

UDK 781.6"16"

MONODIE PASSEGGIATE

Karl Gustav Fellerer (Köln)

Die *Sacrae cantiones* (1620)¹ von Ivan Lucacic (ca 1587—1648)² mit ihren 1—5 stimmigen Solomotetten kennzeichnen eine neue, mit Passaggien untermischte, wortgebunden kantabile Melodie. Sie bieten in Dalmatien ein Zeugnis der im 17. Jahrhundert in Italien entwickelten monodischen Kunst. Aus der improvisatorischen Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts ist eine, ihre melodische Bewegung in die Komposition übernehmende Kunst geworden.³ Wie der *contrapunto alla mente* die improvisatorische Kontrapunktgestaltung eines *cantus prius factus* erstrebt, so der *cantus diminutus* eine improvisatorische Figuration der Melodie. Dem *contrapunctus alla mente* wird vielfach mit Bedenken begegnet; ihm werden oft nur Formeln zugebilligt.⁴ A. Brunelli⁵ sucht ihn aus dem doppelten Kontrapunkt zu entwickeln, A. Banchieri⁶ ihn in zehn Regeln zu erfassen. Die Melodie-Diminution aber findet ein fortlaufendes Interesse seit der älteren Aufführungspraxis bis zu den Koloraturregeln des 18. Jahrhunderts. L. Zacconi⁷ hat diese Melodie-

¹ Ausgabe von Dragan Plamenac, Zagreb 1934.

² Kroatischer Komponist aus dem Franziskanerorden. Er studierte in Rom und wurde 1627 Domkapellmeister in Split. Donfried hat 5 Stücke aus den *Sacrae cantiones* (1620) in sein *Promptuarium III*, Strassburg 1627 aufgenommen. — D. Plamenac, *Music in the 16th and 17th Century in Dalmatia*, in: *Papers read at the International Congress of Musicology*, New York 1939.

³ N. Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna*, Rom 1555, cap. 23), Ipp. di Chamatarò di Negri aus Udine (*Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso* 1574 — G. B. Doni, *Opp. omn. n. I*, S. 275; A. M. Bandini, *Comm. de vita et scriptis G. B. Donii IV*, S. 86) zeigen den improvisierten Kontrapunkt, den G. M. Artusi aus einem Duo improviso zum 3- und 4 stimmigen Satz erweitert (cap. 63).

⁴ E. Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938, S. 218.

⁵ *Regole e Dichiarationi di alcuni Contrappunti doppii utili alli studiosi... che vogliono far contrappunti all'improvisio*, Florenz 1610.

⁶ *Cartella ovvero regole utilissime a quelli che desiderano imparare il canto figurato*, Venedig 1614, S. 230.

⁷ *Prattica di musica*, Seconda parte, Venedig 1622.

figuration sowohl in ihrem kontrapunktischen Bezug⁸ wie in ihrer linearen melodischen Bedeutung erfasst.⁹ Die in Intervallsprüngen (*Contrappunto rozzo*) und flüchtigen Melodiebewegungen (*Contrappunto continuato* und *dilettevole*) entwickelte kontrapunktische Melodie ist — über dem *Cantus firmus* bis zur Kanon-Ordnung gesteigert — in freier Melodieumspielung entfaltet. Wenn Tinctoris¹⁰ den *contrapunctus simplex* vom *contrapunctus diminutus*,¹¹ ... *qui a quibusdam floridus nominatur*, unterscheidet, wird das ornamentale Element der Diminution deutlich. Es löst sich mit dem Zurücktreten der Polyphonie im ausgehenden 16. Jahrhundert von der kontrapunktischen Bindung zum rein melodischen Prinzip und fördert die Verselbständigung der Oberstimme, sei es in der Homophonie oder Monodie. Die vokale und die instrumentale Auszierung der Melodie, wie sie S. Ganassi 1535 zeigt,¹² stehen nebeneinander. Die melodische Verzierung und damit auch die Verzierung des Kontrapunkts erscheint im Sinne der Diminution, die von A. Petit Coclico,¹³ H. Finck,¹⁴ C. Maffei da Solofra,¹⁵ Girolamo dalla Casa,¹⁶ Fr. Rognoni,¹⁷ L. Zacconi,¹⁸ G. B. Bovicelli,¹⁹ G. L. Conforti,²⁰ G. Bassano²¹ u. a.²² hervorgehoben wird. Die improvisatorische Sänger-Diminution hat im *cantare in concerto* einzelne Stimmen solistisch hervortreten lassen, die übrigen Stimmen bis zu ihrer harmonischen Zusammenfassung zurückgedrängt. Diese zunächst nur improvisatorische Praxis ist in der Monodie zur Komposition (*musica scripta*) geworden,

⁸ Lib. 2 und 3.

⁹ F. Chrysander, L. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges, in: Vierteljahrschr. f. Musikwiss. X, 1894, S. 537 (VII, 1981, S. 337; IX, 1893, S. 249).

¹⁰ *Terminorum musicae Diffinitorium*, ed. A. Machabey, Paris 1951, S. 13.

¹¹ *Liber de arte contrapuncti*, in: Couss. SS, IV, S. 128: *dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur.*

¹² *Opera intitulata Fontegara Venedig 1535; Regola Rubertina, Venedig 1542; Lettione seconda della prattica ... , Venedig 1543.*

¹³ *Compendium musices, Nürnberg 1552: De elegantia ornatu aut pronuntiatione in canendo.*

¹⁴ *Practica musica, Wittenberg 1556: De arte eleganter et suaviter canendi, Lib. 5.*

¹⁵ *Lettere ... Discorso della voce ... , Neapel 1562.*

¹⁶ *Il vero modo di diminuir, Venedig 1584.*

¹⁷ *Selva de vari passaggi secondo l'uso moderno, Mailand 1620.*

¹⁸ *Prattica di musica, Venedig 1592, 1596; Seconda parte, Venedig 1622.*

¹⁹ *Regole, Passaggi di musica, Madrigali e Motetti passeggiati, Venedig 1594 (Facsimile, Kassel 1957).*

²⁰ *Breve e facile maniera d'essercitarsi ... a far passaggi, Rom 1593.*

²¹ *Ricercate, Passaggi et Cadentie, Venedig 1585; Motetti, Madrigali et Canzoni francese, Venedig 1591.*

²² In England hat Thomas Morley in *A plain and easie introduction to practicall musicke*, London 1597, die Diminution eingehend behandelt; in Frankreich, M. Mersenne, in: *Harmonie universelle*, Paris 1636 (Facsimile, ed. F. Lesure, Paris 1936).

sei es auf Grund der Melodiegesetze der Polyphonie oder einer deklamatorischen Melodik.

Die zehn Improvisationsregeln A. Banchieris²³ betreffen den Kontrapunkt über dem gregorianischen *Cantus firmus*. Sowohl die vokale Komposition wie die Orgelbearbeitung des C. f. sind in das Blickfeld getreten, wobei der *contrappunto alla mente* ihm beispielhaft erscheint.²⁴ Die Kompositionen über gregorianische *Cantus firmi* von C. Porta²⁵ und G. M. Asola²⁶ wie über die Vesper-Antiphonen von Gir. Diruta²⁷ und Lambardo²⁸ erscheinen ihm ebenso bedeutsam wie die *Cantus firmus* Kompositionen von L. Grossi da Viadana.²⁹ Der *Contrappunto osservato* hat den *Contrappunto alla mente* verdrängt,³⁰ auch eine Parallelbewegung wird anerkannt.³¹ Der rhythmische Schwerpunkt verbindet sich mit der Kadenzierung im vollstimmigen Akkord.³² Der Bass des mehrstimmigen Satzes wird von einem Instrumentalbass

²³ Cartella..., Venedig 1601, 1614, 1615. — Ausgabe 1615, S. 230.

²⁴ Componere varie voci sopra un Basso di Canto fermo, che faccia con le parti in mano effetto di un vago Contrapuncto alla mente.

²⁵ Quinque vocum musica in Introitus missarum... Venedig 1566.

²⁶ Introitus missarum... & Alleluja ac musica super cantu plano 4 v., 1583; Hymni... ad brevii cantique plani formam restituti 4 v., Ven. 1585. 1592 veröffentlicht G. M. Asola Canto fermo sopra messe, hinni et altre cose ecclesiastiche appartenenti a sonatori d'organo per giustamente rispondere al choro, 1593 Sacra... psalmodia cum B. V. cantico, alternis versiculis concinenda 6 v. Von ihm erschienen ferner Introitus... et ad aspersioem aquae benedictae... musica super cantu plano restitudo 4 v., Venedig 1598; In omnibus totius anni solemnitatibus Introitus et Alleluja ad Missalis Romani formam ordinati, musica super cantu plano restitudo, Ven. 1598; Hymnodia vespertina... 8 v. infractis, organico etiam modulati accomodata, Ven. 1602.

²⁷ Contrapunti sopra il canto fermo delle antifone... 5 v., Ven. 1580. — Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istrometi da penna... come nel diminuire... con le tocche di diversi ecc. organisti... Ven. 1593; Seconda parte del Transilvano, Dialogo... nel quale si contiene il vero modo & la vera regola d'intavolare ciascun canto semplice & diminuito con ogni sorte de diminutioni... v'è la regola, le qual scopre con brevità e facilità il modo d'imparar presto a cantare, Ven. 1609.

²⁸ Antiphonarium vespertinum... iuxta ritum Romani Breviarii iussu Pii V reformati nunc super pulcherrimis contrapuntis exornatum... 4 v., Ven. 1600.

²⁹ 24 Credo a canto fermo sopra i tuoni delli Hinni... col versetto, Et incarnatus est in musica a chi piace... Ven. 1619.

³⁰ Una nuova inventione che all'orecchio faccia effetto del contrapunto alla mente con gl'avvertimenti da osservarsi, di dove volendo un compositore fare un Introito, che rendi una gratiosa pienezza avanti la Messa con molta facilità & poco studio porta operare quanto qui sotto si dirà & che tal contrapunto sia per far buono & maraviglioso effetto la regione e chiara come per esemplo.

³¹ S. 231, N. 7: Cantando un Soprano alla Decima del Basso quantità bene.

³² n. 8: Alla fine per dui battute s'osservi che le voci faccino empitura di Terza, Quinta, Unisono & Ottave tutta perfetta pienezza & Armonia.

verstärkt.³³ Die Orgel setzt als *ripieno* in der klanglichen Gliederung des Choralvortrags und Chorsatzes ein.³⁴

Satz und Klang bestimmen die Komposition der Motette. Beide aber haben im 16. Jahrhundert durch die improvisatorische Figuration neue strukturelle Gestaltungen erhalten, die um die Wende des 16/17. Jahrhunderts in der *passeggierten* Motette dem Wort entsprechende Ausdruckswerte erstrebten. Die Wahl der Figuration spielt dabei eine Rolle.

Intervalldiminution und Kadenzformeln, wie bei Della Casa, Bassano, Diruta, Bovicelli stehen neben freien Passaggien, vokal und instrumental bestimmt. Zacconi unterscheidet die formelhaften *accenti* und *trilli* sowie die *passaggi*. Bovicelli bringt die Apoggiaturen als Ornamente.

Aus verschiedenen Kompositionen stellte zu Beginn des 17. Jahrhunderts A. Banchieri *100 variati passaggi accentuati alla moderna, latini e volgari*³⁵ in seiner *Cartella* zusammen.³⁶ Sie sind durch die melodia simplex das Gerüst (Memoria),³⁷ für das er, wie Zacconi u. a., zahlreiche Figurationsmöglichkeiten bestimmt. Treten einfache Melodien, wie sie Banchieri in den *Memorie* aufstellt, auf, soll der Sänger sie mit Passaggien, wie sie diesen Gerüstmelodien zugrunde gelegt wurden gestalten.³⁸ Auch mehrere Stimmen können gleichzeitig solche Bewegungen schaffen.³⁹ Wichtig ist die Kadenz mit ihren Verzierungen,⁴⁰

³³ n. 9: Alla quantità di voci s'aggiunghino Bassi in corrispondenza Tromboni ovvero Violon; che tutto è buono.

³⁴ n. 10: Et per ultimo si potrà dare un Basso copiato dal Canto fermo all'organista, che con ripieno corrispondente nell'organo agiungerà duplicata vaghezza. Et chi fara un Introito simile, senz' altro farà una bellissima entrata & alettamento a gli ascoltanti; Di questo contrapunto non porto esempio inatto pratico giudicandolo superfluo potendo ogni compositore farne con molta facilità quanti pare & piace.

³⁵ Desotti in celebri compositori dei nostri tempi & con note semplici à giovamento di chi compone, applicate in termine di memoria locale. Zu den aus den Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen genommenen Passaggi.

³⁶ *Cartella* . . . , Venedig 1601, 1610, 1614, 1615. Ed. 1614, S. 216.

³⁷ S. 229, n. 2: La Memoria non hò trovata scritta, ma da me composta sopra il Passaggio, che tal studio a gli principianti apprendere il modo di far cantare le parte passaggiate & accentuate all'uso moderno.

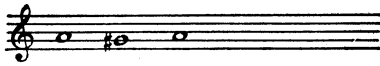
³⁸ n. 4: Havendogli alla mente ritrovandosi un accorto Cantore una parte in mano sopra l'organo o altrove, trovando note semplici simile alla Memoria veduta potra farvi il Pasaggio, qual farà buono efetto & il leggiadro cantante ne acquisterà reputatione.

³⁹ n. 5: Cantandogli a due voci per praticargli & farvi l'orecchio, fanno buono effetto, cioè per studio il maestro canti la Memoria & il Discepolo il Passaggio nell'istesso tempo amnedui insieme. S. 232: Esempio di componere due voci obligate sopra un canto fermo, che amnedue cantino l'istesso in Canon fin alla cadenza: 8 Canon d'fferenti: 1. alla Seconda sopra, 2. alla Terza sopra, 3. Tutte Seste, 4. alla Quarta autentica, 5. Tutte Terze, 6. alla Seconda sotto, 7. alla Quinta sotto, 8. Movimenti contrari.

⁴⁰ S. 235: . . . dall'uso antico allo stile moderno era ben dovere concludere in Cadenza finale, si come pure adviene a un organista intelligente, che leggiadramente voglia far sentire una sua bella & ben intesa Ricercata prima

ebenso wie die allgemeinen Verzierungsformeln Gorgia, Fioretti, Accenti (S. 49).

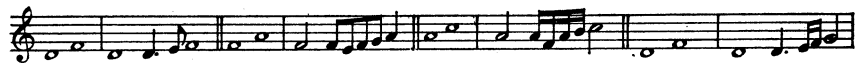
Die theoretischen Grundlagen der Passaggi in der Komposition wurden durch Banchieri mehrfach zusammengestellt unter Hinweis auf die Vortragsweise.⁴¹ Für die Fioretti der Cadenza semplice



gibt er mehrere Beispiele:



Ebenso für Accenti zur melodischen Ausfüllung von Intervallen:



Banchieris Regeln als Affektzeichnung finden sich in vielen theoretischen Schriften,⁴² wie in der Figurationspraxis wieder. Ihre Grundlage in der Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts ist deutlich. Passaggi und Diminutionen erfordern, dass die erste und letzte Note konsonierend ist, während innerhalb der Bewegung verschiedene Dissonanzen auftreten können. *Passaggi* sind vor allem bei langen Silben, Kadenzen anzubringen. Dabei sollen Vokale wie i und u vermieden, dagegen Silben

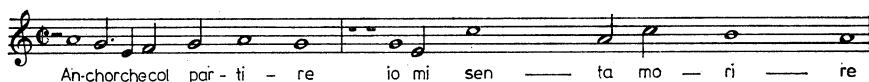
fa sentire un Ripieno per ingresso, doppo comincia piano una leggiadra fuga de tutte le parti rispondenti alla Quarta & Quinta fa sentire Tirate Pasaggi, Tremoli, Trilli legature, Accenti & vaghi intrecciamenti alle parte di mezo & scherzato buona pezza volendo ridursi all'operatione compita viensene alla Cadenza finale, con chiuder gli registri...

⁴¹ La Banchierina ovvero Cartella piccola del canto figurato, Venedig 1623, S. 23: Modo di pigliar la voce; Della Gorgia e suoi effetti, S. 24; Delli fioretti sopra l'accadentie; S. 36: Pratica di far l'orecchio.

⁴² Ces. Crivellati, Discorsi musicali 1624, cap. 48, S. 184: Delle diminutioni e passaggi: Dice il Coccino, che la O fa migliore effetto nel soprano, che la I nel farci i passaggi, e che la i fa miglior effetto nel tenore: dicono ancora, che nel contrapunto, si deve trattener ne le sillabe lunghe e correr ne le brevi. Si dice inoltre, che nelle cose ad Arie si permette qualche licenza nel contrapunto.

mit a, e und o bevorzugt werden, wenn es die *imitazione delle parole e loro senso* erfordert. Dagegen hat er gegen ausgedehnte Schlusskadenzen Bedenken⁴³ und fordert, dass die Passagien nicht zu lang sind, um die Affektzeichnung des Wortes durch die Musik nicht zu stören.⁴⁴

Diese Forderung bestimmt vor allem die Passagien in neuen monodischen Kompositionen, während bei der Diminuirung polyphoner Werke die Begrenzungen durch die Komposition vorgezeichnet sind. Aus der Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts entwickelt sich der monodische *passaggiato* Satz. Er schafft in einem Ausgleich zwischen der nach den Regeln des polyphonen Satzes gestalteten Melodik und den Passagien eine neue Melodiegestalt, oder bringt, wie G. B. Spada Faenza,⁴⁵ neben der Diminution von aufwärts und abwärts gehenden Sekund- und Terzfortschreitungen,⁴⁶ eine fortlaufend instrumental diminuierte Diskantstimm von de Rores *Amor ben mi credono*⁴⁷ oder seinem vierstimmigen Madrigal *Ancor che co'l partire*.⁴⁸



⁴³ ... il far passaggi nell'ultima sillaba delle parole è contro la regola, ancorche quando la sillaba fosse lunga e cascasse negli vocali appropriate, non disdiria, essendoci altre sillabe da far cadenza & il replicar spesso un passaggio, non è lodato, quando non fosse in fuga. — S. 185: ... i passaggi non sono molto à proposito per gli affetti e però è bene non farli molto lunghi ancorche al pesente par che sia tenuta valente quella persona, che tiene passaggio lungamente.

⁴⁴ S. 190: Nel contrapunto diminuito si rompono figure e si come questo è composto solo di consonanze, questo all'incontro di consonanti e dissonanti si compone e si come in quello una nota corrispondeva all'altra, così in questo diminuito si potranno porre più note corrispondenti ad una nota del soggetto, onde sopra ogni semibreve del soggetto, si potranno porre due minime, quattro semiminime, otto crome etc ...

⁴⁵ Passaggi ascendenti et descendent di grado per grado et ancor di terza. Con altre Cadenze & Madrigali diminuiti per Sonate con ogni sorte di stromenti & anco per cantare con semplice voce. Venedig 1609, 1624.

⁴⁶ Esempio di grado ascendente S. 1—5; Esempio di grado descendente S. 6—10, Esempio di Terza ascendente S. 11—14; Esempio di Terza descendente S. 15—18; Esempio di Cadenza S. 19—21.

⁴⁷ S. 22—27; Cyprian de Rore, Opera omnia IV (American Institut of Musicology 1969), Madrigalia 3—8 v., ed. B. Meier, S. 28.

⁴⁸ S. 28—30; Cyprian de Rore, Opera omnia IV, Madrigalia 3—8 v., ed. B. Meier, 1969, S. 31.

Schon Giov. Bassano hat nicht nur Werke *a cantar e sonar*,⁴⁹ sondern auch *Concerti*,⁵⁰ *Passaggi* und *Diminutionen*⁵¹ überliefert. Die Ornamentation wird zum beherrschenden Prinzip einer aus der diminuierten Polyphonie gewordenen monodischen Kunst,⁵² wenn auch Zarlino Bedenken gegen gewisse Erscheinungen der Diminution in der Mehrstimmigkeit geäußert hat.⁵³

In Giov. Bassanos *Ricercate passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'instrumento et anco diversi passaggi per la semplice voce*, Venedig 1585⁵⁴ und *Motetti, Madrigali et Canzoni francese di diverse ecc. autori 4, 5 e 6 v. diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti & ancor cantar con semplice voce*, Venedig 1591⁵⁵ werden die diminuierten Aufführungsmanieren deutlich.

⁴⁹ Fantasia 3v. per cantar et sonar con ogni sorte d'instrumenti 1588; Il fiore dei Capricci musicali 1588.

⁵⁰ Motetti per concerti ecclesiastici 5—8, 12 v., 1698, Lib. 2, 1599; Madrigali e Canzonette concertati 1602.

⁵¹ Ricercate, Passaggi e Cadentie 1585; Motetti, Madrigali e Canzoni francese 1591; E. T. Ferand, Die Motetti, Madrigali et Canzoni. G. Bassano in: Fs. H. Osthoff, Tutzing 1961, S. 75.

⁵² M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jh., Leipzig 1902; H. Goldschmidt, Verzierungen, Veränderungen und Passagien im 16./17. Jahrhundert, in: Monatshefte f. Musikgesch. XXIII, 1891, S. 111; Ders., Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Charlottenburg 1907; A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik, Leipzig 1908 (Neudruck Wiesbaden 1961); R. Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoeie, Leipzig 1913.

⁵³ Istit. harm., Venedig 1573, Lib. III, cap. 46, S. 240: Primieramente dev con ogni diligenza provedere nel suo cantare, di proferire la modulatione in quel modo, che è stata composta dal compositore et non fare come fanno alcuni poco aveduti, i quali per farsi tenere più valenti et più savij de gli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminutioni tanto salvatiche... et tanto fuori di ogni proposito; che non solo fanno fastidio a chi loro ascolta, ma commettono etiandio nel cantare mille errori...

⁵⁴ Enthält Werke von G. Bassano und C. de Rore, neue Ausgabe 1598: 4st Werke von Palestrina, C. de Rore. G. Rinaldi, G. M. Nanino, R. Giovannelli, L. Marenzio, A. Stabile, Crequillon, 5stimmige von Lassus, Clemens non Papa, Palestrina, Cl. da Corregio, L. Marenzio, G. M. Nanino, Gios. Guami da Lucca, A. Gabrieli; 6stimmig von A. Striggio, L. Marenzio, C. de Rorè, A. Willaert.

⁵⁵ Ai lettori: Questa presente mia nova fatica nell'haver diminuito le presenti compositioni musicali (non ad altro fine di gloria) fatta se non per giovar à quelli, che da questa potesse con più facile studio haverne qualche utile; però ho diviso questa opera in tre parti à quattro, cinque & sei voci, avvertendo, che non solo quelli motetti ò Madrigali diminuiti con parole servirà per la semplice voce di gorgia: ma ancora potrà servire per quale istrumento gli piacerà, come faranno quelli diminuiti senza parole. Trovasi alcuni Madrigali à quattro, cinque & sei voci diminuiti non solo il basso; ma alcune volte lasciando il basso canta tenore & è però cantabile da una sola voce. Avvertendo di far sonare sempre il basso di questi canti come fondamento di essa musica: quali canti diminuiti in questa maniera potrà servire in concerto cantando quella sola voce fra altri instrumenti, overo solo in istrumento da penna con il suo basso sonato, & la semplice voce. Altri Motetti diminuiti il soprano & il basso, qual cantando queste due parti insie-

Die Grundregel der Diminution ist, dass die ersten Noten dem Original entnommen werden, ihnen folgen die bewegten Figuren, die bei der Kadenzierung gewöhnlich in schnelleren Rhythmus übergehen. Bestimmte Figuren wiederholen sich immer wieder. Zur Diskantdiminution tritt auch die Diminuirung anderer Stimmen, insbesondere des Basses.⁵⁶

Per sonar più parti (Motetti ...1591) Cyprian

An - chor che col par - ti ————— re io mi sen —————

————— ta mo - ri ————— re

Der die Gliederung charakterisierende Halteton bleibt in der Diminuirung erhalten.

Bassano Nr. 5

lo can-te-rei d'a - mor-si no - va - men ————— te lo

de Rore IV, S. 19

lo can-te-rei d'a - mor-si . no - va - men ————— te lo

can-te -rei d'a - mor ————— si no ————— va - men ————— te

can-te -rei d'a - mor ————— si no - va - men ————— te

me si danno loco nelle diminutioni. Godete la dunque volentieri con quell' animo sincero co'l quale io vi la porgo & mentre io vi vado preparando altre mie nove fatiche conservatemi vostro.

⁵⁶ Vergl. die Diskantdiminution von G. B. Spadi da Faenza. Die textierten Kompositionen können von einer diminuirenden Solostimme, aber auch, wie die untextierten, von einem Instrument gestaltet werden. Der Bass kann auch Diminutionen des Tenors übernehmen, als Fundament

Dieses dem 1. Buch der Madrigale de Rores 1550 entnommene Madrigal wurde auch von della Casa diminuiert.

Neben der auf der skalischen Bewegung beruhenden Diminution finden sich auch freie Intervallsprünge aufnehmende Bewegungen, wie in Lassos Chanson *Susanne*.⁵⁷

Bassano Nr. 25



Lasso SA XIV, S. 29



Su - san - ne un jour _____ d'a-mourso - li - ci - té-e




Su — san - ne un jour

Neben der Diminution einer Stimme hat Bassano Palestrinas *Tota pulchra* 5 v. (Nr 49) mit einer diminuierten Diskant- und Bass-Stimme versehen.⁵⁸ Sie diminuierten abwechselnd, ebenso hat er zu Palestrinas fünfstimmigen *Introduxit me* (Nr 50), *Pulchra es* (Nr 51), *Veni dilecte mi* (Nr 52) Diskant und Bass abwechselnd diminuiert.⁵⁹

muss er aber erhalten bleiben. Die colla parte Praxis gibt dazu die Möglichkeit. Das Madrigal *Anchor che col partire* von de Rore ist auch von Della Casa in 2 Fassungen, von Rognoni in 4 Fassungen und von Bovicelli (Goldschmidt, a. a. O. in: *Monatsh. f. Musikgesch.* XXIII, 1891, S. 121) diminuiert überliefert.

⁵⁷ Lasso G. A. XIV, 29. Della Casa gibt 2 Fassungen der Diminution dieses Stücks, ebenso Fr. Rognoni.

⁵⁸ Palestrina G. A. XXXIII, 56.

⁵⁹ 4. Buch 5st. Motetten, 1584. Palestrina G. A. IV, 25 = Op. compl. XI, 120; G. A. IV, 34 = O. c. XI, 132; G. A. IV, 61 = O. c. XI, 169; G. A. IV, 81 = O. c. XI, 197. Die Diminutionen in: G. A. XXXIII, 52, 54, 56, 58. *Pulchra es amica mea* ist auch von Rognoni in 2 Fassungen diminuiert. — Weitere Werke von Palestrina in der Diminution Bassanos: *Benedicta sit* (Motecta 1563) G. A. V, 33 = O. c. III, diminuierte Fassung G. A. XXXIII, 45, ebenso in: Beyschlag, S. 36; Kuhn, S. 100; *Ave Maria* (Motecta 1563) G. A. V, 20; diminuiert: G. A. XXXIII, 48; *Hodie beata* (Motecta 1563) G. A. V, 17; diminuiert: G. A. XXXIII, 49; *Fuit homo missus* (Motecta 1563) G. A. V, 38 = O. c. III, 46; diminuiert: G. A. XXXIII, 51; *Vestiva i colli* (G. Bonagionta, *Il Desiderio* 2^o libro de Madrigali 5 v. 1566) G. A. XXVIII, 239 = O. c. IX, 117; diminuiert: G. A. XXXIII, 60; ebenso bei della Casa (Palestrina G. A. XXXIII, 70 und Vorwort VII), 2 Fassungen bei Rognoni; *Così le chiome* (*Il Desiderio* 1566) G. A. XXVIII, 243 = O. c. IX, 122; diminuiert: G. A.

In seinen *Ricercate, Passaggi et Cadentie*⁶⁰ 1585 gibt Bassano Beispiele der Intervall-Diminuierung:

Passaggi



Cadentia



Schon vor Bassano hat Girolamo della Casa detto da Udine in den beiden Büchern⁶¹ *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato & corda & di voce humana*, Venedig 1584, an Beispielen die verschiedenen Diminutionsmöglichkeiten⁶² der Intervalle und Mensurwerte dargelegt und an Madrigalen und Canzonen von C. de Rore, Striggio, F. de Monte, Willaert, Peu d'Argent, Clemens non Papa, A. Gabrieli und Gombert bestätigt. Unter den Instrumenten hebt er den Cornetto hervor,⁶³ da er dem Klang der menschlichen Stimme am

XXXIII, 61, ebenso diminuiert von della Casa (G. A. XXXIII, 70) und Orazio Bassani; lo son ferito (3^o libro delle Muse 5 v., 1561) G. A. XXVIII, 179 = O. c. II, 161; diminuiert: G. A. XXXIII, 62; Kuhn, S. 122; 2 Fassungen von Bovicelli (Ave verum) G. A. XXXIII, 63; G. A. XXX, Vorwort IV; 2 Fassungen Rognoni; Orazio Bassani.

⁶⁰ Esercitare nelle diminutioni con qual si voglia istrumento da fiato & con la viola; et appresso diminuito diversi moti o passaggi & cadentie di che à loto meglio paterà proportionando la valuta delle minute alla nota intiera quale vorano diminuir in quel modo che a loro tornerà più comodo. E. T. Ferrand, in: *Journal of the American Musicological Society* IX, 1956, S. 250.

⁶¹ Nel primo libro adunque si tratta delle lingue & del diminuir semplice di croma sopra la semibreve & minima si principia prima di grado a nota per nota & poi per Terza & Quarta & Quinta & Sesta & Settima & Ottava. Seguita poi la Minuta de Semicroma sopra li medesimi essempii & nel fine havete gli essempij del Tremolo gropizzato sopra la Semibreve & Minima. Di poi seguitano i groppi battuti sopra le simili Note, le quali si adopterano nelle cadenze.

⁶² Passi & Cadenze di Croma S. 7—12; Passi & cadenze di Croma & Semicroma S. 13—26; Passi & Cadenze di semicrome & treplicate cioè ventiquattro per battuta S. 27—38; Passi & cadenze delle quattro figure Croma, Semicroma, treplicate, quadruplicate, diminuir misto.

⁶³ De gli stromenti di fiato il più eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana più de gli altri stromenti. Quello stromento si adopera piano & forte & in ogni sorte di Tuono, si come fa la voce... Vuol esser sonato con discretione & giuditio. La lingua vuole esser ne troppo morta,

nächsten kommt. Im 2. Buch bringt er Diminutionsbeispiele verschiedener französischer Chansons und Madrigale für alle Arten von Instrumenten. Die *Viola bastarda*⁶⁴ wird besonders herausgestellt, die *voce humana* als Träger der Diminutionen hervorgehoben. Die Beispiele bringen Canzonen von Janequin, Clemens non Papa, Crecquillon, Curtois, Lassus, Willaert; Canzonen und Madrigale mit *Viola bastarda* (S. 27) von Clemens non Papa, de Rore, Crecquillon, Janequin, Rogier; *Madrigale da cantar in compagnia & anco co'l Liuto solo* (S. 30) von de Rore und Palestrina (*Vestiva i colli*), Canzonen von de Rore mit Diminutionen in allen Stimmen (S. 38). In dem hier angeführten Lautenlied ist der Übergang von der polyphonen Komposition zur lautenbegleiteten Monodie und Diminuierung der Diskantstimme deutlich. Die im mehrstimmigen Satz gegebene Diskantdiminuierung wird zum Solovortrag mit einer die übrigen Stimmen zusammenfassenden Lautenbegleitung.

Eine instrumental begleitete diminuierte Melodik hat sich aus dem Satz gelöst. Auf dieser Grundlage sind neue monodische Kompositionen entstanden.

In Rom hat Durante in seinen *Arie devote*, Rom 1608,⁶⁵ in der Verbindung von Grundsätzen der polyphonen Melodik, Passaggien und des *stile recitativo* eine an das Wort gebundene ariose Ausdruckweise⁶⁶ in der begleiteten Monodie geschaffen, die wie Caccinis *Le nuove musiche* 1601⁶⁷ oder Peris *Le varie Musiche a 1, 2 e 3 v. con alcune spirituali in ultimo per cantare nel clavicembalo, il chitarrone et ancora la maggior parte di esse per sonare semplicemente nel organo*, Florenz 1609, 1619,⁶⁸ zu einer neuen Solokunst wurden.⁶⁹ Die mit der polyphonen Melodik verbundenen Diminutionsregeln haben in Verbindung mit der rezitativischen Deklamation dem Wort einen neuen affektbetonten

ne troppo battuta: ma vuole esser simile, alla gorgia. Poi nella Minuta far poca robba, ma buoa. Si che ogn'uno tendi al bel stromento, alla bella lingua & alla bella minuta & ad imitar più la voce humana, che sia possibile.

⁶⁴ Die *Viola bastarda* wurde zur Diminution aller Stimmen herangezogen. Della Casa hebt in der Vorrede 1584 hervor: ...sonar con la viola bastarda nella qual Professione si va toccando tutte la parti. Noch 1619 (*Syntagma Musicum II*) schreibt M. Praetorius, die *Viola bastarda* hat »daher ihren Namen bekommen, dass es gleichsam eine Bastard sey von allen Stimmen, sintemal es an keine Stimme allein gebunden.«

⁶⁵ Le quali contengono in se la maniera di cantar con gratia, l'imitatione delle parole et il modo di scriver passaggi et altri affetti.

⁶⁶ H. Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jh.*, Breslau 1892.

⁶⁷ Facsimile ed. F. Mantica, Rom 1930, F. Vatielli, Rom 1934; ed. C. Perinello (*I classici della musica italiana IV*), Mailand 1919. Vorrede in: H. Goldschmidt, a. a. O., S. 29.

⁶⁸ A 1, 2 e 3 voci con alcune spirituali in ultimo per cantare nel clavicembalo, il chitarrone et ancora la maggior parte di esse per sonare semplicemente nel organo, ed. N. Anfuso e A. Gianuario, Florenz 1978.

⁶⁹ M. da Gagliano, *Musiche a 1, 2 e 3 voci*, Venedig 1615.

Ausdruck gegeben. In der Generalbassbehandlung wird die Anlehnung an die Haltetöne der florentiner Monodiebegleitung deutlich (S. 10):

8 Ver-bumca-ro fac - tum est, ver - bum ca ro fac

8 tum est et ha-bi - ta vit in no bis

8 et ha-bi - ta vit in no bis

ebenso ein auf die Polyphonie zurückgehender Bewegungsaustausch zwischen Solostimme und Basso continuo, wie in *Docebo iniquas vias tuas* (S. 21).

8 et im-pii ad te con-ver - ten

8 tur

Die passeggierte Motette ist die Grundlage dieser Monodien. Sie haben vor allem den Wortausdruck in der vorgezeichneten Komposition, wie im klanglichen Vortrag gesteigert. Die im ausgehenden 16. Jahrhundert betonte Klanggestalt hat im Vokal- und Instrumentalsatz zunehmende Bedeutung gefunden, nicht zuletzt in ihrer colla parte-Klangverbindung. Die Gesangsweise und das Instrumentenspiel werden nicht mehr nur von ihrer technischen Seite, sondern vor allem vom klanglichen Ausdruck erfasst.

Giov. Camillo Maffei da Solofra⁷⁰ verweist schon 1562 auf den Ausdruck der Stimmgebung und die Voraussetzungen eines natürlichen Gesangsvortrags und der Stimmbildung.⁷¹ Die Diminution soll vorwiegend bei Clauseln gebracht werden. In zehn Regeln (S. 32) bestimmt er die Behandlung und Übung der Stimme, die in den *Passaggi* ihre besondere Aufgabe besitzt (S. 36).⁷² In theoretischen Erörterungen wie in praktischen Beispielen wird die neue Gesangkunst, die zur Stimmbildung das Ornament als Ausdrucksmittel betont, entwickelt.

Fr. Rognoni Taegio, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare & suonare con ogni sorte de stromenti*, Mailand 1620,⁷³ bringt wie Bassano, nach zahlreichen Beispielen⁷⁴ Palestrinas *Pulchra es* als

⁷⁰ Delle lettere... libri due. Dove tra gli altri bellissimo pensieri di Filosofia e di Medicina v'e un discorso della voce e del Modo d'apparere di cantar di Garganta senza maestro, non più veduto n'istampato. Raccolte per Don Valerio de Paoli da Limosano, Neapel 1562.

⁷¹ B. Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung während der Acappella-Periode, Leipzig und Danzig 1910; J. Horsley, Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music, in: Journal of the American Musicological Society IV, 1951; N. Bridgman, G. C. Maffei et sa lettre sur le chant, in: Revue de musicologie XXXVIII, 1956.

⁷² S. 58: La prima dunque regola è, che non si facciano passaggi in altri luoghi che nelle cadenze per che concludendosi l'armonia nel Cadimento... La 2^a regola è, che nel madrigale non si facciano più di quattro o cinque passaggi, accioche l'orecchio gustando di rado di dolcezza... La 3^a regola è, che si debba far il passaggio nella penultima sillaba della parola, acciocche, co'l finimento della parola, so finisca anche il passaggio. La 4^a è, che più volentieri si faccia il passaggio nella parola e sillaba dove si porta la lettera o, in bocca co'l passaggio, che nell'altre... La 5^a regola è, che quando si ritrovano quattro a cinque di conserto, mentre cantano, l'una debbia dar luogo all'altro, per che se due o tre tutti in un tempo passaggiassero, confonderebbono l'armonia.

⁷³ Nella prima [parte] de quali si dimostra il modo di cantar polito e con gratia & la maniera di portar la voce accentata con tremoli, groppi, trilli, esclamazioni & passeggiare di grado in grado salti di terza, quarta, quinta, sesta, ottava & cadenze finali per tutte le parti, con diversi altri essempli e motetti passeggiati: cosa ancora utile i suonatori per limitare la voce humana. — Nella seconda poi si tratta le passaggi difficili per l'instrumenti del dar l'arcata, ò loteggiate, portar della lingua, diminuire di grado in grado, cadenze finali, essempli con canti diminuiti, con la maniera di suonare alla bastarda.

⁷⁴ Modo di portar la voce con accenti, Tremoli, Trilli, gropi, esclamazioni; Passaggi sopra le Semibreui, minime, semiminime, Crome (Ascendendo und descendendo); Cadenze; Salti di Terza, Quarta, Quinta, Sesta

Motetto passeggiato per il Soprano ovvero Tenore sowie per il Basso da cantar alla Bastarda, ebenso Palestrinas Madrigal *Io son ferito ridotto in Motetto passeggiato per il Soprano*. Im 2. Teil der *Selva de varii pasaggi*, Mailand 1620,⁷⁵ behandelt er zunächst die *Viola da gamba*,⁷⁶ die *Lira da gamba*⁷⁷ & *da Brazzo*, die *Viola bastarda*⁷⁸ und die Blasinstrumente⁷⁹ in ihrer Bedeutung für die Diminution. Der Tonumfang

(Ascendendo & descendendo), Ottava; Finali per diverse parti; Passaggi sopra la Parte del Basso; Modo di portar le crome.

⁷⁵ Ove si tratta dei passaggi difficili per gl'instromenti dal dar l'archata, portar della lingua, diminuir di grado in grado: Cadenze finali; Essempi; Canti diminuiti, con la maniera di suonar la Viola bastarda.

⁷⁶ La viola da gamba è instromento delicato, in particular se vien sonata con bella archata accentata, con i suoi tremoli, con pasaggi regolati che siano ben compartiti, con Arco ben ferrato alla viola, discernendo ben le corde. La parte del basso, poi non fa molti passaggi, ma quelli pochi, che si fanno, fa bisogno che siano ben messi e naturali, perche la parte del basso, è il fondamento delle altri parti...

⁷⁷ La lira di Gamba è il più armonioso instromento che si trovi frà quelli d'arco, è tanto artificioso questo instromento, che movendo un sol'dito fa tutte le legature che si puonno imaginare... tal armonia e quella che move l'animo all'udito, più d'ogni altra, principalmente nelle cose meste, e dolorose, e se bene è instromento imperfetto, cantandovi il basso, acompagnato con un soprano, non si puo sentir di meglio: la lira de Brazzo poi, benche da pochi conosciuta, ha tutte le consonanze e legature musicali, che fanno bisogno. L'archetare o lireggiare di questi instromenti è il medesimo delle Viole...

⁷⁸ La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instromenti, per paseggiare, è un instromento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è fra l'uno, e l'altro di grandezza, si chiama Bastarda, perchè hora vâ nell'acuto, hora nel'gratie, hora nel sopra acuto, hora fa una parte, hora un'altra, hora con nuovi contraponti, hora con passaggi d'imitationi, ma bisogna avertire, che le imitationi non habbino più di sei, o sette risposte al più, perche farebbe poi tedioso, e di digusto il medemo s'intende ancora de tutte le sorti d'instromenti perche le scole de valenti suonatori, non lo permettono, prohibiscono ancora nei pasaggi, far due ottave, e due quinte, con alcuna de l'altre parti, se non s'è più che sforzato, per seguitar qualche imitationi; si vedon' hoggidi molti che suonano ò di Cornetto, ò Violino, ò altro instromento, che non fanno altro che paseggiare, ò sia buono ò sia cattivo, pur che sempre facino pasaggi, rompendo la testa à chi sà del mestiero, ruvinando tutto il canto, pensando di far bene; à costoro sarebbe meglio che andassero à suonare, come si suol dir alla frascata, che nei concerti, non sapendo che val più saper tener una nota con gratia, over un'arcata dolce e soave; che far tanti pasaggi fuori del suo dovero. Questo modo di paseggiare alla Bastarda, serve per Organi, Liuti, Arpe & simili.

⁷⁹ Gl'instromenti da Fiato, per il più hanno qualche imperfettioni, ò del suono, ò di qualche voce, principalmente nei schilli, cioè nell'acuto che vien falsa, ò che non torna bene, & sta al giuditio del suonatore à conoscere tali imperfettioni, col saper schivare tal'errore, hora con metter giù un dito, hora con levarne un'altro, acciò veda di fare quella voce che non è perfetta; molti Flauti vanno fino al numero di 13 ò quatuordici voci, altri quindici, e più, secondo che il suonatore li sà disporre, il Cornetto anderà naturalmente a voci quindici, e più, fino a diecinove voci, nel sopra acuto, la Cornamusa non vâ, se non à nove voci, aceto il basso per le mole che hà, il fagotto porterà infino a quindici voci con le mole...

der Instrumente wird ebenso wie die Eigenart des Spiels hervorgehoben.⁸⁰ Die Bindung des Strichs der Streichinstrumente,⁸¹ wie die Eigenart des Anblasens der Blasinstrumente⁸² erscheint ihm ebenso wichtig, wie die melodische Ordnung der Passaggien in der Ausschmückung einer skalischen Bewegung aufwärts und abwärts, von Semibreven,⁸³ und Minimien,⁸⁴ sowie der Kadenzen.⁸⁵

Den zahlreichen Diminutionsformeln für verschiedene Intervall-schritte folgen Beispiele des *Modo di passeggiar con Arte e Maestria*: Palestrina, *Io son ferito* (Diskantdiminution mit Echobildungen am Schluss *sopra ultima nota*), *Canzon del Mortara detta la Porcia* (Diskantdiminution); *Modo di passeggiar con diverse inventioni, non regulato al canto*: Palestrina, *Vestiva i colli* (Diskantdiminution mit Bezeichnung von *Affetti*); *Modo di passeggiar per il Violone over Trombone alla Bastarda*: Lassus, *Susanna* (Bassdiminution); *Modo facile di passeggiar sopra la Viola Bastarda ò altro instrumento*: Lassus, *Susanna* (Wechsel der Diminution in verschiedenen Stimmen); *Modo difficile per suonar alla Bastarda*: Palestrina, *Vestiva i colli* (Diminution in verschiedenen Stimmen mit Echo-Bezeichnung).⁸⁶ Zum Abschluss bringt Fr. Rognoni die *Musica Sfogava con le stelle* und *Tempesta di dolcezza* von Ottavio Valera in der Art wie er sie mit Ornamenten vorgetragen hat.

Fr. M. Bassani hat in seinen handschriftlichen *Lezioni di Contrappunto* (um 1620)⁸⁷ Diminutionen seines Onkels Orazio Bassani aufgenommen.⁸⁸ Als Viola-Virtuose konnte Orazio Bassani eine reiche Passagientechnik entwickeln.

Die verschiedenartigen Diminutionen und Passaggien gewinnen ebenso wie das *accompagnamento* zunehmend die Bedeutung einer

⁸⁰ Bei der Viola da Brazzo und der Violine hebt er die Bedeutung des Tremolo hervor: *il tremolo di sua natura e di accrescimento di voce*. Für die Passaggien fordert er gleiche Notenwerte: *note eguali & si senta à nota per nota, che non sia ne troppo presto, ne troppo tardi ma si tenga la strada di mezzo . . .*

⁸¹ S. 5: *Modo di lireggiar ogni stromento di Archo*.

⁸² S. 5: *Modo di dar la lingua al Corneto ò altro instrumento di fiato*.

⁸³ S. 6—23. Für die skalisch aufsteigende und skalisch absteigende Sext in Semibreven gibt er 216 Formeln.

⁸⁴ S. 24—35. Für die aufsteigende Sext in Minimien gibt er 41, für die absteigende 40 Formeln.

⁸⁵ g: 16; c: 8 + 9; b: 8 + 9; f: 8 + 8; d: 8 + 7; a: 8 + 8; g: 6 + 4 + 2; h: 4 + 4 + 2 + 2 u. a.

⁸⁶ S. 68—71 folgen *Esempi per sonar alla Bastarda* in zahlreichen Formeln.

⁸⁷ Ms. C 85 Bibl. mus. Bologna.

⁸⁸ *Toccaten mit Bassdiminutionen, Diskant- und in verschiedenen Stimmen wechselnden Diminutionen*. Madrigale von C. de Rore: *Lascio, che nel accorto* (Op. omnia III, S. 41); *Servire bella*; *Signor mio caro, Carità di Signore* (Op. omnia IV, S. 15); *Vessinai colla seconda parte*; *La Bella e netta* (Op. omnia IV, S. 21); Palestrina: *Io son ferito*; P. Animuccia: *Nasce la gioia mia* 6 v.

Klangdifferenzierung, wie das bei den zahlreichen Sologesängen mit Instrumenten im frühen 17. Jahrhundert, z. B. in G. P. Bucchiantis *Arie, Scherzi e Madrigali a una e due voci per cantare nel Clavicembalo, Chitarrone ò altre simile istrumento* (1627) oder im *Giardino musicale di varii ecc. autori, dove si contengono Sonetti, Arie & Villanelle a 1 e 2 voci per cantare con il Cimbalo & altri stromenti simili con l' alphabeto per la Chitara Spagnola* (1621),⁸⁹ deutlich wird. Zu den Formdifferenzierungen treten die Klangdifferenzierungen, die in der freien Instrumentenwahl den Werken eine unterschiedliche Klanggestalt geben.

V. Bonizzi verlegt die *Passaggi* in das konzertierende Instrument in seinen *Alcune opere di diversi autori a diversi voci passeggiate principalmente per la Viola Bastarda, ma anco per ogni sorte di stromenti e di voci* (1626).⁹⁰ Die Arrangements der Madrigale C. de Rores und A. Striggios für Viola bastarda zeigen die vom Instrument bestimmte Bearbeitungstechnik und ihre virtuose Passagenbildung.⁹¹

In gleicher Weise sind diese instrumentalen Passaggien in B. Montalbanos⁹² *Sinfonie ad uno e due Violini* 1629 oder in sich abwechselnder Violin- und Bassdiminuation in G. B. Fontanas 10. Sonata der *Sonata a 1, 2, 3 per il Violino o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violoncino o simili altro istrumento* 1641⁹³ gegeben.

Innerhalb der *Motetti passeggiati* haben die Psalmdiminutionen eine besondere Stellung. Sie übernehmen in den *Falsibordoni* eine diminuierte Ausgestaltung der Mediatio und Finalis, während gewöhnlich die Rezitation beibehalten bleibt. Die Gestalt des mehrstimmigen Falsibordonisatzes, der mit dem choralischen Psalmvortrag alterniert, ist für die Diminution und ihre Variierung massgebend.

⁸⁹ Die Tabulatur für die Chitarra alla Spagnuola findet grosse Verbreitung wie in *Scherzi amorosi* (1622), *Vezzosetti Fiori* (1622) u. a. 1591 erschienen die *Canzonette a 4 voc... con l'intravolutura del Cimbalo et del Liuto*, 1592 *Diletto spirituale*, 1595 *Lodi della musica*.

⁹⁰ Vorrede 1626: ... posso chiamarle frutti d'un Albero fecondo di virtù Oratio Bassani dalla Viola unico & famosissimo; mi diede questo essendo io giovinetto molti avertimenti, e lumi intorno alla musica, e mostro d'havere gusto particolare, ch'io accompagnassi il suo divin suono col mio del clavicembalo, & anco più volte disse à me & ad altri non esser lui mai stato accompagnato di niuno come da me... se ben anco m'approffittai in cotal disciplina nella gran scola di Claudio da Correggio huomo in sua professione forsi senza esempio...

⁹¹ *Canzona a 4 detta »Dolce me moy«* (= Chanson »Doulce mémoire« von P. Sandrin) in: F. Giegling, *Die Solosonate* (Musikwerk XV, 1959), S. 22.

⁹² Er stammt aus Bologna und war Kapellmeister an S. Francesco in Palermo. Die Ausgabe enthält 4 Sinfonien für 1 Violine, 2 für 2 Violinen, 2 für 2 Violinen und Posaune, 5 für 4 Violinen. - *Sinfonia IV* in: F. Giegling a. a. O. (Musikwerk XV), S. 23.

⁹³ Das Werk enthält 6 Sonaten für Violine, 8 für 2 Violinen und Fagott, 4 für 3 Violinen. 10. Sonate in: Giegling, a. a. O., S. 26.

Zahlreich sind die um die Wende des 16./17. Jahrhunderts⁹⁴ geschaffenen Falsibordonikompositionen.⁹⁵ Nach Art der *Motetti* und *Madrigali passeggiati* werden auch *Falsibordoni* passeggiert überliefert, wie Bovicellis,⁹⁶ Confortis,⁹⁷ Severis⁹⁸ u. a. Falsibordonikompositionen zeigen.⁹⁹ In der Diminuirung der Kadenzen, wie einzelner Intervallschritte bilden sich verschiedene Melodietypen heraus,¹⁰⁰ die vor allem in der instrumentalen Diminution vielfach zu Formeln erstarren. Bovicelli¹⁰¹ hat neben Diskantdiminutionen von Palestrinas *Io sono ferito*¹⁰² und *Ave verum*,¹⁰³ de Rores *Ancor che co'l partire*¹⁰⁴ und *Angelus ad pastores*,¹⁰⁵ Victorias *Vadam & ciruibo*,¹⁰⁶ Monteverdis *In*

⁹⁴ P. Martini, *Storia della musica* I, Bologna 1757, S. 194, nennt mehrere Falsibordonikomponisten des 16./17. Jh.

⁹⁵ E. Trumble, *Fauxbourdon*, Brooklyn 1959; M. C. Bradshaw, *The History of the Falsobordone from its origins to 1750*, Diss. Univ. of Chicago 1969; Ders., *The Falsobordone* (*Musicological Studies and Documents*, ed. Carapetyan, XXXIV, Rom 1978).

⁹⁶ *Regole, Passaggi di musica, Madrigali e Moteti passeggiati*, Venedig 1594.

⁹⁷ *Salmi passeggiati*, Rom 1601; *Passaggi sopra tutti gli Salmi... con il basso sotto per sonare e cantare con organo o con altri stromenti*, Venedig 1607, 1618.

⁹⁸ *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera, che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni*, 1615, enthält auch alcuni versi di Miserere sopra il falso bordone von L. Dentice.

⁹⁹ Beispiele dieser Falsobordone-Diminution in: H. Goldschmidt, *Verzierungen, Veränderungen und Passagen im 16. und 17. Jh.*, in *Monatshefte f. Musikgesch.* XXIII, 1891, S. 111, S. 119 (G. C. Gabucci); H. Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, Charlottenburg 1907, Anh., S. 1 (Giovannelli, Bovicelli), S. 3 (Severi); M. Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16./17. Jh.*, Leipzig 1902, S. 46, S. 142 (Severi), S. 131 (Conforti); A. Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1908, S. 45 (Severi), S. 47 (Dentice).

¹⁰⁰ Bovicelli bringt S. 17—36: *Diversi modi di diminuire: Movimento di grado ascendente, Salto di Terza ascendente, Salto di Quarta ascendente, Salto di Quinta ascendente, Salto di Sesta ascendente; Movimento per grado descendente, Salto di Terza descendente, Salto di Quarta descendente, Salto di Quinta descendente; Diverse maniere di ascendere per grado, Diverse maniere di descendere per grado; Modo di diminuire le Longhe; Cadenze diverse.*

¹⁰¹ Am Anfang seiner Regeln betont Bovicelli die Notwendigkeit, die Passagien nicht nur als strukturelle Aufgliederung gedehnter Noten, sondern auch in der Deklamation als Steigerung des Ausdrucks des Wortes aufzufassen: ... nel cantare e particolarmente nel formare i Passaggi, non solo si deve per mente alle note, ma anco alle parole. — Daraus ergibt sich die Akzentuierung und Rhythmisierung der Passagien entsprechend der Wortdeklamation und gleichzeitig die Charakterisierung des Wortausdrucks.

¹⁰² S. 38, Palestrina G. A. XXVIII, S. 179; XXXIII, S. 63, S. 62 (Bassano).

¹⁰³ S. 42, Palestrina G. A. XXXIII, S. 63.

¹⁰⁴ S. 46, Cyprian de Rore, *Opera omnia* IV, 1969, S. 31.

¹⁰⁵ S. 50.

¹⁰⁶ S. 53, Victoria, *Opera omnia* I, 1902, S. 97; *Seconda parte*, S. 59: *Qualis est dilectus tuus candidus.*

te domine¹⁰⁷ und Assumpsit Jesus¹⁰⁸ diminuierte Falsibordoni des *Magnificat* im 2. Ton von Giulio Cesare Gabucci, im 1. Ton von Rugg. Giovanelli, Ps. 109 *Dixit* im 6. Ton von Giov. Batt. Bovicelli nach vierstimmigen Falsobordonisätzen veröffentlicht.

Der vierstimmige Falsobordonesatz Gabuccis zeigt den einfachen Satz, wie die variierte Diminution der einzelnen Verse.

A — ni — ma

me — a Do — mi — num

Nach der Intonation des *Magnificat* folgt die 2. Vershälfte mit Diminutionen, alternatim Vers 1 *Et exultavit* choraliter, Vers 3 *Quia respexit* im vierstimmigen Satz mit Diskanttdiminution, Vers 4 chora-

Quia respexit an - cil iae su - ae,
humilitatem

ecce enim ex hoc ge - ne - ra - ti - o - nes
me dicent omnes

¹⁰⁷ S. 64.

¹⁰⁸ S. 68.

liter u. s. f. Die mit den *Falsibordoni* verbundenen Diminutionen der einzelnen Verse sind variiert. Entsprechend der *alternatim*-Folge wird das *Magnificat* Gabuccis choraliter beschlossen, während Giovanellis *Magnificat* die umgekehrte Folge der Choralpsalmodie (1, 3, 5...) und der *Falsibordoni* (2, 4, 6...) wählt und damit mit dem *Falsobordone*-Satz *Sicut erat in principio* abschliesst.

The image shows a musical score for the phrase "et in saecula seculo rum A men". It consists of four staves of music. The first staff is a treble clef with a common time signature (C). The lyrics "et in saecula seculo" are written below the first staff, and "rum A" is written below the second staff. The third staff continues the melody with the lyrics "men" written below it. The fourth staff is a bass clef with a common time signature (C). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

In gleicher Weise ist die Diskantdiminution zu Bovicellis eigenem *Falsobordonesatz* angelegt.

Fr. Severi bringt in *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici*, Rom 1615¹⁰⁹ die Psalmverse im *alternatim*-Wechsel, verteilt auf die verschiedenen Stimmen. Ps. 110 beginnt mit der vom Generalbass begleiteten Chormelodie im Tenor

- Vers 2 Magna opera: choraliter
- Vers 3 Confessio: Alt mit B. c.
- Vers 4 Memoriam: choraliter
- Vers 5 Memor erit: Canto, B. c.
- Vers 6 Ut det: choraliter
- Vers 7 Fidelia omnia: Tenor, B. c.
- Vers 8 Redemptionem: choraliter
- Vers 9 Sanctum et terribile: Bass, B. c.
- Vers 10 Intellectus: choraliter
- Vers 11 Gloria Patri: Canto, B. c.
- Vers 12 Sicut erat: Canto, B. c.¹¹⁰

¹⁰⁹ Con alcuni versi di Miserere sopra il falso bordone del Dentice.

¹¹⁰ Ps. 111 Beatus vir beginnt den 1. Vers choraliter mit B. c., im Cantus bringt aber bereits in der 2. Vershälfte nach der Rezitation eine passeggierte Kadenz. Die geradzahigen Verse werden choraliter ohne Begleitung gesungen, Vers 3 Gloria: Tenor, Vers 5 Jucundus: Alt, Vers 7 Paratum: Bass, Vers 9 Peccator: Tenor, Vers 10 Gloria patri: Cantus, Vers 11 Sicut erat: Cantus — Ps. 113 In exitu beginnt choraliter mit B. c. im Tenor, Vers 2 Factus, Vers 3 Mare, Vers 4 Montes, Vers 5 A facie, Vers 6 Qui convertit: choraliter,

Die reichen, auch rhythmisch differenzierten Passaggien werden in der *Doxologie* des 112. Psalms *Laudate pueri* im 4. Ton deutlich (S. 26).

Canto

Gloria pa tri et fi li o

et spi ri tu i sanc

to

Sicut erat in et principio nunc et sem per et

in saecu lo saecula rum A

men.

Vers 7 Non nobis: Cantus, B. c., Vers 8 Super misericordia: choraliter, Vers 9 Deus autem: Bass, B. c., Vers 10 Simulacra: choraliter, Vers 11 Os habent: Alt, B. c., 12 Aures habent: choraliter, Vers 13 Manus habent: Tenor, B. c., Vers 14 Similes: choraliter, Vers 15 Domus Israel: Cantus, B. C., Vers 16 Domus Aaron: choraliter, Vers 17 Qui timent: Bass, B. c., Vers 18 Dominus memor: choraliter, Vers 19 Benedixit: Alt, B. c., Vers 20 Benedixit omnibus: choraliter, Vers 21 Adjiciat: Tenor, B. c., Vers 22 Benedicti vos: choraliter, Vers 23 Coelum: Cantus, B. c., Vers 24 Non mortui: choraliter, Vers 25 Sed nos: Alt, B. c., Vers 26 Gloria Patri: choraliter, Vers 27 Sicut erat: 2 Soprani, B. c.

Einfacher sind die Passaggien in A. Banchieris *Organo suonarino*, Venedig 1622, S. 42: *Otto Falsibordoni sopra i Tuono per cantare con una o doi voci & anco il Soprano in Tenore*:

Secondo tuono



Ottavo tuono & anco una voce bassa



Die Falsibordoni diminuierten unter Beibehaltung der Rezitation, *Mediatio* und *Finalis* des Psalmverses oder sie gestalten für den *alternatim*-Vortrag die geraden bzw. ungeraden Verse in passagierter Melodik im Wechsel mit dem Choralvers. Dabei wird in der monodischen Neukomposition die Grundregel der alten Diminution, dass der Anfang der einzelnen Abschnitte die *melodia simplex* beibehalten sollte oft überwunden.

Die in die Monodie übernommenen Passaggien sind ein fester Bestandteil der Komposition, wie er auch bei Caccini deutlich ist und von L. da Viadana in der Concerto-Komposition¹¹¹ vorausgesetzt wird. Eine weitere improvisatorische Passeggiierung wird damit verworfen.¹¹²

Im Übergang zur freien Koloratur der Barockmusik wird die Diminutionspraxis im Zusammenhang mit der Verbreitung der italienischen Gesangsmanier in ganz Europa im 17. Jahrhundert in Theorie und Praxis gepflegt.¹¹³ Die Passaggien sind mit der Monodie aufs engste

¹¹¹ A. Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935; St. Kunze, *Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk G. Gabriellis*, in: *Archiv f. Musikwiss.* XXI, 1964, S. 81.

¹¹² Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, 1602. Vorrede: ... questa sorte di concerti deve cantarsi gentilmente con discretione & leggiadria usando gli accenti con raggione & i passaggi con misura & a suoi luoghi; sopra tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato; per cioche vi sono talhora certi antati, i quali perche si trovano favoriti dakka natura d'un poco di gargante, mai cantano nella maniera che stanno i canti non, s'accorgendo essi, che hoggidi questi tali non sono grati anzi sono pochissimi stimati particolarmente in Roma dove fiorisce la vera professione del cantar bene.

¹¹³ A. Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1908, S. 30, S. 58, S. 84; M. Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16./17. Jh.*, Leipzig 1902, S. 49; H. Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, Bd. 1: *Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks*, Charlottenburg 1907, S. 5—58.

verbunden. Sie werden vom improvisatorischen Ornament zum Ausdruckselement der Solo-Komposition. Aus den *Motetti* und *Madrigali passeggiati* haben sich die Deklamation und Koloratur verschmelzenden Solokompositionen der Vokal- und Instrumentalmusik entwickelt.

POVZETEK

Na podlagi številnih originalnih izdaj kompozicij, glasbenih priročnikov in teoretskih razprav poznega 16. in zlasti zgodnjega 17. stoletja avtor podrobno osvetljuje bogato in raznoliko prakso okraševanja vokalnih melodij v obdobju zgodnjega baroka kakor tudi važno vprašanje njenega postopnega razvoja iz renesančne diminucijske prakse. Tako kot je bil contrapunto alla mente improvizirano kontrapunktsko oblikovanje cantusa firmusa, je cantus diminutus pomenil improvizacijsko figuracijo melodije. Ko stopa konec 16. stoletja polifonija v ozadje, se ornamentalni element diminucije osvobodi kontrapunktske vezanosti in postane čisto melodični princip, ki pospešuje osamosvojitve zgornjega glasu v okviru homofonije ali monodije. Improvizacijska diminucija pevcev je že v takoimenovanem cantare in concerto poudarila posamezne solistične glasove, medtem ko so se ostali združili v harmonsko podlago. Ta, sprva improvizacijska praksa pa je v monodiji postala trden sestavni del kompozicije (musica scripta), bodi na podlagi melodičnih zakonov polifonije ali deklamatorične melodike, kar je razvidno iz cerkvenih koncertov L. da Viadane pa tudi solističnih posvetnih spevov G. Caccinija. Ko glasba postopoma prehaja k svobodni baročni koloraturi, so v 17. stoletju obsežno gojili po vsej Evropi v zvezi z razširjanjem italijanskega pevskega načina tako v teoriji kot praksi melodično okraševanje. Kar najtesneje so z monodijo povezani passaggi, ki so iz improvizacijskega ornamenta postali bistven izrazni element solistične kompozicije. Tako so se iz takoimenovanih motetti e madrigali passeggiati razvile v vokalni in instrumentalni glasbi solistične kompozicije, ki spajajo deklamacijo in koloraturo.