

# Ascanio Mayones und Girolamo Frescobaldi *Ancidetemi pur*

## Zur Praxis der ›intavolar diminuito‹ in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts

Giovanni Michellini

›Intavolar diminuito‹ bezeichnet die Praxis, ein polyphones Vokalstück für ein Tasteninstrument oder eine Laute (in der spanischen Tradition auch für Harfe und Fidel) umzuschreiben (›intavolare‹) und zu diminuieren. Ein zentrales theoriegeschichtliches Zeugnis dieser Praxis ist Girolamo Diruta's detaillierte Anleitung, mit Geschmack zu diminuieren (›passaggiar‹), in seinem Lehrwerk *Il Transilvano*. Am Beispiel des Madrigals *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt und dessen Umschriften (›passaggiare‹) von Ascanio Mayone und Girolamo Frescobaldi wird das ›intavolar diminuito‹ und seine Entwicklung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in theoretischer und praktischer Hinsicht rekonstruiert. Dabei zeigt sich, welchen gewichtigen Beitrag das Intavolieren zur Etablierung einer eigenständigen Instrumentalmusik leistete.

›Intavolar diminuito‹ denotes the practice of transcribing (›intavolare‹) and diminishing a polyphonic vocal piece for a keyboard or lute (in the Spanish tradition also for harp and fiddle). A central historical testimony to this practice is Girolamo Diruta's detailed instructions on diminishing with taste (›passaggiar‹) in his treatise *Il Transilvano*. Using the example of the madrigal *Ancidetemi pur* by Jacques Arcadelt and its transcriptions (›passaggiare‹) by Ascanio Mayone and Girolamo Frescobaldi, the ›intavolar diminuito‹ and its development in the first half of the 17th century are reconstructed from a theoretical and practical point of view. This shows the important contribution that intabulation made to the establishment of an independent instrumental music.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 16. Jahrhundert; 16th century; 17. Jahrhundert; 17th century; Geschichte der Musiktheorie; history of music theory; Tabulatur; tablature

Die seit dem 16. Jahrhundert fortschreitende Verselbstständigung und ästhetische Aufwertung der Instrumentalmusik fand im autonomie- und genieästhetischen Ideal ›absoluter Musik‹ ihren Kulminationspunkt. Seit dem 19. Jahrhundert sind es vor allem die großen, herausstechenden instrumentalen Meisterwerke, die unser Bild europäischer Kunstmusik prägen. Andererseits dürften die musikalischen Praxen vergangener Jahrhunderte in mancher Hinsicht denjenigen unserer populär-musikalisch geprägten Gegenwart nicht unähnlich gewesen sein: Hier wie dort spielte improvisierte, für konkrete Anlässe komponierte und im Hinblick auf veränderte Kontexte variierte Vokal- und Gebrauchsmusik eine zentrale Rolle. Dies gilt auch für die Adaption und Weiterverwertung bekannter Vokalkompositionen: Die Jazz-Standards des *Real Book* und die Klavierausgaben berühmter Popsongs (›ABBA – Greatest Hits on Piano‹) haben ihre Entsprechungen nicht erst in den ungezählten Klavierbearbeitungen von symphonischer Musik des 19. Jahrhunderts zu zwei bzw. vier Händen oder aber den Opernparaphrasen (wie etwa der *Rigoletto*-Paraphrase von Franz Liszt), sondern bereits in den Übertragungen polyphoner Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts für Orgel und andere polyphone Instrumente.<sup>1</sup> Dabei bildete (und bildet)

1 Als ›polyphone Instrumente‹ können alle Instrumente bezeichnet werden, auf denen sich die Tabaturen ausführen lassen, d.h. nicht nur die Laute und Tasteninstrumente wie Cembalo und Orgel, sondern – wie man bei spanischen Autoren lesen kann – darüber hinaus auch Harfe und Fidel (›tecla, harpa y vihuela‹). Vgl. Henestrosa 1557, Titelblatt und Cabezón 1966, Titelblatt.

schriftlich notierte, gar publizierte Musik nur das Destillat einer ungleich breiteren improvisatorischen und auralen Musikkultur.

Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Arbeit der Praxis des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, ein polyphones Vokalstück für ein Tasteninstrument oder eine Laute umzuschreiben (›intavolare‹) und zu diminuieren. In erster Linie zeigt sie an zwei einschlägigen Beispielen, wie derartige Bearbeitungen handwerklich funktionieren, worin ihr ästhetischer Mehrwert besteht und welche zentrale Bedeutung sie für die Herausbildung einer autonomen Instrumentalmusik hatten. Darüber hinaus möchte sie dazu anregen, die entsprechenden Techniken selbst zu erproben und zu üben.

Die frühesten Beispiele für die Praxis des Intavolierens polyphoner Musikstücke finden sich im ersten Buch der *Frottole intabulate da sonare organi*, das Andrea Antico 1517 bei Petrucci publizierte. Hier werden die Vokalpartituren in eine Intabulatur für polyphone Instrumente überführt. Die theoretische Reflexion der Intabulatur erfolgt ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zunächst in didaktisch motivierten Instrumentaltraktaten italienischer und spanischer Autoren, die den Instrumentalisten das ›passaggiar‹, auf Spanisch ›glosar‹, auf dem jeweiligen Instrument lehren.<sup>2</sup>

Zur Etymologie des Wortes ›passaggio‹ findet sich bei Christoph Bernhard der Hinweis, dass »*Variatio*, von denen Italiänern *Passaggio* und insgemein *Coloratura* genannt, ist; wenn ein *Intervallum* durch mehrere kleinere Noten geändert wird.«<sup>3</sup> Diego Ortiz schreibt, man möge an einer bestimmten Stelle einen ›passo‹ oder eine ›glosa‹ anbringen und anschließend bis zur nächsten Stelle fortfahren.<sup>4</sup> Ein Jahrhundert später verwendet Johann Andreas Herbst die Begriffe ›passaggio‹ und ›passus‹ synonym. Von daher hat ›passaggio‹ zwei unterschiedliche Bedeutungen: Es kann die spezifische Diminutionsform ›passaggio‹ meinen oder einen ganzen Abschnitt (›passus‹), der auch andere Diminutionsformen als das ›passaggio‹ enthalten kann.<sup>5</sup>

Das Substantiv in der Pluralform (›passaggi‹) weist folglich auf mehr als einen ›passaggio‹ hin und impliziert eine Abfolge mehrerer ›passaggi‹. Hierher rührt das Verb ›passaggiare‹, worunter die Kunst des Diminuierens verstanden wird: das Variieren oder Kolorieren und die damit einhergehende Verkleinerung von Notenwerten. Dagegen verweist ›passaggiato‹ als Partizip Perfekt auf ein ganzes Stück, das durch ›passaggi‹ und ggf. andere Diminutionen ausgeziert wird. In diesem Sinne greift noch Frescobaldi 1627 im *Secondo Libro di Toccate* auf diesen Terminus zurück, wenn er eine Madrigalintavolation mit dem Titel *Ancidetemi pur d'Arcadelt Passaggiato* versieht.

Die Praxis des ›passaggiare‹ erwächst zweifellos aus der Vokalmusik.<sup>6</sup> Das erste Buch des zweiten Teils von Girolamo Diruta *Il Transilvano* enthält eine klare Beschreibung davon, wie diese Praxis auf polyphonen Tasteninstrumenten ausgeführt wurde. Diruta zufolge

2 Unter anderen: Maffei 1562; Casa 1584; Bassano 1585 und Rognoni 1592.

3 Bernhard 1963, 73.

4 »[...] haver fatto el passo o glosa sopra qual se voglia punto & vada passar all'altro punto ch' segue [...]« (Ortiz 1553, 5).

5 Man beachte in diesem Zusammenhang, dass in Spanien – im Gegensatz zu Italien – entsprechend der Terminus ›glosa‹ auf ein ganzes Stück mit Diminutionen verweisen kann. Vgl. Henestrosa 1557, fo. lxxvii.

6 Bereits vor Giulio Caccini bezogen sich andere Autoren auf diese Praxis.

existieren zwei Arten des Intabulierens:<sup>7</sup> das ›einfache Intabulieren‹ (›intavolar semplice‹) und das ›diminuierte Intabulieren‹ (›intavolar diminuito‹).<sup>8</sup> Für beide Arten gibt Diruta jeweils ein Beispiel. Während beim ›einfachen Intabulieren‹ der Canzone *La Spiritata* von Giovanni Gabrieli sich die Diminutionen auf ›gropi‹ und ›tremoli‹ beschränken, führt das ›diminuierte Intabulieren‹ aufgrund der zahlreichen Diminutionen bei einer Canzonetta von Antonio Mortaro dazu, dass die Vorlage nahezu nicht wiederzuerkennen ist.

Das ›intavolar diminuito‹ ist eine Praxis, die sich insbesondere an den ausübenden Musiker (›musico pratico‹) richtet. Dabei wird gleichwohl eine angemessene Kenntnis der Kontrapunktlehre vorausgesetzt. Diruta sieht das ›intavolare diminuito‹ als eine ›verständige‹ Kunst, die gleichermaßen den guten Sänger und guten Kontrapunktiker erfordert (›l'intavolare diminuito un arte giudiciosissima, si ricerca essere buon Cantore, & anco buon contrapuntista«).<sup>9</sup>

Diruta rät dazu, zunächst Sopran und Bass und anschließend die Mittelstimmen zu intabulieren.<sup>10</sup> Dabei tritt regelmäßig eine Schwierigkeit auf, die Dirutas Forderung, der ausübende Musiker müsse auch ein guter Kontrapunktiker sein, einsichtig macht: Haben in der Vorlage Sopran und Bass einen zu großen Abstand voneinander, kann keine der beiden Hände die Mittelstimmen spielen. Das ist vor allem dann ein Problem, wenn hierdurch nicht eine Füllstimme, sondern ein Soggetto betroffen ist. Nach Diruta besteht die Lösung darin, den Sopran eine Oktave nach unten oder den Bass eine Oktave nach oben zu transponieren. In letzterem Falle muss freilich ausgeschlossen werden, dass es durch eine Stimmkreuzung von Bass und Tenor zu primären Quartan kommt, »was nicht gut wäre« (›che non staria bene‹), wie es bei Diruta heißt.<sup>11</sup> Besondere Achtsamkeit ist auch bei der Transposition des Soprans geboten. Hier kann eine Stimmkreuzung mit einer der Mittelstimmen dazu führen, dass aus einer Folge von sekundären Quartan eine Folge von sekundären Quintan wird. In solchen Fällen rät Diruta dazu, den Sopran nur eine Terz, Quarte oder Quinte nach unten zu versetzen. Demnach wäre entweder anstelle des originalen Soprans eine andere Stimme als Oberstimme zu gebrauchen oder zumindest ein anderes Außenstimmenintervall (in moderner Terminologie: eine andere Akkordlage) zu wählen.<sup>12</sup>

7 ›Intavolieren‹ bzw. ›Intabulieren‹ meint den Vorgang des In-Tabulatur-Setzens. Tabulatur (von lat. tabula, tabulatura, ›Tafel‹, ital. intavolatura) bezeichnet »bis ins 18. Jh. im weiteren Sinne die Zusammenziehung aller Stimmen auf zwei Liniensysteme im Unterschied zur Partitur [...]. Im engeren Sinne [bezieht sich der Begriff auf Übertragungen], bei denen statt der Notenschrift ganz oder teilweise Buchstaben, Ziffern und Zeichen verwendet werden.« (Dahlhaus/Eggebrecht [Hg.] 1979, 931.)

8 Diruta 1609, 14.

9 Ebd., 11. Zur Bedeutung des Kontrapunkts schreibt auch Zarlino: »[...] [il musico] eleggerà quello [passaggio], che sarà il migliore, che li tornerà più in proposito, & che farà il suo Contrapunto più sonoro & meglio ordinato, & lascierà da un canto gli altri.« (›[...] wird [der Musiker] das [passaggio] wählen, das am Besten sein wird, das seinem Vorhaben am meisten entspricht und das seinen Kontrapunkt klangvoller und geordneter macht, und die anderen beiseite lassen.«), Zarlino 1589, 193. Bei Diruta (1609, 23) heißt es an anderer Stelle: »[...] certo che mi pare impossibile l'intavolar diminuito senza la cognitione & pratica del Contrapunto.« (›[...] gewiss erscheint es mir unmöglich, l'intavolar diminuito ohne die Kenntnis und Praxis des Kontrapunkts auszuführen.«) Vgl. auch Froebe 2007. Die Übertragung der italienischen Zitate ins Deutsche erfolgte, wenn nicht anders angegeben, durch den Verfasser.

10 Diruta 1609, 11.

11 Ebd., 10.

12 Ebd.

## DIMINUTIONEN

»*Diminutio* aber ist/wenn eine grössere Nota in viel andere geschwinde und kleinere Noten *resolviret* und gebrochen wird.«<sup>13</sup>

Grundsätzlich rät Diruta dazu, die ›diminuizione‹ nur auf Noten anzuwenden, die nicht an der ›fuga‹ teilhaben, also das Soggetto bilden. Wollte man gleichwohl das Soggetto diminuieren, sei es gut, die von ihm gegebenen Beispiele zu berücksichtigen.<sup>14</sup> Dazu verweist er auf fünf Typen von Diminutionen: ›minuta‹, ›grosso‹, ›tremolo‹, ›accento‹ und ›clamatione‹. Eine nähere Erläuterung dieser Begriffe fehlt, doch kann ihre Bedeutung mit Hilfe von Traktaten anderer Autoren erschlossen werden.

## MINUTA

Bereits Theodor Göllner hat darauf hingewiesen, dass Dirutas ›minuta‹-Beispiele »ganz in der Art von Cabezóns Glosas sind [...]. Dabei löst sich die syllabische Deklamation in längere Melismen mit oft durchgehenden Miniminen auf.«<sup>15</sup> In diesem Sinne lässt sich ›minuta‹ als Synonym von ›passaggio‹ auffassen, das Praetorius wie folgt definiert: »*Passagi*. Sind geschwinde Läufe / welche beydes *Gradatim* und auch *Saltuatim* durch alle *Intervalla* so wohl *ascendendo* als *descendendo*, über den *Noten* so etwas gelten / gesetzt und gemacht werden.«<sup>16</sup>

Beispiel 1: ›Minuta sopra la parte del soprano‹ nach Diruta<sup>17</sup>

Bei Diruta heißt es: »Die Minuta kann durch andere Stimmen verlaufen [d.h. die Ton-ebenen anderer Stimmen ergreifen], wobei sie so viel wie möglich die anfänglichen Kon-

13 Praetorius 1619, 232.

14 Diruta 1609, 14.

15 Göllner 2001, 52 f. mit Bezug auf Cabezón 1966.

16 Praetorius 1619, 240. Hinsichtlich der ›passaggi‹ finden sich ausführliche Informationen bei Zacconi 1596, 65r und Herbst 1653, 22.

17 Diruta 1609, 14.

sonanzen berühren [wörtlich: schlagen] muss, um alle Stimmen erkennbar zu machen; sodann entscheide, welche Art von Diminution du magst«. <sup>18</sup> Zarlino weist ferner darauf hin, dass der vokale ›passaggio‹ im geeigneten Moment gemacht werden soll, nämlich im Kadenzvorfeld, »[...] wenn die Klausel [d.h. die zielführende musikalische Bewegung] oder die Periode der Wörter [d.h. die syntaktische Einheit der Wortsprache] oder die Rede [d.h. die wortsprachliche Sinneinheit] noch nicht beendet ist.« <sup>19</sup>

## GROPPO

Demgegenüber erscheinen die ›groppi‹ vorzugsweise innerhalb der Kadenz. Diruta präsentiert sie als Ornament der Diskantklausel-Penultima.



Beispiel 2: ›Diverse sorte di groppi sopra l'accadenze‹ nach Diruta <sup>20</sup>

Dieser Kontext findet sich auch bei Caccini und Praetorius. So heißt es bei Letzterem zur Unterscheidung zwischen ›grosso‹ und ›tremolo‹: »*Gruppo* : vel / *Groppi* : Werden in den *Cadentiis* und *Clausulis formalibus* gebraucht / und müssen scherffer alß die *Tremoli* angeschlagen werden.« <sup>21</sup>



Beispiel 3: ›Gruppo‹ nach Caccini (a) und Praetorius (b) <sup>22</sup>

## TREMOLO

Das einzige Beispiel, welches Diruta für den ›tremolo‹ zeigt, gilt dem ›tremolo di minima‹. Nach Praetorius handelt es sich um einen ›tremulus ascendens‹. <sup>23</sup> Praetorius gibt daneben auch ein Beispiel für den ›tremulus descendens‹, von dem er aber sagt, dieser sei »nicht so gut / als der *Ascendens*.« <sup>24</sup> Eine weitere Variante, die sich bei Praetorius findet, sind die ›tremoletti‹. Diese Verzierungen einzelner Töne durch eine einfache obere Nebennote haben, wenn man Praetorius' Beispiel folgen möchte, ihren Ort vor allem in der quasi sequenziellen Diminution skalarer Tonfolgen.

18 »La Minuta può entrare nell'altre parti avendo di battere il principio, delle consonanze, più che sia possibile per far sentire tutte le parti, fate poi che sorte di diminutione vi piace« (ebd.).

19 »Et ciò farà, quando la Clausula, ovvero il Periodo nelle parole, ovvero Oratione non farà terminato« (Zarlino 1558, 193).

20 Diruta 1609, 13.

21 Praetorius 1619, 236.

22 Caccini 1602, 9; Praetorius 1619, 236.

23 Praetorius 1619, 235.

24 Ebd.

a) Tremolodi Minima      b) Tremulus Ascendens      c) Tremoletti

Beispiel 4: ›Tremolo di minima‹ nach Diruta (a) sowie ›tremulus ascendens‹ und ›tremoletti‹ nach Praetorius (b und c)<sup>25</sup>

## ACCENTUS

Dirutas ›accentus‹ entspricht dem, was Christoph Bernhard ›superjectio‹ nennt. Bernhard schreibt: »*Superjectio*[,] welche sonst insgemein *Accentus* genennet wird, ist, wenn neben einer *Con-* oder *Dissonanz* im nächsten *Intervallo* darüber eine Note gesetzt wird, doch meistens wenn die Noten natürlich eine *Secunde* fallen sollten.«<sup>26</sup> An anderer Stelle fügt er hinzu: »Dieser *Accentus* wird gebraucht, wenn eine Stimme herunter gehet oder auch springet.«<sup>27</sup>

a)      b)

Beispiel 5: ›Superjectio‹ nach Bernhard (a) und ›accenti‹ nach Diruta (b)<sup>28</sup>

## CLAMATIONE

Schon bei Caccini findet sich die ›esclamazione‹ in zweierlei Form.<sup>29</sup> Dirutas ›clamatio-  
ne‹ hat jedoch eine größere Nähe zu Herbsts ›esclamazione languida‹.<sup>30</sup>

a)      b)      c)

A. E. I. O. U.

Clamazioni

Beispiel 6: ›Esclamazione languida‹ und ›esclamazione più viva‹ nach Caccini (a), ›esclamazione languida‹ nach Herbst (b) und ›clamazioni‹ nach Diruta (c)<sup>31</sup>

25 Diruta 1609, 13; Praetorius 1609, 235.

26 Bernhard 1963, 71.

27 Ebd., 148.

28 Bernhard 1963, 71; Diruta 1609, 13.

29 Caccini 1603, 9.

30 Herbst 1653, 22.

31 Caccini 1602, 9; Herbst 1653, 16; Diruta 1609, 13.

## ZEITGENÖSSISCHE REZEPTION

Kritik an dieser Art des Musizierens wurde bereits zu Dirutas Zeit vorgebracht. So bemängelt etwa Nicola Vicentino die »Hartnäckigkeit des Passaggio« (»l'ostinatione del passaggio«) und behauptet, »diese Praxis« sei »weder gut noch nützlich für die Chormusik und in der Kammermusik«. <sup>32</sup> Vicentino wünscht, »der Kontrapunkt oder die Komposition möge anmutig sein, mit einigen Graziositäten von schöner Art und mit schönen Passagen, begleitet von Harmonie, denn der Zweck der Musik ist es, die Ohren mit Harmonie zu erfreuen, und derartig sperrige [wörtlich: hartnäckige / sture] Passagen sind schwierig zu lernen und sind dann der Harmonie beraubt«. <sup>33</sup>

Auch Giovanni Maria Artusi versäumt nicht, die »Unvollkommenheit dieser modernen Musik« (»l'Imperfettione di questa moderna Musica«) zu beklagen und spricht abwertend von »Passagen, die in den erwähnten Madrigalen verteilt sind«. <sup>34</sup>

## ANCIDETEMI PUR

Im Anschluss an die Darstellung der verschiedenen Diminutionen bei Diruta und anderen Autoren soll nun anhand von zwei verschiedenen Intavolierungen gezeigt werden, wie sich die Praxis des »passaggiare« zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelt hat. Als Beispiel dient das Madrigal *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt, das im Jahre 1538 in der Sammlung *Il primo libro di madrigali di Archadelt a quatro voci* publiziert wurde. Dem Erstdruck folgten bis 1654 noch mindestens 43 weitere Auflagen. Arcadelts erstes Madrigalbuch ist damit einer der erfolgreichsten Musikdrucke der Musikgeschichte.

*Ancidetemi pur* gewinnt im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts eine Prominenz, die mit der von *L'homme armé* im 15. Jahrhundert vergleichbar ist. Die Komposition weist kaum Diminutionen auf und ist daher für eine fantasievolle Ausgestaltung durch Dritte besonders geeignet. Zahlreiche Komponisten verwendeten das Madrigal als Vorlage und demonstrierten an ihm ihr Verzierungsgeschick. <sup>35</sup> Entsprechend gibt es eine Vielzahl unterschiedlicher Intavolierungen dieses Werkes. <sup>36</sup> In meinem Beitrag beschränke ich mich auf die Analyse der Versionen für Tasteninstrument von Ascanio Mayone <sup>37</sup> und Girolamo Frescobaldi. Dabei liegt mein Fokus auf der Betrachtung des Verhältnisses von Text und musikalischer Struktur. <sup>38</sup>

32 »[T]al pratico non e buona ne utile per il Choro, & da camera non val niente« (Vicentino 1555, 83v).

33 Ebd.: »[...] siche il Contrapunto, ò compositione vuole esser leggiadra, con qualche gratiadi bel modo, et di belli passaggi accompagnati dall'armonia, perche il fine della Musica è dilettere a gl'orecchi con l'Armonia & tali modi d'ostinatione di passaggi sono difficili da imparare & sono poi privi di Armonia«.

34 »Passaggi che sparsamente, sono sparsi per entro alli sudeti Madrigali« (Artusi 1600, 39r–39v).

35 Vgl. Apel 1938, 432.

36 Eine Tabulatur für Harfe hat Giovanni Maria Trabaci angefertigt. Auch Giovanni Girolamo Kapsberger hat in *Intavolatura di chitarrone, libro terzo* eine Version veröffentlicht. Carlo Gesualdo schrieb zum gleichen Text ein Madrigal, das in seinem dritten Madrigalbuch enthalten ist.

37 Die Version von Mayone steht eine Quarte höher als jene Frescobaldis. Wie schon Diruta andeutet, kann eine solche Transposition als erster Schritt des »intavolare« verstanden werden: Die Transposition rückt den Tonsatz in eine mittlere Lage, von der aus leichter Diminutionen in beide Richtungen des Tonraums entwickelt werden können.

38 Für eine rhetorische Analyse von Frescobaldis Version sei auf Benati/Ladini/Moser/Rossi 1988 verwiesen.

Vorangestellt sei eine Formübersicht. Wie zur Zeit der Renaissance üblich, kongruieren die interpunktischen Gliederungen von Text<sup>39</sup> und Musik. Die Abschnittsbildung des Originals ist einfach gehalten und wird von Mayone und Frescobaldi übernommen:<sup>40</sup>

Text	Abschnitte
Ancidetemi pur, grievi martiri,	1–5m
che'l viver m'è sia noia,	6–12
che'l morir mi fia gioia:	12–18m
ma lassat'ir gli estremi miei sospiri,	19–24
a trovar quella ch'è cagion ch'io muoia,	24–31
E dir' a l'empia fera,	31m–46
ch'onor non gli è che per amarl'io pera.	

### *Ancidetemi pur, grievi martiri*

Der Vergleich beider Versionen zeigt, dass Mayone zu Beginn des Abschnittes (*Ancidetemi*) hauptsächlich ›tremoli‹ verwendet, Frescobaldi dagegen überwiegend ›groppi‹. Jedoch setzen beide Komponisten nach dem Wort *pur* eine Zäsur. Mayone fügt ab hier neue Diminutionen hinzu und kombiniert ›tirata‹<sup>41</sup> und ›gropo‹ zu einer halbtaktigen, zwischen Oberstimmen und Bass alternierenden Figur. Frescobaldi hingegen führt ein neues Soggetto ein, dessen zwei Hälften sich im Laufe der kontrapunktischen Ausarbeitung verselbstständigen.

### *che'l viver m'è sia noia,*

Auch dieser Abschnitt kann in zwei Teile gegliedert werden. Bei Mayone ist der erste Teil (C. 6f.) durch die Abfolge einer ›anabasis‹ (steigende Figur) in Achtelnoten und einer ›katabasis‹ (fallende Figur) in Sechzehntelnoten gekennzeichnet. Die ›tirata‹ zieht sich dabei durch die verschiedenen Stimmen. Der zweite Teil ab Casella 8 führt ein Soggetto durch, das mit Terzen und Sexten kontrapunktiert wird.<sup>42</sup> Anders bei Frescobaldi: Hier beginnt dieser Abschnitt bereits im Auftakt zu Casella 6 mit einem ausgeschriebenen ›tremolo‹. Wie bei Mayone ist auch hier in Casella 8 ein Wechsel der Diminutionen festzustellen.

39 Tötet mich nur, schwere Schmerzen, / das Leben soll mir Verdruß sein, / das Sterben soll mir Freude bereiten: / aber lasst meine letzten (extremen) Seufzer ziehen, / zu finden den Grund, aus dem ich sterbe, / und sagt dieser ruchlosen Bestie, / dass es sie nicht ehrt, wenn ich ihr zuliebe sterbe.

40 Die Gliederung gebe ich in ›Caselle‹ (abgekürzt ›C.‹) an, wie sie sich bei Arcadelt und Mayone finden. Bei Frescobaldi entsprechen einer Casella zwei Takte. Um den Beginn des jeweils zweiten Taktes bei Frescobaldi anzuzeigen, verwende ich die Abkürzung ›m‹ (= Mitte der Casella).

41 Praetorius 1619, 236: »Tiratæ: Sind lange geschwinde Läuflin / so *gradatim* gemacht werden und durchs *Clavier* hinauff oder herunter laufen. [...] Je geschwinder und schärffer nun diese Läuflin gemacht werden / doch also das man eine jede *Noten* recht rein hören und fast vernemen kann: Je besser und anmutiger es sein wird«. Vgl. auch Herbst 1653, 13.

42 »Il contrapunto doppio, ò compositione doppia è della natura della fuga, e non è fuga; e qualche volta è fuga della parte di sotto è di sopra, secondo che ne canti fermi si può accommodare, & si domanda contrapunto doppio, ò compositione doppia, quando sopra un canto fermo di sotto ò di sopra si potrà far un contrapunto, & con quelle medesime note, ò con il medesimo procedere, acciò si possi dire un'altra volta, ò di sotto ò di sopra [...]« (Vicentino 1555, 90v).

Der zweite Teil ab Casella 8 ist bei Frescobaldi von Sechzehntel-Tiraten, die durch die verschiedenen Stimmen laufen, geprägt.

*che'l morir mi fia gioia:*

Dieser Abschnitt zeigt exemplarisch die Nähe<sup>43</sup> von ›gropo‹ und ›tremolo‹: Dort, wo Mayone ›tremoli‹ schreibt, sind es bei Frescobaldi ›groppi‹. Die Harmonie bleibt in beiden Fällen gleich, nur die Stimmen, welche die Diminutionen ausführen, sind verschieden.

Eine lange Reihe von ›tremoli‹ unterstreicht in der Version von Mayone den Affekt des Wortes *morir*. Wie in Casella 16 führt Frescobaldi eine neue Figur ein, die als ›Dactylus‹<sup>44</sup> bezeichnet werden kann. Am Ende dieses Verses findet sich im Original eine Generalpause, die von Frescobaldi nicht berücksichtigt wird, »um das Instrument nicht leer zu lassen«.<sup>45</sup>

*ma lassat'ir gli estremi miei sospiri,*

Wie schon in Casella 3 lässt Mayone auch hier eine Figur durch die Stimmen wandern. Anders als im Original und bei Mayone ignoriert Frescobaldi zu Beginn die originale Pause und präsentiert ab der dritten Zählzeit ein Motiv, das in den verschiedenen Stimmen fortgesponnen wird. Dabei behält er die Bassstimme des Originals relativ getreu bei.

Gleichwohl bleibt bei Mayone das Original besser erkennbar als bei Frescobaldi, da Letzterer, ungeachtet der ›fuga‹ in den Mittelstimmen, alle vier Stimmen diminuiert.

*a trovar quella ch'è cagion ch'io muoia,*

Dieser Vers wird mit »ogni sorta di diminutioni«<sup>46</sup> (»allen Arten von Diminutionen«) eröffnet. Der Einsatz des Soprans in Casella 26 bleibt bei Mayone verständlich, Frescobaldi hingegen umschreibt die Melodie des Soprans mit einer kurzen Kolorierung.

Hier unterscheidet sich die Vertonung des Wortes *muoia* von *morir* aus dem vorangegangenen Vers: Während Frescobaldi die rechte Hand in Sextolen führt, wählt Mayone lange ›tiratae‹ über einen Ambitus von zwei Oktaven. Auch am Ende dieses Verses steht im Original eine Generalpause, die allerdings dieses Mal von beiden Komponisten übernommen wird, um nach dem vorangehenden ›Getümmel‹ einen theatralischen Effekt zu erzielen, wobei Frescobaldi allerdings nicht darauf verzichtet, den Vorhalt der Terz zu verzieren.

43 Praetorius, 1619, 236.

44 Die quantifizierende Verslehre bestimmt den Daktylus als Abfolge einer Länge (*elementum longum*) und einer Doppelkurze (*elementum biceps*): —○○. Walther definiert diese Figur als ›Figura corta‹: »Figura corta [ital.] besteht aus drey geschwinden Noten, deren eine allein so lang ist, als die übrigen beyde« (Walther 1732, 244).

45 Tagliavini 1975, 362–368.

46 Diruta 1609, Titelblatt.

*E dir' a l'empia fera, ch'onor non gli è che per amar'io pera.*

In den beiden Schlussversen liegt bei Mayone der Fokus auf den zwei letzten Caselle in Vorbereitung auf die finale Klausel – im Gegensatz zu Frescobaldi, der jeden Vers, auch bei den Wiederholungen, unter Verwendung unterschiedlicher Diminutionen variiert. Auffällig ist, dass Mayone den Abschnitt in Casella 43 abschließt, ohne den Orgelpunkt des Soprans weiterzuführen, während Frescobaldi den Orgelpunkt wie im Original bis zum Ende fortsetzt und zudem noch eine Casella hinzufügt (siehe die synoptische Tabelle im Anhang). In Frescobaldis Version kann alles nach Casella 43 als eine Coda aufgefasst werden. Frescobaldi führt hier eine neue Figuration ein, die typisch für die Schlussgestaltung seiner Werke ist und bis zum Ende in allen Stimmen erscheint.<sup>47</sup>

Entsprechend der Versform der Komposition (ABB – AB – CC) lässt sich bei beiden Intavolierungen ein klarer Wendepunkt vor dem letzten Abschnitt (CC) feststellen. Nur Mayone jedoch beachtet die Generalpause in Casella 31m und verleiht dadurch dem mittleren Teil (AB) zusätzliches Gewicht.

## FAZIT

Die Praxis des ›intavolar diminuito‹ hat ihre Wurzeln in der vokalen Diminutions- und Improvisationskunst und ist seit Beginn des 16. Jahrhunderts weit verbreitet. Die Komponisten orientierten sich bei ihren Intavolierungen an der Versverteilung des Textes. Dabei korreliert die Verwendung verschiedener Diminutionen und Satztechniken<sup>48</sup> mit den Affekten der jeweiligen Abschnitte. Syntaktisch führt dies zur Ausprägung von ›Perioden‹.

Im Unterschied zu Mayones Intavolierung von *Ancidetemi pur*, in der die Vorlage weitgehend erkennbar bleibt, zeichnet sich diejenige Frescobaldis durch einen innovativen Kontrapunkt aus, der eine sehr viel weitreichendere Variierung des Originals nach sich zieht. Auf diese Weise gewinnt Frescobaldi eine von der Vorlage weitgehend abgelöste Komposition für ein Tasteninstrument. Dies zeigt paradigmatisch, welchen wichtigen Beitrag das Intavolieren zur Etablierung einer eigenständigen Instrumentalmusik leistete. Freilich ist die Praxis des ›passaggiar‹ nicht allein von theorie- und kompositionsgeschichtlichem Interesse. Ihre Wiederbelebung in der gegenwärtigen Unterrichts- und Musizierpraxis kann gleichsam einen ›Link‹ zwischen verschiedenen Praxen – stilgebundene Improvisation und Komposition, Partiturspiel, Diminution, aber auch Analyse und Interpretation – herstellen. Vor diesem Hintergrund will die vorliegende Arbeit heutige Musiker:innen dazu anregen, ausgehend von den historischen Quellen und Kompositionen »den wahren Weg und die wahre Regel« zu lernen, »jeden Gesang einfach und mit allen möglichen Diminutionen zu intavolieren«.<sup>49</sup>

47 Ähnliche Figuren finden sich beispielsweise im Schlussteil der Toccata VI aus dem zweiten Buch der *Toccate*.

48 Vgl. Zarlino 1558, 227.

49 »[I]n modo da poter per imparare il vero modo, & la vera regola d'intavolare ciascun canto, semplice, & diminuito con ogni sorte di diminutioni« (Diruta 1609, Titelblatt).



2 *che'l morir mi fia gioia:*

mi sia no - - - - - la che'l mo - - - - - rir mi fia gio - - - - - la che'l mo - - - - - rir mi fia gio - - - - - la che'l mo - - - - - rir mi sia - - - - -

*Crescendo* *Tremolo* *Tremolo* *Tremolo* *Tremolo* *Tremolo* *Ritard.*

17 *ma lassat'ir gli estremi miei sospiri,*

-ia mi fia gio - - - - - la Ma las - - - - - sa - - - - - te'ir g'e - - - - - stre - - - - - mi miei so - - - - - spi - - - - - ri - - - - -

*Tritato* *Crescendo* *Mozzando lassat'ir Figur (Poco rall.)*

*a trovar quella ch'è cagion ch'io muoia,*

23

24

25

26

27

28

Grappo

Trasola

Grappo

Grappo

Minuto durch die Stimmen

*E dir' a l'empia fera,  
ch'onor non gli è che per amarl'io pera.*

29

30

31

32

33

34

Trasata

Trasata

Trasata

Trasata

Trasata

Trasata

Trasata

Trasata

Grappo

The image displays a musical score for the madrigal "Ancidetemi pur" by Jacques Arcadelt. It is presented in two systems, starting at measure 38 and 41 respectively. The score includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "per a - mar - la'io pe - - - ra E dir a l'em - pia fe - - ra Ch'o - nar non gl'e che". The piano part features various performance markings: "Tirata" (trills) and "Gruppo" (trills) are indicated above and below notes in the right and left hands. The score is written in a common time signature and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The bottom system concludes with a "Tremolo" marking in the right hand.

Anhang: Synoptischer Überblick über das Madrigal *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt und dessen Umschriften von Asconio Mayone und Girolamo Frescobaldi

## Literatur

- Apel, Willi (1938), »Neapolitan links between Cabezon and Frescobaldi«, *The Musical Quarterly* 24/4, 419–437.
- Artusi, Giovanni Maria (1600), *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig: Vincenti, Reprint Bologna: Forni 1968 (= BMB II/36).
- Bassano, Giovanni (1585), *Ricercate, passaggi et cadentie [...]*, Venedig: Vincenti.
- Benati, Giorgio / Emilia Ladini / Luca Moser / Marco Rossi (1988), »Appunti per una analisi retorica della musica per tastiera de primo '600«, *Quaderni della Civica Scuola di Musica* 16, 7–43.
- Bernhard, Christoph (1963), »Von der Singe-Kunst oder Manier« [ca. 1650], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter.
- Bovicelli, Giovanni Battista (1594), *Regole, passaggi di musica, madrigali e moretti passeggiati [...]*, Venedig: Vincenti (Bibliothèque nationale de France).
- Caccini, Giulio (1602), *Le nuove musiche*, Florenz: Marescotti, Reprint Florenz: SPES 1983 (= Archivum musicum 13/1).
- Cabezón, Antonio de (1966), *Obras de música para tecla, arpa y viuela [1578]*, Bd. 1, Madrid, hg. von Higinio Angles, Instituto español de musicología, Barcelona (= Monumentos de la música española 27).
- Casa, Girolamo dalla (1584), *Il vero modo di diminuir [...]*, Venedig: Gardano, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/23).
- Dahlhaus, Carl / Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.) (1979), Artikel »Tabulatur«, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 931–932.
- Diruta, Girolamo (1609), *Seconda parte del Transilvano*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1997 (= BMB II/132).
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 13–55.
- Göllner, Theodor (2001), »Instrumentale Spielformeln und vokale Verzierungen im 16. Jahrhundert«, *Anuario Musical* 56, 47–58.
- Henestrosa, Luis Venegas de (1557), *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, in: *La Música en la Corte de Carlos V*, hg. von Higinio Angles, Instituto español de musicología, Barcelona 1944 (= Monumentos de la música española 2).
- Herbst, Johann Andreas (1653), *Musica Moderna Prattica, overo Maniera del buon canto*, Frankfurt: Georg Müller (München, Bayerische Staatsbibliothek).
- Lusitano, Vincenzo (1553), *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto [...]*, Rom, Reprint d. Ausg. Venedig 1561, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1989 (= Musurgiana 7).
- Maffei, Giovanni Camillo (1562), *Delle lettere del S. Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due [...]*, Neapel: Amato.
- Ortiz, Diego (1553), *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rom: Dorico, Reprint Kassel: Bärenreiter 2008.

- Praetorius, Michael (1619), *Syntagma musicum III: Termini musici*, Wolfenbüttel, Reprint Kassel: Bärenreiter 1978 (= Documenta musicologica 15).
- Rognoni, Riccardo (1592), *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente [...]*, Venedig: Vincenti, Reprint Bologna: Forni 2002 (= BMB II/154).
- Tagliavini, Luigi Ferdinando (1975), »L'arte di ›non lasciar vuoto lo strumento«», *Rivista Italiana di Musicologia* 10, 360–378.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barre, Reprint Kassel: Bärenreiter 1954 (= Documenta musicologica 7).
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig: Wolfgang Deer, Reprint Kassel: Bärenreiter 1993 (= Documenta musicologica 3).
- Zacconi, Ludovico (1596), *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente [...]*, Venedig: Carampello, (Bibliothèque nationale de France).
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istituzioni harmoniche*, Venedig, Reprint New York: Broude 1965 (= Monuments of music and music literature in facsimile 1).
- Zarlino, Gioseffo (1589), *Istitutioni harmoniche*, Venedig: Francesco de' Franceschi Senese.

## Noten

- Frescobaldi, Girolamo (1627, <sup>2</sup>1637), *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite*, Rom: Borbone.
- Mayone, Ascanio (1603), *Primo libro di diversi capricci per sonare*, Neapel: Vitale.

© 2023 Giovanni Michelini (michelini.giovanni@outlook.de)

Michelini, Giovanni (2023), Ascanio Mayones und Girolamo Frescobaldis *Ancidetemi pur*. Zur Praxis der ›intavolar diminuito‹ in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 91–106. <https://doi.org/10.31751/1188>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 30/03/2023

angenommen / accepted: 30/03/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 03/07/2023