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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 31 (2007)

Artikel: "Si suona passacaglio" : eine didaktische Improvisationsanleitung zur italienischen Ostinato-Praxis

Autor: Cumer, Nicola

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868954

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

„SI SUONA PASSACAGLIO“: EINE DIDAKTISCHE IMPROVISATIONSANLEITUNG ZUR ITALIENISCHEN OSTINATO-PRAXIS.

von Nicola Cumer

Man könnte das 17. Jahrhundert mit Fug und Recht als ein Jahrhundert des *Basso Ostinato* bezeichnen. Aus dieser Epoche der Musikgeschichte sind unzählige Kompositionen dieser Art überliefert, die vor allem auf den Passacaglio- und Ciacconabässen basieren. [1]

Auch für die Didaktik der Improvisation war der Basso ostinato im 17. Jahrhundert von grosser Bedeutung. Viele vorwiegend handschriftliche Quellen enthalten Variationen über Ostinatobässe, deren pädagogische Komponente sich daran erweist, daß ihr kurzes harmonisches Schema besonders geeignet ist, verschiedene rhytmische und melodische Lösungen am Tasteninstrument zu erproben.

Frescobaldis Kompositionen stellen im Bereich der Variation über einem Ostinatobass einen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich unübertroffenen Gipfel dar. Insbesondere seine *Cento partite sopra Passacagli* aus der *Aggiunta* zum *Primo Libro di Toccate e Partite* (1637) bilden eine Art Enzyklopädie der Variationsmöglichkeiten über einem Ostinatobass.

Vorbilder hingegen, die einen leichteren Zugang zu einer ersten Annäherung an die Kunst der Passacaglio-Improvisation ermöglichen, liefert uns das Manuskript *Chigi QIV27*, das neben liturgischen Formen, Partiten und Tanzsätzen auch Kompositionen über Ostinatobässe enthält, die ganz unterschiedliche Längen aufweisen (von wenigen Takten bis zu einigen Seiten) und in den verschiedensten Tonarten gehalten sind (in Dur: bis zu vier Kreuzen und drei B; in moll: bis zu zwei Kreuzen und drei B). Diese Stücke, die keinen Titel tragen, die man aber als Passacagli oder Ritornelli bezeichnen könnte, enthalten gewisse stilistische Elemente, – etwa eine Art erweitertes *Preparamento alla cadenza* (siehe unten) – die sozusagen „systematisch“ in allen Kompositionen verwendet werden. Insbesondere das *Preparamento* wird so häufig gebraucht, dass es den Anschein hat, dass der Autor dieser Musik dieses neues Merkmal der Seconda Prattica in allen seinen Ausführungsmöglichkeiten ausprobieren und vorführen wollte (siehe dazu die Notenbeispiele 8f, 9a, b).

[1] Die Frage des Unterschieds zwischen Passacaglio und Ciaccona, die in den Quellen oft gekoppelt erscheinen, kann hier nicht vertieft werden. Von größerem Interesse ist an dieser Stelle der Umstand, daß es sich in beiden Fällen um kurze Ostinatobassformen handelt, die mit der ersten Stufe der Tonart beginnen und zur fünften fortschreiten. Dieses harmonisches Schema besitzt eine starke Kadenz V–I, die ständig vorkommt („ostinato“ bedeutet in diesem Sinne auch „hartnäckig“); die ihm eigene, stark nach vorn gerichtete Bewegung („drive“) beruht auf der Tatsache, dass die letzte Harmonie einer Variation auch die erste der nächsten ist.

Die Passacagli aus dem Manuskript Chigi sind eine wichtige Quelle, weil sie gewissermaßen ein „propädeutisches Niveau" zu den *Cento partite* von Frescobaldi darstellen. Sie ermöglichen es uns damit, zu einem besseren Verständnis des um 1630 in Rom praktizierten Musikunterrichtes zu gelangen, und erlauben vielleicht sogar Einblicke in die musikalische „Werkstatt" eines Meisters wie Frescobaldi.

Bei den in der Handschrift Chigi überlieferten Passacagli scheint es sich um eine Sammlung für Musiker zu handeln, die – gerade, wenn sie in der Improvisation noch nicht sonderlich erfahren waren – das eine oder andere Stück daraus auswählen konnten, um es als Ritornell in verschiedenen Kontexten zu verwenden. Dies konnte zwischen den einzelnen Strophen einer Arie geschehen; die unterschiedliche Länge und Tonart dieser musikalischen Exempel erwies sich aber vor allem dann als Vorzug, wenn – wie zwischen verschiedenen Szenen im Theater – instrumentale Musik als ergänzendes oder überbrückendes Element benötigt wurde.[2]

Obgleich diese Werke keinesfalls mit der außerordentlichen Komplexität der *Cento partite* zu vergleichen sind, und sie manchmal ein wenig „schulmässig" und monoton erscheinen, so stellen sie doch immerhin das Resultat eines gründlichen Studiums dar und stehen in enger Verbindung zur kompositorischen Praxis.

Damit kennen wir nicht nur die vollendete Kunst Frescobaldis, uns steht mit dem Manuskript Chigi auch Musik zur Verfügung, die als Stilübung zu verstehen ist und vielleicht tatsächlich den ausgearbeiteten „Versuchen" seiner Schüler entspricht. Was uns nun noch fehlt, ist sozusagen die vorausgehende „erste Stufe", also diejenige Art von Vorübungen, die aller Wahrscheinlichkeit nach vom Lehrer den Schülern direkt am Tasteninstrument erklärt wurde.

Ziel dieses Artikels ist es deshalb, einen solchen mehrstufigen Lehrgang nach Möglichkeit zu rekonstruieren und damit für die moderne Praxis nutzbar zu machen. Dafür sollen zunächst die elementaren Bestandteile der Passacaglio-Improvisation in aufsteigender Komplexität und Schwierigkeit vorgestellt werden (Teil I dieser Studie), bevor eine Zusammenfassung wichtiger Stilmittel und Kunstgriffe erfolgt, die der „höheren Stufe" angehören, so wie sie sich in den Kompositionen des Manuskriptes Chigi und bei Frescobaldi zeigt (Teil II).

Die in diesem Aufsatz verwendete Methode beruft sich teilweise auf das exemplarische Lehrwerk *Nova Instructio* von Spiridion.[3]

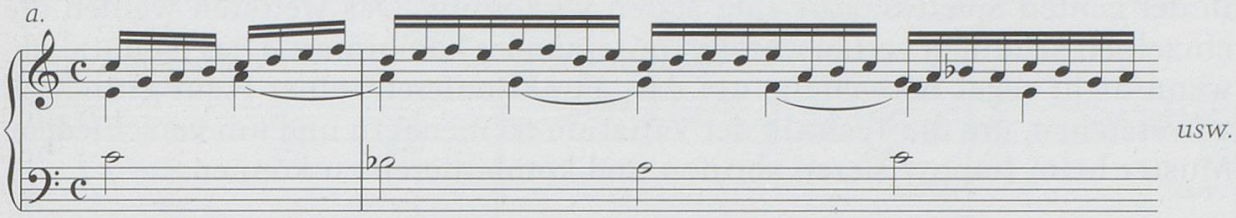
[2] Siehe beispielsweise die Anmerkung „Si suona passacaglio" in dem neapolitanischen Manuskript von „L'Incoronazione di Poppea" von Monteverdi (Finale, Scena ottava). Von diesem Passacaglio ist keine Musik überliefert; wahrscheinlich aber wurde sie von Monteverdi gar nicht auskomponiert, sondern eben aus einer Sammlung wie dem Manuskript Chigi entnommen oder improvisiert.

[3] Johannes Nenning alias Spiridion, *Nova Instructio pro pulsandis organis, spinettis manuchordiis &c.*, Bamberg 1670–1677, Neuausgabe hrsg. v. Edoardo Bellotti (Partes Prima et Secunda), Andromeda Editrice, Colledara, 2003.

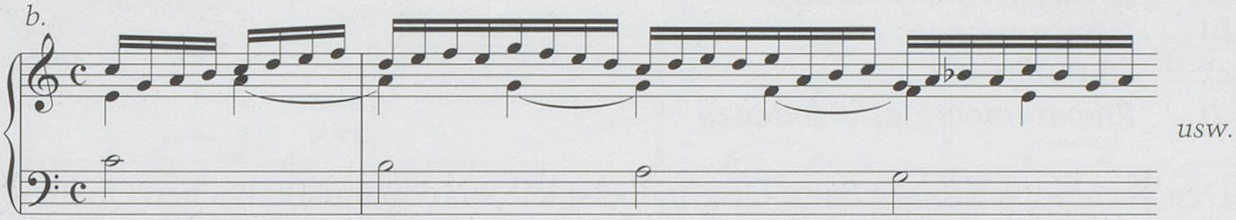
Betrachten wir zunächst die Notenbeispiele 1a und 1b. Im Beispiel 1a ist eine Originalpassage der Toccata ottava aus dem Primo libro von Frescobaldi abgebildet; das Beispiel 1b stellt ihm die leicht veränderte Fassung gegenüber, die Spriridion ohne weitere Kommentierung und ohne Nennung Frescobaldis angefertigt hat.[4]

Bsp. 1a und b

Frescobaldi, Toccata ottava



Spiridion, Nova Instructio



Frescobaldis Basslinie ist nicht durchgängig absteigend gehalten. Um das Beispiel besser memorierbar zu machen, „normalisiert“ Spiridion hingegen den Bass, indem er einen seiner Töne verändert. So kann das Ganze zu einem absteigenden Bassgang mit 7–6-Vorhalten vereinheitlicht werden und beim Improvisieren als leicht abrufbare Passage funktionieren.

Dies mag auf den ersten Blick als unwesentliches Detail erscheinen. Doch bin ich überzeugt, dass es sich hierbei keinesfalls um einen Schreibfehler Spiridions handelt, sondern um eine bewusste „Systematisierung“, die dem didaktischem Zweck dienen sollte, Frescobaldis Musik für eine lehrbare Übung nutzbar zu machen.

Das Beispiel Frescobaldi/Spiridion ist von fundamentaler Bedeutung für die Praxis der historischen Improvisation, da es uns zeigt, wie unter didaktischen Gesichtspunkten mit der Kunst der großen Meister verfahren wurde und noch immer verfahren werden kann. Es bedarf dafür nicht nur einer genauen Analyse, sondern gegebenenfalls auch einer gezielten Vereinfachung der Originalmodelle, damit sie für improvisatorische Zwecke verinnerlicht und verwendbar werden können.

[4] Obwohl das Notenbeispiel 1b aus einer Toccata stammt, wird es von Spiridion als Muster für die Verzierung in der rechten Hand eines absteigenden (Passacaglio-) Basses verwendet.

Teil I: Vorübungen

So wie auch Spiridion es handhabt, möchte ich hier in der Regel die musikalischen Beispiele für sich selbst sprechen lassen, da sie meist keine besondere Kommentierung benötigen.

Zunächst habe ich eine Reihe von Beispielen mit harmonischen und melodischen Lösungen aufgelistet, die aus der Literatur stammen und die ich nach dem Beispiel Spiridions zu Übungen „reduziert" habe. Auch werden die verwendeten Muster für die ganze Variation so systematisch wie möglich wiederholt, was in der echten Spielliteratur eher selten vorkommt. Des weiteren werden die einzelnen Stimmen vertauscht und miteinander kombiniert. Dies ist nützlich, wenn nicht sogar notwendig, um das „Funktionieren" einer Figur gründlich zu verstehen, um die Technik der Variation zu meistern und um verschiedene Muster beim Improvisieren abrufen und kombinieren zu können.

Es wird mit folgenden Bestandteilen des Passacaglio gearbeitet:

a) *Grundharmonisierung*
b) *Diminutionen*
c) *Chromatik*
d) *Preparamento alla cadenza*

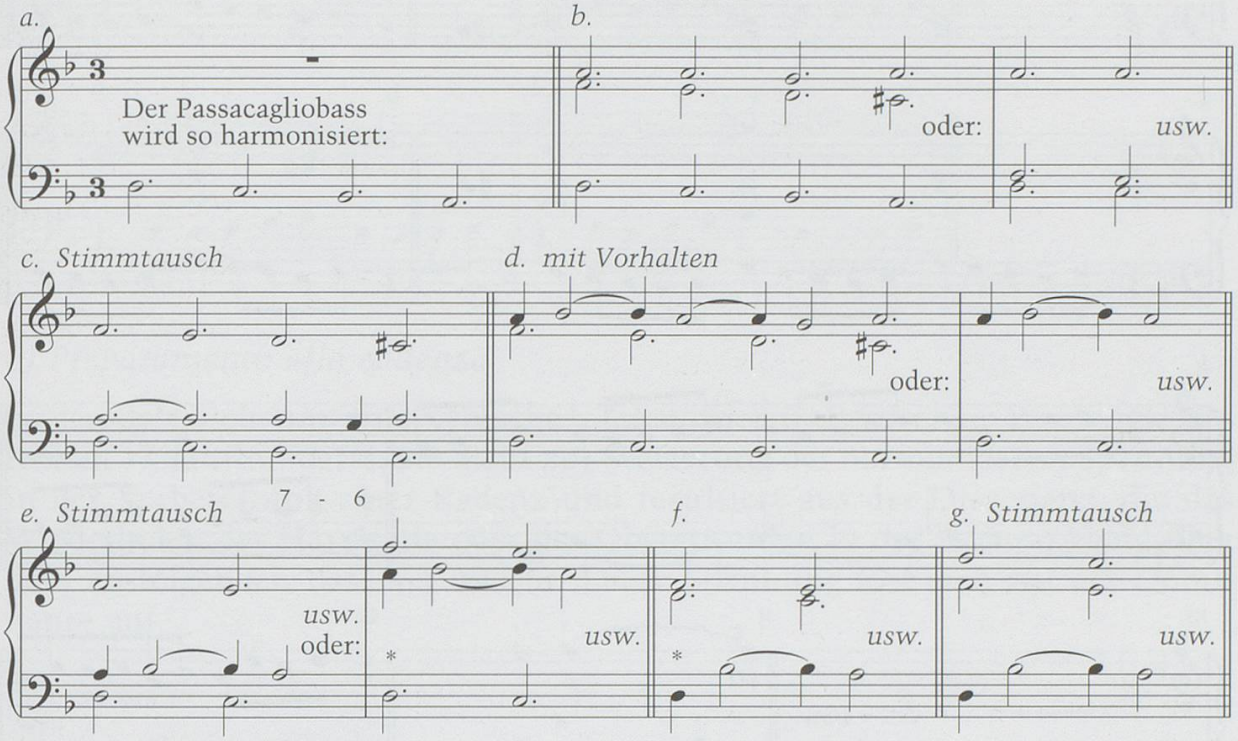
Den Vorübungen folgen dann Originalbeispiele aus den musikalischen Quellen, die typischen Lösungen und Merkmale des italienischen Stils der Frescobaldi-Zeit enthalten.

Im Interesse der besseren Vergleichbarkeit sind alle Übungen in der Tonart d gehalten. Selbstverständlich sind sie in alle anderen Tonarten zu transponieren und diejenigen, bei denen nur ein Incipit angegeben ist, in analoger Weise zu ergänzen. Das am häufigsten verwendete Metrum ist ternär, obwohl Passacagli in binärem Metrum gar nicht so selten sind.[5]

[5] Die meisten Beispiele sind dreistimmig ausgesetzt. Tatsächlich war die Dreistimmigkeit noch gegen Ende des 17. Jahrhundert von grosser didaktischer Bedeutung. Neben den vierstimmigen, bilden die dreistimmigen kontrapunktischen Aussetzungen in dem Traktat von Lorenzo Penna („Li primi albori musicali", Bologna,1684) einen grossen Teil der Notenbeispiele. So auch bei Georg Muffat („Regulae Concentuum Partiturae", Passau, 1699). Auch viele Passacagli Chigi und viele andere der gleichen Zeit sind grundsätzlich dreistimmig komponiert.

a) Grundharmonisierung des Passacagliobasses[6], mit vertauschten Stimmen und Vorhalten

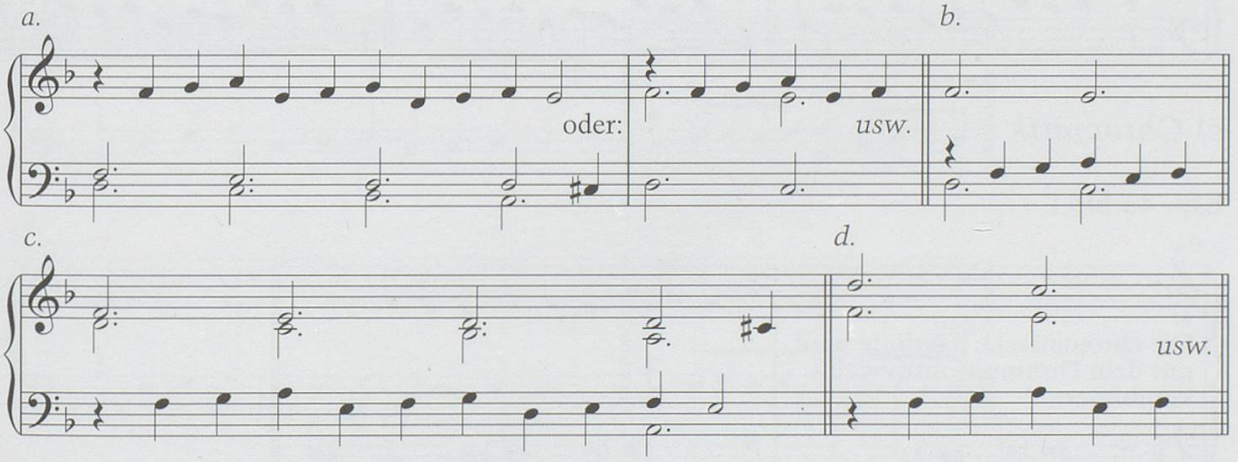
Bsp. 2a bis g



* Anmerkung: Um eine 6/4 Harmonie auf dem ersten Schlag zu vermeiden, kann man den Ton *A* durch den Ton *D* ersetzen.

b) Diminutionen der einzelnen Stimmen, mit Stimmtausch

Bsp. 3a bis r



[6] Oft wird das Passacaglio mit einem absteigendem Tetrachord im Bass identifiziert (später auch „Lamento-Bass“ genannt): das ist aber nur eine der möglichen Varianten des Passacagliobasses, auch wenn wohl die üblichste. Man merke aber, dass der aufsteigender Bass von der ersten zur fünften Stufe ebenfalls sehr oft zu treffen ist: die zweite der Cento Partite von Frescobaldi ist auf diesem Bass komponiert.

e. f. usw.

g. h. usw.

k. l. usw.

m. usw. n. o. usw.

p. usw. q. usw. r. usw.

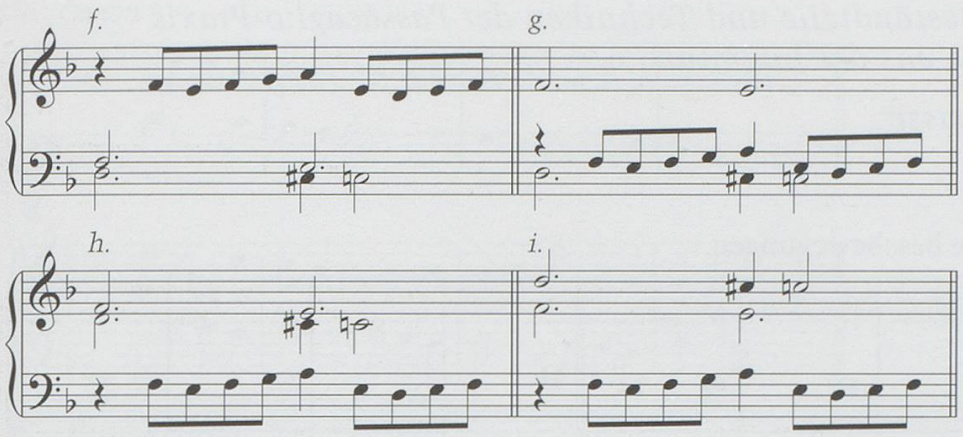
c) Chromatik

Bsp. 4a bis i

a. b.

Die chromatische Basslinie wird mit dem Diminuitionsmodell kombiniert:

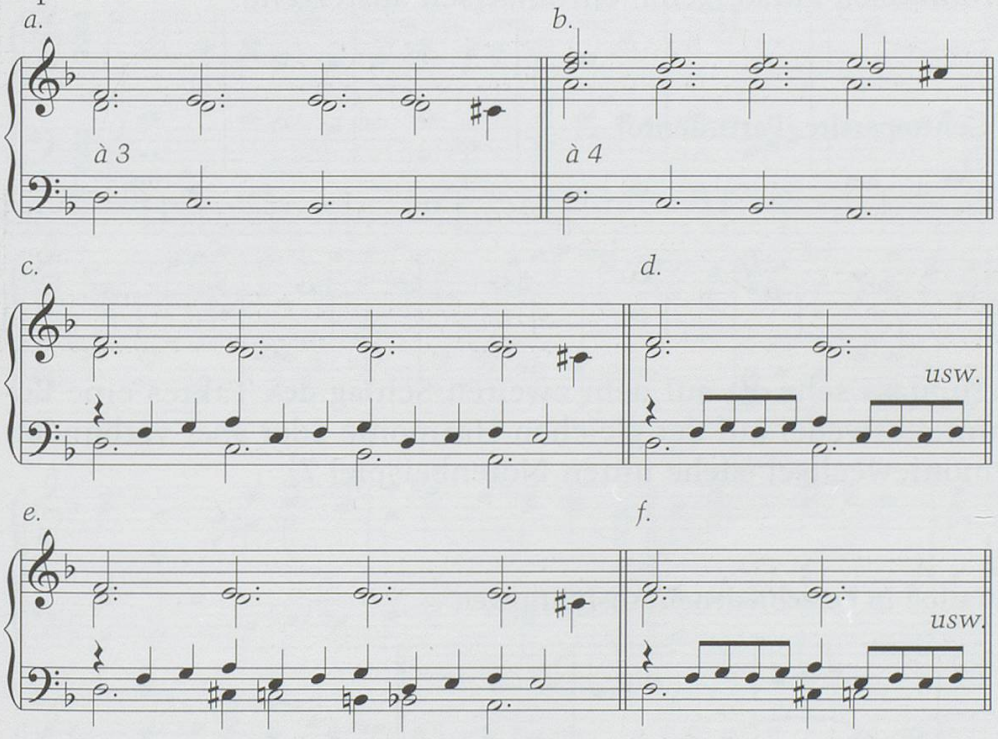
c. d. e.



d) Preparamento alla cadenza

Es handelt sich um eine typische „Zutat“ der italienischen Passacagli des frühen 17. Jahrhunderts. Sie dient zur Steigerung der harmonischen Spannung in der Vorbereitung einer Kadenz und resultiert aus der Dissonanz, die das Wiederholen der Harmonie oder der Oberstimmen in der rechten Hand über dem absteigenden Bass verursacht. Diese Spannung löst sich auf der Dominante auf.[7]

Bsp. 5a bis f



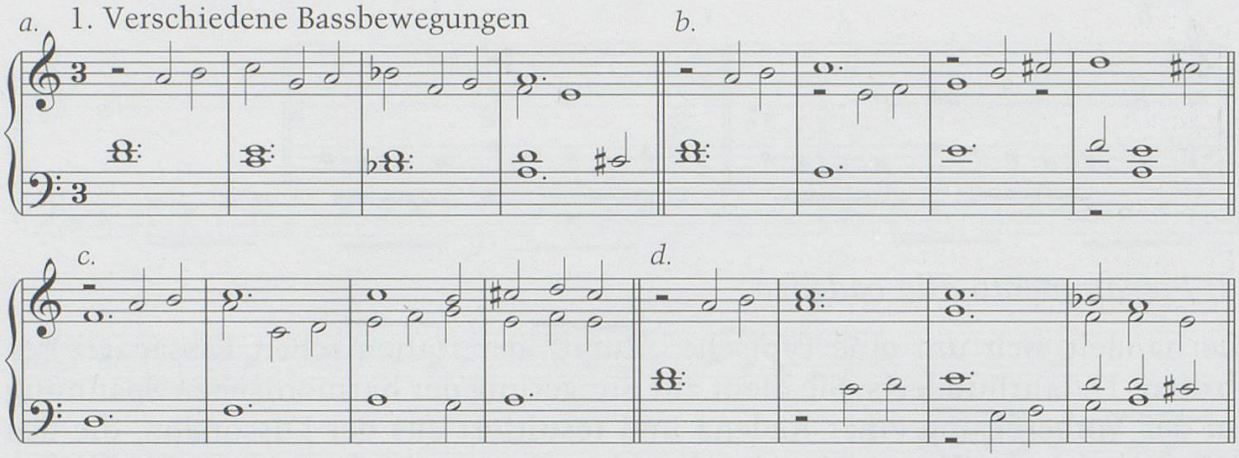
[7] Das Preparamento alla cadenza in seiner einfachsten Form wird von Bartolomeo Bismantova in seinem *Compendio Musicale* (Ferrara, 1677) erläutert. S. 79 der S.P.E.S. Faksimile-Ausgabe (Herausgeber Marcello Castellani).

Teil II: Weitere Bestandteile und Techniken der Passacaglio-Praxis (Originalbeispiele aus der Literatur)

a) „Diversità di passi"

Bsp. 6.1.a bis d

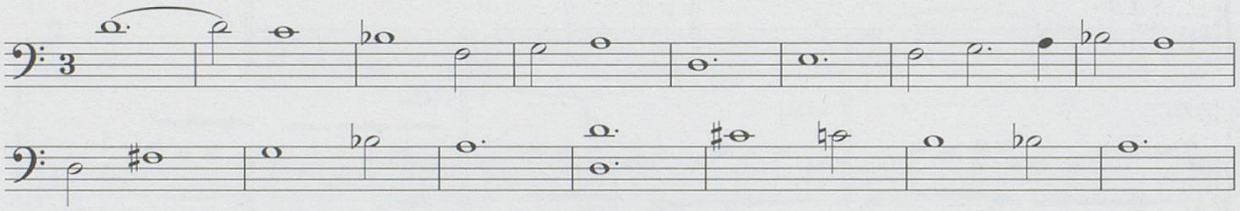
1. Verschiedene Bassbewegungen



Als weiteres Beispiel dient der Bass der ersten vier der *Cento partite sopra Passacagli* von Frescobaldi: man beachte dabei das Bemühen um eine „diversità di passi" („Vielfalt der Bewegungsformen") auch in der Bassbewegung: absteigend, aufsteigend, chromatisch aufsteigend, chromatisch absteigend.

Bsp. 6.2.

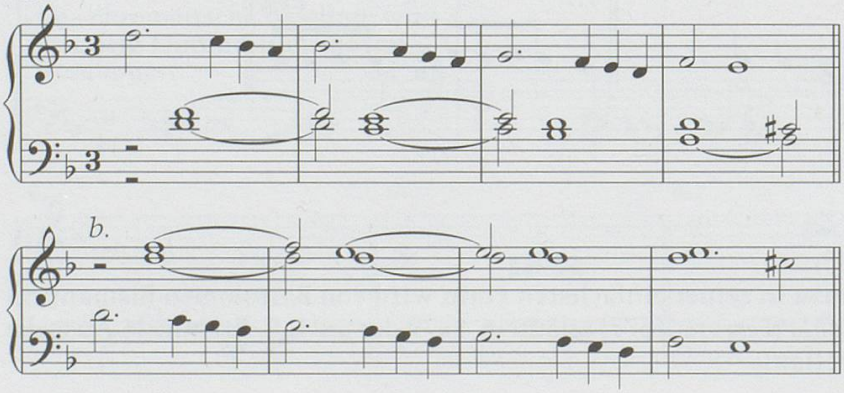
2. Incipit der Cento partite (Partimento)

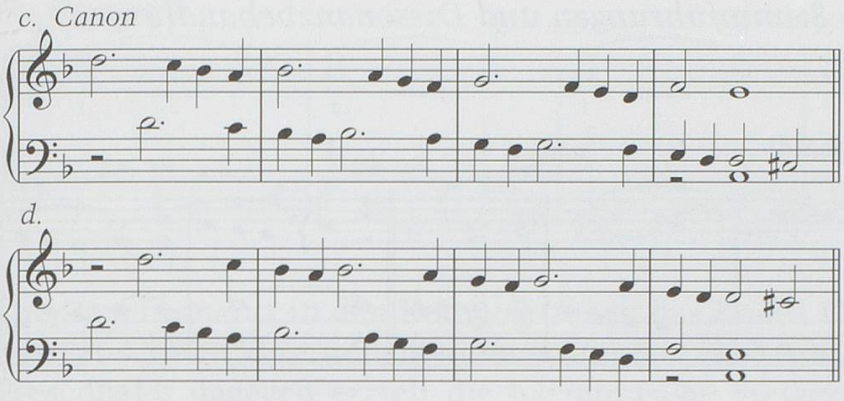


Auffällig ist auch, dass sehr oft auf dem zweiten Schlag des Taktes eine Betonung vorkommt: entweder auf der gleichen Harmonie oder aber verbunden mit einem Harmoniewechsel (siehe unten Notenbeispiel 7).

Bsp. 6.3. a bis d

3. Eine Figuration in verschiedenen Ausführungen



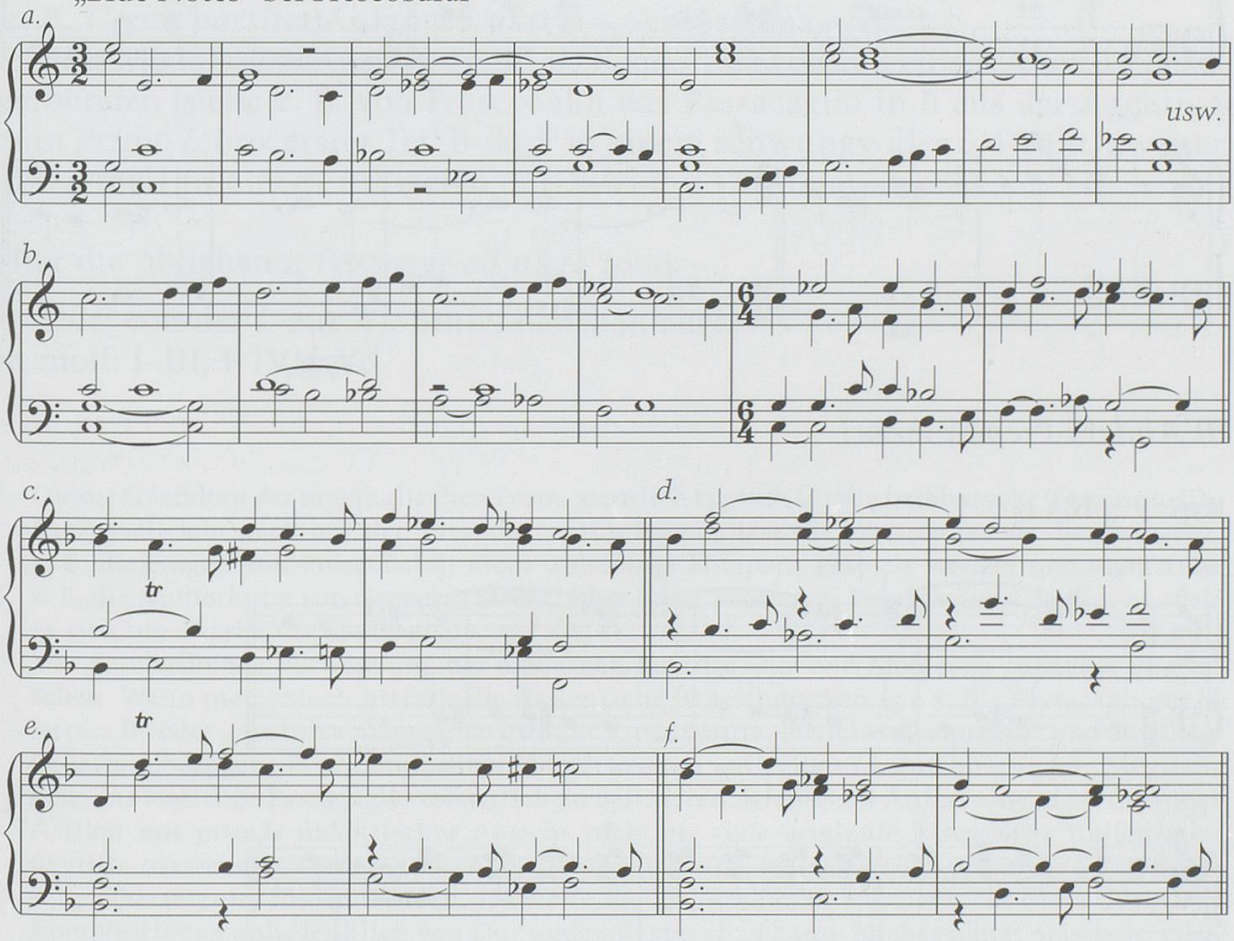


b) „Blue Notes“ [8]

Es handelt dabei ebenfalls sich um ein charakteristisches Stilmittel des italienischen Passacaglio im frühen 17. Jahrhundert. Dafür werden einige Stufen der Dur-Skala erniedrigt (die dritte, siebte und sechste), um eine besondere Expressivität zu erzielen. Dies bedeutet keinesfalls einen Moduswechsel Dur-moll; stattdessen könnte eventuell man von einer Vermischung der Dur- und moll-Skala sprechen, am besten jedoch von einem „Farbenwechsel“.

Bsp. 7 a bis f

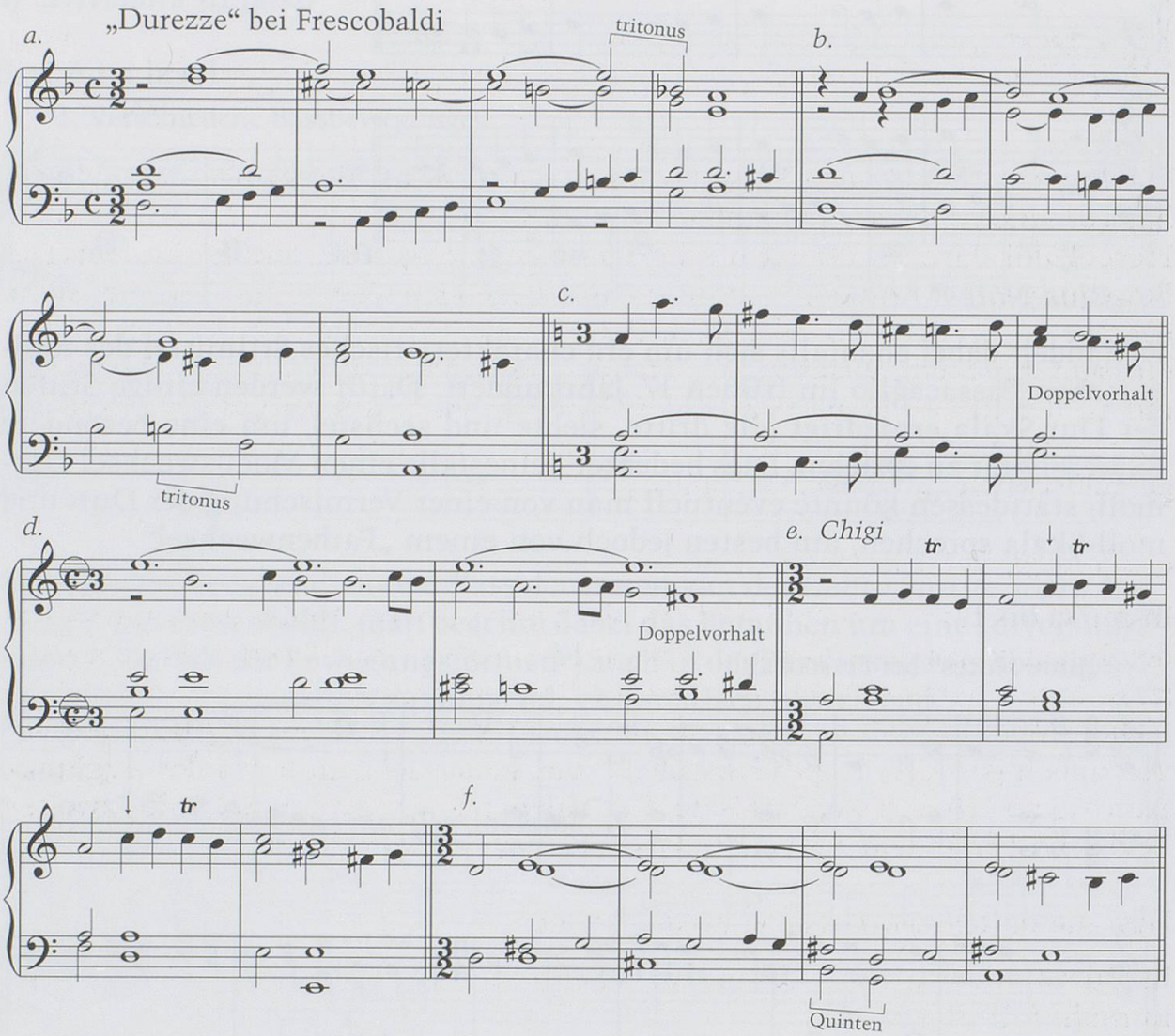
„Blue Notes“ bei Frescobaldi



[8] Die Bezeichnung „Blue notes“ habe ich der Blues- und Jazzsprache entlehnt.

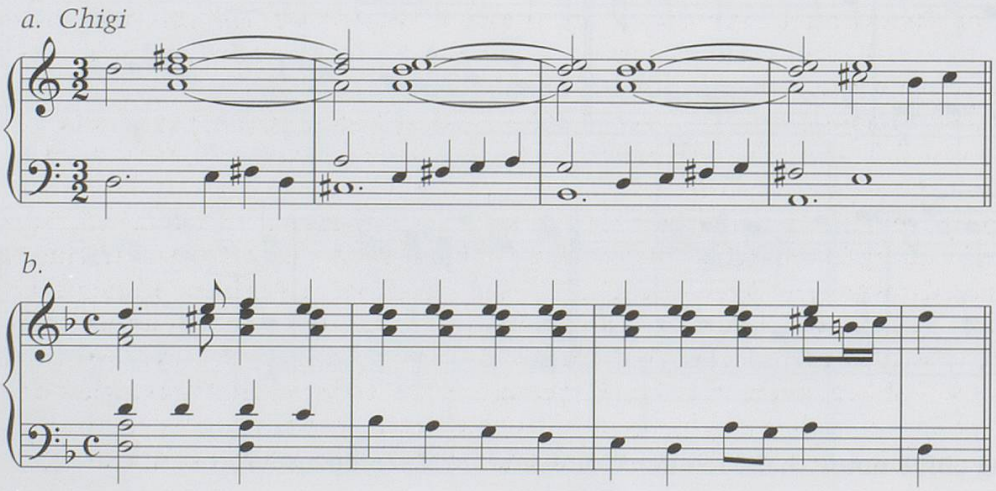
c) „Durezze": Besondere Stimmführungen und Dissonanzbehandlungen

Bsp. 8 a bis f

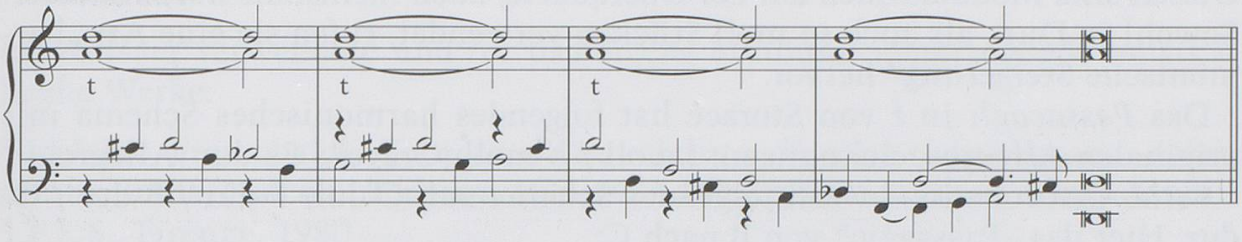


d) Andere Preparamenti

Bsp. 9 a bis c



c. Frescobaldi



Die *Preparamenti* in den Kompositionen des Kodex Chigi klingen manchmal hart; es scheint, dass der anonyme Autor fast eine Art „cluster“-Effekt anstrebt. Frescobaldi dagegen erzielt die harmonische Steigerung durch eine nervöse Bewegung der Stimmen, kombiniert mit liegenden Tönen und Trillern. Man beachte in der Kadenz im obigen Beispiel die Verdoppelung der Quarte bei grossem Abstand zwischen den Händen sowie die Auflösung des Vorhaltes nur in der linken Hand. Das d des Soprans, jener Ton also, der die Kadenz vorbereitet und auf der Dominante eine Quarte zum Bass bildet, bleibt unaufgelöst (siehe auch Bsp. 8 c und d).

e) „Passaggi ad altro tono“

In den Ostinatobässen der Zeit Frescobaldis werden oft Modulationen verwendet: Nicht selten endet das Stück sogar in einer anderen Tonart, als es begann (z. B. *Cento partite*: Anfangstonart d – Schlusstonart e).[9]

Diese Modulationen („passaggi ad altro tono“) sind oft mit einem Affektwechsel verbunden (siehe z. B. von Frescobaldi das Passacaglio in B aus der Aggiunta zum *Primo Libro*: erster Teil B-dur[10] in einem schwungvolles 6/4-Takt, zweiter Teil g-moll in einem ruhigeren 3/2-Takt mit Chromatismen).

Hier die üblichsten *Passaggi ad altro tono*:

in Dur: von der I. zur VI. Stufe; daneben auch I–V
in moll: I–III, I–IV, I–V.

[9] Dieses Gestalten der musikalischen Form, ziemlich typisch für die frühbarocke Tastenmusik, kann vielleicht auch mit der Tatsache zu tun haben, dass die Partiten (sowie die Toccaten, z. B. diejenigen von Frescobaldi) nicht unbedingt komplett gespielt werden mussten: siehe z. B. die Anmerkung von Gregorio Strozzi über seine Toccate di Passacagli (in der Tat handelt es sich um Partite di passacagli).

[10] Die durchgehende Verwendung der modernen Begriffe Dur und Moll mag zunächst überraschen. Wenn man jedoch historische italienische Bezeichnungen wie z. B. „Passacagli per la lettera B“ oder „per terza maggiore o minore“, „per natura, bemolle o bequadro“ und ähnliche hexachordbezogene Bezeichnungen nicht verwenden will, gibt es kaum eine andere Möglichkeit, das jeweilige Passacaglio tonartlich zu definieren. Ich bin der Auffassung, dass in einem Artikel mit primär didaktischer Absicht nicht zu viele originale historische italienische Begriffe verwendet werden sollten, die ohnehin keine völlig befriedigende moderne deutsche Übersetzung finden würden. Daher denke ich, dass man vor allem für diese Ostinato-Kompositionen unbedenklich von Dur und moll sprechen kann. Nicht zuletzt präsentiert das Manuskipt Chigi selbst – wie oben beschrieben – die Ostinatostücke nach Tonarten geordnet in Dur und moll (oder eben, wie man damals gesagt hätte, „per terza maggiore e minore“).

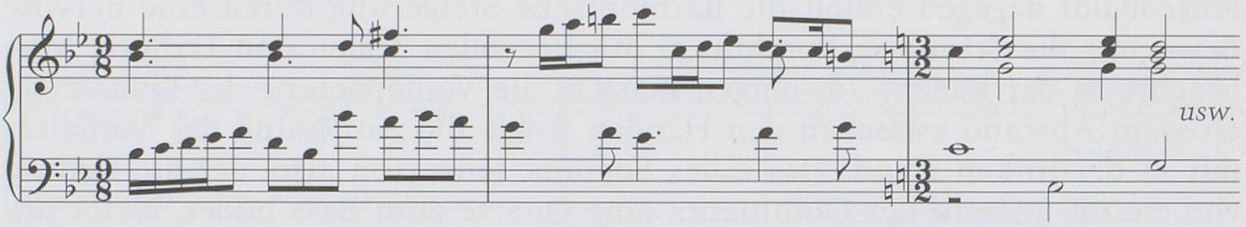
Üblich sind Modulationen auf der Oberquarte, auch mehrmals nacheinander. Sowohl in Dur-, als auch in moll Stücken verwendet, rufen sie eine Art „harmonische Steigerung“ hervor.

Das *Passacagli* in f von Storace hat folgendes harmonisches Schema mit originalen Affektbezeichnungen: f-moll / b-moll (Grave) / Es-dur (Allegro).

Seine Ciaccona in C weist folgendes Schema auf: C-dur/ F-dur / B-dur / C-dur. Hier das „Passaggio“ von B nach C:

Bsp. 10

„Passaggi di tono“



Auch das abschließende Wort soll Spiridion vorbehalten bleiben, der seine Leser mit folgender Bemerkung aufzumuntern und zur fleißigen Befolgung seiner Übungern anzuhalten verstand: „Hoc secretum, si perfecte penetraveris, nullo quasi negotio excellentissimus componista evadere, ac inventis millena ac millena addere poteris.“[11]

[11] Es ist sehr schwierig, das Wort *componista* in seiner vollen Bedeutung ins Deutsche zu übersetzen. Im Lateinischen bedeutet componere „kombinieren“, was auch dem eigentlichen Sinn der Arbeit von Spiridion entspricht. Wenn man Componista hingegen mit „Komponist“ übersetzt, denkt man sofort an geschriebene Musik. Doch kann Componista – gerade auch mit Blick auf die hier vorgestellte Lehrtradition – auch ein Improvisator sein, der verschiedene Bausteine und Lösungen nicht gänzlich neu erfindet, sondern sie improvisierend miteinander kombiniert. Daher möchte ich folgende Übersetzung vorschlagen: „Wenn du in dieses Geheimnis dringen kannst, wirst du fast ohne Mühe ein exzellenter ‚Komponist‘ werden und tausende [weitere Lösungen] hinzufügen können.“

Anhang

Im Aufsatz verwendete und für das eigene Studium nutzbringende musikalische Werke:

Girolamo Frescobaldi, *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo, Libro primo*, Roma, Niccolo' Borbone, 1615-1637. Faksimile-Ausgabe v. Laura Alvini, S.P.E.S., Firenze, 1980

Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ms. Chigi QIV27*; Moderne Ausgabe (nicht vollständig) in *CEKM*, American Institute of Musicology, ed. Harry B. Lincoln, 1968.

Claudio Monteverdi / Francesco Sacrati, *La Coronatione di Poppea*, (Mss. Venezia und Napoli I-Nc, Rari 6.4.1). Mod. Ausgabe Alan Curtis, Novello & Co., London 1989

Intavolatura di Ancona, 1644, Neuausgabe v. Andrea Coen, Bologna, Bardi, 1997.

Bernardo Storace, *Selva di varie composizioni d'intavolatura per cimbalo ed organo*, Venezia 1664. Faksimile-Ausgabe Laura Alvini, S.P.E.S., Firenze 1982.

Gregorio Strozzi, *Capricci da sonare cimbali et organi*, Napoli, 1687. Faksimile-Ausgabe v. Laura Alvini, S.P.E.S., Firenze, 1979.

Herangezogene musikalische Traktate:

Johannes Nenning alias Spiridion, *Nova Instructio pro pulsandis organis, spinettis manuchordiis &c.*, Bamberg 1670–1677. Neuausgabe (nur Teil 1 und 2): Edoardo Bellotti, Andromeda Editrice, 2003.

Lorenzo Penna, *Li primi Albori musicali*, Bologna, 1674, Faksimile-Ausgabe Bologna, Forni 1996.

Georg Muffat, *Regulae concentuum partiturae*, Passau 1699. Mod. und faks. Ausgabe Bettina Hoffmann, Stefano Lorenzetti, Associazione Clavicembalistica Bolognese, Roma, Bardi, 1998.

Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale*, Ferrara 1677; Faksimile-Ausgabe v. Marcello Castellani, S.P.E.S., Firenze 1983.