimmiges Madrigal für einen Sopran komponiert, keine Monodie**.

Ein Zitat am Rande: **Giovanni de' Bardi an Giulio Caccini, ca.1580**: „Die **Bassstimme** zu diminuieren ist nicht natürlich, da diese von Natur aus langsam und schläfrig sei, dennoch

sei es jetzt Brauch. Er empfiehlt, dies aber so wenig wie möglich zu tun und wenn man es schon nicht lassen kann, dann soll man deutlich machen, dass man es tut, um zu gefallen.“

1600 - 1620

Um auf die Problematik und gleichzeitige Lösung des Problems der Begleitung eines Madrigals durch einen Chitarrone zu zeigen, möchte ich auf Salamone Rossis *Madrigali* von 1600 eingehen.

Notenbeispiel 4. Cor mio, deh non languire

Die Publikation enthält 5stimmige Madrigale, sechs davon mit einer **Intavolierung für den Chitarrone im Canto Stimmbuch enthalten**. Aufgrund dieser Tatsache und der Struktur des Stücks, die dem Canto einen doch solistischeren Part gibt als den anderen Stimmen, mit ein paar Diminutionen, spekuliere ich, dass die Madrigale durchaus auch zur Aufführung durch **einen Sopran mit einem Chitarrone** gedacht sind.

In der Partitur sehen wir, dass der Chitarrone **nicht alle Stimmbewegungen mitspielt, sondern eine sehr vereinfachte Version des Satzes**. Dennoch ist der Person, welche die Intavolierung vorgenommen hatte, die Basslastigkeit des Instruments durchaus bewusst: Die **Basstimme wird als einzige komplett gespielt, oft wird ein Ton nochmals in der unteren Oktave angeschlagen und es gibt zwei kleine Diminutionen im Bass**.

Weiters ist das sogenannte **Carlo G. Manuskript** zu diesem Thema interessant. Vor etwa 15 Jahren wurde es auf einem Wiener Flohmarkt für schlappe 15€ verkauft und gleichzeitig wiederentdeckt. Es enthält verzierte Motetten zu 1 oder 2 Stimmen mit Intavolierungen für die Orgel und den Chitarrone. Datiert wird es **zwischen 1600 und 1620**.

Notenbeispiel 5 Cantate canticum novum von Bartolomeo Barberino

Das Beispiel habe ich gewählt, da es den typischen Concertato Stil der Zeit, am Concerto delle Dame orientiert, widerspiegelt. Das Madrigal wurde wohl für den Stil komponiert - Der Canto hat keine Pausen. Wieder sehen wir einen vierstimmigen, intavolierten Satz und eine diminuierte Oberstimme.

Notenbeispiel 6 Adiuro vos, Filiae Hierusalem

Für dieses Stück sind nun glücklicherweise Intavolierungen für Orgel **und** den Chitarrone vorhanden. Die Pausen und sparsamen Verzierungen im Canto lassen darauf schließen, dass es sich um eine **Bearbeitung einer mehrstimmigen acapella Motette handelt. (Vgl Viadana Zitat)** In den Pausen sind die Korpusinstrumente natürlich veranlasst zu verzieren!

Der Satz für den Chitarrone ist hier **deutlich komplexer** als der zu Rossis Madrigali, das Madrigal wird vom Chitarrone **vollständiger mitgespielt**. Auch die Behandlung der Basslinie ist **selbständiger und virtuoser**. Wieder werden **Basstöne oktavversetzt nochmals angeschlagen**.

Verzierungen finden im Gegensatz zum *Stile recitativo* nicht in den Mittelstimmen statt, sondern als **Diminution der Bassstimme** (instrumentenidiomatische Kadenzfloskeln ausgenommen)! Auch die Orgel diminuiert im kontrapunktischen Rahmen und arbeitet nicht mit Affetti.

Ich halte diese Intavolierung für ein gelungenes Beispiel einer stilistisch passenden und dennoch die Stärken und den Ursprung des Chitarrone nicht vernachlässigenden Art ein Madrigal zu spielen.

Als Idealinstrument gilt aufgrund der kontrapunktischen Struktur, im Gegensatz zum *Stile recitativo*, dennoch ein Tasteninstrument

In den Jahren von 1600 bis 1610 entstanden in Venedig die ersten Concerti ecclesiastici, die **erste offizielle Form des Stile concertato mit Generalbass**. Darunter Lodovico Viadanas Cento Concerti ecclesiastici (Venedig, 1602), Giacomo Moro 1604, Ludovico Balbi 1606 und Giovanni Paolo Cima: Concerti ecclesiastici (Milano, 1610)

Hier ist der Orgelpart in Partitur gedruckt!

Notenbsp. 7 & 8

Cima, 1610: „Tüchtige Organisten begleiten die Konzerte für Solo- Basso & Soprano mit **zusätzlichen Mittelstimmen mit größtmöglichem Fleiß**. (...) In der Partitur sind an vielen Stellen die Verzierungen der Solostimmen notiert, damit man **den Stil erkennen kann**; außerdem ist es für den Sänger eine große Hilfe ihm manchmal die Verzierungen vorzuspielen. Aber in den **meisten Fällen ist es besser, nur den Grundton** zu spielen (...)“

Das Gerüst ist deutlich als Satz wie im *genere da capella* zu erkennen. Sogetti ergeben sich aus der Diminution einer Stimme. Als mögliche Art der Begleitung kann Luzzaschi als Vorbild dienen.

Monteverdi:

Il quinto libro de madrigali (Venedig, 1605) **Erstmals eigenständige b.c. Stimme, seconda pratica!** „*Col basso continuo per il Clavicembalo, Chitarrone od altro simile instrumento, fatto particolarmente per li sei ultimi, & per li alni a beneplacito*“

Seconda pratica: „[. . .] daß es in dieser Art von Musik seine Absicht gewesen ist zuzusehen, daß die **Rede Herrin der ‘armonia’ sei und nicht Dienerin**, [...].“

‘Seconda pratica’ bedeutet nicht:

- ‘Monodie’ im Gegensatz zu Polyphonie
- Generalbaßbegleitete Musik im Gegensatz zur a-cappella-Musik
- Oper
- Barocker Stil im Gegensatz zum Renaissance-Stil
- Satztechnische Revolution
- Theorie der neuen Musik

‘Seconda pratica’ heißt:

- Praxis der Dissonanzbehandlung im mehrstimmigen Satz
- Vorrang des Textausdrucks vor dem Tonsatz
- Erschütternde Musik

Giulio Cesare Monteverdi in la Dichiarazione 1607: „*sich die Musik (in solch einem mehrstimmigen Satz wie dem seinen – [des Bruders Claudio – B. K.] um die **Vollkommenheit der Melodia** dreht.*“ „Das erstrebt die ‘seconda pratica’ oder der moderne Gebrauch.“

Monteverdi geht es also nicht um Kompositionstechniken oder Stile, sondern um die **Melodia** - die **Kunst ein Soggetto zu komponieren**, das den **Text ausdrückt**, wie man auch im Vorwort zu den *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) nachlesen kann.

Er übernimmt den *Concertato Stil*, seine Soggetti entstehen nicht mehr aus der Diminution, sondern, auch wenn sie ähnlich aussehen, sind sie **eigenständig zu Ausdruck des Affetto der Worte komponiert**. Die **kontrapunktische Satzweise ist dennoch vorhanden**. **Es entstehen die Abschnitte (passi), wie sie im Teil über Tempomodifikation beschrieben wurden**.

Monteverdi: Il sesto libro de madrigali (Venedig, 1614) Gegenüberstellung des *seconda pratica* - Madrigals und des *Madrigale concertate* Notenbsp. 9 a & b

Monteverdi: Il settimo libro di madrigali (Venedig, 1619) Gegenüberstellung des *Stil concertate* mit dem *Genere rappresentativo* Notenbsp. 10, 11 & 12

Biagio Marini, *Affetti Musicali* (Venedig, 1617) Notenbsp. 13

Diesen neuen Stile concertato nach Monteverdi übernimmt Biagio Marini. Soggetti sollen einen Affekt darstellen.

1620 - 1650

Unter dem Einfluss Monteverdis lösen sich diminuierte Solostimmen langsam vom kontrapunktischen Satz, Einflüsse der Camerata werden erkennbar: Was kam zuerst: das 4stimmiges Gerüst, oder die reichlich diminuierten Solostimmen? Ist der obligate Bass eine Diminution, oder der Generalbass eine Reduktion?

Die Instrumentalmusik wird virtuoser und eigenständiger- tritt eine Bassstimme auf, so wird sie in der Regel, wie in der Vokalmusik, diminuiert!

Eine instrumentale Bassstimme tritt in Vokalmusik allerdings großteils nur gemeinsam mit anderen Soloinstrumenten auf.

Der Chitarrone entwickelt sich im Stile concertato von der Position des „instrumento perfetto“ zunehmend in in Richtung Bassinstrument und nimmt die Rolle eines „Hybridinstruments“ ein:

Manchmal als **Korpusinstrument** (Basso continuo per il **chitarrone**, Clavicembalo o altri stromenti) manchmal als Bassinstrument, das eine **Bassstimme** übernehmen kann (...e un **chitarone**, o fagotto, o vero violone)

Publikationen, die den Chitarrone explizit als Korpusinstrument bevorzugen werden zur Seltenheit:

- **BANCHIERI, Adriano**. Trattenimenti da villa, concertati in ordine seguente nel **chitarrone** con cinque voci in variati modi (Venedig, 1629)*

- **GRANDI, Alessandro: Motetti con Sinfonie, Venedig 1626**

„Motetti a una et due voci con sinfonie d'istromenti partiti per cantar et sonar co'l chitarrone“

B.C.Stimme mit Parte per l'organo überschreiben - „Instrumento perfetto“, bevorzugt Chitarrone

- **ROSSI, Salomone**: Sonata a quatro violini, e doi chitarrone (Venedig 1642)

Doppelchörig, 1 Chit + 2 VI

Der Chitarrone als Bassinstrument:

Vokalmusik

Die erste Quelle, die ich finden konnte, welche den Chitarrone explizit als Bassinstrument zusätzlich zu einem Korpusinstrument wünscht, ist **Giovanni Valentini** „**Musiche da camera**“ **von 1621**, in Venedig publiziert.

Es gibt neben dem Basso continuo ein extra Stimmbuch Basso per li Chitarroni, der weggelassen werden kann, unter Auslassung der Sonaten. Basso Continuo und Basso per li Chitarroni sind **größtenteils Deckungsgleich**, In „Poiche rotte e distrutte“ ist die **Sinfonia diminuiert**. Notenbeispiel 14

Ein weiteres Beispiel auf das ich eingehen möchte ist Silentio ò Fauni für 2 Tenöre.

Sinfonia - Si canta **senza battuta** - Si canta **a battuta**
Stilbruch- Stile recitativo (Dialoghi) zu Stile concertate, siehe Basslinie!
Welche Rolle wird dementsprechend der Chitarrone übernehmen?

Weitere Publikationen:

- **BERNARDI, Stefano**. Madrigaletti a due et a tre voci con alcune sonate a tre per **due violini, overo cornetti, & un chitarrone, trombone, overo fagotto** . . . [op. 12] . . . libro secondo (Venice, **1621**)*
- **MARINI, Biagio**: Op. 7 Per le Musiche di Camera Concerti a 4, 5 e 6 Voci e Strumenti (Venedig **1634**) - „Ecco, o cintia“ **chitarrone o violone**
- **SABBATINI, Galeazzo**, Canzonetta IV, Venedig **1630**, Extra Stimme für **Viola, o Chitarrone**, bei Vokal manchmal unabhängig, Basso Continuo= Basso seguente - **Chitarrone ohne Korpusfunktion!**
- **CORNETTI, Paolo**. Motetti concertati a una, due, tre, quattro, cinque, e sei voci, e parte di essi con uno, o due violini, e **un chitarone, o fagotto, o vero violone, con il suo basso continuo per l'organo**, e nel fine le Letanie della Beata Vergine, [op. 1] (Venice, **1634**) **Chitarrone ohne Korpusfunktion!**
- **TARDITI, Orazio**. Messe a quattro e cinque voci in concerto, con un Laudate in fine concertato con **tre voci, doi violini e un chitarrone** . . . [op. 15] (Venice: **1639**)*
- **TARDITI, Orazio**. Concerto, musiche varie da chiesa, motteti, salmi e hinni a una voce sola, a due e tre concertati parte con **violini e tiorba e parte senza istrumenti**, [op. 30] (Venice, **1650**)

Ein Beispiel vom Einsatz eines Chitarrone **ohne jegliche Korpusfunktion** möchte ich aus **Cornettis Motetti concertati, Venedig 1634** geben:

Die Basslinie ist stark diminuiert und tritt nur in Kombination mit den anderen Instrumenten auf, der Chitarrone wird hier **nicht als Generalbassinstrument** gesehen!
Notenbeispiel 15

Instrumentalmusik: Die erste Quelle, die meines Wissens nach den Chitarone als Bassinstrument in der Instrumentalmusik verwendet ist:

MARINI, Biagio: op. 8 Sonate Symphonie Canzoni... (Venedig 1626)

Doi Violini e Basso ò chitarrone, im Basso Stimmbuch: Chitarrone ò arpa doppia

Basso und Basso continuo deckungsgleich bis auf 2 Stücke die **leicht diminuiert** sind.

Basso teilweise beziffert. Notenbeispiel 16

Weitere Publikationen:

- **FIAMENGO, Francesco**. Sonata pastorale Venedig 1637: **Trombone o Leuto**

- **UCCELLINI, Marco**: Sonate, Sinfonie et Correnti Libro Secondo, op. 2 (Venedig 1639):

Bezifferte obligate Tiorba Stimme, **stark diminuiert** - Umkehrungen beziffert

„**Basso da viola**“ **auch beziffert**

- **FONTANA, Giovanni Bassista**: Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento. Venedig 1641

Basso Stimmbuch: *Fagotto ò Chitarone ò Violonzono*, **stark diminuiert, unbeziffert**

Notenbeispiel 17

- **UCCELLINI, Marco**: Sonate Arie et Correnti, op. 3 (Venedig 1642) Obigate Tiorba

Stimme, **durchbeziffert, stark diminuiert** - Soloteil: lange Notenwerte ohne Ziffern - Affetti, Stilbruch! Notenbeispiel 18

Zudem möchte ich eben noch Werke erwähnen, die eine bezifferte basso Stimme besitzen:

- **BRUNELLI, Antonio**: Sinfonia a 3. Basso e due Soprani, Venedig 1626

Ohne Diminutionen

- **BUONAMENTE, Giovanni Battista**: Venedig, 1636

Sonata a due Violine e due Bassi

Doppelchörig, 2 Basso Stimmen **leicht diminuiert, voll beziffert**

B.c. vereinfachte Version

- **FALCONIERI, Andrea**: Il primo libro di Canzone,... Neapel 1650

Mit Viola überschrieben, dennoch **dicht beziffert, leicht diminuiert-**

Selbst Umkehrungen, die sich durch Diminution ergeben! Notenbeispiel 19

Der Chitarrone als Hybridinstrument

- **TURINI, Francesco.** *Madrigali a cinque, cioè tre voci, e due violini con un basso continuo duplicato per un chitarrone o simil istromento, libro terzo* (Venedig 1629)
Extra Stimmbuch für den Chitarrone, Basslinie und Bezifferung mit Basso continuo identisch

Vorwort:

„Obwohl diese Madrigale mit einem Tasteninstrument begleitet werden können **ohne Chitarrone** oder **nur mit einem Chitarrone** oder einem ähnlichen Instrument ohne ein Tasteninstrument, erzielen sie dennoch mit **beiden zusammen begleitet einen viel besseren Effekt**, weil ein Tasteninstrument allein den Violinen nicht so viel *spirito* gibt wie ein Chitarrone und umgekehrt ein Chitarrone alleine eine Begleitung mit zu dünnen Mittelstimmen liefert, vor allem in den Überbindungen und Dissonanzen und ganz besonders bei hohen Tönen, die nach unten oktaviert nicht gut klingen. Daher wurde der Chitarrone verdoppelt, um nicht nur für den Chitarrone sondern auch für ein Bassetto da braccio, eine viola da gamba, ein Fagott oder andere Instrumente zur Verfügung zu stehen, welche gut mit den Violinen konzertieren können, wenn auch nicht **ständig wie ein Chitarrone**. Man beachte, dass diese Instrumente nur spielen sollen, wenn auch die Violinen spielen, bzw. *Im tutti*, was leicht ist, da an den betreffenden Stellen Wörter über der Bassstimme stehen.“

Zusammengefasst: Mögliche Continuo Besetzungen: Tasteninstrument, Chitarrone, Tasteninstrument & Chitarrone (ideall!), Tasteninstrument & Bassinstrument - in dieser Kombination allerdings spielt das Bassinstrument nur markierte Stellen

Notenbeispiel 20

Ein Auszug der Chitarrone- Stimme: **Stilbruch erkennbar**, Bassstimme spielt nur im *Stile concertato* - der Chitarrone spielt alles und wechselt seine Funktion!

Der **Stile misto** wird vorherrschend: Abschnittsweise wird zwischen *Stile concertate* (tutti) und *Stile recitativo* (solo) gewechselt.

S. Bonini in *Affetti Spirituali*, 1615: „Wenn der Sänger Solo singt, wird der Sänger den **Schlag für sich ausführen** können, so daß er die Möglichkeit hat - dem **Text entsprechend schnell oder langsam** zu singen - einmal den Schlag **zurückhalten**, einmal ihn zu **beschleunigen**, denn so verlangt es der florentinische Stil. Und wenn man **zu zweit zusammen** singt, wird eben dieser Schlag wieder von dem ersten Sänger geschlagen.

- Domenico Mazzocchi, *Madrigali* (Rom, 1638) Notenbeispiel 21
- Giuseppe Scarani, *Sonate concertate*, (Venedig 1630) Notenbeispiel 22
- Dario Castello, *Sonate concertate in Stile moderno* (Venedig 1621 & 1629) Notenbeispiel 23

FAZIT

- Stile waren in Italien 1600 - 1650 im Hinblick auf den Umgang mit Tempomodifikation, Verzierungen und Generalbassspiel **deutlich voneinander abgegrenzt**. Die Flut an Traktaten und Vorworten der Zeit, die, wenn man sie nach **Stilen und Regionen ordnet, eine erstaunliche Übereinstimmung anzeigen**, deutet darauf hin, dass die Unterscheidung der Stile *common sense* der Musiker*innen dieser Zeit waren. Die Einhaltung dieser Neuerungen war für die Komponisten*innen von **essentieller Bedeutung für eine sinnvolle Wiedergabe der Kompositionen**.
- Der Chitarrone, ursprünglich als „Instrumento perfetto“ zur Begleitung von Monodien entwickelt, wird auch in den frühbarocken Madrigalen eingesetzt.
- 1600 bis 1620 wird der Chitarrone Tasteninstrumenten gegenüber als „unvollkommenes“ Korpusinstrument gesehen. Intavolierungen zeigen, dass ein polyphoner Satz angestrebt wurde, aber instrumententechnisch nicht immer machbar war. Ausgeglichen wird dies durch eine **zunehmende Basslastigkeit**. (Rossi 1600, Carlo G.)
- Ab 1620 entwickelt sich die Funktion des Chitarrone nach und nach von einem Korpusinstrument zu einem Bassinstrument. Erst zur Verstärkung/Übernahme der Bassstimme in der Vokalmusik, später als vollwertiges Bassinstrument mit virtuosen obligaten Partien.
- Heute populäre Continuo- Besetzungen wie Chitarrone/Streichbass und Cembalo/Chitarrone/Streichbass sind Mythen.
- Generalbass auf dem Chitarrone:
 - *Stile recitativo*: **Freies Begleiten** den **Affekt** unterstützend. Verzierungen: Affetti (Kapsberger, Agazzari)
 - *Madrigal*: **In Stimmen denken**, möglichst intavoliert 1580 - 1620, Diminutionen im Bass, später zunehmende Bassfunktion als Unterstützung von Tasteninstrumenten. Im *Stile concertato*, wenn die Bassstimme nicht besetzt ist: **Virtuose Diminution möglich!**
Vgl. Kapsberger und cadenze finali Notenbeispiel 22
 - *Stile misto*: Ab 1620 entstehen nach und nach Kompositionen im kombinierten Stil. Die Art des Generalbassspiels muss dem Stil angeglichen werden.