

# Die Anfänge des Generalbasses oder: Die Praxis des Begleitens im italienischen Früh-Barock

Autor(en): **Campagne, Augusta**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **19 (1995)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869026>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE ANFÄNGE DES GENERALBASSES  
ODER:  
DIE PRAXIS DES BEGLEITENS IM ITALIENISCHEN FRÜH-BAROCK

VON AUGUSTA CAMPAGNE

Der Begriff Generalbaß, Italienisch Basso Continuo, ist um 1600 entstanden. Der Generalbaß-Spieler hat seit dieser Zeit eine eigens für ihn geschriebene Stimme, aus der er die andere(n) Stimme(n) begleitet. Das Ziel dieses Artikels ist es, die Anfänge dieser Praxis in Italien zu beschreiben sowie einige praktische Ideen zur Diskussion zu stellen, auf welche Arten man über einem Baß spielen kann. Hierbei geht es vor allem um die Begleitung auf Tasteninstrumenten in der Zeit bis etwa 1630.

Dem Name Basso Continuo begegnen wir zum erstenmal bei Lodovico Grossi da Viadana in seinen *Cento Concerti Ecclesiatici* (Vincenti, Venedig 1602).<sup>1</sup> Bei anderen Komponisten finden sich andere Namen, wie etwa Basso per l'Organo, Basso generale, Basso principale, Basso seguente, Basso seguito, oder auch einfach nur Basso.

In Italien sind die ersten unabhängigen instrumentalen Bässe mit eigener Stimme, aus der man begleitet, gegen Ende des 16. Jahrhunderts überliefert. Im Jahre 1594 oder 1595 begegnen die ersten Zeichen in diesen gedruckten Bässen, nämlich # und b.<sup>2</sup> Die ersten *bezifferten* Bässe sind in *Le Musiche ... sopra l'Euridice* (Florenz 1600) von Jacopo Peri (und Giulio Caccini) und in *Rappresentazione di anima e di corpo* (Rom 1600) von Emilio De'Cavalieri überliefert.<sup>3</sup> In Deutschland wird diese Praxis etwas später übernommen: Der erste gedruckte „bassus generalis“ stammt von 1600, die ersten bezifferten Bässe von 1611.<sup>4</sup>

Bevor die Frage erörtert wird, aus welcher Tradition heraus der Generalbaß entstanden ist, scheint es mir wichtig darauf hinzuweisen, daß Italien in dieser Zeit keine politische Einheit bildete und daß es daher sehr eigenständige regionale Traditionen gab. So konnten mehrere neue Entwicklungen parallel zueinander verlaufen. Neapel beispielsweise war eine der größten und lebendigsten Städte Europas und gehörte zum spanischen Königreich. Hier wurden die Werke für Tasteninstrumente in vierstimmiger

<sup>1</sup> *Cento Concerti Ecclesiastici a Una, a Due, a Tre, & Quattro voci. Con il Basso continuo per Sonar nell'Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, & per gli Organisti. Di Lodovico Viadana. Opera Duodecima, Venedig 1600.*

<sup>2</sup> Siehe Max Schneider, *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918, 69.

<sup>3</sup> Siehe Schneider, op. cit., 74.

<sup>4</sup> Siehe Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, 212 und 214.



Partiturnotation herausgegeben. Auch die einzige italienische Zifferntabulatur – sie stammt von Antonio Valente (1576) – entstand in Neapel. Rom und Florenz liegen demgegenüber näher am Vatikan und wurden daher von der kirchenmusikalischen Reform nach dem Ende des Konzils von Trient (1564) stärker beeinflusst. Hier haben sich einerseits zwar die Monodie und verwandte Entwicklungen zuerst durchgesetzt, aber andererseits hat sich die Polyphonie in Palestrinas „stile antico“ am längsten gehalten. In Venedig, das weit entfernt von Rom liegt und das sich in seiner machtvollen Geschichte immer wieder mit dem Vatikan zerstritt, ist die Polyphonie zwar am längsten erhalten geblieben, dafür aber in progressiver Form, wie zum Beispiel in der instrumentalen Canzona (alla francese). Hier findet man auch viele mehrstimmige Basso-Stimmbücher, in denen zwei oder mehr Stimmen in Partiturform übereinander gedruckt sind.

Obwohl es natürlich einen regen Austausch zwischen den verschiedenen Stadtstaaten und Republiken gegeben hat, ist doch ein beträchtlicher Stilunterschied zwischen Mittelitalien und dem Italien nördlich des Apennins erkennbar, was auch in den Quellen, die über Generalbaß sprechen, zum Ausdruck kommt.

#### *Das Begleiten im 16. Jahrhundert*

Es entsprach, soweit wir wissen, dem Ideal der Renaissance, daß beim Spiel eines auskomponierten Werkes auf Instrumenten, die später Continuoinstrumente genannt werden, nach Möglichkeit die ganze Komposition hörbar wurde. Zu diesem Zweck war das Intavolieren – zu Deutsch „Absetzen“ – für einen Tasteninstrumentalisten essentiell. Darauf wird in den wichtigsten Schulen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts immer wieder hingewiesen, und hier vor allem dann, wenn es um das Erlernen der „Fantasia“, um die Improvisation geht.<sup>5</sup>

Ein Organist oder Cembalist mußte gut improvisieren können, und dafür brauchte er profunde Kenntnisse im Kontrapunkt. Daß diese Improvisationskunst am Anfang des 17. Jahrhunderts nicht mehr von allen Spielern im ausreichenden Maße beherrscht wurde und daß dies neben anderem mit dem Entstehen des Generalbasses und des neuen Stils zusammenhing, sagt Adriano Banchieri im Jahre 1609: „Bald wird es zwei Klassen von Spielern geben, die einen Organisten, die das Spielen aus Partituren und die Fantasia (das Improvisieren) beherrschen, und die anderen Bassisten, die, von totaler Faulheit besiegt, zufrieden sind, einfach den Baß zu spielen.“<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Siehe Kinkeldey, op. cit., 13, 54.

<sup>6</sup> Adriano Banchieri, *Conclusioni nel Suono dell'Organo*, Bologna, 1609, 25; Facs.-Ed. Forni, Bologna, 1981: „... fra poco tempo vi saranno dui classe di suonatori, parte organisti, cioe quelli, che praticheranno le buone spartiture, & fantasie, & altri bassisti, che vinti da totale ifingardaggine si contentiranno suonare semplicemente il Basso ...“



Auch Girolamo Diruta spricht über zwei Klassen von Spielern: Die einen spielten auf dem Cembalo Tänze, die anderen auf der Orgel „Musik“. Die Cembalisten spielten schlecht Orgel und die Organisten könnten keine Tänze spielen und ließen das Cembalo schlecht klingen.<sup>7</sup> Auch dieser Mißstand ist auf das Konzil von Trient zurückzuführen, denn dort war das Musizieren von Tänzen in der Kirche verboten worden.

Über die Erwartungen, die man damals an einen guten Improvisator stellte, wissen wir nur wenig, immerhin aber so viel, daß ein Organist in der Lage sein sollte, in den verschiedenen Kompositionsgattungen sowohl solistisch als auch im Zusammenspiel zu improvisieren. Wie dies beim Begleiten in der Praxis klang, darüber lassen sich aus den Beschreibungen und aus den überlieferten Werken nur vage Schlüsse ziehen.<sup>8</sup>

Diego Ortiz beschreibt in seinem *Trattado de glosas* (Rom 1553) zwei Arten des Zusammenspiels von Violone und Cembalo, bei denen Improvisation verlangt wird:

1. Auf der Basis der „Fantasia“, die sich lehrbuchmäßig nicht darstellen läßt, weil jeder gute Spieler es auf seine Art macht. Beide Spieler diminuierten abwechselnd über wohlgeordneten Konsonanzen des Cembalisten und improvisieren Fugen nach den üblichen kontrapunktischen Regeln.<sup>9</sup>

2. auf der Basis eines Cantus Firmus im Baß des Cembalos, der von Konsonanzen und einigen passenden Kontrapunkten begleitet wird. Auch über Tenores kann man in dieser Art begleiten.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venedig 1593, 5v; Facs.-Ed Forni, Bologna 1983.

<sup>8</sup> Über die Begleitung von einem Falsobordone (in dieser Zeit die Deklamation eines Textes auf einem Akkord) könnte man Spekulationen anstellen, da diese verwandt sind mit den Toccaten und Intonationen, zum Beispiel der Gabriellis (siehe Tim Carter, *Music in late renaissance and early baroque Italy*, London, 1992, 174), und die erste Bemerkung von Schütz, der ja ein Schüler von Giovanni Gabrieli war, im Vorwort zu der *Auferstehungs-Historie*, Dresden 1623: „Es ist aber der Organist, ... zuerindern, daß so lange der falsobordon in einen thon weret, er auff der Orgel, oder Instrument, mit der Hand immer zierliche und approprierte leuffe oder passaggi darunter mache, welche diesem Werck, wie auch allen andern falsobordonen die rechte art geben, sonst erreichen sie ihren gebührlichen effect nicht.“ Man könnte versuchen, Passaggi und Läufe, wie sie in den Toccaten und Intonationen vorkommen, bei Falsobordone-Stellen anzuwenden.

<sup>9</sup> Diego Ortiz, *El Primo Libro*, Rom 1553, 26; Facs. Ed. S.P.E.S., Firenze 1984: „Fantasia non si puo mostrare, che ciascuno buon suonatore la suona di sua testa e di suo studio & uso. ma ben diro quel che si richieda per suonarla. La fantasia che sonera il Cimbalo sia di consonanze ben ordinate ove entri poi sonando il Violone con alcuni leggiadri passaggi, e quando el Violone si trattiene in alcune tirata overo archate piane. allhora il Cimbalo gli risponda a proposto. & insieme faccino alcune fughe belle havendo risguardo e rispetto l'un all'altro, come suol haversi nelli Contraponti di consierto.“

<sup>10</sup> Ibidem, 30: „Este canto llano ... se ha da poner enel Cymbalo por donde esta apuntado por contrabaxo, acompanandole con consonancias y algun contrapunto al proposito de la Recercada que tanera el Violon ... y avierta el lector que desta manera de taner ay otros exemplos sobre tenores en lo ultimo deste libro por satisfazer a diferentes gustos ... “



Als dritte Art nennt Ortiz eine Praxis, bei der der Violone nach der Vorlage eines Madrigals, einer Mottete oder eines anderen Werkes diminuiert, das vom Cembalisten intavoliert wird.<sup>11</sup>

Wie schon Ortiz angibt, wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts viele Werke der Vokalpolyphonie intavoliert, vor allem Motteten, Madrigale und Chansons. Aus der Intavolierung von Chansons ist dann die rein instrumentale „Canzona alla Francese“ oder auch „Canzona da sonar“ entstanden.<sup>12</sup> Auch homophone Werke wurden intavoliert: so erschienen im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts Drucke von mehrstimmiger populärer Musik wie Villanellen, Napolitanen und Canzonetten. Auch von „Arie“ (strophischen Gesängen) und – später – Solomadrigalen findet man Intavolierungen. Spieltechnisch sieht das so aus, daß eine Hand in der Regel die ggf. mit Akkorden unterlegte Melodie ausführt, während die andere Hand griffmäßig – oft mit vielen parallelen Quinten und Oktaven – begleitet; dies gilt vor allem für den Fall, daß der Satz griffmäßig angenehm liegt, also meist am Schluß einer Phrase. Derartige Intavolierungen sind den Tänzen und Ostinatobaß-Variationen (Tenores) im Stil sehr ähnlich.<sup>13</sup>

Im Gegensatz zu vielen spanischen und deutschen Werken zeigen die italienischen Intavolierungen polyphoner Werke im Hinblick auf die Genauigkeit gegenüber der Vorlage eine gewisse Unbekümmertheit. Es werden Noten hinzugefügt oder weggelassen, und es entsteht ein „Griffspiel“, wobei die konsequente Stimmigkeit<sup>14</sup> und die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen verloren geht. Die Notation der Klavierwerke in einer Ziffern- oder Buchstabentabulatur, wie sie in Deutschland und Spanien üblich war, machte es möglich, genaue Stimmführung und Stimmverdoppelungen wiederzugeben. In Italien verwandte man demgegenüber schon bei den ersten Drucken für Tasteninstrumente eine mensurale Notation, die unserer modernen Klaviernotation ähnlich ist. Man hatte meist fünf Linien im oberen System und fünf bis acht Linien im unteren, wodurch die Verteilung der Noten auf die beiden Hände zum Ausdruck kam. Die individuelle Stimmführung ist dabei oft nicht mehr zu erkennen, und die Harmonie entsteht nicht mehr nur durch die je eigene Bewegung der Stimmen, sondern sie bekommt eine eigene Funktion.

Diese Entwicklung führt meines Erachtens zur Entstehung des Generalbasses in der polyphonen Musik. Die Mittelstimmen verlieren in der Intavolierung an Wichtigkeit, ihre polyphone Rolle wird weniger deutlich (vor

<sup>11</sup> Ibidem, 35: „Hase de tomar el Madrigal, o Motete, o otra qualauier obraque quisiere tanner, y ponerla enel cimbalo, como ordinariamente se suele hazer ...“

<sup>12</sup> Siehe Luigi Ferdinando Tagliavini, „Die italienische Orgelmusik vom Codex Faenza bis Giovanni Gabrieli“, in: Walter Salmen, *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 1978, 75.

<sup>13</sup> Siehe zum Beispiel Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz, Ms. Magl. XIX. 115.

<sup>14</sup> Siehe Tagliavini, op. cit., 72.



allem beim Begleiten mehrchöriger Musik), und der Baß wird immer mehr zum Fundament, wobei der Rhythmus vereinfacht und die harmonische Funktion wichtiger wird. Die Generalbaß-Stimme ist den anderen Stimmen nicht mehr melodisch und rhythmisch ebenbürtig, sondern entwickelt sich in eine Richtung, die den Bässen, wie sie in der Tanzmusik üblich waren, näher kommt. Dieser Prozeß vollzog sich im Verlauf mehrerer Jahrzehnte innerhalb bestimmter, keineswegs aller Gattungen.

### *Die Arten der Begleitstimmen*

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts finden wir – erstmals seit dem Druck von Ortiz aus dem Jahre 1553 – Begleitintavolierungen und Begleitpartituren. In der Druckfassung der Musik zu den Florentiner Intermedien von 1589 zu *La Pellegrina* (Florenz 1591) sind einige Solomadrigale überliefert, zu denen es im 9. Stimmbuch eine vierstimmige Partitur ohne Text gibt. Aus Ausführungsbeschreibungen wissen wir, daß diese Stimmen – etwa im Falle von „Godi turba mortal“ und „Dunque fra torbid'onde“ im 6. Intermedium – von einem Chitarrone ausgeführt wurden. Zwei Chitarronen und die Sängerin selbst auf dem „Leuto grosso“ waren bei „Dalle piu alte sfere“ aus dem 1. Intermedium vorgesehen. Die Begleitung ist polyphon, aber rhythmisch nicht besonders kompliziert, und die Gesangsstimme wird in einer unverzierten Fassung mitgespielt.<sup>15</sup>

### *Begleitintavolierungen*

In den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts brachte der Drucker Simone Verovio in Rom mehrere Sammlungen geistlicher und weltlicher Musik in Kupferstichtechnik heraus. Dieses neue Verfahren ermöglichte es ihm, Musik zu veröffentlichen, die mit dem normalen Blockdrucksystem, bei dem jede Note einzeln gedruckt werden mußte, nur schwer zu realisieren war. Auf zwei Seiten findet man die Stimmen – meistens sind es drei – separat notiert, und darunter oder daneben ist sowohl eine Lautentabulatur als auch eine (transponierte) Intavolierung für Cembalo angeordnet, wobei die Oberstimmen meist genau abgesetzt, manchmal aber auch diminuiert sind.<sup>16</sup>

Verovio gab 1601 auch eine Sammlung von Madrigalen von Luzzasco Luzzaschi (1545–1607) heraus, die aus dem Traditionsbereich des „Concerto delle Dame“ in Ferrara stammen.<sup>17</sup> Diese Musik ist zwischen 1580 und

<sup>15</sup> In D. P. Walker (ed.) *Les Fetes du mariage de Ferdinand de Medicis et de Christine de Lorraine*, Florence 1589; i. *Musique des intermedes de „La pellegrina“*, Paris 1986.

<sup>16</sup> Z.B. Simone Verovio, *Diletto spirituale*, Rom 1585, und *Lodi della Musica*, Rom 1595, Facs. ed. Forni, Bologna 1971.

<sup>17</sup> Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali*, Rom 1601, Facs.-Ed. S.P.E.S., Florenz 1979.



1597 geschrieben worden. Man weiß, daß die drei Sängerinnen sich selber auf Harfe, Gambe und Laute begleiteten und daß sie auch von einem Arcilutospieler und Luzzaschi selbst am Cembalo begleitet wurden.<sup>18</sup>

A vno soprano. 1

u ra so auè di segreti accenti Che penetrando per l'orecchie al

core' Suegliasti la doue dormiua A more' Suegliasti la doue dormiua A'

more' Per te' respi roe ui uo Da che nel petto mio Spi.

Beispiel 1: Aura soave (a uno soprano)

Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare e sonare*, Rom, 1601, Facs.-Ed., S.P.E.S., Florenz 1980.

<sup>18</sup> Adriano Cavicchi, Prefazione in Luzzascis *Madrigali*, Brescia/Kassel 1965, 9, (Monumenti di Musica Italiana).



## A tre soprani .

The image shows a musical score for three sopranos and a four-part instrumental accompaniment. The title is 'A tre soprani'. The lyrics are: 'roppo ben puo questo tiranno Amore Per far sog.' for the first voice, 'roppo ben puo questo tiranno Amore Per far sogget to unco.' for the second, and 'roppo ben puo questo tiranno Amore' for the third. The instrumental part is written for two hands on a keyboard.

Beispiel 1b: Troppo ben puo (a tre soprani)

Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare e sonare*, Rom, 1601, Facs.-Ed., S.P.E.S., Florenz 1980.

An den Intavolierungen unter den Gesangsstimmen sieht man, daß die Oberstimmen immer in einer unverzierten Fassung mitgespielt werden, daß es auch in den Mittelstimmen ab und zu Imitationen gibt und daß die vierstimmige Begleitung auf beide Hände verteilt ist.

### Begleitpartituren

Neben diesen Begleitintavolierungen finden sich in Norditalien auch viele Begleitpartituren.<sup>19</sup> In der Kirchenmusik lassen sich drei Arten solcher „Basso per Organo“-Stimmen unterscheiden:

1. Es stehen – dies meist bei mehrchöriger Musik – zwei oder drei Bässe übereinander.

2. Baß und Sopran oder auch Baß und die wichtigste(n) Oberstimmen(n) sind übereinander notiert.

3. Es gibt eine richtige Partitur, wobei alle (d.h. bis zu vier) Stimmen übereinander in der Art, wie ich es schon an Hand der Intermedien von 1589 beschrieben habe, übereinander notiert sind.

Diese Partituren mit Oberstimmen sind manchmal vereinfacht, also ohne Verzierungen, und manchmal genau abgesetzt.

<sup>19</sup> Für eine Übersicht siehe: Imogene Horsley, „Full and short scores in the accompaniment of italian church music in the early Baroque“, *JAMS* 30 (1977) 466–499.



## Begleitbaß-Stimmen

Getrennt notierte Baß-Stimmen begegnen in vier unterscheidbaren Fassungen:

1. den basso seguente-Bässen<sup>20</sup> der polyphonen Werke, in denen der Begleitbaß immer diejenige Stimme ausführt, die jeweils am tiefsten liegt;
2. den basso seguente/Continuo-Bässen, die in der Regel der tiefsten Stimme folgen und die manchmal eine rhythmisch vereinfachte Form oder einzelne zusätzlich hinzugefügte Baßnoten aufweisen;
3. den Continuo-Bässen, die eigens für die Begleitinstrumente und unabhängig vom Vokalbaß, also als separate Stimmen geschrieben wurden. Hier begegnen keine oder nur wenige Ziffern. Das mag damit zusammenhängen, daß das Drucken von Ziffern in Stimmbüchern um 1600 eine technisch noch sehr schwierige Angelegenheit war, die nur wenige Drucker beherrschten,<sup>21</sup>
4. den Continuo-Bässen, die eigens für die Begleitinstrumente geschrieben wurden, in Partitur-Anordnung. Diese Bässe finden sich vor allem in den Partituren von Opern und ähnlichen Gattungen sowie bei den Monodien aus Rom und Florenz. Die Gesangsstimmen sind hier, im Gegensatz zur Anordnung in den Begleitpartituren, immer mit Text notiert. Es begegnen je nachdem sehr viele, sehr wenige oder keine Ziffern.<sup>22</sup>

## Die Arten des Begleitens

Ab 1602 sind erstmals seit Ortiz wieder Quellen überliefert, die Anleitungen geben, wie man über einer Baß-Stimme zu begleiten hat. Es lassen sich mehrere Arten unterscheiden:

1. Die aus der Renaissance überlieferte Art, das Intavolieren oder Partiturspiel. Noch 1622 findet man in Italien Quellen, die besagen, daß das Intavolieren dem Continuospiel vorzuziehen sei. Diese Quellen stammen fast ausschließlich aus Norditalien.

<sup>20</sup> Basso seguente ist hier als Begriff verwendet, wie wir ihn im 20. Jahrhundert definieren.

<sup>21</sup> Imogene Horsley, op. cit., 494.

<sup>22</sup> Daß es in einem Stimmbuch nicht immer nur eine Art von Baßnotation gibt, beweist der Druck von geistlichen Werken aus dem Jahre 1610 von Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini, Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros, ac Vespere pluribus decantata* (Venedig 1610), in G. F. Malipiero (ed.), *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Vol. XIV, Asola, 1932. Im Basso generalis der Vespro della Beata Vergine finden sich: Baß/Sopran Begleitpartitur: „Domine ad adiuvandum“; Begleitpartitur: „Laudate Pueri“, „Pulcra es“, „Laetatus sum“, „Sonata sopra Sancta Maria“ (zweistimmiger Teil); Basso seguente: „Ave Maris Stella“ (mehrstimmige Teile); Basso seguente/Continuo Baß: „Dixit dominus“, „Nisi dominus“, „Audi coelum“ (fünfstimmiger Teil), „Lauda Jerusalem“, „Sonata sopra Sancta Maria“ (außer dem zweistimmigen Teil); Continuo Bässe: „Nigra sum“, „Audi coelum“ (einstimmiger Teil), „Ave Maris Stella“ (einstimmiger Teil); dreistimmige Partitur: „Duo Seraphim“ (dreistimmiger Teil); vierstimmige Partitur: „Duo Seraphim“ (vierstimmiger Teil).



2. Das Ausfüllen von unvollständigen, nicht vierstimmigen Begleitpartituren.

3. Die vierstimmige Art, bei der in Stimmen über dem Baß gedacht wird und die Oberstimmen nicht immer mitgespielt werden müssen.

4. Die freie Art, bei der mehr in Akkorden über dem Baß als in Stimmen gedacht wird.

Keine dieser Arten ist wirklich neu. Neu ist aber, daß die akkordische vierte Art jetzt nicht mehr nur in der populären, tanzorientierten, eher improvisierten Musik, sondern auch in der Kirchenmusik erscheint. Die uns bekannten Quellen dieser Zeit, die über den Generalbaß sprechen, finden sich fast ausschließlich in Vorworten zu geistlicher Musik, und die Generalbaß-Traktate stammen von Kirchenmusikern.

Angaben über die ersten drei Arten findet man vor allem in Norditalien, über die letzte in Mittelitalien. Alle vier Arten bestehen längere Zeit nebeneinander, aber im Verlauf des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts wird die vierte Art allmählich zur wichtigsten. Dies markiert einen prägnanten Unterschied zum deutschen Stil, wo das Denken in Stimmen bis weit in das 18. Jahrhundert vorherrscht. In vielen italienischen Quellen nach 1630 begegnet das Griffspiel, wie es von Galeazzo Sabbatini 1628 beschrieben wird,<sup>23</sup> aber auch in Italien bleiben polyphone Begleitarten bestehen.<sup>24</sup>

Für die zunehmende Dominanz des Generalbasses gegenüber der Intavolierung gibt Agostino Agazzari in seinem Traktat *Del Sonare sopra'l Basso* drei Gründe an.<sup>25</sup> Dieser sei angebracht

1. wegen des modernen Stiles des „cantar recitativo“ und des Komponierens;

2. wegen der Bequemlichkeit – das Intavolieren bezeichnet er als schwierig und langweilig;

3. wegen der Menge und Verschiedenheit der Werke, die für ein „conserto“ (Zusammenspielen) notwendig sind. Er meint, ein Organist bräuchte eine größere Bibliothek als ein Doktor der Rechtswissenschaft, müßte er alle Werke, die in Rom während eines Jahres in einer Kirche gespielt werden, intavolieren.<sup>26</sup>

Der wichtigste Grund für die Entstehung des Generalbasses ist demnach wohl der „Neue Stil.“ Agazzari gibt an, daß für die alten Werke, die voller

<sup>23</sup> Siehe zum Beispiel: Francesco Gasparini, *L'Armonico pratico al Cimbalo*, Venezia 1708, 24; Facs.-Ed. Broude Brothers, New York 1967, oder *Regole per accompagnare sopra la parte*, I-Rc MS Rl.

<sup>24</sup> Siehe die ausgeschriebenen Aussetzungen von Alessandro Scarlatti in seiner Cantata *Da sventura a sventura*, I-Nc 34.5.2.

<sup>25</sup> Agostino Agazzari, *Del Sonare Sopra ,L Basso con tutti li Stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena, 1607; Facs.-Ed. Forni, Bologna, 1985, 10.

<sup>26</sup> Agazzari, op.cit., 12.



Fugen und Kontrapunkte seien, der Generalbaß nicht passend sei, aber er meint auch, daß es diesen altmodischen Stil wegen der in ihm herrschenden „Konfusion“ gar nicht mehr gäbe.<sup>27</sup> Das mag vielleicht für Rom gelten, wo er den größten Teil seines Lebens (1578–1640) tätig war, nicht aber für Norditalien und die dortige Kirchenmusik um 1607, wie die entsprechenden Quellen zeigen.

### *Das Intavolieren oder Partiturspiel*

Die 1., die typische Renaissance-Art des Begleitens, bei der alle Stimmen mitgespielt werden, wird von Girolamo Diruta (1561–?) in *Il Transilvano* beschrieben.<sup>28</sup> Im 4. Buch des zweiten Teiles, das – in Dialogform geschrieben – noch 1622 neu aufgelegt wurde, beantwortet er die Frage, nach welcher Regel man zum Basso generale spielen kann, auf folgende Weise: „Man kann keine sichere Regel geben, weil man, ohne die Komposition zu sehen, nicht wissen kann, was die anderen Stimmen über dem basso generale spielen, und deswegen wird man viele fehlerhafte Dissonanzen machen ... Wenn man sich dieser Faulheit nicht hingibt, setze man die Stimmen in Partitur und spiele alle Stimmen, und dann wird es schön anzuhören sein ...“<sup>29</sup>

Auch Viadana sagt im Vorwort zu seinen *Cento Concerti Ecclesiastici*, er habe sie nicht deswegen ohne Intavolierung herausgegeben, weil er die Mühe scheute, sondern um es den Organisten einfacher zu machen. Nicht alle seien im Stande, eine Intavolatura vom Blatt zu spielen, sie könnten sich jedoch so eine Intavolierung selber machen, „was, um die Wahrheit zu sagen, viel besser ‚spricht.‘“<sup>30</sup> Giovanni Domenico Rognoni Taeggio, ein Mailänder Organist, sagt 1605 ausdrücklich, daß „in jedem Fall die Partitur besser ist als der ‚basso continuato‘.“<sup>31</sup> Bernardino Bottazzi gibt 1614 einige Regeln über das Intavolieren,<sup>32</sup> und Tarquinio Merula, Organist in

<sup>27</sup> Agazzari, op.cit., 11.

<sup>28</sup> Girolamo Diruta, *Seconda Parte del Transilvano Dialogo diviso in Quattro Libri*, Venedig, 1609; Facs.-Ed. Forni Bologna, 1983, Libro Primo.

<sup>29</sup> Diruta, op. cit., Libro Quattro, 16: „Non si puo dar regola sicura, atteso che non si puo sapere senza vedere le consonanze, che fanno l'altre parte sopra quel Basso generale: e di qui viene che si commettono tanti errori di dissonanze: ... Si che non vi date a questa poltonaria, partite li canti, e suonate tutte le parti, che farete bel sentire ...“

<sup>30</sup> Viadana, op.cit..Vorwort in C. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952,1968, 111–115: „Sesto. Che non si e fatta la Intavolatura a questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere piu facile il suonargli a gl'Organisti, stando che non tutti suonarebbero all'improvviso la Intavolatura, e la maggior parte suonaranno la Partitura, per esser piu spedita: pero, potranno gl'Organisti a sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio.“

<sup>31</sup> Giovanni Dominico Rognoni Taegio, *Canzoni a 4. e 8. voci*, Mailand, 1605. Vorwort in Sartori, op.cit.126: „... conoscendo che in ogni caso meglio e il Partito che il Basso continuato.“

<sup>32</sup> Bernardino Bottazzi, *Choro et Organo Primo Libro*, Venedig 1614. Vorwort in Sartori, op.cit., 194.



Cremona und Bergamo, schreibt 1615 in die Basso generale-Stimme seiner Canzonen: „Auch wenn es, weil es für den Organisten einfacher ist, einen Basso Continuo zu diesen Canzonen gibt, würde ich empfehlen, sie in Partitur zu setzen.“<sup>33</sup> Cesare Zoilo, ein römischer Kapellmeister, hätte seine Madrigale von 1620 lieber ohne Begleitung aufgeführt, aber wenn man sie so begleitete, wie es heutzutage üblich sei, wäre es besser, sie vor allem bei den zweistimmigen Stellen in Partitur zu setzen. Das allerdings ist drucktechnisch nicht möglich gewesen.<sup>34</sup>

### Das Spielen einer Begleitpartitur

Wie soll man eine Begleitpartitur spielen, die nicht vierstimmig ist? Giovanni Paolo Cima, Organist und Kapellmeister in Mailand, sagt, daß man sie mit angenehmen Mittelstimmen begleiten solle. Daß man auch die in der Partitur notierten Stimmen spielen solle, beweist die folgende Stelle: „... und auch wenn es in der Partitura an vielen Orten Verzierungen gibt, wie sie in der Stimme stehen: ich habe das getan, damit man den Stil erkennen kann. Außerdem ist es dem Sänger eine große Hilfe, ihm manchmal die Verzierung vorzuspielen. Aber in den meisten Fällen hielte ich es für gut, nur den ‚fermo‘ (den Grundton) zu spielen ...“<sup>35</sup>

Allerdings werden nicht alle Verzierungen in die Partitur übernommen, und wenn man die Anweisungen und die Partitur Cimas mit der Intavolatur von Luzzaschi vergleicht (siehe Beispiel 1), sieht man, daß eigentlich das Gleiche beschrieben wird: Wenn drei Stimmen über dem Baß gesetzt sind, spielt man diese – meist ohne Verzierungen – zusammen mit dem Baß; gibt es eine oder zwei Oberstimmen, spielt man sie gleichfalls mit dem Baß und fügt die fehlenden Mittelstimmen bis zur Vierstimmigkeit hinzu. Dabei sollten die Mittelstimmen, wie Luzzaschi demonstriert, den Außenstimmen ungefähr ebenbürtig sein. Mit guten Kontrapunkt-Kenntnissen und einem guten Ohr wird man schnell die anderen Einsätze finden können, wenn es sich um ein vierstimmiges polyphones Stück handelt, so daß das Resultat ungefähr wie eine Intavolierung klingt.

<sup>33</sup> Tarquinio Merula, *Il Primo Libro Delle Canzoni A Quattro voci per sonare con ogni sorte de strumenti Musicali*, Venedig 1615. Vorwort in Sartori, op.cit., 211–213: „Benche per maggior facilità di tutti li Signori Organisti vi sia posto il Basso Continuo alle presenti Canzoni, laudo nondimeno il partirle.“

<sup>34</sup> Cesare Zoilo, *Madrigali a 5*, Venezia 1620. Vorwort in Kinkeldey, op.cit., 226.

<sup>35</sup> Giovanni Paolo Cima, *Concerti Ecclesiastici*, Milano, 1610. Facs.-Ed. S.P.E.S., Florenz 1986: „Mi favoriranno anco li valenti Organisti quando sonaranno questi miei (solo con Basso, & Soprano) accompagnarli con le parti di mezo con quella maggior diligenza che sia possibile, perche gli accompagnamenti grati fan grato il Canto ... Et benche nel Partito in molti luoghi ci siano le gratie, come stanno nelle parti; L'ho fatto acciosi vegga lo stile; oltreche anco è di molto agiuto al Cantoresuonargli tal volta l'ornamento. Ma per lo più giudicarei essere bene, toccare solo il fermo rimettendomi però del tutto al perfettissimo giudicio loro ...“



a)

Onata Violino & Violone.

b)

Beispiel 2: Sonata per Violino & Violone aus der Partitura

Giovanni Paolo Cima, *Concerti Ecclesiastici*, Milano 1610, Facs.-Ed., S.P.E.S., Florenz 1986.

Ein interessantes Beispiel ist in diesem Zusammenhang Cimas *Sonata* für Violine und Violone (Beispiel 2). In der Partitur sind zu Beginn die einzelnen Stimmen je in ihrem eigenen Schlüssel gegeben, in der Reihenfolge Sopran, Alt, Tenor und Baß, wobei der Baß gleichzeitig den Einsatz des Violone darstellt (siehe Beispiel 2a). Später im Stück finden sich dann Stellen ohne Violone: hier werden in dem Schlüssel, der vorher für den Tenor benutzt wurde, Einsätze angegeben (Beispiel 2b). Der Baß funktioniert in diesem Fall also als ein Basso seguente.

Aus allen genannten Quellen läßt sich erkennen, daß es der Norm entsprach, die Oberstimme mitzuspielen, sei es nun in einer mehr oder weniger vereinfachten Fassung. Eine Ausnahme bezeugt Diego Ortiz; er findet es eleganter, die Oberstimme eines Madrigals nicht mitzuspielen, wenn die Gambe sie diminuiert.<sup>36</sup> Je größer die Anzahl der Stimmen in einer Komposition ist, desto weniger kommt es darauf an, alle Stimmen genau

<sup>36</sup> Diego Ortiz, op. cit., 35.



mitzuspielen. Girolamo Giacobi sagt im Vorwort zu *Prima parte de Salmi concertati a due e più chori* (Venedig 1609), daß zwar in der Partitur die Oberstimme über dem Basso continuo notiert sei; dies aber nicht zu dem Zweck, daß der Organist diese die ganze Zeit mitspielen solle, sondern damit „er den Sänger besser begleiten kann, wenn der allein übrig bleibt ...“<sup>37</sup> Es handelt sich also um ein Particell, nicht um eine Begleitpartitur.

### Die vierstimmige Art des Begleitens

Die wichtigste Quelle für das vierstimmige Begleiten ist Adriano Banchieris *L'Organo Suonarino*.<sup>38</sup> In der Neuauflage von 1611 erklärt Banchieri, einer der bedeutendsten Bologneser Komponisten, im *Dialogo musicale* einem Freund, worauf man beim Spielen über einem Baß zu achten habe, und er gibt Beispiele, wie man ihn aussetzen soll. Banchieri betont die Wichtigkeit eines guten Kontrapunktes, bei dem alle vier Stimmen hörbar sein müssen. Man solle das schrittweise üben, indem man zuerst über dem Baß den Tenor spiele und danach Alt und Sopran hinzufüge. Entsprechend ist das Beispiel in Partitur notiert.

Accompagnamenti à tre voci per b. molle.  
Et aggiuntou. l'Organo per quarta parte & riempimento.

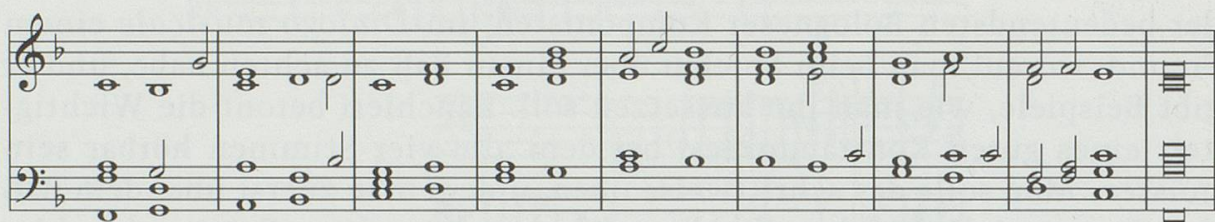
Beispiel 3: Adriano Banchieri, *L'Organo Suonario*, Quinto Registro, Venedig 1611, 7.

<sup>37</sup> Girolamo Giacobi, *Prima parte de Salmi concertati a due e piu chori*, Venedig 1609. Vorwort in Kinkeldey, op.cit., 224: „Con la partitura poi per l'organo, appresso il Basso continuo, con gli accidenti soliti segnati, si è posto anche la parte più accuta; non perche l'organista l'habbi à rappresentare continuamente, ma si bene à fine, che havendola innanzi à gli occhi possa & aiutare & discretamente accompagnare il Cantante, massimo quando resta solo ...“

<sup>38</sup> Adriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, Bologna, 1605/1611; Facs.-Ed. Forni, Bologna, 1978.



Was die Stimmführung von Tenor und Baß betrifft, so zeigt sich, daß, wenn der Baß steigt, zuerst eine Oktave, dann eine Quinte und dann eine Terz erklingt. Wenn der Baß fällt, ist die Reihenfolge umgekehrt, wobei Terzen in den unteren und Oktaven in den oberen Lagen des Basses nicht vorkommen. Wenn alle Stimmen in gleicher Richtung verlaufen und wenn zu viele Parallelen zu entstehen drohen, teilt Banchieri die Semibrevis in zwei Minimae und springt – in Takt 1 zum Beispiel – in die Oberoktave. Hierdurch entsteht eine Gegenbewegung, und für das Auge werden die Parallelen vermieden. Wenn man aber das Beispiel intavoliert und spielt, hört man sie trotzdem.



Beispiel 3

Viadana sagt hierzu, daß man nie verpflichtet sei, in der „Partitura“ (hier im Sinne der Begleitung bzw. Aussetzung gemeint) zwei parallele Quinten oder Oktaven zu vermeiden. Wohl aber sei es wichtig, die Kadenzen in der richtigen Lage zu spielen, um parallele Oktaven zur Gesangsstimme zu vermeiden. Dies wird auch von Banchieri betont,<sup>39</sup> der meint, daß es aus diesem Grunde wichtig sei, die richtige Lage zu beziffern. Er erweist sich noch im Jahre 1611 als ein Befürworter von vollständiger Bezifferung, wobei die höchste Ziffer, die er verwendet, die 17 ist (Terz plus zwei Oktaven über dem Baß). Diese Art von Bezifferung finden wir auch in der mittelitalienischen Musik, zum Beispiel bei Giulio Caccini, Jacopo Peri, Emilio De’Cavalieri und Girolamo Giacobbi.<sup>40</sup> Meist handelt es sich dabei um Kadenzen, bei denen die genauen Lagen der Dissonanzen beziffert sind, gelegentlich aber auch um andere Stimmführungen.

Leider ist der größte Teil der erhaltenen Musik nicht oder nur sehr sparsam beziffert. Dafür gibt es zwei Gründe: Zum einen war es technisch, wie schon bemerkt, für manche Herausgeber zu kompliziert, Ziffern zu drucken;<sup>41</sup> zum anderen waren die Komponisten der Meinung, die Organisten sollten imstande sein, sich auch ohne Ziffern zurecht zu finden.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Ibidem, 1611, 10.

<sup>40</sup> Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Florenz 1601 und *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scriverele*, Florenz, 1614. Jacopo Peri, *Le Musiche ... Sopra Euridice*, Florenz, 1600. Emilio De’Cavalieri, *Rappresentatione di Anima, e di Corpo*, Rom, 1600. Girolamo Giacobbi, op. cit.

<sup>41</sup> Imogene Horsley, op.cit., 494, und Kinkeldey, op.cit., 9.

<sup>42</sup> Amante Franzoni, *Concerti ecclesiastici a una, due, et a tre Voci col Basso Continuo per L’Organo*, Venedig 1611; Vorwort in Sartori, op.cit., 179. Giovanni Brunetti, *Salmi intieri concertati a 5 e 6*, Venedig, 1625; Vorwort in Kinkeldey, op.cit., 226.



Über das Mitspielen der Oberstimme(n) macht Banchieri – außer bei Kadenzten – keine Angaben. Girolamo Giacobbi, wie Banchieri in Bologna tätig, beziffert seine Mittelstimmen in der Baß-Stimme gelegentlich präzise, sagt aber, wie oben schon erwähnt, daß man die Oberstimme nicht immer mitzuspielen brauche. Schon 1614 findet es Banchieri aber in *Cartella musicale* nicht weiter schlimm, Kadenzten in parallelen Oktaven zur Oberstimme zu spielen, und dies wegen des Unterschieds im Timbre, womit das Hauptargument für die durchgehende Bezifferung und das genaue Mitspielen entfällt.<sup>43</sup> Ab etwa 1620 verschwinden die hohe Bezifferungen fast gänzlich, und man findet nur noch Bezifferungen bis 9, was zeigt, daß das Denken in Stimmen mit je eigener Lage an Wichtigkeit verliert.

### *Die freie Art des Begleitens*

Die letzte Art der Begleitung über einen Baß ist die freiere Art, bei der über die Stimmführung nur angegeben wird, daß beide Hände so oft wie möglich nach dem Prinzip der Gegenbewegung verfahren sollen. Die Stimmenzahl ist nicht fixiert, und man kann bei dieser Praxis schon eher von einer Grifftechnik sprechen. Die Hauptquellen für diese Art sind

- Agostino Agazzari, *Del Sonare sopra'l Basso*, Siena 1607.
- Francesco Bianciardi, *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni sorte D'Istrumento*, Siena 1607.<sup>44</sup>
- Galeazzo Sabbatini, *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, manacordo, o altro Simile Stromento*, Venedig 1628.<sup>45</sup>

Die letztgenannte Quelle beschreibt ausführlich, wenn auch nicht immer auf die einfachste Art, die Grifftechnik der linken Hand bzw. wie man die linke Hand aussetzen soll. Die rechte Hand spielt die anderen (fehlenden) Konsonanzen möglichst nahe an der linken Hand, also in enger Lage; mehr wird nicht darüber gesagt.<sup>46</sup> Wie bei Banchieri wechselt man ab zwischen Oktave, Quinte und Terz. Sabbatini teilt die Klaviatur in fünf Baßbereiche ein, für die er individuelle Regeln gibt. Zusammenfassend kann man sie so beschreiben, daß die Intervalle groß sind, wenn der Baß tief liegt, und kleiner, wenn der Baß höher steigt. Wenn man zweimal nacheinander das gleiche Intervall spielt, soll das tiefere leer und das höhere ausgefüllt klingen. So vermeidet man Parallelen und erreicht meist von selbst Gegenbewegung zwischen beiden Händen.

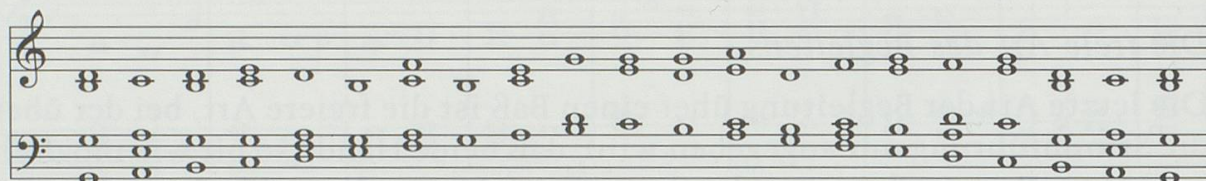
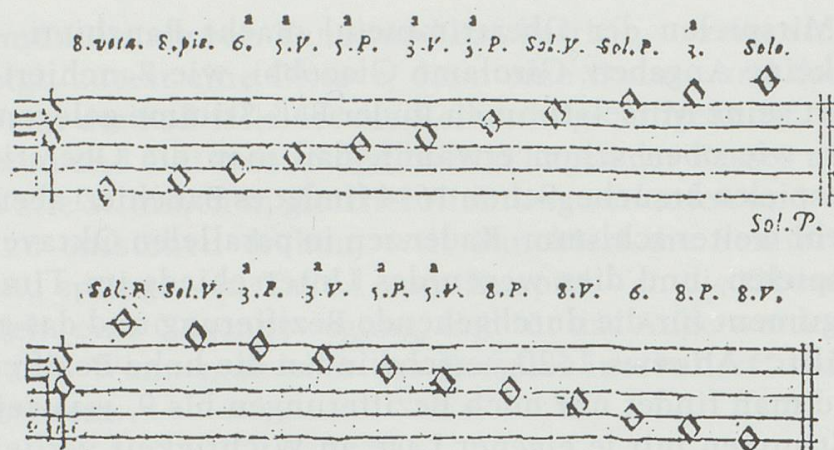
<sup>43</sup> Imogene Horsley, op.cit., 496.

<sup>44</sup> In Bologna, Biblioteca del Conservatorio.

<sup>45</sup> Ibidem.

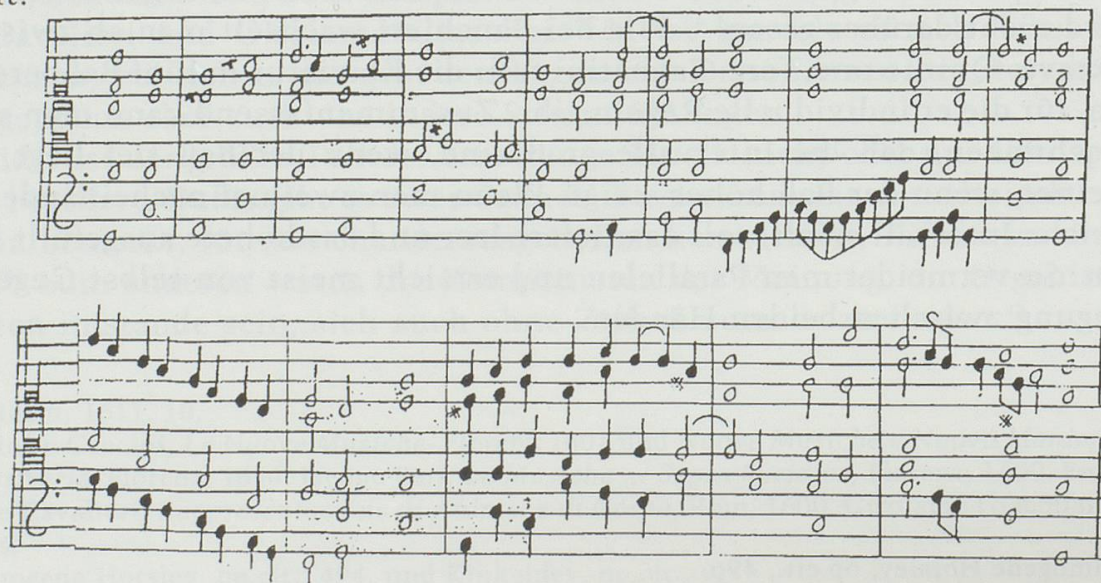
<sup>46</sup> Sabbatini, op. cit., 10.





Beispiel 4: Galeazzo Sabbatini, *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, manocordo, o altro Simile Stromento*, Venedig 1828, 22/23. (Aussetzung der rechten Hand von der Autorin.)

Für viele Probleme gibt Sabbatini Lösungen an. So beschreibt er zum Beispiel das Brechen der Noten, wie es oben bei Banchieri zu sehen war. Andere Fragen allerdings, vor allem solche, die sich auf die rechte Hand beziehen, beantwortet er nicht. Setzt man aber den Baß von Biancardis Beispiel nach den Regeln von Sabbatini aus, so ergibt sich – abgesehen von einigen von Biancardi speziell erwähnten Stellen – das gleiche kompositorische Gerüst. Nur die parallelen Oktaven in Takt 3 gäbe es bei Sabbatini nicht:

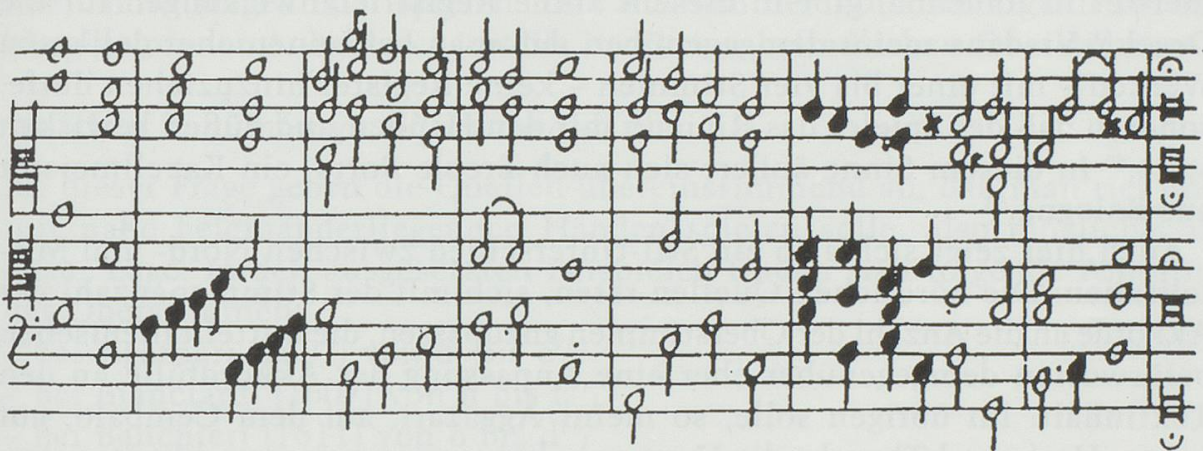


Beispiel 5: Francesco Biancardi, *Breve Regola per imparar' a sonare sopra il Basso con ogni D'Istrumento*, Siena 1607.



Somit ergänzen diese beiden Quellen einander. Sabbatini konzentriert sich auf die Grifftechnik der linken Hand, während Bianciardi zeigt, wie die Aussetzung mit Durchgängen, Vorhalten und dem Hinzufügen einer fünften Stimme bereichert werden kann. Interessant ist Takt 9: Nur ein Lauf nach unten ist dreistimmig begleitet. Die linke Hand spielt abwechselnd Quinten und Sexten, was für unsere modernen Ohren sehr parallel klingt, aber für Hörer des frühen 17. Jahrhunderts wohl unproblematisch war.

Das folgende Beispiel von Agazzari entspricht den Regeln von Sabbatini nicht ganz, aber es sind entsprechende Ansätze zu erkennen. In Takt 2 sieht man einen Lauf von „nere“, von schwarzen Noten (Vierteln und Achteln), die stufenweise aufwärts verlaufen. Sowohl Bianciardi als auch Agazzari sagen dazu, daß man in diesem Fall die ganze Harmonie mit der rechten Hand spielt.<sup>47</sup>



Beispiel 6: Agostino Agazzi, *Del Sonare Sopra'L Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Conserto*, Siena 1607, 7. Facs.-Ed., Forni, Bologna 1985.

Agazzari ist der einzige Autor, der sich dafür ausspricht, die Sopranstimme nach Möglichkeit nicht mitzuspielen. Auf keinen Fall dürfe man diejenige Note, mit der man die Oberstimme verdoppele, diminuieren. Daraus läßt sich schließen, daß man die Oberstimme nicht permanent mitspielen soll, daß es manchmal aber doch vorkommt.

\*

Es sollen nun noch einige Fragen im Hinblick auf diejenigen Arten des Begleitens zu Beginn des 16. Jahrhunderts diskutiert werden, bei denen der Spieler selbst etwas hinzufügen muß.

#### *Wie viele Stimmen?*

Obwohl die Beispiele in der Regel vierstimmig sind, wobei ab und zu auch Drei- oder Fünfstimmigkeit begegnet, ist es möglich, mit noch mehr Stim-

<sup>47</sup> N.B.: Mit dieser Regel ist bei modernen Ausgaben Vorsicht geboten, da hier die Noten häufig halbiert werden.



men zu spielen, „wenn die Wörter es verlangen“, wie Bianciardi es ausdrückt. Auch Puliaschi, ein römischer Sänger, sagt im Vorwort zu seinen *Musiche Varie* von 1618, daß man seine Oberstimme mit verschiedenen Arten von Konsonanzen begleiten solle, „manchmal voller und manchmal leerer.“<sup>48</sup> Auch in Begleittabulaturen für Laute, wie zum Beispiel in denjenigen von Kapsberger,<sup>49</sup> findet man zwei bis sechs Stimmen.

Agazzari schreibt, daß man ab und zu auch die Oktave unter dem Baß spielen könne – nach Viadana und Bianciardi ist dies bei den Kadenzzen zulässig –, und daß man bei vielen Oberstimmen vollstimmig spielen solle und Register dazu ziehen könne; bei wenigen Oberstimmen solle man die Register wegnehmen und nur wenige Konsonanzen spielen.<sup>50</sup> Diese Anweisungen finden sich auch in anderen Quellen: je mehr Chöre oder Stimmen spielen oder singen, desto voller sollte man registrieren. Ghizzolo, Kapellmeister in Ravenna, gibt in diesem Sinne Registrieranweisungen für die Orgel.<sup>51</sup> Viadana meint demgegenüber, daß man bei seinen eher delikaten Werken – mit einer bis vier Stimmen – keine Register hinzuziehen dürfe, sondern daß der Spieler das Ripieno mit den Händen und Füßen bewirken solle.<sup>52</sup> In diesem Sinne äußert sich auch Ercole Porta, ein Kapellmeister aus Bologna.<sup>53</sup>

Auch hier zeigt sich also ein Stil-Unterschied zwischen Nord- und Mittelitalien: Die nördlichen Quellen raten, sich mit der Stimmenanzahl der Akkorde an die Anzahl der Oberstimmen anzupassen, die mittelitalienischen befürworten demgegenüber eher eine Anpassung der Akkordfülle an den Textinhalt. Im übrigen solle, so meint Agazzari, auf dem Cembalo, auf Laute, Harfe und Theorbe die Harmonie konturiert, sonor und kontinuierlich sein, und manchmal piano, manchmal forte angeschlagen werden, abhängig von der „Qualität“ und „Quantität“ der Stimmen, vom Aufführungsort und dem spezifischen Werk.<sup>54</sup>

<sup>48</sup> Giovanni Domenico Puliaschi, *Musiche varie a una voce con il suo Basso continuo per sonare*, Rom 1618. Vorwort in Kinkeldey, op. cit., 226: „... soglio accompagnar la mia voce con diversa maniera di consonanze quando piu piene, e quando più vote secondo il passo.“

<sup>49</sup> Girolamo Kapsberger, *Libro Primo di Arte Passeggiate à Una Voce con l'intavolatura del Chitarone*, Rom 1612.

<sup>50</sup> Agostino Agazzari, op. cit., 6.

<sup>51</sup> Giovanni Ghizzolo, *Messa Salmi, Lettanie B.V., Falsibordoni, Et Gloria Patri, Concertati A Cinque, o Nove Voci, servendosi del secondo Choro a beneplacito, con il Basso per l'Organo*, Venedig 1619. Vorwort in Sartori, op. cit. 249f.

<sup>52</sup> Lodovico Viadana, op. cit.: „Settimo. Che quando si fara i ripieni dell'Organo, faransi con le mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli, & delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell'Organo aperto: oltre che nei piccioli Concerti ha del pedantesco.“

<sup>53</sup> Ercole Porta, *Sacro convito musicale a 1-6 voci*, Venedig 1620. Vorwort in Kinkeldey, op. cit., 226: „...riserbandosi porrein opera, e mani, e piedi, ne i ripieni senza pero aggiunta di registri.“

<sup>54</sup> Agostino Agazzari, op. cit., 6.



In der Literatur für Orgel und Cembalo Solo begegnet bei Stücken, die eher aus der polyphonen Tradition stammen, wie etwa den Canzonen, meist reine Vierstimmigkeit. Stücke, die eher aus der populären Tradition stammen, wie Tänze, sind zwei- bis sechsstimmig. Dieser Unterschied zeigt sich – soweit ich sehe – auch in der Begleitung. Canzonen werden, wenn sie nicht intavoliert sind, mit vier Stimmen begleitet. Auch Solo-Madrigale, die aus der polyphonen Tradition stammen, sollten eher auf polyphone Art begleitet werden. Arien, wie sie sich schon bei Caccini (1602) und anderen Florentiner Komponisten finden, haben ihre Wurzeln demgegenüber eher in der Frottola-Tradition (mit deren charakteristischen Parallelen) und sollten demgemäß eher wie die florentinische Tasteninstrument-Intavolierungen und Tänze etc. begleitet werden, also griffmäßig. Mehrhörige Werke kann man grundsätzlich vollstimmig spielen, wenn alle Chöre singen oder spielen. Das Ausmaß der Vollstimmigkeit ist abhängig von der Anzahl der jeweils in Aktion befindlichen Oberstimmen.

#### *Welchen Tonumfang soll man wählen?*

Zu dieser Frage geben die Quellen übereinstimmend an, daß man tief und mit nahe beieinanderliegenden Händen spielen solle, also möglichst in enger Lage. In den ausgesetzten Beispielen finden sich folgende Ambitus der Oberstimmen:

- bei Agazzari (1607) von d' bis e'';
- bei Bianciardi (1607) von h bis c'';
- bei Banchieri (1611) von b bis d'';
- Sabbatini sagt im Text, daß die rechte Hand von g bis h'' spielen darf.

Beim Begleiten von wenigen Stimmen soll man tief spielen (Agazzari, 1607), ebenso beim Begleiten von Baß- oder Tenorsoli (Viadana, 1602). Interessant in dieser Hinsicht ist die Ausgabe des in Bologna tätigen Domenico Brunetti: „... unica voce, binis, ternis, quaternis, & pluribus ad usum ecclesiae ... cum gravi, & acuti ad organum“ (Venedig, 1609).<sup>55</sup> Nur bei den Tenor- und Baß-Soli ist die Oberstimme in der Begleitpartitur durchweg unabhängig von der Gesangsstimme. Meist bleibt sie auch eher tief, aber bei den Worten „laetitia sempiterna“ (im Baß-Solo: „Lux perpetua“) erreicht die Oberstimme das es''. Bianciardi (1607) sagt dazu, daß man bei einem fröhlichen Inhalt so hoch wie möglich spielen, bei einem traurigen aber in der Tiefe bleiben solle. Bei „esclamations“ könne man mit den „äußeren Saiten“ nachhelfen.

Spielt man die Oberstimme(n) mit, wie dies bei den meisten Begleitpartituren oder Intavolierungen vorgesehen ist, kommt man noch höher: Sowohl bei Luzzaschi (1601), als auch bei Monteverdi (1610) und Cima (1610) kommen gelegentlich Töne bis zum a'' vor. Begleitet man aber Te-

<sup>55</sup> Siehe Imogene Horsley, op. cit., 483–489.



nöre oder Bässe, soll man eher tiefer bleiben. Wie oben schon erwähnt wurde, kann man hier ab und zu auch die Oktave unter dem Baß greifen.

### *Soll man verzieren?*

Agazzari teilt die Continuoinstrumente in zwei Gruppen ein, die Fundament- und die Ornament-Instrumente. Die Tasteninstrumente gehören, sieht man von den Instrumenten mit Vierfuß ab, zu den Fundament-Instrumenten; sie haben also keine verzierende Funktion. Sie sollen vor allem dann, wenn sie nur wenige Stimmen begleiten, dies so klar wie möglich tun – ohne viele Diminutionen; auf keinen Fall dürfe, so Agazzari, der Ton, der die Oberstimme mitspielt, diminuiert werden.<sup>56</sup> Auch Viadana sagt 1602, daß man die Baß-Stimme *einfach* spielen sollte. Falls man in der rechten Hand etwas verzieren möchte, so solle man dabei die Oberstimme(n) nicht zudecken oder verunklaren.<sup>57</sup> Cavalieri schreibt, daß man beim „stile recitativo“ voll und ohne Diminutionen spielen solle.<sup>58</sup>

Sicherlich kann man, wenn die Oberstimme nicht verziert wird und die Begleitung „leer“ zu klingen droht, diese mit Verzierungen anreichern, z.B. mit Kadenzfloskeln oder – eine andere italienische Stilschicht – durch das Hinzufügen von kleinen Imitationen, wie das in Beispiel 1 von Luzzaschi der Fall ist.

### *Darf man die Oberstimmen mitspielen?*

Wie bereits angemerkt, gibt es zu dieser Frage in den Quellen keine einheitliche Meinung. Manche Autoren empfehlen, die Oberstimme(n) immer, gegebenenfalls in vereinfachter Form, mitzuspielen.<sup>59</sup> Andere Autoren geben den Rat, die Oberstimme(n) in bestimmten Situationen, etwa bei Kadenz und fugierten Einsätzen, zu verdoppeln.<sup>60</sup> In wieder anderen Fällen empfiehlt der Autor – z.B. Agazzari –, das Mitspielen der Oberstimme(n) nach Möglichkeit zu vermeiden. Schließlich gibt es Autoren, wie etwa Bianciardi, die sich zwar zur Oberstimme der Generalbaß-Aussetzung äußern, nicht aber zu deren Verhältnis zur Solostimme.

<sup>56</sup> Agostino Agazzari, op.cit., 6: „... ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera piu pura, è giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto; dove e da avertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta; ne diminuirlo con tirata.“

<sup>57</sup> Lodovico Viadana, op. cit. „Secondo.Che l'Organista sia in obbligo di suonare semplicemente la Partitura, & in particolare con la man disotto, & se pure vuol fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, o qualche Passaggio a proposito, ha da suonare in maniera tale, che il cantore, ò cantori non vengano coperti ò confusi dal troppo movimento.“

<sup>58</sup> Emilio De'Cavalieri, op.cit.: „Gli stomenti..senza diminutioni, e pieno.“

<sup>59</sup> Siehe z.B. Cima.

<sup>60</sup> Siehe z.B. Viadana und Banchieri.



Auch ein Nebeneinander dieser unterschiedlichen Tendenzen läßt sich um 1700 beobachten. Penna beschreibt, wie man die Gesangsstimme in vereinfachter Form mitspielen kann,<sup>61</sup> und Alessandro Scarlatti vermeidet in seinen polyphon ausgeschriebenen Aussetzungen die Oberstimme, sagt aber, daß man fugierte Einsätze verdoppeln solle.<sup>62</sup> Im Manuskript Rom, Biblioteca Corsiniana (Ms. R1) wird die Oberstimme pragmatisch mal mitgespielt und mal nicht.<sup>63</sup> Gasparini spricht diese Frage nicht an.

### *Wie soll man harmonisieren?*

Nach Agazzari gibt es zur Frage der Harmonisierung der Oberstimmen keine allgemeinen Regeln, und auch andere Autoren sagen, daß der Spieler vor allem gut zuhören sollte. Banchieri (1612), Bianciardi (1607), Sabbatini (1628) und Burlini (1612)<sup>64</sup> geben einige allgemeine, übereinstimmende Regeln an. Bei Anwendung dieser Regeln seien die meisten Akkorde richtig harmonisiert. Probleme könnten eventuell bei Durchgängen oder Dissonanzen entstehen, aber auch dafür gibt es Regeln.

Gemäß diesen Regeln spielt man auf alle Baßtöne einen Grundakkord, außer auf h in Tonarten ohne b und auf e in Tonarten mit b.<sup>65</sup> Auf h und e (in b-Tonarten) spielt man ebenso einen Sext-Akkord, wie auf allen erhöhten Tönen (fis, cis etc.). Banchieri erklärt: Wenn der Baß einen Halbtonschritt aufwärts steigt, dann wird der erste Ton mit der Sexte harmonisiert. Erniedrigte Töne können sowohl mit einem Grundakkord wie auch mit einem Sext-Akkord harmonisiert werden. Weiter führt Banchieri aus, daß man – mit Ausnahme der erhöhten – alle Baßtöne verdoppeln darf. Schlüsse sollten immer in Dur sein, auch wenn sie nicht extra beziffert sind oder mitten in einem Stück stehen. Wenn der Baß eine Quarte aufwärts- oder eine Quinte abwärts springt, was unserer Dominante-Tonika-Kadenz entspricht, muß der erste Akkord in Dur stehen, auch wenn er nicht beziffert ist. Auch bei zweimaligem Ablauf einer solchen Wendung bleibt es, wie Biancardis Beispiel (Beispiel 5) zeigt, beide Male beim Dur. Norditalienische Komponisten folgten hier auch anderen Praktiken. Auf

<sup>61</sup> Lorenzo Penna, *Li Primi Albori Musicali*, Bologna 1684, 184. Facs. ed Forni, Bologna, 1969. Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale*, Ferrara, 1677, (82). Facs.ed. S.P.E.S. Florenz, 1978.

<sup>62</sup> Alessandro Scarlatti, op. cit.

<sup>63</sup> Rom, Biblioteca Corsiniana, MS R1.

<sup>64</sup> Antonio Burlini, *Fiori di concerti spirituali a una, due, tre e quattro voci, col basso continuo per l'Organo et altro simile istrumento*, Venedig 1612. Vorwort in François-Joseph Fetis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*, Brüssel, 1833–1840, II, 118.

<sup>65</sup> Von Tonarten im heutigen Sinne kann man in dieser Zeit noch nicht reden, aber auch die Kirchentonarten entsprechen nicht mehr dem Stand der Zeit. Diruta sagt, selbst die Komponisten irrten sich öfter in den Namen der Tonarten. Girolamo Diruta, op.cit., 1609, Libro terzo, 11.



einer plagalen Kadenz (IV–I) ist ein Sext-Durchgang die Regel, wobei in der venezianischen Musik auch die erhöhte Quarte auftreten kann.

Durchgänge sind immer möglich, wie sich im Bianciardi-Beispiel gezeigt hat. Die normalsten Durchgänge sind Quinte-Sexte oder Sexte-Quinte, bei stufenweise abwärts verlaufenden Bässen auch Septe-Sexte. Bei Giulio Caccini findet man bei Kadenzten häufig Sept- oder auch Quatuordezim-Durchgänge. Auch bei Peri und De'Cavalieri kommen diese Durchgänge vor, allerdings weniger häufig. In Norditalien findet man sie gar nicht.

„Nere“, schwarze Noten, können als Baßdurchgänge betrachtet werden, solange sie stufenweise aufwärts verlaufen; falls sie stufenweise abwärts gehen, sind sie abwechselnd mit Quinten und Sexten zu begleiten (vgl. Bianciardi). Springende Bässe müssen demgegenüber immer ausharmonisiert werden.

Was soll man aber tun, wenn die Oberstimmen Dissonanzen aufweisen? Leider geben die Quellen hierüber nur die eine Auskunft, daß man sie bei Kadenzten in der richtigen Lage mitspielen soll, wie Banchieri (1611) und Viadana (1602) sagen. Wenn man bedenkt, daß deutlich hörbare Dissonanzen vor allem in Stücken vorkommen, die eher der polyphonen Tradition entstammen, wie z. B. in Madrigalen, kann man daraus vielleicht einige Schlüsse ziehen. In mehrstimmigen Madrigalen wie auch in den Toccaten von Frescobaldi, die ja laut Vorwort wie die „modernen“ Madrigale gespielt werden sollen, findet man Dissonanzen selten nur in einer Stimme. Die sogenannten „durezza e ligature“ gibt es in jeder Stimme, wobei man nicht vergessen darf, daß manchmal auch der Baß dissonant ist. So kann man also gelegentlich die Oberstimme mitharmonisieren, manchmal aber auch in den Mittelstimmen Dissonanzen einführen, wobei es meines Erachtens gut möglich ist, die Oberstimme in unverzierter Fassung mitspielen. Diese Praxis findet sich im ausgesetzten Beispiel des Schütz-Schülers Christoph Bernhard in dessen *Tractatus compositionis augmentatus*.<sup>66</sup> Daß man auch Solo-Madrigale auf polyphone Art begleiten kann, läßt sich aus der Tatsache schließen, daß Monteverdi sein berühmtes *Lamento d'Ariana* sowohl in solistischer wie auch in fünfstimmiger Fassung herausbrachte. Ein weiteres Argument für diese Praxis ist mit der Tatsache gegeben, daß das Solo-Madrigal sich aus der Aufführung mehrstimmiger Madrigale durch einen Sänger mit Begleitinstrument(en) entwickelt hat.

### Zusammenfassung

Der Generalbaß ist einerseits aus der polyphonen Intavolierungs-Tradition entstanden, und andererseits aus der Tradition der eher improvisierten populären Unterhaltungsmusik. Neu ist um 1600, daß der Begleiter eine

<sup>66</sup> In J.M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926.



eigene Stimme hat und daß Ziffern eingeführt werden, um die Harmonie anzudeuten. Es ist ferner bemerkenswert, daß die Quellen, die über die Begleitpraxis Auskunft geben, fast ausschließlich mit der Kirchenmusik verbunden sind und daß die populäre Musik in Mittelitalien größeren Einfluß auf die Kunstmusik, insbesondere die Kirchenmusik und deren Begleitungspraxis, hatte als in Norditalien.

Die bekannten Quellen zeigen, daß man am Anfang des 17. Jahrhunderts auf viele verschiedenen Arten über einem Generalbaß begleitet hat. Man hat sowohl intavoliert (oder Partitur gespielt) als auch griffmäßig begleitet, und es hat zwischen diesen beiden Möglichkeiten mehrere Mischformen gegeben. Hierbei finden sich regionale Unterschiede: In Norditalien werden eher polyphone Begleitarten, oft mit Verdoppelung der Oberstimme, bevorzugt, während man in Mittelitalien das akkordische, freiere Begleiten favorisiert. Aber auch hier sind immer Kontrapunktkenntnisse als Grundlage erforderlich.

Wichtig ist schließlich, daß die Aussetzung im Prinzip in Grundstellung erklang und daß sie im allgemeinen in enger Lage, über beide Hände verteilt, gespielt wurde. Grundsätzlich gilt, daß polyphone Musik eher polyphon und homophone Musik eher homophon begleitet worden ist.



