

Vom mehrstimmigen Satz zur Toccata

Gerüst und Figuration bei Girolamo Frescobaldi

Elías Hostalrich Llopis

Eines der berühmtesten Beispiele für ›Rekomposition‹ in der Musikgeschichte ist Girolamo Frescobaldis *passaggiato*-Bearbeitung des vierstimmigen Madrigals *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt. Frescobaldi ging hier weit über das hinaus, was man damals unter *intavolature diminuite* verstand. Er legte nämlich ein Werk vor, das statt einer diminuierten Intabulierung eines Madrigals vielmehr wie eine originäre Toccata daherkommt, die von diesem Madrigal inspiriert ist. Anhand dieses Beispiels möchte ich eine Tür in den Bereich der Stilkopie und der Improvisation öffnen, was notwendigerweise mit der Frage nach dem bis heute wenig erforschten und kaum greifbaren Personalstil Frescobaldis verbunden ist. Zwei Aspekte seines Stils, das kontrapunktische Gerüst und die Figuration, sollen im folgenden Text analysiert und systematisch dargestellt werden. Exemplarisch wird am Ende ein Ausschnitt aus einer *passaggiato*-Bearbeitung eines Madrigals im Stile Frescobaldis vorgestellt.

One of the most famous examples of ‘recomposition’ in music history is Girolamo Frescobaldi’s *passaggiato* arrangement of the madrigal *Ancidetemi pur* by Jacques Arcadelt. Here Frescobaldi goes far beyond what was understood at the time by *intavolature diminuite*. He thus presents a work which, rather than a diminished intabulation of the madrigal, seems to be another of his toccatas, inspired by this madrigal. With this example, I would like to open a door into the realm of stylistic copying and improvisation, which is inevitably linked to the question of Frescobaldi’s personal style, and which has been little studied and hardly tangible. Two aspects of his style, the contrapuntal framework and figuration, will be analyzed and systematically presented in the following text. As an example, an excerpt from a *passaggiato* arrangement of a madrigal in Frescobaldi’s style will be presented at the end.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Figuration; Frescobaldi; intabulation; Intabulierung; Madrigal; Passaggiato; Toccata

PRAELUDIUM

So wie es für einen literarisch gebildeten Menschen, will er sich auf seinem Gebiet vervollkommen, angemessen und nötig ist, die Werke gelehrter Autoren zu studieren, um täglich sein Wissen um neue Erkenntnisse zu vermehren, so ist es auch für einen Clavierspieler wichtig und nötig, um auf seinem Gebiet Perfektion zu erlangen, dass er sich der Intabulierung polyphoner Werke ausgesuchter Meister widmet, um täglich sein Wissen um neues und hervorragendes Material zu bereichern.¹

Dieses Zitat des spanischen Musiktheoretikers Tomás de Santa María (zwischen 1510 und 1520–1570) gibt einen Hinweis darauf, wie beliebt und weit verbreitet die Praxis der *intavolatura* (dt.: Intabulierung) mehrstimmiger Kompositionen im 16. Jahrhundert war. Diese Praxis, die sich bis ins späte Mittelalter zurückverfolgen lässt – die frühesten Intabulierungen sind im *Robertsbridge Codex* zu finden, datiert auf ca. 1360² –, bestand ursprünglich aus der

1 »Por que assi como a un letrado para ser acabado en su facultad, le conviene y es necesario leer muchos doctores para cada dia medrar y saber cosas nuevas, Assi al tañedor le es importante y necesario para ser perfecto en esta facultad que professa poner obras de canto de Organo, de escogidos autores, para cada dia yrse enriqueciendolo, sabiendo cosas nuevas y primas« (Santa Maria 1565, 1. Teil, f.7, Übers. nach Schwenkreis 2018, 320).

2 Vgl. Brown 2001.

bloßen Übertragung einer Vokalkomposition in eine Tabulatur (*intavolatura semplice*) und könnte verschiedene Funktionen gehabt haben: erstens, eine Aufführung von Vokalmusik – die in der Regel in Chor- oder Stimmbüchern notiert war – mit einem Instrument begleiten zu können, zweitens, das Spielen von Vokalwerken an der Orgel – vor allem im liturgischen Umfeld – zu ermöglichen, oder drittens, die Transkription zu pädagogischen Zwecken. Hierbei sollten die Grundlagen des Kontrapunkts und der Improvisation erlernt werden.³

Mit der sogenannten *intavolatura diminuita*, bei der eine Vokalkomposition nicht nur umgeschrieben, sondern auch diminuiert wurde, kam eine Erweiterung dieser Praxis hinzu. Im 16. Jahrhundert verstand man unter dem Begriff der ›Diminution‹ eine melodisch-rhythmische Figur, die eine lange Note durch mehrere kürzere ersetzt. Diese kurzen Figuren wurden in verschiedenen europäischen Ländern unterschiedlich benannt, beispielsweise *glosas* in Spanien oder *passaggi* in Italien.

Durch diese Praxis wurden die Intabulierungen immer unabhängiger von ihren Vorlagen, und neben ihrer ursprünglichen Funktion im liturgischen und pädagogischen Kontext entstanden Intabulierungen zunehmend als eigenständige Werke. So bestand im 16. Jahrhundert ein großer Teil des Repertoires für Tasteninstrumente aus intabulierter Vokalmusik.⁴ Vor diesem Hintergrund wurden in Italien, Zentrum der Diminutionspraxis um 1600,⁵ zahlreiche (Re-)Kompositionen dieser Art veröffentlicht, die als *passaggiato* – von *passaggio* – bezeichnet wurden.⁶ Paradigmatische Beispiele für *passaggiato*-Rekompositionen sind die verschiedenen Versionen des Madrigals *Ancidetemi pur*, ursprünglich eine Vokalkomposition von Jacques Arcadelt (1507–1568).

Arcadelt veröffentlichte das vierstimmige Madrigal 1538/39 in seinem *Primo libro di madrigali* und die offenbar positive Rezeption des Madrigals lässt sich unter anderem an den verschiedenen Fassungen ablesen, die namhafte Komponisten zu dieser Zeit für unterschiedliche Instrumente veröffentlichten. Darunter befinden sich Intabulierungen von Giovanni Girolamo Kapsperger (um 1580–1651), Ascanio Mayone (um 1570–1627) oder Giovanni Maria Trabaci (um 1575–1647). Ein weiteres Indiz für die Berühmtheit dieses Madrigals bildet die Version, die Girolamo Frescobaldi (1583–1643) unter dem Titel *Ancidetemi pur d'Archadelt Passaggiato* in sein zuerst 1627 veröffentlichtes *Secondo libro di toccate* aufnahm.⁷

Frescobaldi scheint sehr darum bemüht gewesen zu sein, sich von der traditionellen Kompositionsweise zu befreien und sich dem Geist der *seconda prattica* anzuschließen, wie beispielsweise das Vorwort zu seinem ersten Toccatenbuch belegt.⁸ Umso erstaunlicher ist es, dass er eine diminuierte Intabulierung – eine Praxis, die zu dieser Zeit bereits dem Niedergang geweiht war⁹ – eines Madrigals veröffentlichte, das zu diesem Zeitpunkt fast 100 Jahre alt war. Dies zeigt zunächst, dass Arcadelts Madrigal noch zu dieser Zeit als Klassiker galt.¹⁰ Außerdem lässt sich durch Frescobaldis Tätigkeit in der *Cappella Giulia*

3 Vgl. Ring 2003, 61.

4 Vgl. ebd., 61 f.

5 Vgl. Menke 2017, 169.

6 Vgl. Michelini 2023, 92.

7 Frescobaldi ²1637.

8 Frescobaldi ²1616, *Al Lettore*.

9 Vgl. Ring 2003, 61.

10 Apel vergleicht die Popularität der Transkriptionen dieses Madrigals sogar mit derjenigen der im vorigen Jahrhundert erschienenen Messen über *l'homme armé* (1938, 432).

am Petersdom, wo er täglich als Organist, solistisch oder als Begleiter von Vokalpolyphonie, beschäftigt war, eine naheliegende Verbindung zur Praxis der *intavolatura semplice* – zur Begleitung von Vokalpolyphonie – und der *intavolatura diminuita* – zum solistischen, auch improvisierten, Spiel – annehmen.

Frescobaldis Rekomposition kann darüber hinaus als Beispiel für die zunehmende Autonomie von Intabulierungen im Laufe des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts gelten: Obwohl er die Stimmführung des Madrigals bis zu einem gewissen Grad beibehält, ist das Stück so weit von der Vorlage entfernt und zudem stilistisch so nah an seinen anderen Toccaten, dass es zunächst kaum möglich erscheint, eine Verbindung zwischen Original und Rekomposition herzustellen. Dieses *madrigale passaggiato* ist stilistisch so nah an seinen anderen Toccaten, dass es als eine weitere Toccata betrachtet werden kann (was auch eine Parallele zu den zwölf Toccaten des ersten Buches ermöglichen könnte).¹¹ Auf diese Weise gelang es Frescobaldi, sich von den bisherigen Bearbeitungen des Madrigals abzuheben und trotz der Verwendung einer sehr alten Vorlage eine völlig neuartige Version zu entwickeln, die weit mehr als eine bloße Diminution des Madrigals ist.¹²

Die zentrale Frage lautet nun: Wie schaffte es Frescobaldi, aus Arcadelts Madrigal eine Bearbeitung zu komponieren, die zwar noch mit dem Original verbunden ist, sich aber zugleich derart davon distanziert und in solch hohem Maße seinen Toccaten ähnelt? Weiterhin stellt sich dann die Frage nach der Möglichkeit, aus einem beliebigen mehrstimmigen Satz eine Toccata zu komponieren, die dem Stil der Toccaten Frescobaldis nahekommt, oder gar, mit genügend Übung, anhand einer solchen Vorlage eine Toccata in diesem Stil zu improvisieren. Zur Beantwortung dieser Fragen ist zunächst eine nähere Auseinandersetzung mit dem Stil von Frescobaldis Toccaten erforderlich.

FRESCOBALDIS TOCCATEN: EINE METHODISCHE ANNÄHERUNG

Der Stil von Girolamo Frescobaldi, insbesondere im Hinblick auf seine Toccaten für Tasteninstrumente, gilt in der Forschung als schwer konkretisierbar. Johannes Menke bemerkt dazu:

Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen ist Frescobaldi fast schon peinlich darum bemüht, stabile Strukturen wie Sequenzen, Ostinati oder andere klare Patterns zu vermeiden. Stets soll die Musik so wirken, als entstünde sie aus dem Augenblick: unvorhersehbar, unberechenbar, widerständig.¹³

Da eine ausführlichere Darstellung von Frescobaldis Stil den Rahmen dieses Textes sprengen würde, werde ich mich hier auf zwei Aspekte konzentrieren und dabei versuchen, ein wenig Systematik in die Sache hineinzubringen. Erstens werde ich auf die Art und Weise eingehen, wie Frescobaldi in seinen Toccaten mit dem kontrapunktischen Satz bzw. Gerüst umgeht, und zweitens werde ich auf einen der wesentlichen Aspekte dieser Toccaten eingehen, nämlich auf die Figuration.

11 Riedel sagt dazu: »Wäre der Titel des Madrigals nicht beigefügt, würde man niemals darauf kommen, dass hier ein Vokalstück als Vorlage diente. Der Faktur nach unterscheidet sich die Bearbeitung nicht von den übrigen Toccaten der Sammlung.« (1978, 117). Auch Menke kommentiert: »Wüsste man nicht, dass dem Stück eine Vokalkomposition zugrunde liegt, könnte man es für eine weitere Toccata halten« (2022, 50).

12 An dieser Stelle ist auch der Vergleich zwischen den Versionen von Mayone und Frescobaldi interessant, den Michelini (2023) vorgestellt hat.

13 Menke 2022, 49.

Gerüst

Mit dem Begriff ›Gerüst‹ beziehe ich mich auf den mehr oder weniger strengen, meist vierstimmigen – manchmal aber auch drei- oder fünfstimmigen – kontrapunktischen Satz, der den Toccata Frescobaldi in der Regel zugrunde liegt. So basieren zum Beispiel die einleitenden Takte der ersten Toccata des *primo libro* (2¹1616) auf folgender kontrapunktischer Struktur (Bsp. 1):

Beispiel 1: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Prima (S. 1, T. 1–3). Original (unten) und Gerüst (oben)

Meistens wird dieser mehrstimmige Satz streng behandelt, aber das ist nicht immer der Fall. Manchmal erlaubt sich Frescobaldi gewisse ›Lizenzen‹,¹⁴ die zwar stiltypisch sind, aber dennoch einer näheren Erklärung bedürfen. So findet sich beispielsweise in derselben Toccata einige Takte später ein Quartvorhalt, der durch die Figuration der *Tirata*¹⁵ eine Oktave höher aufgelöst wird (Bsp. 2):

Beispiel 2: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Prima (S. 1, T. 3–5). Original (unten) und Gerüst (oben)

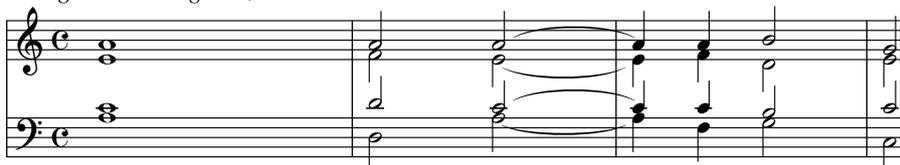
14 Vgl. Menke 2017, 191.

15 Auf- oder abwärts führende Skala (vgl. ebd., 200).

Frescobaldis Rekompotion von *Ancidetemi pur* gibt einige Hinweise darauf, wie flexibel er mit der Vorlage eines vierstimmigen Satzes umging. Ein Vergleich des ersten Taktes seiner Bearbeitung mit der Originalfassung zeigt, dass er sich nicht darauf beschränkte, die Stimmen zu diminuieren, sondern selbst in diesem kurzen Abschnitt zahlreiche Veränderungen vornahm (Bsp. 3).

Zunächst ist die Terz im ersten Klang, die im ursprünglichen Madrigal klein ist, in Frescobaldis Version groß. In der zweiten Hälfte des ersten Taktes realisiert Frescobaldi einen vorübergehenden Registerlagenwechsel der Altstimme um eine Oktave höher, also über dem Cantus. Dazu kommt ein *Transitus* in der Oberstimme und eine neue Note, das c^2 , welches in Arcadelts Madrigal nicht vorkommt und wodurch der Cantus den Tenor verdoppelt. In Takt 3 verdoppelt Arcadelt über dem letzten Basston die Terz. In Frescobaldis Version erscheint diese hingegen nur einmal, im Tenor, und zwar als Auflösung einer *Syncopatio*. Dass es so viele Unterschiede bereits in diesen ersten Takten gibt, zeigt, dass Frescobaldis Version nicht nur eine bloße Diminution von Arcadelts Madrigal ist, sondern dass er dieses Madrigal verinnerlicht und eine eigene Version daraus entwickelt hat.

Originale Fassung von J. Arcadelt



Passaggiato Version von G. Frescobaldi



Gerüst der Version von G. Frescobaldi



Beispiel 3: Vergleich des Madrigals *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt (oben) mit der *Passaggiato*-Version von Frescobaldi (Mitte) und ihrer Gerüststruktur (unten)

Abgesehen von analytischen und didaktischen Zwecken hat das Verfahren, eine Toccata in einen polyphonen Satz umzuwandeln, keinen weiteren pragmatischen Wert. Es eröffnet jedoch die Tür zu einem umgekehrten Verfahren, das vielfältige praktische Anwendungsmöglichkeiten verspricht: Wenn es möglich ist, eine Toccata in einen mehrstimmigen Satz umzuwandeln, sollte es auch umgekehrt möglich sein, aus einem mehrstimmigen

gen Satz eine Toccata zu entwickeln. Um dieses Verfahren genauer beschreiben zu können, ist zunächst eine Beschäftigung mit der Technik der Figuration notwendig.

Figuration

Die Praxis der Diminution war zu Frescobaldis Lebzeiten hochaktuell. Neben den sogenannten Diminutionslehren widmen auch viele Instrumentaltraktate aus dieser Zeit dem Thema eigene Kapitel.¹⁶ Ziel dieser Lehrwerke war es, dem Spieler ein Vokabular an melodisch-rhythmischen Figuren an die Hand zu geben. Dieses Vokabular konnte dann bei der Aufführung einer Komposition oder bei der Improvisation verwendet werden. Meist waren diese Lehrbücher nach Intervallen und Notenwerten organisiert. Zum Beispiel demonstriert Diego Ortiz (um 1510 bis um 1570) bis zu 15 Möglichkeiten, eine fallende Sekunde mit dem Wert einer Minima zu diminuieren (Bsp. 4; der Wert bezieht sich immer auf die erste Note).¹⁷

Per descendere la secunda di minima

The image shows a musical score with three staves of music. The first staff is labeled 'Per descendere la secunda di minima'. The music consists of 15 measures, numbered 6 through 15. Each measure shows a different rhythmic variation of a descending second note (G4 to F4) with a Minima value. The variations include different note values (Minima, Crotchet, Quaver) and rests, demonstrating various ways to 'diminute' the original interval.

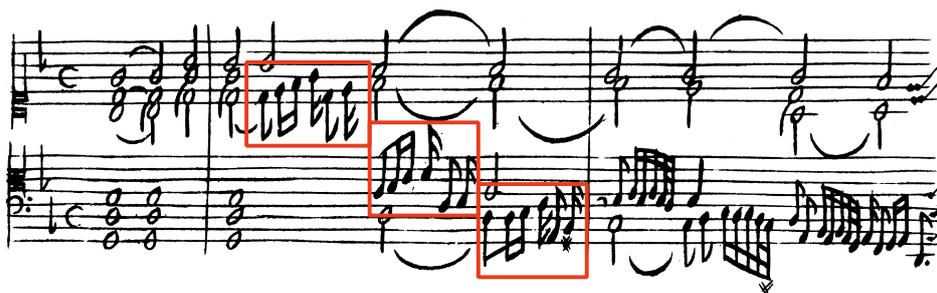
Beispiel 4: Diminution einer absteigenden Sekunde nach Diego Ortiz

Bei dem Versuch, die Figuren der Toccata Frescobaldis zu systematisieren, wäre es diesem ›Zeitgeist‹ entsprechend naheliegender gewesen, wie in einer solchen Diminutionslehre vorzugehen. Dafür wären alle Figuren aufzulisten und jede Figur nach dem Diminutionsintervall und nach der Dauer des jeweiligen Anfangstons zu ordnen. Jede dieser Figuren könnte dann in einem ausgewählten mehrstimmigen Satz verwendet werden, der zu einer Toccata bearbeitet werden soll (sei es als Komposition oder als Improvisation). Es stellt sich jedoch die Frage, ob dieses Verfahren, obwohl es zu Frescobaldis Zeit sehr verbreitet war, auch in Bezug auf seine Toccata sinnvoll angewendet werden kann und ob es allein bereits ausreicht, um Frescobaldis schwer zu fassendem Stil nahezukommen. Bevor ich auf diese Frage eingehe, möchte ich einige Beispiele aus Frescobaldis erstem Toccataenbuch kommentieren.

In der *Toccata Quarta* (Bsp. 5) erscheint im zweiten Takt dreimal hintereinander dieselbe Figur in verschiedenen Stimmen. Diese Figur diminuiert jedoch jeweils unterschiedliche Intervalle: Einer aufsteigenden Terz im Alt folgt im Tenor eine Prime und schließlich im Bass eine absteigende Sekunde.

16 Vgl. Horsley 1951, 4.

17 Ortiz 1553, f. 21v.



Beispiel 5: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Quarta (S. 10, T. 1–3)

Ähnliches ist in der *Toccata Quinta* (Bsp. 6) zu beobachten. Dieselbe Figur diminuiert direkt hintereinander die Intervalle der Prime, der absteigenden Terz (zweimal) und der absteigenden Quarte.¹⁸

Bei einem Vorgehen im Sinne einer Diminutionslehre müsste jede Version der beiden dargestellten Figuren (Bsp. 5 und 6) mehrfach in verschiedene Kategorien eingeordnet werden, obwohl es sich um dieselbe Figur handelt. Bei einem solchen Vorgehen könnte letztlich jede Figur (eventuell mit geringfügigen Anpassungen) für die Diminution jedes oder fast jedes Intervalls in Frage kommen, so dass eine Systematisierung dieses Verfahrens sehr aufwendig wäre.



Beispiel 6: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Quinta (S. 16, T. 27–32)

Außerdem würde diese Methode keine näheren Hinweise über die jeweilige kompositorische Verwendung der Figuren bieten. Zwar wäre ein (relativ großer) Figurenkatalog für jedes Intervall verfügbar, aber keine ästhetische Information darüber, wo oder wie die Figuren anzuwenden wären. Schließlich ergäbe die Methode einen zwar sehr umfangreichen, aber letztlich begrenzten Figurenkatalog, da nur die von Frescobaldi verwendeten Figuren zur Verfügung stünden.

18 Diese Fälle, die für Frescobaldis Toccaten charakteristisch sind, schließen den anderen Fall nicht aus: Es gibt bei Frescobaldi auch gleiche Figuren, die dieselben Intervalle diminuierten. In seinen Kompositionen koexistieren beide Phänomene.

Aus diesen Gründen erscheint mir eine solche Systematisierung nicht nur sehr mühsam, sondern auch unvollständig und überhaupt wenig hilfreich. Stattdessen schlage ich an dieser Stelle vor, eine Systematik herauszuarbeiten, welche zeigt, wie die Figuren in Frescobaldi's Werken funktionieren, um sie dann möglichst stilgetreu anwenden und eventuell gar neue Figuren in einer ähnlichen Stilistik komponieren zu können. Um das musikalische Material ein wenig zu systematisieren, teile ich die Figuren in die Grundkategorien ›kurze‹ und ›lange‹ Figuren ein.

Die ›kurzen‹ Figuren sind kleine Floskeln, normalerweise mit einer Dauer von einer Minima und mit einem sehr prägnanten Rhythmus. Sie werden wiederverwendet – oft in verschiedenen Stimmen imitiert – und falls erforderlich leicht variiert. Sie besitzen somit motivisches oder thematisches Potenzial. Dieses ›motivische Potenzial‹ ist allerdings nicht im Sinne späterer Musik zu verstehen: Die Wiederholungen finden in einem begrenzten Abschnitt des Stückes und in begrenzter Anzahl statt – in der Regel zwischen zwei und fünf Mal. Diese kurzen Figuren sind sehr hilfreich, um die Struktur einer Toccata von Frescobaldi zu verstehen, da sie normalerweise nie die formalen Grenzen – die durch starke Kadenzen definiert werden – überschreiten. Zu Beginn der ersten Toccata des ersten Buches lässt sich ein gutes Beispiel für drei solcher kurzen Figuren innerhalb eines Abschnitts finden (Bsp. 7).



Beispiel 7: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Prima (S. 1, T. 1–5)

Diese kurzen Figuren bestehen aus einer Kombination mehrerer rhythmischer und melodischer Elemente. Die rhythmischen Elemente können wie folgt zusammengefasst werden:

- Figuren mit *Biscroma* (vor allem am Anfang einer Toccata verwendet)
- die drei Arten der *Figura corta*
- Figuren mit punktiertem Rhythmus
- auftaktige Figuren
- Figuren, die aus mehreren Noten gleichen Wertes bestehen.

Biscroma Figuren

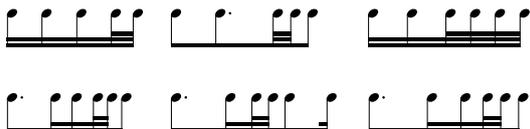


Figura Corta



Punktierte Rhythmen



Auftaktige Geste



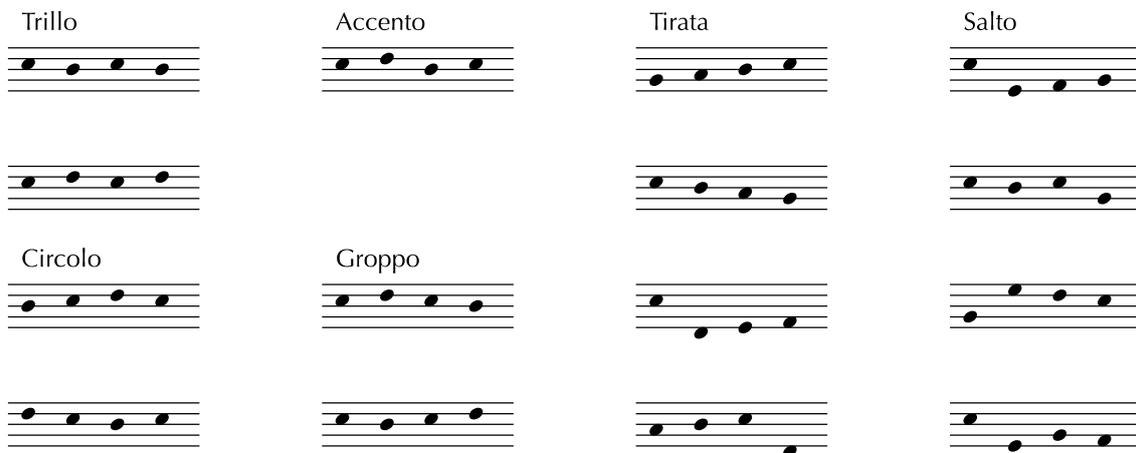
Gleichwertige Rhythmen



Beispiel 8: Rhythmische Elemente kurzer Figuren, die in Girolamo Frescobaldis Toccaten vorkommen

Die melodischen Elemente sind:¹⁹

- *Trillo* (das Zittern einer Note)
- *Accento* (ein Schritt nach unten, der durch einen Gegenschritt nach oben verziert wird)
- *Circolo* (kreisförmige Floskel, in der die zweite und vierte Note dieselbe ist)
- *Gropo* (kreisförmige Floskel, in der die erste und dritte Note dieselbe ist)
- *Tirata* (auf- oder abwärts führende Skala oder Melodie, die sich schrittweise in eine Richtung bewegt)
- *Salto* (Figur, die einen oder mehrere Sprünge enthält).



Beispiel 9: Melodische Elemente kurzer Figuren, die in Girolamo Frescobaldis Toccaten vorkommen

Bei den Figuren der *Tirata* und des *Salto* ist eine Bemerkung zur Verwendung von Dissonanzen notwendig. In einer *Tirata* sind in der Regel die Töne auf den unbetonten Zählzeiten dissonant. Dies war im Kontrapunkt seit langem selbstverständlich, sofern diese dissonanten Töne stufenweise verlaufen. Eine Besonderheit der *Tirata* ist jedoch, dass sie oft durch einen Septsprung gebrochen wird, der einen Sekundschrift ersetzt. In diesem Fall wird entweder in eine Dissonanz hinein- oder aus einer Dissonanz herausgesprungen.

Bei den Sprungfiguren ist die angesprungene Note in der Regel konsonant, aber es gibt eine Ausnahme, die sehr häufig vorkommt: die sogenannte ›Suche nach der Note‹, auch

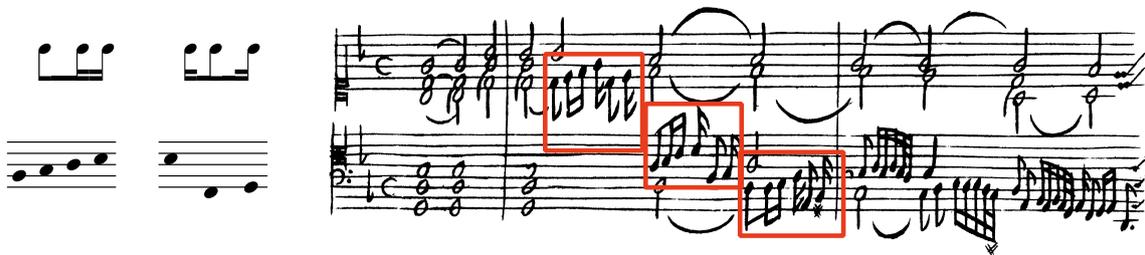
19 Die Namen der Figuren werden bereits in den Quellen so bezeichnet. Für weitere Informationen vgl. Menke 2017, 187f. und Bartel 1997.

quaesitio notae oder in Italien *cercar della nota* genannt. In diesem Fall gehen der »gesuchten« Note eine dissonante Nebennote oder auch mehrere dissonante Töne voraus.



Beispiel 10: »Cercar della nota«: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Terza (S. 7, T. 1–3)

Wie bereits erwähnt, bestehen die kurzen Figuren bei Frescobaldi aus der Kombination aus je einem rhythmischen und melodischen Element oder aus mehreren dieser Elemente. Zum Beispiel ergibt die Kombination aus einer *Figura corta* in einer *Tirata* mit einer *Figura corta* in einer Sprungfigur die folgende Figur (Bsp. 11):



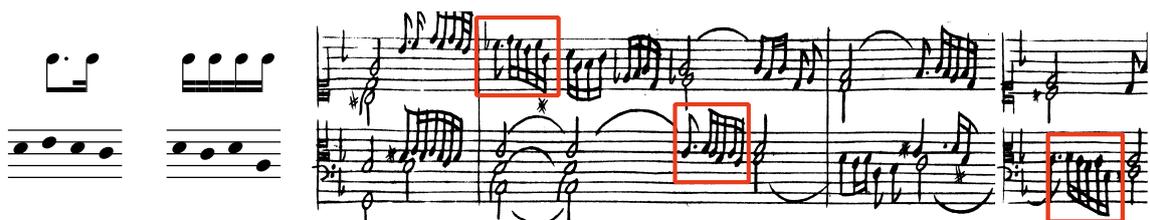
Beispiel 11: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Quarta (S. 10, T. 1–3)

Die Kombination aus einem punktierten Rhythmus in einem *Gropo* mit vier *Semicromae* in einer Sprungfigur ergibt die folgende Figur (Bsp. 12):



Beispiel 12: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Quarta (S. 12, T. 14–16)

Aus der Kombination von acht *Semicromae* mit einem *Trillo* und einem *Gropo* ergibt sich folgende Figur (Bsp. 13):



Beispiel 13: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Nona (S. 29, T. 17–20)

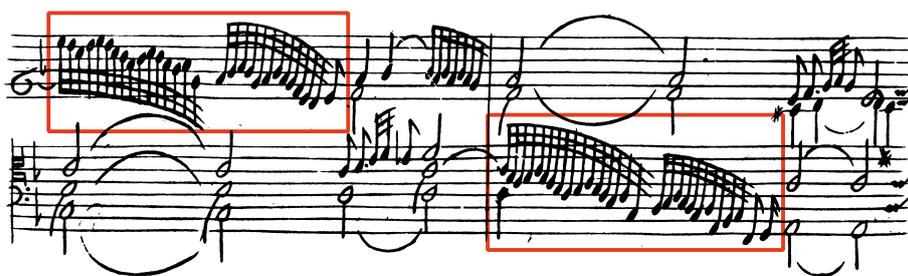
Eine Besonderheit, die sich vor allem in den kurzen Figuren der Toccata Frescobaldis findet und ein charakteristisches Merkmal seines Stils darstellt, ist das Hinzufügen von Chromatik innerhalb oder am Ende einer Figur. Als Beispiel dafür dient ein Ausschnitt aus der ersten Toccata des ersten Buches (Bsp. 14):



Beispiel 14: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Prima (S. 1, T. 8–10)

Die ›langen‹ Figuren bestehen aus umfangreicheren Läufen in sehr kleinen Notenwerten (*Semicroma* oder *Biscroma*). Anders als bei den kurzen Figuren, deren Rhythmen sehr prägnant und charakteristisch sind, verlaufen die langen Figuren zudem meist in gleichwertigen Noten, welche viel mehr den Konturen einer üblichen Diminution entsprechen. Die melodischen Wendungen der kurzen Figuren gelten hier auch für die langen. Strukturell sind diese Figuren oft (obwohl nicht ausschließlich) als Vorbereitung einer Kadenz zu finden.

Es ist an dieser Stelle wichtig zu bemerken, dass diese Läufe nicht ausschließlich in den Toccata Frescobaldis zu finden sind, sondern ein typisches Merkmal der Toccata vieler seiner Zeitgenossen oder Vorgänger in dieser Gattung sind. Frescobaldi weicht jedoch von der Nutzung der sehr verbreiteten Praxis der Diminution *alla bastarda* ab;²⁰ im Unterschied dazu verlaufen diese lange Figuren häufig als Diminution einer einzelnen Stimme, die als Teil eines kontrapunktischen Satzes fungiert, wie im folgenden Beispiel dargestellt (Bsp. 15):



Beispiel 15: Girolamo Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Quarta (S. 11, T. 17–20)

Wenn sich diese Figuren über lange ausgehaltene Noten erstrecken, sind sie gelegentlich von einer anderen Stimme imitiert, wie Beispiel 16 zeigt. Diese Imitation unterscheidet sich jedoch von der Imitation kurzer Figuren dadurch, dass sie in der Regel nicht mehr als einmal vorkommt (Bsp. 16).

²⁰ In welcher die Diminutionen nicht nur zu einer Stimmlage beschränkt werden, sondern sich durch mehrere oder sogar alle Stimmlagen erstrecken.



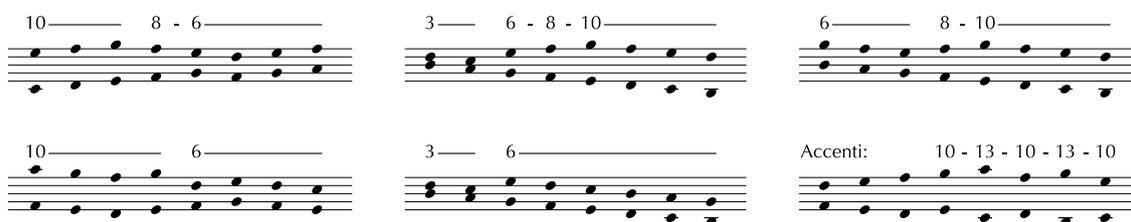
Beispiel 16: Girolami Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Prima (S. 1, T. 11–12)

Manchmal schließlich treten solche langen Figuren sogar in zwei Stimmen gleichzeitig auf (Bsp. 17):



Beispiel 17: Girolami Frescobaldi, *Primo libro di toccate*, Toccata Prima (S. 2, T. 17–19)

Frescobaldi bezeichnet diese Figuren im Vorwort zu seinem Toccatenbuch als »passi doppi«.²¹ Die *passi doppi* sind im *contrapunctus simplex* komponierte Abschnitte und enthalten daher keine oder nur sehr wenige Dissonanzen.²² In der Regel werden Terz-, Sext-, Dezim- oder Tredezimintervalle abwechselnd miteinander kombiniert. Frescobaldi verwendet oft feste Wendungen, um von einem Intervall zu einem anderen zu gelangen. Die von ihm am häufigsten verwendeten Formeln sind in der folgenden Abbildung zusammengefasst (Bsp. 18):



Beispiel 18: Kontrapunkt in den *passi doppi*

PRAKTISCHE ANWENDUNGEN

Die oben vorgestellten Ideen zielen nicht nur auf die Analyse, sondern vor allem auf die musikalische Praxis: sowohl im Bereich der Improvisation als auch der schriftlichen Stilkopie. Deshalb möchte ich als Beispiel für eine praktische Anwendung abschließend meine eigene Intabulierung eines Abschnitts des Madrigals *Se vi piace signora* von Jacques Arcadelt als *passaggiato*-Version vorstellen. Diese kleine »Rekomposition« hat nicht eine ästhetisch vollwertige Stilkopie Frescobaldis zum Ziel, sondern soll lediglich in einem kurzen Fragment die Anwendung aller dargestellten Mittel exemplarisch zeigen.

21 Frescobaldi ²1616, *Al lettore*, §8.

22 Das Vorwort ist keine Theoriequelle, sondern Frescobaldi gibt hier Anweisungen, die auf die Interpretation seiner Toccaten gerichtet sind. Es gibt also keine eigentliche Definition der *passi doppi*, sondern nur einen Hinweis, wie diese *passi doppi* mit Sechzehnteln in beiden Händen zu spielen sind.

Se vi piace -

Kurze Figur (KF1)

Tenor Oktave höher

Chromatismus

KF2

Lange Figur (LF1)

ce sig - no - - - - ra il mio,

Imitation LF

Kontrapunkt zur langen Figur

LF3

KF3

Quartvorhalt +
Auflösung eine Oktave höher

LF2

mio, il mio do - -

cercar della nota

Beispiel 19: *Passagiato*-Version von Jacques Arcadelts Madrigal *Se vi piace signora*
(Fortsetzung auf nächster Seite)

7
lo - - - - - re,
do - - - lo - - - - - re,
lo - - - - - re,
lo - - - - - re,
Cantus Oktave höher
passo doppio 6— 8 10— 6— 10— Accenti 10—
7
KF4

Beispiel 19 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Wie bereits erwähnt, gilt Frescobaldis Stil in der Forschung als sehr schwer zu fassen. Dies kann dazu führen, dass jeder Versuch, diesen Stil durch Stilkopien oder durch Improvisation nachzuahmen, sei es im Unterricht oder im Selbststudium, zu einer großen Herausforderung wird, und dadurch dieser interessante Komponist in der musiktheoretischen Forschung und Lehre vernachlässigt zu werden droht.

Die hier beschriebene Art des *Passaggiato*-Komponierens kann in diesem Zusammenhang als didaktisches Mittel zur Einführung in den Stil der Toccaten Frescobaldis dienen. Sie fungiert als Zwischenschritt, bei dem noch nicht eine ganze Toccata von Grund auf neu komponiert werden muss, sondern zunächst nur einige Parameter seines Stils erarbeitet werden, welche dann in eine bereits existierende Vorlage integriert werden können.²³ Der vorliegende Artikel bietet eine methodische Untersuchung dieser kompositorischen Aspekte, die den Einstieg in das Studium dieses Personalstils erleichtern sollen.

Da bei diesem Vorgehen die Hürde der Erstellung eines relativ langen harmonisch-kontrapunktischen Gerüsts entfällt, können zunächst Erfahrungen mit der Figurations-technik gesammelt werden. Eine Möglichkeit hierbei wäre, die kurzen Figuren Frescobaldis zunächst aus ihrem musikalischen Zusammenhang zu lösen und aufzulisten. Dieser Katalog, der, wie eingangs kommentiert, nicht nach Intervallen geordnet werden sollte, kann zunächst sehr wichtige ästhetische Informationen liefern und gleichzeitig als grundlegendes Figurenvokabular dienen. Idealerweise sollte diese Liste durch neu komponierte Figuren erweitert werden, wofür die oben beschriebene Vorgehensweise als kompositionstechnischer Ausgangspunkt dienen kann. Der Vergleich mit den aufgelisteten Figuren kann außerdem dazu beitragen, dass sich die neu komponierten Figuren stilistisch immer mehr dem Original annähern.

Gleichzeitig kann die Improvisation und Komposition langer Figuren auf folgende Weise geübt werden: Abschnitte von Frescobaldis Toccaten, in denen lange Figuren vorkommen, werden vorab auf ein Gerüst reduziert, und die Studierenden erfinden auf der

23 Zum Beispiel ein Madrigal oder eine Motette. Allerdings sind nicht alle gleich gut geeignet: Ideal wäre ein Stück mit überwiegend homophonem Aufbau, bei dem die Stimmen nicht oder nur geringfügig diminuiert sind.

Basis dieser Gerüstsätze neue lange Figuren. Ein Vergleich zu dem Original ist hier ebenfalls empfehlenswert. Löst man diese langen Figuren – sowohl originale als auch neu erfundene – aus ihrem kontrapunktischen Kontext und fügt eine zweite Stimme hinzu, so kann der zweistimmige kontrapunktische Aufbau der *passi doppi* ebenfalls eingeübt werden.

Ein grober formaler Plan, der die Figuren chronologisch anordnet, könnte als nächster Schritt erstellt werden. Typische ästhetische Aspekte von Frescobaldis musikalischem Stil wie die Auswahl der Figuren zu bestimmten strukturellen Punkten, die Anzahl der Figuren in einem Abschnitt oder die formale Platzierung einiger Figuren wurden bereits kommentiert. Die Toccata sollte zum Beispiel idealerweise mit einer kurzen Figur beginnen, die Biscroma-Werte enthält. In jedem Abschnitt zwischen zwei Kadenzten sollten mehrere kurze und lange Figuren vorkommen. Die kurzen Figuren werden in mehreren Stimmen imitiert, die langen Figuren bereiten üblicherweise eine Kadenz vor, können aber auch unabhängig von dieser eintreten.

Schließlich können das vorhandene kontrapunktische Gerüst und der formale Plan mit den Figuren kombiniert werden. Dabei ist zu beachten, dass die Figuration den kontrapunktischen Satz stark beeinflussen kann. Um dieses satztechnische Phänomen des Frescobaldi-Stils, das bereits im Abschnitt über das Gerüst angesprochen wurde, zu vertiefen, empfiehlt es sich, mehrere Toccaten in unterschiedlichem Detaillierungsgrad zu reduzieren und die Gerüste mit den jeweiligen Toccaten zu vergleichen.

Dieses hier vorgeschlagene methodische Vorgehen mag auf den ersten Blick etwas starr erscheinen, insbesondere wenn es um die Nachahmung einer künstlerisch so freien und faszinierenden Klangwelt wie der Frescobaldis geht. Ein zu frühes Streben nach solcher Freiheit kann jedoch in der schwierigen Anfangsphase lähmend wirken. Gerade um dies zu überwinden, empfiehlt sich ein etwas systematischeres Vorgehen. Dennoch sollte die freie und mannigfaltige Art des Komponierens, die Frescobaldis Toccaten auszeichnet, immer oberstes Ziel bleiben, wobei die Grenzen zwischen den einzelnen Arbeitsphasen mit zunehmender Erfahrung immer mehr verschwinden sollten.

Darüber hinaus könnte der Eindruck entstehen, dass der künstlerische Kompositionsprozess Frescobaldis durch die oben vorgeschlagene Methode banalisiert wird, indem er auf eine Aufzählung von Schritten reduziert wird. Außerdem scheinen wesentliche kompositorische Aspekte wie zum Beispiel eine übergeordnete Form oder ein Bauplan, in dem all diese Figuren organisiert sind, außer Acht gelassen zu werden. Diese Vereinfachung ist jedoch bewusst und hat mehrere Gründe. Erstens ist die Struktur der Toccaten Frescobaldis einer der komplexesten und problematischsten Aspekte der Forschung zu seiner Musik. Es ist undenkbar, die Struktur seiner Toccaten auf einige wenige Prinzipien zu reduzieren. Eine gründliche Untersuchung, die unbedingt durchgeführt werden sollte, würde jedoch den Rahmen dieses Artikels sprengen. Zweitens ist es aus pädagogischen Gründen daher sinnvoll, dass diese strukturelle Komponente zumindest vorläufig außer Acht gelassen wird. Außerdem sei an dieser Stelle daran erinnert, wie auffällig flexibel Frescobaldi mit dem Aspekt der Form in seiner Musik umgeht, wenn er im Vorwort zu seinen Toccatenbüchern sogar schreibt, dass man die Teile einer Toccata einzeln spielen kann oder dass eine Toccata beliebig beendet werden kann, wo die oder der Aufführende möchte.²⁴

24 Frescobaldi ²1616, *Al lettore*, §2. Ähnliche Erläuterungen sind in den Vorworten der *Fiori Musicali* (1635, *Al lettore*) oder *Capricci* (1624, *A gli studiosi dell'opera*) zu finden.

FAZIT

Ziel dieses Artikels war es, einen Zugang zum Prozess der ›Rekomposition‹ – ein Begriff, der sowohl für notierte als auch für improvisierte Musik verwendet werden kann – eines mehrstimmigen Stückes zu schaffen und damit einen Weg zur stilistischen Analyse von Frescobaldis Toccatenstil vorzuschlagen. Zu diesem Zweck wollte ich einige Ansätze aufzeigen, welche insbesondere den Aspekt der Figuration in seinem Werk systematisieren. Diese Systematisierung ermöglicht dann eine Anwendung sowohl in der kompositorischen als auch in der improvisatorischen Praxis.

Dazu sollten die didaktischen Potenziale dieser Praxis vorgeschlagen werden: Nimmt man ein mehrstimmiges Stück als Vorlage, so ist es möglich, die traditionell primäre Rolle der kontrapunktischen Erfindung beiseitezulassen und sich stattdessen auf andere Aspekte zu konzentrieren. In diesem Fall liegt der Fokus auf der Entwicklung einer stilistisch passenden Figuration und damit auf der Verfeinerung des vorhandenen kontrapunktischen Gerüsts.

Selbstverständlich gibt es noch viele weitere, äußerst wichtige Aspekte von Frescobaldis Stils, die es zu erforschen gilt – Struktur, Textur, Imitation, Rhetorik, Beziehung zwischen Text und Musik (im Falle einer *passaggiato*-Komposition) oder Mensurenwechsel –, um ein vollständigeres Bild dieses interessanten Komponisten zu erhalten. Aber gerade die didaktische Systematisierung eines Prozesses der Rekomposition stellt einen besonders wirkungsvollen Weg dar, sich einen bestimmten musikalischen Stil analytisch anzueignen und zugleich auch praktisch beherrschen zu lernen.

Literatur

- Apel, Willi (1938), »Neapolitan Links between Cabezon and Frescobaldi«, *The Musical Quarterly* 24/4, 419–437.
- Bartel, Dietrich (1997), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 3., revidierte Aufl., Laaber: Laaber.
- Brown, Howard Mayer (2001) »Intabulation«, *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13823>
- Frescobaldi, Girolamo (²1616), *Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo* [1615], Libro Primo, Rom: Borbone. https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMLP87285-Frescobaldi_-_Toccate_e_Partite_Libro_1.pdf (15.7.2024)
- Frescobaldi, Girolamo (²1637), *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'Intavolatura di Cimbalo et Organo* [1627], Rom: Borbone. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP110973-PMLP87285-Frescobaldi_-_Il_Secondo_Libro_di_Toccate.pdf (15.7.2024)
- Frescobaldi, Girolamo (1624), *Il Primo Libro di Capricci fatti sopra diversi Soggetti, et Arie in Partitura*, Venedig: Vincenti. https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP88760-PMLP181692-Frescobaldi_CapricciBook1.pdf (15.7.2024)

- Frescobaldi, Girolamo (1635), *Fiori musicali di diverse Compositioni, Toccate, Kirie, Canzoni, Capricci, e Recercari, in Partitura a quattro utili per Sonatori*, Venedig: Vincenti. https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP363773-PMLP181690-frescobaldi_fiori_musicali_1635.pdf (15.7.2024)
- Horsley, Imogene (1951), »Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music«, *Journal of the American Musicological Society* 4/1, 3–19.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Menke, Johannes (2022) »Die Informelle Kunst par excellence«. Betrachtungen zum Barock und zu Girolamo Frescobaldi«, *Musik & Ästhetik* 101, 48–52.
- Michellini, 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>
- Ortiz, Diego (1553), *Trattado de glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la musica de Violones nuevamente puestos en luz*, Rom: Dorico.
- Riedel, Friederich Wilhelm (1978), »Manier und Manierismus in der Musik für Tasteninstrumente um 1600. Über die Anfänge des instrumentalen Stilus fantasticus«, in: *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, hg. von Walter Salmen, Innsbruck: Helbing, 115–119.
- Ring, Johannes (2003), »Die Kunst des Intavolierens: Gebundenheit und Freiheit«, *Anuario Musical* 58, 61–85. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2003.58.70>
- Santa María, Tomás de (1565), *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid: Fernandez de Cordova.
- Schwenkreis, Markus (Hg.) (2018), *Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe.

© 2024 Elías Hostalrich Llopis (elieshostalrich@gmail.com)

Llopis, Elías Hostalrich (2024), Vom mehrstimmigen Satz zur Toccata. Gerüst und Figuration bei Girolamo Frescobaldi [From polyphonic composition to toccata. Structural framework and figuration in Girolamo Frescobaldi], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/1, 143–159. <https://doi.org/10.31751/1208>

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.



veröffentlicht / first published: 20/07/2024

zuletzt geändert / last updated: 22/07/2024