

Zum stilistischen Hintergrund des Vorwortes im  
Orgel-Stimmbuch der

*Cento Concerti Ecclesiastici*

VON

LODOVICO GROSSI DA VIADANA

Bernhard Lang

Das Vorwort zu Lodovico Viadanas *Cento Concerti Ecclesiastici* ist die erste ausführliche Anweisung zur Ausführung des neuen *Basso Continuo* in der Musik des italienischen Frühbarocks und stellt damit quasi den ersten Meilenstein auf der Zeitstrecke derjenigen Epoche dar, die von Hugo Riemann den Beinamen *Generalbass-Zeitalter* erhalten hat. Nun steht ein solcher erster Meilenstein nicht am unmittelbaren Anfang einer Wegstrecke, direkt am Stadttor. Man findet ihn viel mehr am Ende der ersten Meile. Ebenso hat auch der *basso continuo* eine Vorgeschichte, auch wenn diese nicht an einem bekannten Stadttor ihren Ausgang nimmt – die Anfänge des gemeinsamen Musizierens von Stimme und Instrument, wie es sich am Ende der Renaissance ausgebildet hat, verlieren sich gewissermassen im Dunkel der Musikgeschichte.

In der uns überlieferten Musik von vor 1600 trifft man nur selten auf Anweisungen über deren Ausführung. Insbesondere findet man kaum Anweisungen zum spezifischen Einsatz von Instrumenten. Es existiert jedoch eine ganze Reihe von Beschreibungen aus dem 16. Jahrhundert, die mitteilen, wie man “komponierte Musik” (im Gegensatz zur improvisierten) für das Tasten- und Lauteninstrument einrichtete, sowie umfangreiche Anleitungen zur Ornamentierung “komponierter Musik” durch Melodieinstrumente. Daneben ist eine grosse Menge solcher *Intavolierungen* und durch *Diminutionen* ornamentierter Werke in zahlreichen Drucken und Handschriften erhalten. Einen deutlichen, wenn auch indirekten Hinweis auf den Einsatz von Instrumenten in der geistlichen Musik geben die Abbildungen von Engels-Chören, die ab der Mitte des 14. Jahrhunderts zunehmend durch Engels-Orchester ergänzt oder gar abgelöst werden. Dabei kommen beispielsweise Darstellungen aus dem Venedig des 14. Jahrhunderts der schriftlich belegten Musizierpraxis zu G. Gabriellis Zeiten, also um 200 Jahre später, bereits erstaunlich nahe [11, 88f]. Auch wenn diese Darstellungen himmlischer Musik vornehmlich symbolischen Charakter tragen, fällt es doch schwer, anzunehmen, man habe über einen derart langen Zeitraum hinweg kein Interesse daran gehabt, diese himmlisch Symbolik (die immerhin von sehr irdischen Malern ausgeführt wurde) auf Erden nachzubilden.

Findet man also ausser der Tatsache, dass Instrumente eingesetzt wurden, nur spärliche Hinweise, was genau sie zu spielen hatten, so ist, bei Licht betrachtet, die Situation in Hinblick auf die vokale Ausführung oft nicht sehr viel konkreter. *Dass* die überlieferte Musik gesungen wurde, ist evident, wozu sonst Textierungen? Letztere sind jedoch oft ungenau und lückenhaft, und selbst wo sie genau ausgeführt sind, lassen sie eine innere Bezogenheit von musikalischen Schwerpunkten und Textbetonung oft gänzlich vermissen.<sup>1</sup> Eine (rein) vokale Ausführung der Musik als Idealform schlechthin kann somit aus dem überlieferten Material nicht abgeleitet werden. Ein solches Verständnis der Musik der Renaissance rührt vielmehr zum Teil von einer ideologisch motivierten Suche nach “reiner Musik” im 19. Jahrhundert, zum Teil vom Missverstehen der “fehlenden Instrumentalstimmen” her. Man darf es getrost als eine Ironie der Geschichte ansehen, dass der in dieser Zeit geprägte Begriff der *a cappella* Musik auf Anweisungen wie *in genere da cappella* zurück geht, die im Gegensatz zu Bezeichnungen wie *in stil concertato* oder *a voce sola* etc. besagen, dass hier die gesamte *Cappella* in einer Art Tuttistück zum Einsatz kommen soll, alle vorhandenen Instrumente eingeschlossen.<sup>2</sup> Der Begriff meint also unter den möglichen Besetzungen von polyphoner Musik vielmehr die grösste mit vielfältig gemischtem Klang.

Auf der Suche nach einem angemessenen Verständnis der Musik der Renaissance wird man eher fündig, wenn man bedenkt, dass die nach den Gesetzmässigkeiten des Kontrapunktes komponierte Musik mit ihren Rhythmus- und Intervallproportionen als ein Abbild der göttlichen Ordnung der Welt angesehen wurde. Und wie es dem Menschen oftmals schwerfällt, letztere hinter der Vielzahl der ihn umgebenden Phänomene der Alltagswelt zu erkennen, so sind auch die nach der “reinen” Lehre aufgeschriebene Musik und deren Ausführung zweierlei verschiedene Dinge. Der Komponist komponiert im Ideal die Gesamtheit der Stimmen, die *res facta*, gewissermassen die Musik selbst, und überlässt sie nachträglicher Ausgestaltung nach Belieben der Ausführenden, der *musica ficta*. So steht die *komponierte* Musik also gewissermassen über den Kategorien vokal und instrumental. Max Schneider hält in seiner grundlegenden Dissertation zu den Anfängen des Basso Continuo in Bezug auf die Kategorien vokal und instrumental fest [10], *dass man gut tut, [...]* die *Gemeinsamkeit der Literatur mindestens schon seit Feststehen des durchimitierten (so genannten) a cappella-Vocalstils (Epoche Okeghem-Josquin ca. 1475 bis 1525) anzunehmen. Denn es spricht viel dafür und bis jetzt nichts Entscheidendes dagegen*. Daran hat sich seit dem Erscheinen seines Werkes im Jahr 1918 nichts Wesentliches geändert.

---

<sup>1</sup>Die unspezifische Textbehandlung in der (geistlichen, der sozusagen offiziellen) Musik der Renaissance steht in völligem Gegensatz zur Vokalmusik des Frühbarocks, deren Hauptmerkmal gerade die vollkommene Einheit von Sprache und Musik ist. Diese enge Beziehung entwickelt sich erst im Laufe des 16. Jahrhunderts, speziell bei Komponisten der sog. römischen Schule und speziell bei deren zahlreichen spanischen oder spanisch-stämmigen Vertretern wie Christobal de Morales und Tomás Luis de Victoria und verläuft parallel zur Entwicklung spezifischer Instrumentalmusik, und es wird sich herausstellen, dass Viadanas Neuerung gerade die Reaktion auf diese Diversifizierung von instrumentalem und vokalem Anteil der Musik ist.

<sup>2</sup>Eine Bestätigung dieser These liefert Lorenzo Penna [9, 187f] im 15. Kapitel des dritten Buches seiner *Primi Albori Musicali*, das die Überschrift *Del Suonare Fugato à Capella* trägt. Er beschreibt hier die in fast allen Generalbassquellen abgeführte Regel, dass bei einem fugierten Einsatz die komponierten Stimmen vom Instrument verdoppelt werden müssen und fügt als Beispiel für solche *Composizioni à Capella, (ò sottile, ò grossa...)* zwei Abschnitte von wenigen Takten an, die sich anhand der klassischen Motivik der Instrumentalcanzona unzweideutig als *reine Instrumentalstücke* zu erkennen geben.

Vom Musiker wurde erwartet, die Umsetzung weitgehend aus dem Stegreif vornehmen zu können, sofern er seine Stimme allein auszuführen hatte. Neben dem geeigneten Auszieren gegebener Stimmen spielte der improvisierte (Schein-) Kontrapunkt, der *contrappunto alla mente*, eine grosse Rolle, auch als vielgeübtes und langgebrauchtes Unterrichtsmittel. Dies bedeutete zunächst, in der Lage zu sein, zu einer gegebenen Stimme eine weitere aus dem Stegreif hinzuzufügen. Im Ensemble konnten beliebig vielen Stimmen gleichzeitig zum *canto fermo* improvisiert werden, am leichtesten, wenn dies die Bass-Stimme war. Man musste im letzteren Fall hauptsächlich beachten, stets in konsonanten Intervallen zur Bass-Stimme zu bleiben. Die gelegentlichen Reibungen beim Zusammenprall verschiedener improvisierter Stimmen wurde dabei als spezieller Reiz dieser Technik angesehen. Diese Tradition wird noch 1614 von Adriano Banchieri beschrieben [6, p.230], der einen Satz von zehn *osservationi* angibt, wie man ein solches, in scheinbar kompliziertem Kontrapunkt verfassten Stück aufschreiben kann. Man kann also davon ausgehen, dass der ausgebildete Musiker im 16. Jahrhundert in der Lage war, zu gegebener Musik weitere, begleitende Stimmen zu erfinden. Von Organisten wurde sogar erwartet, eine vollständige, polyphone Begleitung zu einem gegebenen Cantus Firmus aus dem Stegreif spielen zu können.<sup>3</sup>

Wie bereits erwähnt spielte darüber hinaus für die akkordfähigen Instrumente die Intavolierung, das sogenannte *Absetzen* der Stimmen eines Stückes in eine Art Spielpartitur, eine wichtige Rolle. Auf diese Weise passte man die komponierte Musik an die Bedürfnisse des Instrumentes an, sei es, um dann als Begleitung diese Stimmen mitzuspielen, sei es, um ein eigenes, instrumentales Stück daraus zu machen. Dass diese Tabulaturen tatsächlich zum Begleiten und nicht nur zum solistisch-instrumentalen Spiel benützt wurden, erweisen Sammlungen, in denen die vom Organisten angefertigten Tabulaturen neben den entsprechenden Singstimmen aufbewahrt wurden (z.B. Bresslauer Tabulatur [12]). Hier stehen wir gewissermassen an der Abzweigung in Richtung reiner Instrumentalmusik, die sich aus den zum Spielen eingerichteten und vereinfachten Intavolierungen unter erneuter, aber nun instrumentenspezifischer Auszierung entwickelt. Diese Umsetzung von den *res facta* der komponierten, polyphonen Musik in die spieltechnischen Gegebenheiten der Orgel, des Cembalos, der Laute, der Harfe usw. bedingt oft die Einführung von Satzfehlern, die sich aus der Auflösung von Stimmkreuzungen ergeben. Aus polyphoner Satztechnik wird so ein grifftechnisches Akkordspiel, das wohl zu allen Zeiten eingesetzt worden ist, jedoch in den Lehrschriften des 16. Jahrhunderts als minderwertig empfunden wird. So finden wir allseits den Hinweis, der Lernende solle fleissig die komponierte Musik grosser Meister studieren, die von Instrumentalisten gesetzten Stücke jedoch meiden, da sie voller Fehler seien. Sehen wir uns beispielsweise die ausgeschriebenen Begleitstimmen im 1553 erschienenen Traktat von Diego Ortiz [1] an, so ist auf den ersten Blick wenig Unterschied zur späteren Praxis des akkordischen Generalbasses zu erkennen. Es war jedoch für den Cembalisten des 16. Jahrhunderts nicht nötig, und das ist ein entscheidender Unterschied zur späteren Praxis des bezifferten Basses, einen harmonischen Verlauf (mittels Ziffern) anzugeben, da sich anhand der Regeln der *modalen* Musik gewissermassen von selbst ergab, was zu einer gegebenen Bass-Stimme gespielt werden konnte (*contraponto alla mente*). Darüber hinaus

---

<sup>3</sup>Neuere Forschungen zeigen [16], dass selbst die Improvisation von imitierendem Kontrapunkt für geübte Musiker mehr oder weniger zum Standard-Repertoire gehörte.

sind die Akkorde in Ortiz' Beispielen einzig Folge der Stimmführung entsprechend dem Kontrapunkt Note gegen Note.

In der Musik der klassischen und romantischen Epoche wird die Tonart die möglichen Harmoniefolgen in Form von Kadenzschemata vorgeben, aus denen sich dann, in geeigneter Weise aneinander gereiht, durch die Kunst des Komponisten musikalisch ausdrucksvolle Melodien der Stimmen ergeben. Im Gegensatz dazu gab in der modalen Musik der Renaissance der *Modus* neben dem Grund- und dem sogenannten Rezitationston quasi eine Sammlung von Melodiebausteinen vor, aus denen die Stimmen gebildet werden konnten. Die Kunst des Komponisten war es dann, mehrere Stimmen (Melodien) so übereinander zu legen, dass sich eine musikalisch ausdrucksvolle Harmonie ergibt. Beherrschte man also die Regeln des Komponierens, des Verbindens von Melodien, so war es nicht weiter schwer, zu einer gegebenen Stimme, sofern sie ihren Modus nicht verliess, nahezu beliebig viele weitere Stimmen dazu zu erfinden. Gewissermassen hat also das zweidimensionale musikalische Koordinatensystem aus Melodie und Harmonie, aus Waagerechter und Senkrechter während des Barocks eine Drehung um 90 Grad erfahren. Aus Harmonie als Folge der gegenseitigen Bewegung mehrerer Stimmen ist die melodische Linie als Konsequenz einer Abfolge von Akkorden geworden. Und deshalb wird es mit Aufbrechen der modalen Gestalt um 1600 nötig, dem begleitenden Musiker anhand von Ziffern Hinweise zu geben, was zu einer Bassnote gespielt werden muss, denn abweichend von der Tradition ist dies nun nicht mehr offensichtlich. Eine sehr klare Übersicht über die Eigenarten der (späten) modalen Musik gibt beispielweise Bernhard Meier [13].

Damit ist es uns möglich, Viadanas *Concerti* zeitlich-stilistisch einzuordnen. Zwar finden sich bei ihm Einzeichnungen von Akzidenzien, nicht aber Ziffern. Damit steht er noch ganz auf der Seite der modalen Renaissance-Schreibweise, in der lediglich zunehmend Akzidenzien bereits vom Komponisten angegeben und damit den *res facta*, also der Komposition selbst zugeordnet wurden. Insbesondere von deutschen Autoren ist Viadana lange Zeit als Erfinder des Generalbasses bezeichnet worden, was unter anderem auf den eifrigen Verleger Nicolaus Stein aus Frankfurt am Main zurückgeht, der die mehrfach aufgelegten *Concerti* Viadanas 1613 als *Opera omnia sacrorum concertum 1, 2, 3, et 4 voc.* herausgab und der deutschen Übersetzung des Vorwortes noch eine Übertragung ins Lateinische hinzufügte. Die darin enthaltenen Fehler haben sich in der deutschen Literatur lange erhalten, und manches Werk des 20. Jahrhunderts hat sich darum bemüht, den vermeintlich von Viadana zu unrecht erhobenen Anspruch als Erfinder zu widerlegen. Die Praxis einer durchlaufenden Bass-Stimme (*basso continuato*, "vervollständigter Bass"), die dem unteren klanglichen Rand der Komposition folgt (*basso seguente*), die Praxis des begleitenden instrumentalen Spiels, sei es aus der Tabulatur, sei es improvisiert, existierte schon seit längerem. So finden wir in einem mehrchörigen Werk von Antonio Striggio für vierzig Stimmen von 1587 in der 41. Stimme *Basso cavato dalla parte più bassa...* die Anweisung, diese solle von einer Posaune inmitten des Kreises (der Ausführenden) zusammen mit Orgel, Laute und Cembalo oder Violen gespielt werden (zitiert nach Max Schneider [10, p.67]), also eine "klassische" Generalbass-Besetzung. Der Bassist oder Organist hatte dabei aus den Stimmbüchern eine solche Bass-Stimme anzufertigen. Genaue Anweisungen zur Vorgehensweise gibt übrigens noch Michael Praetorius in seinem 1619 erschienen Lexikon *Syntagma Musicum* [4]. Dort wird die Entstehung des Begriffes *basso continuo* oder *basso continuato* nochmals exem-

plarisches deutlich. In einem vielstimmigen Werk, sei es nun blockweise mehrchörig angelegt oder polyphon durchkomponiert, gibt es nicht eine einzige Bass-Stimme. Die *Funktion* des Basses, also der tiefsten Stimme kann vielmehr sehr häufig von einer zur anderen Stimme wechseln, je nach gegenseitiger Lage der tiefsten Stimmen. Aufgabe des Organisten oder eines andern Instrumental-Bassisten war es dann, aus dem Satz der komponierten Stimmen eine Stimme anzufertigen, die der jeweils momentan tiefsten folgt und damit eine kontinuierlich durchlaufende Bass-Stimme bildet.

Die entscheidende Idee Viadanas war es nun, eine solche, bisher aus den übrigen Stimmen exzerpierte Stimme gleich *in die Komposition* aufzunehmen, ihr zumindest Stellenweise einen eigenen, obligaten Charakter zuzuweisen, und damit vokalen und instrumentalen Anteil der Komposition voneinander zu trennen. Darüber hinaus bleibt die Satzstruktur, wie bereits bemerkt, ganz der polyphonen Kompositionstradition verpflichtet. Dem Vorwort entnehmen wir, dass es gegen Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr Brauch geworden sei, mit wenigen Stimmen zur Orgel zu singen, wobei man sich traditionell vielstimmiger Kompositionen bediente. In diesem Sinne ist Viadanas Neuerung gewissermaßen eine Reform der Orthographie, eine Rechtschreibreform, die die alte Notations- und Kompositionsform an die neue Praxis angleicht, indem der Komponist gleich aufschreibt, was die Ausführenden sowieso daraus machen würden, nur mit weniger Sachverstand als er selbst, wie zu befürchten steht. Natürlich spricht aus seinem Vorgehen auch ein mittlerweile erwachtes Interesse an der verständlichen Ausgestaltung des Textes, die zuvor eine untergeordnete Rolle gespielt hatte.

Wie soll man sich also nun das Orgelspiel in seinen *Concerti* vorstellen? Wohl im wesentlichen, wie es die Vorbilder der Zeit *vor* dem Aufkommen der bezifferten Bässe zeigen: bei mehreren Stimmen, indem man aus einer Intavolierung spielt, wie er selbst in seiner sechsten Anweisung empfiehlt. Ein Schönes Exempel für ein solches, hier vom Komponisten selbst angefertigtes "Arrangement" finden wir zum Beispiel in den Madrigalbüchern von Luzzasco Luzzaschi [8]. Bei einer einzelnen Solostimme dürfte man entweder von einer Begleitung ähnlich der bei Ortiz gezeigten ausgehen, was einem relativ einfachen, hier und dort etwas "belebten" Kontrapunkt der Art Note-gegen-Note entspricht, oder sich von der Vorstellung leiten lassen, dass die beiden gegebenen Stimmen nur zwei eines mehrstimmigen, polyphonen Gefüges darstellen, wobei der Organist die restlichen passend dazu erfindet. Beispiele, bei denen sich diese letztere Begleitungsart geradezu erzwingt, indem die komponierte Bass-Stimme die Einsätze von Alt- und Tenorstimme nachzeichnet und beim erneuten Einsatz der jeweils tieferen Stimme vollkommen unmelodisch abspringt, finden wir weiter im Norden noch einige Jahrzehnte später, z.B. in den Instrumentalcanzonen von Girolamo Frescobaldi oder der bekannten und geradezu exemplarischen *Sonata per Violino e Violone* von Giovanni Paolo Cima aus seinen *Concerti Ecclesiastici*. Einige der *Kleinen Geistlichen Konzerte* von Heinrich Schütz folgen ebenfalls klar dieser Schreibweise, nur die beiden Randstimmen eines erkennbar drei- oder vierstimmig konzipierten Satzes zu notieren und den Rest dem Generalbass-Spieler zu überlassen. Auskomponierte Beispiele findet man wiederum bei Luzzaschi. Daneben räumt aber schon Viadana ein, dass das Spiel aus der *Partitura*, er meint damit die *spartierte*, also mit Taktstrichen versehene Basso-Continuo-Stimme, bedeutend bequemer sei. Und nur wenige Jahre später wird Agostino Agazzari [2] das Anfertigen einer Intavolierung – von Viadana noch deutlich bevorzugt – als

gänzlich überflüssig abtun. Will man als “Generalbass” das improvisierte Spiel aus einem beziffertem Bass bezeichnen, so steht Viadana noch eindeutig vor dem Anfang, Agazzari hat die Schwelle dagegen bereits überschritten.

## Die zwölf *Avertimenti*

In seiner ersten Anweisung unterstreicht Viadana, dass seine *Concerti* zarte Stücke seien, die Ausschmückungen nur in Massen vertragen und auch vom Organisten (zweiter Punkt) mit Zurückhaltung begleitet werden sollen. Dabei fällt auf, dass er einerseits verlangt, dem Gedruckten nichts hinzuzufügen, andererseits aber von Ausschmückungen in Form von *Accenti* und *Passaggi* sowohl durch die Sänger als auch durch den Organisten spricht. Derartige Verzierungen zählen ganz offensichtlich nicht als Veränderungen, sondern gehören zur gedruckten Musik, auch wenn sie nicht explizit niedergeschrieben sind. Man darf sich vorstellen, wie sich die Ausführenden ohne diese Anweisungen eventuell verhalten hätten, wenn sie “hinzufügten”.<sup>4</sup>

Wichtig für die Ausführung der Orgelbegleitung ist weiter die Anweisung im vierten Abschnitt. Die Aufforderung, die Kadenzen stets in der Lage zu spielen, in der sie die jeweilige Solostimme bringt, spiegelt die traditionelle Begleitart wider, die Viadana für seine *Concerti* angewendet sehen will. Im Idealfall spielt der Organist, wie in der sechsten Anweisung betont wird, aus der Tabulatur, welche bei mehrstimmigen Werken ein mehr oder weniger getreues Abbild des komponierten Satzes unter Auslassung von Diminutionen darstellt. Ist die Zahl der komponierten Stimmen gering, so erfindet der Organist den Rest des Satzes entsprechend hinzu. In der zwölften Anweisung gibt Viadana schliesslich einen Hinweis zur improvisierten Ausführung, nämlich dass man sich dabei an die Lage der komponierten Stimmen halten solle. Was der Organist zu spielen hat, braucht nicht erwähnt zu werden, denn dies wusste der entsprechend ausgebildete Organist bestens. Lediglich der letzte Nachsatz (... *wenn man ein Concerto mit hohen Stimmen singen will, soll der Organist nie in der Tiefe spielen, bis auf die Kadenzen in der Oktave, weil dies dort schön klingt*) scheint im Widerspruch zur Anweisung zu stehen, man solle die Kadenzen stets in ihrer Lage spielen. Zunächst muss man bedenken, dass Viadana mit *Kadenz* nicht eine Harmoniefolge im späteren Sinne meint, sondern vielmehr eine typisierte Stimmführung, oder Kombination von Stimmführungen, auch Klausel genannt, die in ihrer Wirkung einen musikalische Einschnitt oder Schlusspunkt ergibt, und je nach Modus und Stimm Lage sehr unterschiedlich aussehen kann. Waren diese in der Renaissance zunächst gewissermassen die Ausnahmestellen, die den gleichmässig ausbalancierten Fluss der Musik unterbrechen und gliedern, so setzen sich im Laufe des 17. Jahrhunderts, zuerst in der italienischen

---

<sup>4</sup>In der deutschen Tradition unterschied man hier *wesentliche* und *willkürliche* Ornamente. Heute trifft man dagegen oft eine eher undifferenzierte Behandlung an, die auf der generellen Ansicht basiert, hier und dort ein einfacher Triller sei in jedem Fall bereits genug des Schmuckes und Weitergehendes in historischen Quellen sei Übertreibungen des Geschmackes der Epoche zuzurechnen. Es bleibt die Frage, wieviel an dieser Ansicht einer Suche nach klanglicher Reinheit und Schlichtheit entspringt, die die historische Relation zwischen aufgeschriebener und ausgeführter Musik gründlich missversteht und die aufgefundene Musik eher als Projektionsfläche für eigene Anliegen verwendet und so in der unausgewogenen Überbetonung einzelner, simplizistischer Elemente (hier der reinen Grundstruktur) die Grenze dessen überschreitet, was man in späteren Epochen als Kitsch bezeichnen würde.

Musik, zwei unter ihnen durch, die *cadenza di grado* und die *cadenza di salto*. Diese Bezeichnungen beziehen sich auf den Bass, der entweder stufenweise oder im Quint- bzw. Quartsprung fortschreitet, und übernehmen schliesslich ganz die Herrschaft des harmonischen Geschehens. Die *Cento Concerti* stehen jedoch noch am Anfang dieser Entwicklung, und der Begriff *Cadenza* ist dementsprechend noch als typisierte Stimmführung einzelner Stimmen zu verstehen, die der Organist nicht in einer anderen Lage verdoppeln soll. Und als Ausnahme führt Viadana an, bei Besetzung mit ausschliesslich hohen Stimmen die Kadenzen in der Oktave aufzufüllen, weil dies dort besser klingt.

An dieser Stelle wird gerne aufgeführt, dass Viadanas Selbst-Widerspruch ein Zeichen dafür sei, dass die Praxis schon beim Autor selbst ambivalent gewesen sei, und man daher in der Wahl der Begleitung – Kadenzen in der Lage zu spielen oder nicht – frei sei. Dem ist entgegen zu halten, dass der Ansatz, Widersprüche in Quellen deuteten auf die Ambivalenz des Beschriebenen hin, in der Regel zu kurz greift. Es ist schwer vorzustellen, dass ein Autor, der nach eigenen Worten viel Kopfzerbrechen in eine Arbeit investiert hat, bei deren Drucklegung sich innerhalb eines Textes von insgesamt nur zwei Seiten und 17 Zeilen aus Nachlässigkeit selbst widersprechen sollte. Vielmehr sollte man an solchen Punkten vermuten, dass es etwas “zwischen den Zeilen” zu lesen gibt, dass der Widerspruch gegebenen Falls aus dem Kontext aufgelöst werden kann, also auf eine uns heute zunächst nicht offensichtliche Vielfalt hinweist, die bei besserem Verständnis die Frucht der tiefergehenden stilistischen Differenzierung birgt. Offenbar erwähnt Viadana hier nur kurz, was ihm mehr oder weniger offensichtlich erscheint, dass nämlich Kadenzen unabhängig von der jeweiligen Stimmführung eine gewisse Fülle verlangen, wie man auch den Anweisungen verschiedener Autoren entnehmen kann, insbesondere Kadenzen auszuführen, so zum Beispiel bei Ortiz (“*clausulas*”) oder auch bei Bianciardi [3], hier durch Verdopplung des Basses, wie es wohl auch bei Viadana verstanden werden kann. Also könnte man diesen Passus als Hinweis auf die Sonderstellung der Kadenz in der Folgezeit verstehen. Es wäre noch zu klären, ob nicht *cadenza per ottava* auch im Sinne eines bestimmten Kadenztypus, einer *Kadenz in der Oktave*, gebraucht wurde.

Im fünften Punkt spricht Viadana eine Anweisung aus, die eine der wenigen Konstanten durch das gesamte Generalbass-Zeitalter hindurch bildet, und in einer Vielzahl von Quellen in mehr oder weniger expliziter Form zu finden ist [15], dass nämlich fugierte Einsätze stets wie vom Komponisten geschrieben in Stimmverdopplung mitzuspielen sind. Woher diese Regel rührt, darüber kann letztlich nur spekuliert werden. Eine Erklärung könnte sein, dass das Ohr des Zuhörers zu Beginn eines neuen Abschnittes besonders stark nach Gliederung sucht, um das gerade Beginnende einordnen zu können, ähnlich der Tendenz, auf wichtigen, betonten Taktzeiten besonders empfindlich auf Schwankungen der Intonation und des Rhythmus zu reagieren, da diese genau hier etabliert werden. Eine solche Herkunft stünde überdies in der Tradition der modalen Musik, in der die Stimmen zu Beginn eines Stückes alsbald zu zeigen hatten, in welchem Modus es geschrieben sei, indem die für den Modus typischen Elemente wie charakteristische Melodieverersatzstücke oder Tonsprünge gleich zu Anfang aufzutreten hatten [13].

Wie bereits erwähnt, zieht Viadana das Spiel aus der Intavolierung dem Spiel aus der *Partitura* vor, da erstere das Geschehen der Stimmen wesentlich besser wiedergibt. Der Begriff *Partitura* steht hier offensichtlich für die Continuo-Stimme, die traditionell der Bassist

oder Organist aus den komponierten Stimmen zu exzerpieren hatte – nun ist sie vom Komponist gegeben. Er leitet sich vom italienischen Wort *spartire*, also einteilen, unterteilen, ab und bezeichnet die Tätigkeit des Einteilens der Stimmen durch Striche in taktähnliche Abschnitte – wer selbst einmal ein Werk aus überlieferten Stimmbüchern in eine moderne Partitur übertragen hat, wird wissen, dass eine solche Einteilung ein unabdingbarer Schritt zur Erlangung der Übersicht über das Miteinander der Stimmen ist. Je nach Autor wird der Begriff *Partitura* oder *Spartitura* für eine mit Strichen versehene Stimme, für eine Generalbass-Stimme oder für eine Tabulatur verwendet. Noch heute heisst übrigens “Klavierauszug” auf italienisch *spartito*. Die Bedeutung der (Generalbass-) Tabulatur im Sinne einer Auszugspartitur hat sich also bis auf den heutigen Tag erhalten.

Nicht lange nach dem Druck Viadanas *Concerti* findet man teilweise sehr ausführliche Anweisungen zum Einsatz der Orgelregister. Das bekannteste unter den Werken dürfte das Magnificat aus Monteverdis *Vespro della Beata Vergine*, seiner sogenannten Marienvesper sein (eine ausführliche Übersicht über solche Quellen gibt Arnaldo Morelli [14]). Darin macht Monteverdi von Registerwechseln ausgiebig Gebrauch. Viadanas siebte Anweisung lehrt uns, dass er offensichtlich noch ganz in der “Stimmigkeit” der Musik denkt, die man je nach gewünschtem Ausdruck mehr oder weniger stark (d.h. durch mehr oder weniger zahlreiche Stimmen, “Konsonanzen”) verdoppeln konnte. Dagegen verlangt die vor allem in Norditalien und insbesondere in Venedig beliebte mehrchörige Musik nach grösstmöglichem Kontrast zwischen den verschiedenen konzertierenden Gruppen, auch in dynamischer Hinsicht. Darüber hinaus muss bedacht werden, dass es sich bei Viadanas *Concerti* ausschliesslich um Kompositionen für relativ wenige Stimmen handelt, bei denen ein ständiger Wechsel der Register in der ohnehin sehr gut hörbaren Orgel eher störend wirkt.<sup>5</sup>

Der achte Punkt weist, wie bereits angedeutet, darauf hin, dass gegen Ende der Renaissance zunehmend die Tendenz zu beobachten ist, die ehemals zur *musica ficta* gerechneten Akzidenzien schon beim Komponieren festzulegen. Der neunte Punkt behandelt das bekannte Quint- und Oktavverbot, wobei Viadana hier die bereits seit langem etablierte Griffpraxis und die sich aus ihr ergebenden “Auflösungsparallelen” quasi offiziell, als Komponist, genehmigt, aber sogleich hinzufügt, dass sie in der *komponierten Musik* weiterhin nichts zu suchen haben. Es folgt der Hinweis auf die Unverzichtbarkeit des Generalbasses, gewissermassen um allen Missverständnissen bezüglich der weit verbreiteten Praxis des “auszugsweisen” Musizierens vorzubeugen. Der elfte Punkt behandelt die für die Generalbasspraxis weniger relevante Frage nach der Besetzung des Diskant mit Falsettisten oder Knabensopranen, und die zwölfte und letzte Anweisung schliesslich haben wir bereits besprochen. Somit bleibt mir nur, auch dem heutigen Leser eine gute Gesundheit zu wünschen.

Bernhard Lang, Lausanne, im Januar 2004

---

<sup>5</sup>Vergleiche auch die Ausführungen zum Einsatz der Orgel in der Besprechung des Traktats von Agostino Agazzari.



## Literatur

- [1] Diego Ortiz, *Tratado de glosas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma 1553, übertragen von Max Schneider, Bärenreiter Verlag, Kassel 1936
- [2] Agostino Agazzari, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto*, Siena 1607, facsimile Arnaldo Forni, Bologna 1981
- [3] Francesco Bianciardi, *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*, Siena 1607
- [4] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, Tomus Tertius, Termini Musici*, pp. 124(144)-152, Wolfenbüttel 1619, facsimile Edition Bärenreiter, Kassel 1988
- [5] Georg Aichinger, *Bassus generalis et continuus in usum organistarum in Canciones Ecclesiasticae 3 & 4 v.*, 1607, cited after Max Schneider [10].
- [6] Adriano Banchieri, *Essempio Di Componere Varie Voci Sopra un Basso di Canto Fermo*
- [7] Adriano Banchieri, *Cartella Musicale*, terza impressione, Venetia 1614
- [8] Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali [...] per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani*, Roma 1601
- [9] Lorenzo Penna, *Li Primi Albori Musicali*, Bologna 1684, Bologna 1996
- [10] Max Schneider, *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*, Breitkopf und Hertel, Leipzig 1918
- [11] Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3rd edition, Dover Publications, New York, 1993
- [12] Klaus Eichhorn, private communication
- [13] Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1992
- [14] Arnaldo Morelli, *Basso Continuo on the Organ in Seventeenth-Century Italian Music*, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVII* 1994, Amadeus Verlag, Winterthur 1995
- [15] Siehe auch den Artikel *Generalbass in Musik in Geschichte und Gegenwart* ("MGG") p.1194ff sowie die von Jesper Bøje Christensen zitierten Beispiele von Johann David Heinichen und Lorenzo Penna in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XIX* 1995, Amadeus Verlag, Winterthur 1996, S. 240ff.
- [16] International symposium on early instrumental music, Schola Cantorum Basiliensis, November 2005